

“Cultura Portuguesa e Expressionismo” de Eduardo Lourenço: uma re- visão

Antes de mais, impõe-se devolver “o seu a seu dono”: começo por dizer que o título desta comunicação foi pedido emprestado a Eduardo Lourenço, mais concretamente ao ensaio homónimo, apresentado em 1993 no 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas que teve lugar em Hamburgo. O texto original da conferência, publicado em 1995, foi posteriormente recolhido no conjunto de ensaios que integram o volume *A Nau de Ícaro: Imagem e Miragem da Lusofonia* (1998). A proposta de “re-visão” que o subtítulo sugere, sendo da minha inteira responsabilidade, traduz tanto um desejo de entrar em diálogo intelectualmente produtivo com o texto de Eduardo Lourenço quanto o de, por esta via, prestar homenagem a um dos nomes cimeiros do ensaísmo português.

O ensaio referido constrói-se a partir de uma interrogação particularmente relevante no contexto de reflexão sobre vanguardas e cumplicidades comparatistas, quer ao nível das origens e influências interculturais, quer ao nível das resistências, que hoje aqui nos reúne: trata-se de saber se é possível encontrar na cultura portuguesa (e, mais especificamente ainda, na literatura portuguesa) manifestações autênticas de um “Expressionismo” de matriz norte-europeia ou, por outras palavras, de saber se na cultura portuguesa e, em particular, na génese e configuração das diversas vanguardas em que se multiplicou o nosso primeiro modernismo terá exercido alguma influência o diálogo com as culturas ditas “bárbaras” (no sentido que os romanos davam ao termo), isto é, “estrangeiras” relativamente à cultura greco-latina.

Retomando os termos em que Eduardo Lourenço coloca a questão, será que “as palavras “angústia”, “terror”, “violência”, vertigem”, “brutalidade”, “grotesco”, “espanto”, convêm, globalmente, àquilo em que pensamos quando nos referimos à “cultura portuguesa”? Serão estas palavras, até pela agressividade cromática e imagética que sugerem, compatíveis com o “retrato” ou, de um modo mais rigoroso, com a paisagem daquilo a que Eduardo Lourenço chama “a praia íntima do lirismo que se espalha do Minho ao Guadiana” (2004:23)? Ou ainda, citando directamente o autor, “por que razão, senão de mero mimetismo cultural sem autêntico fundamento, gente de país solar (...) educada dentro de uma cultura em que a transcendência faz parte da família, herdeira de uma tradição lírica e sentimental, mediada por uma natureza humanizada e benevolente, se devia atrelar a esse mundo de espectros, a essa constelação de fantasmas?” (2004: 30-31).

Embora previsivelmente negativa, a resposta do ensaísta não acontece sem algumas hesitações ou reflexões críticas que vale a pena aqui (*re*)*ver* quer no sentido metonímico de um “olhar de novo” ou de um “reencontro com”, quer no sentido metafórico de um “novo olhar” que, a partir destas reflexões, permita iluminar sob uma perspectiva diferente o texto (e a interrogação) original. De acordo com Eduardo Lourenço, não há globalmente na “cultura portuguesa” autênticas manifestações de Expressionismo, pouco consentâneas com a nossa maneira de ser e de estar no mundo, mais vocacionada para o arrebatamento lírico ou, como ele prefere dizer, “para a felicidade”¹: em seu entender, esta ausência significativa (e,

¹ “No passado, a nível simbólico, que é o seu nível real, a cultura portuguesa é uma organicidade, de um aproblematismo raro, uma cultura vocacionada para a felicidade. (...) uma cultura a quem repugna, organicamente, a visão trágica do mundo e da vida, expressão do basco-castelhano Unamuno, não nossa. Claro, há excepções, mas só na época realmente moderna – a partir de Camilo e de Antero- é que podemos imaginar um tipo de sensibilidade e expressão artísticas que, ao menos na aparência, possa prender-se ao mundo dilacerado, de quase palpável incomunicabilidade, de culturas que inventaram para se falar, com silenciosa afinidade, os quadros de Munch e as fábulas de Kafka” (LOURENÇO, 2004:31).

