

Boletim
**ASSOCIAÇÃO CULTURAL
FIALHO DE ALMEIDA**



**NOVEMBRO / 2017 • N.º 2 - II SÉRIE
CUBA**

Decadentismo e Modernidade

– aspectos do fantástico em Fialho de Almeida

[A construção metonímica no incipit de “O Funâmbulo de Mármore” (Contos)]

▪ José António Costa Ideias (FCSH/UNL - CHAM-Centro de Humanidades/ILNOVA)

Agradeço à organização, antes de mais, o convite para participar, como orador, neste *Encontro Fialho de Almeida*, que espero seja o primeiro de muitos, nesta bonita terra alentejana, e permitam-me que comece por alguns dados de carácter (auto) biográfico, marcos de um percurso universitário, já que é esse o espaço em que me situo, de momento, sem, no entanto, pretender fazer desta minha breve intervenção, um discurso académico na verdadeira acepção da expressão.

Em Outubro de 2010 concluí a minha dissertação de Doutoramento em Estudos Portugueses, na especialidade de Estudos Comparatistas, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, instituição em que, no ano seguinte, defendi a referida tese (*O Fantástico em Fialho de Almeida e Jean Lorrain – Pessimismo e Decadentismo Finis-seculares*), tendo tido a honra de ter, como um dos principais arguentes, a Professora Doutora Isabel Cristina Pinto Mateus, ilustre especialista da obra de Fialho de Almeida, que hoje se encontra também entre nós, para, igualmente, vos/nos falar do nosso autor. Aliás, no nosso encontro de hoje, não faltam especialistas em Fialho de Almeida. Tomo a liberdade de destacar a presença de Ricardo Revez (*A ideia de Decadência Nacional em Fialho de*

Almeida, tese defendida em 2010, na FCSH da UNL) e de António Cândido Franco (que sempre tendo a identificar com Teixeira de Pascoaes, seu autor dilecto, suponho), cujo livro *O essencial sobre Fialho de Almeida*, INCM, 2002, constitui magistral súmula introdutória à obra do autor. De ambas as obras – e da seminal obra “Kodakização” e *Despolarização do Real – Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida* (Editorial Caminho, Lisboa, 2008), de Isabel Cristina Pinto Mateus – colhi frutuosos ensinamentos e pistas de leitura e de reflexão, que foram determinantes para o meu próprio trabalho sobre Fialho de Almeida.

Nesse meu trabalho de Doutoramento em Estudos Portugueses, na especialidade de Estudos Comparatistas, centrei a atenção em um conjunto de práticas narrativas (contos e narrativas breves) de dois autores do final de século XIX e inícios de século XX, no âmbito das literaturas românicas, Fialho de Almeida (1857-1911) em Portugal e Jean Lorrain, pseudónimo de Paul Duval (1855-1906), em França. A partir de uma perspectiva comparatista e, praticando uma leitura essencialmente analítica, procurei compreender os processos de criação literária dos dois autores finis-seculares. Estes processos, como tentei demonstrar, de-

envolvem-se, de início, a partir de uma concepção híbrida de um novo tipo de narrativa, marcadamente epocal, o qual, estando sujeito à confluência e superposição de estéticas diversas, passará a fazer parte dos fundamentos do modernismo. As práticas narrativas de Fialho de Almeida (tais como as de Jean Lorrain, de um modo obviamente diverso), revelam-se como lugares espectaculares de uma relação fantasmagórica, ao mesmo tempo que proporcionam a denúncia de uma crise ideológica (*a do fin-de-siècle*), oscilando o exhibir desta situação entre o documento e o espectral, delimitado por uma constante tensão entre o apelo da realidade e o desejo de a superar, um conflito do qual resultou um novo tipo de registo do discurso fantástico. Assim, em Fialho, vemos a tensão entre Naturalismo e Decadentismo/Decadismo, que é enfatizada pelo determinismo do meio ambiente e degenerescência hereditária, pelos *topoi* da sensibilidade e imaginação decadentes, por uma estratégia de representação do disforme, intimamente ligada a uma estética do grotesco, magistralmente estudada por Isabel Cristina Pinto Mateus. Nos textos fialhescos é, deste modo, explorado o que se pode designar como fantástico físico ou “exterior”. Jean Lorrain, por seu turno, exhibe uma preferência marcada por cenários de equívoco e da ilusão, cultivando uma estética decadente da perversão e da surpresa (que não estão totalmente ausentes em Fialho, aliás), levando à exploração de um tipo de fantástico que designei como “interior”. Tal é

marcadamente visível no recurso à máscara (um tópico lorrainiano central) e exibido num drama espiritual decorrente de mal-entendidos entre o *eu* e o *outro*.

No acto comparativo de abordagem relacional dos dois autores detequei uma sensibilidade compartilhada, que corresponde a uma resposta epocal particular. E ambos os autores, embora de formas diversas, como não poderia deixar de acontecer, vão contribuir para a compreensão dos fundamentos de experiência comum de um período histórico crítico, o que atesta, em ambos os casos, a génese da moderna estética da primeira metade do século XX.

Mas debruçemo-nos, então, concretamente, e para já, sobre alguns aspectos do fantástico em Fialho de Almeida, autor que hoje aqui nos reúne. E façamo-lo, partindo da premissa de que a prática da narrativa breve (do conto e da novela) neste autor (e em tantos outros da sua época) se pode inserir numa empresa de desconstrução do Realismo-Naturalismo (apesar de Fialho não se ter totalmente libertado dos seus preceitos estéticos e doutrinários). Se bem que o Romantismo já tivesse assistido a uma prática de “estilhaçamento” dos géneros, é a experiência do conto (e da narrativa breve em geral), que se configura, fundamentalmente, como espaço de experimentação literária, de complexo hibridismo, lugar, por excelência, da convocação intensificadora de temáticas de gosto marcadamente epocal (como o fantástico e o erótico) que enformam vastas zonas do imaginário

finissecular. O conto de fim-de-século (bem como outras formas de narrativa breve) será, deste modo, um espaço (e forma) transaccional, um “contra-género” na acepção de Claudio Guillén¹, face à ainda, na época, larga predominância dos cânones do romance realista e naturalista. Numa época de positivismo e empirismo, de crença no “cientismo” e da sua “crise”, em finais de oitocentos, o conto surge, deste modo, como uma das formas literárias privilegiadas para a convocação de assuntos como o fantástico e o erótico, motivos e temas algo marginalizados e até estigmatizados pelo romance (realização narrativa máxima da burguesia) que, em grande parte, continua a regular-se pelos cânones realistas. Sendo o conto (e, insisto, a narrativa breve, em geral) largamente utilizado para uma “experimentação formal”² – configuração, tantas vezes, embrionária do romance – é frequentemente aproveitado para a introdução de novas temáticas no terreno literário. Por exemplo, Mau-passant, contemporâneo de Jean Lorrain e de Fialho de Almeida, parece ser, neste aspecto em concreto, modelar na tentativa de quebrar tabus em áreas temáticas como as da sexualidade, do fantástico e/ou a das relações entre classes sociais na França oitocentista. A fortuna do fantástico finissecular, funda-se também numa estreita relação com o erótico. A “contaminação erótica” do ambiente estético do fim de século e, de facto, um

dos *leit-motive* das artes plásticas e da literatura da época, relevando de uma obsessiva preocupação com a sexualidade que se desenvolve no seio de um sistema burguês, repressivo, caracterizado, em grande parte, pela hipocrisia e pela duplicidade de valores.