Confirmando, de algum modo, esta leitura, o filósofo José Gil fala de uma “cultura da não-inscrição” na medida em que “nada acontece, quer dizer, nada se inscreve –na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico (...) em que tudo se desenrola sem que os conflitos rebentem, sem que as consciências gritem (GIL, 2005:18)”, ou, por outras palavras, sem que haja verdadeiramente um *fora* que dê expressão ou sentido ao nosso existir (*dentro*) individual ou colectivo.

consequentemente, a exclusão² da cultura portuguesa do universo expressionista) deve-se não só ao peso da longa tradição clássica, racionalista, entre nós, mas também ao peso de uma cultura da *imagem* tal como a concebe a tradição católica na qual Portugal [assim como a Espanha]³ se inscreve. Pelo contrário, para Eduardo Lourenço, a angústia, o espanto, o terror e o grotesco ter-se-ão manifestado inicialmente [e mais violentamente] nos artistas de uma “cultura *sem imagem* no sentido católico do termo: protestantes e judeus” (2004:30). Note-se que *sem imagem* significa, para o ensaísta, “sem imaginário que se reporte à “figura” de Deus, à sua imagem, arquétipo da nossa” (2004:30). Por outras palavras, o Expressionismo teria surgido originariamente nos países do norte da Europa, esses onde o vírus da angústia e da dúvida se insinuara desde os tempos da Reforma e em relação aos quais Portugal se mantivera imune.

Deste modo, quando, nos finais do século XIX (e em consequência da derrocada do paradigma iluminista-positivista que, durante mais de três séculos, constituiu o pilar e o modelo civilizacional da racionalidade ocidental), o homem europeu moderno se vê confrontado com a angústia da morte e com o absurdo de viver num mundo sobre o qual paira

² Eduardo Lourenço assinala a ausência de artistas portugueses no dicionário do Expressionismo de Michel Ragon (inteiramente consagrado à pintura). Não é, no entanto, a nossa rasura do universo expressionista europeu que é significativa para o ensaísta, mas antes a presença espanhola ou aquilo a que ele chama “o mistério espanhol”, a propósito da inclusão, mesmo se em alguns casos discutível, de nomes que vão “de Gaudi a Picasso, de Orozco a Siqueiros” (2004:29-31). Na sua perspectiva, embora o “expressionismo” espanhol não tenha “a mesma estrutura do único que merece esse nome”, denota, em função de características históricas e geográficas particulares, uma idêntica violência ou raiz conflitual: “Há na cultura espanhola uma componente de provocação que não existe na nossa. Os Grecos, os Quevedos, os Goya, são-nos desconhecidos. (...) Não é a cultura espanhola uma cultura *sem imagem* como a que insufla ao imaginário nórdico a sua dimensão fantástica. Mas é uma cultura que hipertrofia a imagem, a idolatra, a desloca, virando a estrutural violência que a habita contra si mesma” (2004:32).

³ Eduardo Lourenço retoma aqui a ideia central de oposição entre as “duas Europas”, a ibérica e a transpirenaica, amplamente desenvolvida no conjunto de ensaios que integram o volume *Nós e a Europa ou as duas razões* (1988). Sublinhe-se, no entanto, que, para o ensaísta, “talvez não seja apenas mera coincidência se, na mesma época em que a “razão cartesiana” instaura a figura *moderna* da Cultura fazendo tábua rasa do discurso cultural clássico, o pensamento ibérico configura uma outra perspectiva que é também *crítica radical do mundo*, mas sob o modo ético-religioso. Descartes e Baltasar Gracián são uma espécie de anverso e reverso da crise de consciência ocidental provocada pela revolução luterana. No momento em que as duas culturas, ou as duas Europas que nelas se exprimem, parecem autonomizar-se em duas visões do mundo que nada têm de comum, descobrimos que comunicam entre si, como nunca mais comunicarão, enquanto dupla resposta a uma só crise da imagem tradicional do mundo, a imagem realista herdada da Idade Média” (1988:63).

o “silêncio de Deus”, é a sua própria imagem que entra em crise, que surge ameaçada de morte. O Expressionismo, tal como a Europa do norte o presentiu, constitui para Eduardo Lourenço, a “forma mais exacerbada da *crise da imagem do homem*” (2004: 30), tanto mais exacerbada quanto a morte de Deus arrasta inevitavelmente consigo a do homem moldado à sua imagem e semelhança bem como o colapso do mundo que o rodeia. Esta crise da imagem do homem, dramaticamente vivida no seu interior, não poderia *expressar-se* senão sob a forma de visões ou fantasmagorias, sob a forma teatral e, por vezes, patética, dos gestos e movimentos, sob o olhar inquietante das máscaras, sob a forma inarticulada do grito ou incommunicante do silêncio: em síntese, esta crise da imagem do homem não poderia *dizer-se* senão sob a forma não-discursiva de *imagens* fragmentárias, de estilhaços visuais.