Fialho de Almeida, na esteira da já referida empresa epocal de “destrução” dos modelos Realista-Naturalista, propõe, com os seus contos e narrativas breves (sem deixarem de prolongar e transformar a imagética crepuscular de um certo naturalismo esteticista), um momento privilegiado de uma complexa desestabilização do “poder” literário, produzindo textos de difícil classificação genológica, recusando ostensivamente o seu “encerramento” em categorias literárias fixas e definitivamente codificadas. A narrativa breve de Fialho de Almeida – autor particularmente seduzido pela sensibilidade decadente – opera, com maior intensidade e de um modo mais explícito, o dissídio finissecular. Em muitos dos seus textos – em especial, os mais marcados pelas imagéticas simbolista e naturalista-decadentista – dá-se a ler a cristalização da “utopia” de um universo narrativo onde há tentativas de “inventar” um real outro, contraponto de um tempo doloroso, “artístico” e intelectual. São textos que se podem facilmente inscrever numa anomia genérica que funda, potencialmente, uma experimentação de liberdade de formas e temas, visando, em última instância, atingir os géneros

1 *Literature as System. Essays Toward a Theory of Literary History*, Princeton University Press, 1971

2 Veja-se M. Louise Pratt, “The Short Story”, in *Poetics*, 10, 2-3, 1981.

mais canônicos, “de escola” (não é por acaso muitos escritores europeus de finais de oitocentos, nunca se constituíram em escola, lançando-se em diferentes experiências de contestação das estéticas dominantes no campo literário). É, pois, a Literatura, a problemática literária (na complexidade relacional de tendências estéticas diferentes e diversas escolas que caracteriza o período finissecular) que interessa, em primeiro lugar, a estes escritores que contribuem, decisivamente, para o desbravar dos caminhos da modernidade do século XX³.

Muito diferentes entre si, os escritores europeus de finais de oitocentos, têm em comum um mesmo desejo de renovação da literatura, a mesma necessidade de superação de um real (político e sociológico) sentido como disfórico. Mais do que nos motivos e temas que convocam nas suas práticas narrativas, as suas experiências renovadoras fazem prova de uma forte “excentricidade”, em ruptura com a tradição de uma prática literária que largamente se reclamava ainda do Realismo e dos seus valores. A literatura finissecular europeia (de que Fialho de Almeida é um representante) constitui-se pela emergência e pelo domínio de um movimento estetizante e cosmopolita de modernidade artística, em confronto com a modernidade científico-tecnológica e sociológica (de matriz ainda

iluminista). Ora, a narrativa de Fialho de Almeida participa, justamente, deste conflito, configurando-se, no entanto, mais complexa, ao gerar-se no interior de um movimento neo-romântico e lusitanista, divorciado ou desgostado de ambas as modernidades, como afirmou José Carlos Seabra Pereira⁴.

Privilegiamos a relação com os modos do fantástico finissecular. Por um lado, no explorar do uso desta nova retórica nas suas vertentes inteiro e exterior. Fialho será, assim, um cultor do “fantástico exterior” – o herdeiro da prática romântica que alimenta o gótico – o que permite que venha a ser associado às formas do grotesco.

Sob uma óptica ainda largamente devedora da visão naturalista, num perfil de clara feição neo-romântica e decadente, a narrativa breve de Fialho de Almeida vai privilegiar motivos e temas bizarros, plasmados numa estesia do disforme e do repugnante, do horrífico e do fúnebre, à qual é possível associar o culto do desvio erótico (um erotismo que poderíamos classificar de abjeccionista) e do vício, num exercício de escrita que a crítica tem classificado de *artiste*, mas que eu reputo como instrumento linguístico de uma verdadeira *modernidade*.

É lugar-comum afirmar-se que Fialho de Almeida, como demiurgo narrativo, foi um notável artista da palavra, com uma agudíssima noção de

3 Veja-se, a este propósito, no âmbito da Literatura Portuguesa, o estudo de João Ferreira, *A Questão do Pré-Modernismo na Literatura Portuguesa* (Núcleo de Estudos Portugueses, UnB, Brasília, 1996). O professor brasileiro equaciona aqui alguns relevantes aspectos da literatura portuguesa de Fim-de-Século (período que designa por *pré-modernista*), que considera precursores do nosso modernismo mais avançado, nomeadamente do modernismo de *Orpheu*.

4 José Carlos Seabra Pereira, “A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades”, in *Nova Renascença*, 35-38, volume IX, Porto, 1990..



literatura enquanto criação verbal estética, trabalho sobre a matéria-prima que é a língua. A crítica fialhiana, aliás, como já referimos, tem sido unânime em considerar o escritor da segunda metade do século XIX como um exímio manipulador da matéria verbal, um escritor de uma pujante maleabilidade linguística⁵. Ora, em nosso entender, Fialho de Almeida não renova (e inova) apenas pela genialidade criativa do uso da palavra, pela capacidade renovadora do verbo plástico, pelo paisagismo esplendoroso. Não renova apenas ao nível da língua, mas, precisamente através do uso da língua, renova, sobretudo, na ordem literária,

no modo como a textualidade⁶ – o modo como o texto se constrói e se articula – opera a subversão dos códigos canónicos da representação realista-naturalista – cruzando várias heranças estéticas – e funda uma retórica que se encontra, precisamente, na base de uma poética específica que poderíamos designar de decadente, umas das “faces da modernidade”, segundo Matei Calinescu⁷.

Para ilustrar o que acabo de afirmar, proponho-vos que procedamos a uma leitura mais detalhada, espécie de *close reading* (e é tão necessário voltarmos aos textos, ler, de facto, os nossos grandes escritores) daquele que é considerado o primeiro conto de Fialho de Almeida, atendendo, sobretudo, ao modo como se constrói. Refiro-me, obviamente, ao texto “O Funâmbulo de Mármore”, que terá sido escrito no ano de 1877, ano em que o escritor põe termo à colaboração no jornal *Correspondência de Leiria*, publicação onde se terá estreado literariamente em 1874⁸. Este texto integrará, como é sabido, o seu livro de estreia, *Contos*⁹, obra sintomaticamente dedicada a Camilo Castelo Branco. Nas palavras desta dedicatória, encontramos, desde logo, alguns traços do que Fialho irá relevar no “artista” e no “escritor” romântico:

5 Considerem-se as avaliações críticas – neste particular aspecto da prosa de Fialho – de Cláudio Basto, António Cândido Franco e Ricardo Revez, entre muitos outros.

6 Tomamos aqui o termo “textualidade” na acepção de “escrita textual”, modo específico de organização da matéria verbal na sua literalidade e literariedade, nos seus aspectos pragmáticos, semântico-conceptuais e formais (coerência e coesão), uma construção linguístico-textual.

7 Veja-se Matei Calinescu, *As Cinco Faces da Modernidade – Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, Vega Editora, Lisboa, 1999.

8 Veja-se a tábuia biográfica de Fialho de Almeida, em António Cândido Franco, *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, *Op. Cit.*, pp.85-88.

9 Utilizamos aqui a edição das obras de Fialho de Almeida do Círculo de Leitores (*Obras Completas*), datada de 1991, com ortografia actualizada, e que inclui a quase totalidade dos textos de Fialho de Almeida reunidos em volume.

Acabo de reler toda a sua obra. Quanto, no artista e no escritor, o talento tem de maleável, de voluntarioso e de grande – a ironia na sua expansão facetada e cortante, o estilo na elástica elegância nervosa dos seus moldes plásticos, e a observação no seu processo tenaz de análise e de crítica –, tudo nos seus livros se encontra, a mãos plenas, com uma opulência que deslumbra.¹⁰

É justamente sob o signo de uma certa “opulência plástica” que se constrói o cenário do momento inicial do conto, saturado de ornamento e de artificialidade, em que se apresenta ao leitor a personagem feminina da *contessina* – no espaço interior, íntimo do seu *boudoir* – uma aristocrata dileitante, protagonista deste primeiro conto de Fialho, texto cuja construção discursiva metonímica¹¹, como veremos, opera a subversão dos códigos canónicos da representação realista-naturalista e funda uma retórica que se encontra na base de uma poética específica a da modernidade decadente, como anteriormente referimos.