Para Eduardo Lourenço, o Expressionismo europeu dá-se a *ver*, entre outros, no *Grito* que o pintor norueguês Edward Munch fixou (dir-se-ia mesmo, congelou) em imagem, nos espectros de Ibsen, seu conterrâneo, ou nos dramas da alma que atormentam os heróis do dramaturgo sueco Strindberg, nas máscaras enigmáticas da pintura do belga Ensor, na distorção e no movimento da pintura do alemão Emil Nolde, na crispção nervosa das mãos que se cruzam e estendem nos retratos do austríaco Oskar Kokoshka, no absurdo desespero ou na metamorfose grotesca que dominam o universo ficcional do escritor checo Franz Kafka. A esta “família” europeia de expressionistas poderíamos ainda acrescentar as metáforas pictóricas do poeta austríaco Georg Trakl, a visão alucinada e o grotesco dos poetas alemães Georg Heym, Gottfried Benn e Alfred Lichtenstein, os cenários apocalípticos dos pintores germânicos Georg Grosz ou Ludwig Meidner, a violência cromática de Ludwig Kirchner, a intranscendente e disforme materialidade dos corpos do austríaco Egon Schiele. Sem esquecer, naturalmente, o cinema (tanto mais que o Expressionismo se procurou afirmar como uma estética da *imagem* em ruptura com a linguagem discursiva) e, em particular, as visões do mundo subterrâneo do austríaco Fritz Lang (*M*, 1934), o mundo nocturno do alemão

Wilhelm Murnau (*Nosferatu*, 1922) ou mesmo, já mais perto de nós, a angústia e o silêncio das personagens do realizador sueco Ingmar Bergman.

Crise do homem, crise da razão, crise da própria linguagem, enquanto instrumento de racionalização do mundo; a *expressão* como arte, nas palavras de Eduardo Lourenço, “é uma abertura ou vista para o abismo”, para o *inexpresso* insuportável da ausência de sentido, de uma arte *sem imagem* ou, de forma ainda mais inquietante, de uma “desfiguração sem limites” (*id*: 28). Neste sentido, enquanto reacção anti-naturalista e anti-impressionista, o Expressionismo provocou uma “mudança de óptica” radical: à “verdade do ser” perseguida por naturalistas e impressionistas, o *expressionismo* procurou contrapor a “verdade da alma” (Torre, 1972: 26), corporizando assim uma estética menos atenta à representação do real (que, em última instância é negado, transfigurado e/ou abolido) ou à *impressão* subjectiva do mundo exterior do que ao desejo de “expressar *pela forma* o mundo interior” (*apud* Elger, 1998: 181), de exorcizar os fantasmas interiores, de proceder, como dirá Munch no seu *Diário de um Poeta Louco*, a uma “anatomia da alma” por analogia com os estudos anatómicos do corpo humano desenvolvidos por Leonardo da Vinci. O Expressionismo afirma-se como a uma estética intuitiva, pulsional, que pretende dizer ou dar a ver, sob uma forma artística, aquilo que é por natureza indizível ou invisível, isto é, por definição, *inexprimível*.⁴ Muito

⁴ Cientes da dificuldade em definir um conceito como o de Expressionismo que, de acordo com João Barrento, “não existe enquanto denominador comum aplicável a toda uma época” (BARRENTO, 1989:15), pelas interpretações diferentes e, por vezes contraditórias, que suscitou nos diversos domínios artísticos (veja-se, a título de exemplo, no que respeita ao expressionismo poético alemão, a distinção entre uma orientação “expressionista”/modernista de “um grupo de poetas mais desligados (...) do real histórico e concreto e mais preocupados com a revolução da própria linguagem” e uma orientação mais especificamente “expressionista”, com um conjunto de autores “que recorrem a uma escrita mais discursiva ou uma linguagem de cartaz, à exaltação patética” e ao activismo político-ideológico”, BARRENTO, 1989:16), entendemos aqui o Expressionismo, em sintonia com Eduardo Lourenço, numa perspectiva histórica e artística alargada, enquanto movimento que se manifesta na pintura (e, mais tarde, na literatura) durante a primeira década do século XX, na França, Inglaterra e, de um modo mais significativo, na Alemanha, mantendo-se em vigor até à subida de Hitler ao poder. Neste sentido, o Expressionismo designa “an undefined tendency, in music and literature (poetry and the theatre especially) as well as in art, to use subjects and means as forms of personal expression. Expressionism was concerned with moving the spectator emotionally and spiritually through a markedly personal vision of the world, communicated through anti-naturalistic forms and colours (LYNTON, 1992:25).