Atentemos, antes de mais, no próprio título do conto: “O funâmbulo de mármore”, que constitui de *per se* um par antinómico, quase um oxímoro. O funâmbulo (na definição dicionarística, corrente, do vocábulo – “equilibrista que anda ou dança em corda bamba”) remete para o movimento, para a graciosidade sensual do gesto e para a robustez vital de um corpo energético, telúrico e erotizado. “Eros”, signo de vitalidade. A preposição “de” – que de-

signa matéria, composição – (conector discursivo que relaciona metonimicamente o funâmbulo e o mármore) – aproxima sintagmaticamente o movimento e a vitalidade do funâmbulo à imobilidade e fria rigidez do mármore que, na definição do dicionário, é uma rocha metamórfica, compacta, de grão fino e que se presta a fácil polimento (daí o seu recorrente uso na escultura). Aliás, o termo “marmóreo”, no sentido figurado, remete para aquilo que é frio, duro, insensível, rígido (na escultura, particularmente na estatuária funerária, e na arquitectura tumulares recorre-se, frequentemente, ao mármore) tal como, antinomicamente, o sentido figurado de “funâmbulo” – indivíduo que muda de opinião, sujeito volátil – remete para a inconstância, para a flexibilidade. Temos, deste modo, a vida (impulso vital, movimento, flexibilidade, *erôs*) e a morte (rigidez, dureza, imobilidade, frieza, *thanatos*), numa relação metonímica de contiguidade.

Mas regressemos ao momento inaugural o texto:

A *contessina* sentiu-se triste nessa manhã, aborrecia da quietação lânguida o seu *boudoir*; da falsa pompa da vegetação os seus salões-estufas, a vida contemplativa dos aquários de cristal-rocha, da atmosfera perfumada dos salões e das alcovas, onde o oxigénio vivificante se corrompe por entre a subtileza das exalações de opopanax e vervaine, contidas nos frascos boémios, todos facetados e cintilantes.

10 Fialho de Almeida, *Obras Completas*, Primeiro volume, *Contos*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1991, p.5

11 A metonímia constitui uma categoria de tropos, em que a mudança de sentido se opera por contiguidade mental, ou, em outros termos, por co-inclusão dos semas numa totalidade semântica.

A contessina, é-nos apresentada, como referimos, num cenário interior – o espaço doméstico, íntimo do seu *boudoir* – saturado dos signos da artificialidade decadente, plasmados numa série de objectos e espaços. Estes, tal como os objectos, encontram-se em relação de contiguidade metonímica com o estado anímico da personagem. A adjectivação disfórica (*triste, aborrecida*) que revela o interior da jovem aristocrata, o seu estado de alma, reflecte metonimicamente a imobilidade sensual do cenário exterior (*quietação lânguida*) dos e que frequenta:

Falsa pompa de vegetação dos seus salões-estufas, da vida contemplativa dos aquários de cristal-rocha, da atmosfera perfumada dos salões e das alcovas, onde o oxigénio vivificante se corrompe, por entre a subtileza das exalações de opópanax e vervaine, contidas nos frascos boémios, todos fechados e cintilantes.

Encontramos aqui um dos traços característicos do esteticismo finisseccular europeu: o intenso fascínio sentido pelos decadentes pelo refinamento estético na descrição de ambientes interiores que, frequentemente, se caracterizam pelo excesso, pelo obsessiva materialidade dos objectos, pelo culto do luxo e do artifício¹², num jogo que constitui uma espécie de “poética do decorativo” e que pondo em relação de contiguidade o(s) espaço(s) – frequentemente cenários urbanos – os objectos e o(s) sujeito(s), confere a esses mesmos espaços (através de

uma progressiva abstracção metonímica) uma dimensão alegórica. Torna-os num *topos* figurativo que indicia um *tropos* existencial da *persona* poética, da consciência da personagem decadente. E a *contessina* apresenta, de facto, um conjunto de marcas (ánimicas e físicas) características deste modelo de personagem: ser feminino, sensual, de índole contemplativa, artista diletante, frequentadora de ambientes saturados de uma convivialidade urbana, onde predomina o preciosismo artificial e o domínio da aparência (note-se aqui o lastro romântico na construção da personagem finisseccular). Este cenário exala uma “atmosfera” baudelairiana na sua modulação “spleenética”, onde tudo conduz o ser ao estiolamento dos sentidos e da vontade:

(...) atmosfera perfumada de salões e de alcovas, onde o oxigénio vivificante se corrompe por entre a subtileza das exalações de “opopanax” e “verveine” contidas nos frascos boémios todos facetados e cintilantes.

A convocação de uma planta de climas quentes e “exóticos” como o *opopanax chiromium* que se encontra em abundância em países como o Irão, a Turquia e no Médio Oriente, bem como nos países mediterrânicos, como a Grécia e a Itália, por exemplo, atesta o gosto decadente pelas paragens geográficas onde, na época, o erotismo é vivido, fantasmaticamente, de um modo mais liberto das rígidas convenções morais da burguesia oito-

12 Veja-se, a este propósito, o importante estudo de Séverine Jouve, *Obsessions et perversions (dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle)*, Collection Savoir: Lettres, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, 1996, em particular, o capítulo “Poétique du décor”, pp. 89-108

centista¹³. Por outro lado, o “opopanax”¹⁴ tem propriedades terapêuticas específicas: aliviar a histeria. Os signos de vida (*oxigénio vivificante*) são contaminados por marcas de negatividade, materializada na profusão dos aromas e dos perfumes e de substâncias entorpecedoras dos sentidos – a opopanax e a verbena – num “décor” onde se destaca o brilho da artificialidade (*frascos boémios todos facetados e cintilantes*) que tanto seduz o imaginário decadente:

Mandou pôr o cupé, um pequenino cupé estofado de carmesim, grandes fivelões de madreperola floreteados; escolheu um vestido claro, de um estofado liso, grandes laços, vermelho e branco, apertado em longa *cuirasse*, com uma cauda aristocrática, que deixava no ouvido um doce *frou-frou* inebriante.

A personagem da *contessina*, ao deslocar-se do espaço interior do seu *boudoir* para o espaço fechado da pequena carruagem que manda preparar (o ordenar, reforçando a marca da sua ascendência social de aristocrata, na eficácia ilocutória da ordem (*Mandou pôr o cupé*), põe em relação de continuidade metonímica os dois espaços interiores – o do *boudoir* e o da carruagem – ambos marcados pelo luxo e excesso e pela sensualidade decadente, numa difusa mais intensa atmosfera erótica. A *quietação lânguida* do seu *boudoir* prolonga-se metonimicamente no *pequeno cupé esto-*

fado de carmesim (o vermelho é, simbolicamente, a cor da paixão, do erotismo sensual, da vida, mas também do interdito, da transgressão), *grandes fivelões de madreperola floreteados*. Esta relação de contiguidade metonímica é pontuada pelo contraste cromático: os estofos vermelhos – paixão, sensualidade carnal – em contraste com o branco leitoso da madreperola dos fivelões adornados com flores (pormenor de preciosismo decorativo) – pureza, virgindade. Contraste cromático que, aliás, a própria indumentária escolhida pela *contessina* exhibe e reforça: *o vestido claro, de um estofado liso, grandes laços vermelho e branco*,¹⁵ *apertado em longa cuirasse, com uma cauda aristocrática que deixava no ouvido um doce frou-frou inebriante*. Note-se a subtil notação sensorial na convocação metonímica dos sentidos da visão (*cupé estofado de carmesim (...) fivelões de madreperola floreteados; laços vermelho e branco*), do tacto (*estofado liso*) e da audição (*deixava no ouvido um doce frou-frou*) que ecoa a teoria das correspondências da poética de Baudelaire; um lastro baudelairiano em eco que, aliás, se pode facilmente pressentir na utilização do qualificativo *inebriante*. Como é sabido, sons, odores e cores correspondem-se na poética simbolista (Baudelaire, Verlaine). Os odores e os perfumes que enlevam são aliás, veículos privilegiados de eva-

13 Veja-se, a este propósito, o estudo de Robert Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, Routledge, London and New York, 1993.

14 O termo *opopanax* provém do grego *όπος* – óleo vegetal - + *πάναξ* – que tudo cura – e designa um bálsamo de propriedades terapêuticas, utilizado, sobretudo, para aliviar a histeria e a hipocondria, também utilizado na fabricação do incenso.

15 Sublinhados nossos.

são da realidade disfórica, contraponto onírico da vivência de um quotidiano profundamente “spleenético”. As peças de vestuário, os acessórios da indumentária da jovem aristocrata evidenciam uma concepção de beleza feminina, de matriz romântica (gorro de penas; tira de gaze a meio rosto; pequeninos anéis dos seus cabelos castanhos; camélia branca no seio) que o imaginário finissecular intensifica:

(...) e com um gorro de penas, de forma excêntrica, uma tira de gaze a meio rosto, atada na nuca, penteado simples, em que se destacavam contra a luz uns pequeninos anéis dos seus cabelos castanhos, sobre a fronte de castidade sonhada, com uma camélia branca no seio, a contessina saltou para o carro.

A construção do texto por contiguidade metonímica – acentuando contrastes – manifesta-se também no tratamento do espaço e do tempo. Num tempo simbólico de regeneração, o mês de Maio (*Era sábado, nos dias lúcidos de Maio*), mês da luz e da vitalidade telúrica, representa-se o espaço citadino, o tumulto dos espaços urbanos (*o cocheiro teve ordem de seguir ao longos dos boulevards*). Do espaço interior da casa (a intimidade do *boudoir*), passa-se para o espaço interior da rua, que por sua vez, vai estar em contiguidade metonímica com o espaço exterior da cidade que se vai percorrer:

(...) boulevards atulhados de gente activa que tumultuava nos passeios, nos armazéns, nas casas de modas e nos ateliers, vivamente, alegremente, raça de gigantes e de artistas que ia

fecundando as indústrias com o poder da sua violenta actividade.

A representação do espaço urbano surge, aparentemente, ao modo realista-naturalista; mas logo a análise em registo positivista se entrança com a imaginação, a observação com o sentimento, a crítica com o mistério pleno de vitalidade e de movimento; o cenário é o de uma multidão atarefada, espaço pulsante de vida e de acção, pragmático do comércio dos seres e das coisas, das *indústrias* fecundadas pela *actividade violenta de gigantes e de artistas*; impõe-se como um colectivo em nítido contraste com a individualidade melancólica da figura aristocrática da *contessina*. O leitor “vê” desfilarem toda uma galeria de figuras-tipo da vida citadina, movendo-se numa paisagem mundana onde se movimenta a classe média elegante, em lugares onde se reúnem os intelectuais da moda (*a fina flor do mundo culto da cidade*) e uma aristocracia constitucional criada pela força do dinheiro, com os seus gestos quotidianos, habituais e previsíveis. São registados fugazmente, de relance, mas com uma precisão de análise digna de um palco dramático, não isenta de sarcástica nota crítica (*e mil personagens célebres do grande mundo ilustrado e do grande mundo elegante*):

(...) Na Bolsa, à porta, junto do guarda-vento, viu o conde de M., que argumentava com o Judeu W. sobre questões de fundos. Mais adiante, cumprimentou a jovem C., que apartava num livreiro as últimas publicações de crítica e de estética. Parou no atelier de Carlo Bórgio (...) Encontrou lá a fina flor do mundo culta da cidade (...)

Raimundo Conti o crítico por excelência, que ditava a lei do bom gosto, com um bom senso admirável, e mil personagens célebres do grande mundo ilustrado e do grande mundo elegante.

Na breve descrição física do jovem pintor, oferecida em segundo grau ao leitor, pela sensibilidade nervosa da diletante aristocrata, reencontramos uma isotopia erótica, de um erotismo fortemente telúrico:

O pintor tinha olheiras – a contessina reparou nisso –, não apartara o cabelo ainda e o seu traje de manhã, cheio de negligência, o seu largo e branco colarinho decotado deixavam adivinhar pela curva do seu pescoço forte e levemente sanguíneo, cor-de-rosa claro, um corpo escultural de atleta, vigoroso e saudável, criado à larga no puro ar balsâmico dos campos, ante a vastidão contemplativa do mar.

O pintor – subtil objecto de desejo por parte da *contessina* –, neste ambiente de comércio mundano, parece ter esgotado a sua criatividade, estiolada pela atmosfera decadente da cidade. Contrasta aqui com a Natureza, plena de vitalidade telúrica dos campos e da vastidão contemplativa dos

mares, espaços que propiciam o desenvolvimento harmónico dos corpos. Entrega-se agora ao vício do fumo e a uma vida dissoluta que a presença das olheiras denuncia. O que leva a aristocrata a desgostar-se da companhia do jovem pintor e a abandonar o espaço do *atelier*. Na descrição do *atelier* do decadente pintor, nota-se, de novo, o jogo cromático, a notação das tonalidades contrastantes – claro/escuro, luminosidade/obscuridade – elementos que se encontram sempre em relação metonímica com os elementos decorativos, os acessórios da indumentária da protagonista, anteriormente referidos.

Muito mais haveria para vos fazer notar, se tivéssemos tempo para continuar a análise deste conto. Apenas pretendi pôr em evidência um específico modo de construção textual que releva de uma retórica fundada na contiguidade (e continuidade) metonímica. Em suma, chamar-vos a atenção para um aspecto central da modernidade da escrita de Fialho de Almeida que, definitivamente, o coloca como nome incontornável da ficção narrativa finissecular portuguesa (e europeia) e dos inícios do século XX.

Referências Bibliográficas:

(registam-se exclusivamente as obras e estudos utilizados para a redacção desta intervenção):

Aldrich, Robert, *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, Routledge, London and New York, 1993.

Almeida, Fialho de, *Contos, Obras Completas*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1991

Calinescu, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade – Modernismo, Vanguarda, Decadên-*

cia, Kitsch, Pós-Modernismo, Vega Editora, Lisboa, 1999.

Ferreira, João, *A Questão do Pré-Modernismo na Literatura Portuguesa*, Núcleo de Estudos Portugueses, UnB, Brasília, 1996.

Franco, António Cândido, *O essencial sobre Fialho de Almeida*, INCM, 2002.



Fialho de Almeida (por Diogo de Macedo)

Guillén, Claudio, *Literature as System. Essays Toward a Theory of Literary History*, Princeton University Press, 1971.

Ideias, José António Costa, *O Fantástico em Fialho de Almeida e Jean Lorrain – Pessimismo e Decadentismo Finisseculares*, Tese de Doutoramento – FCSH-UNL.

Jouve, Séverine, *Obsessions et perversions (dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle)*, Collection Savoir, Lettres, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, 1996.

Mateus, Isabel Cristina Pinto “Kodakização” e

Despolarização do Real – Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida, Editorial Caminho, Lisboa, 2008.

Pereira, José Carlos Seabra “A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades”, in *Nova Renascença*, 35-38, volume IX, Porto, 1990.

Pratt, M. Louise “The Short Story”, in *Poetics*, 10, 2-3, 1981.

Revez, Ricardo, *A Ideia de Decadência Nacional em Fialho de Almeida*. Tese de Doutoramento – FCSH-UNL.