embora, como nos adverte Eduardo Lourenço, tal não deva ser confundido com uma revivescência anacrónica do subjectivismo ou confessionalismo romântico:

“na poética consubstancial ao “expressionismo”, ou melhor, no expressionismo como poética, não é a arte que é expressão de qualquer realidade interior (como o pânico, a angústia, o desespero, a exultação vital) que exija passagem ao acto, mas a expressão que é arte na sua raiz. É à realidade humana não expressa, e mesmo não exprimível, a não ser naquelas formas em que a arte dita “expressionista” as manifesta, que a expressão deve a sua existência. É a existência como expressão, e não a expressão da existência, que o “expressionismo” encarna”, o expressionismo histórico e o expressionismo em geral, naturalmente co-essencial à própria manifestação da realidade humana (2004:27).

Sem pretender invalidar a tese defendida em termos globais por Eduardo Lourenço (a inexistência em Portugal de um expressionismo de matriz norte-europeia), julgo que a releitura de alguns dos autores invocados pelo ensaísta a este respeito poderá trazer novas perspectivas sobre a poligénese da nossa modernidade estética e, em particular, sobre a importância que o diálogo com as culturas nórdicas terá exercido no papel pioneiro que alguns desses autores terão tido na configuração e diversificação estética do nosso primeiro modernismo. Fialho de Almeida é seguramente um desses casos.

Começo por sublinhar que, significativamente, é o próprio Eduardo Lourenço quem vê na obra de Fialho de Almeida a origem, o termo a partir do qual se pode falar entre nós de “expressionismo” - mesmo se, em nome de um maior rigor cronológico e conceptual, seja mais aconselhável falar de “expressionismo *avant la lettre*” ou antes de um *proto-expressionismo*⁵ (recorde-se que Fialho morre em 1911, no momento em que o

⁵ A título de exemplo, Maria João Reynaud prefere utilizar o conceito de *proto-expressionismo* para definir um conjunto de características formais e semânticas da escrita brandoniana. Na sua perspectiva, "a arte de Raul Brandão, marcada não só por um arremido antinaturalismo, ou menos restritivamente pela rejeição da *mimesis* aristotélica, mas também por um sentido profundo da fragilidade humana, a que é correlativa a necessidade de exprimir os estados de alma que a reflectem, além dos sentimentos que traduzem os antagonismos entre o indivíduo e a sociedade, deve ser vista como algo mais do que a manifestação de um estilo expressivista, ou de um inconformismo formal: tratar-se-á antes de um proto-expressionismo - ou de um expressionismo *ante litteram*-, que resulta de uma concepção do mundo *sui generis*. Raul Brandão pertence à vasta galáxia do

expressionismo se começa a afirmar na Europa: o termo, aliás, surgirá pela primeira vez na Alemanha, nesse mesmo ano, no catálogo da 22ª Exposição da Secessão Berlinense). Vale a pena citar Eduardo Lourenço:

“O nosso “expressionismo”, na fraca medida em que existiu – e só a partir de Fialho podemos detectar a sua presença -, é um “expressionismo” mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da poética da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde à Raul Brandão, autor, por antonomásia, dos Pobres” (id:32).

Se esta associação do nome de Fialho a um dos movimentos mais significativos e inovadores da arte moderna -e em particular, fazendo dele o momento inaugural entre nós de um “expressionismo” de matriz europeia- é já de si o reconhecimento da importância deste autor e do seu estatuto singular no panorama literário português, parece-me que, no entanto, Eduardo Lourenço não terá tido em devida conta a *diferença* de “expressionismos” que existe entre Fialho e autores como Raul Brandão e José Régio, de resto (se excluirmos o caso particular do “expressionismo” anti-expressionista de Fernando Pessoa -e, sobretudo, o desassossego de Bernardo Soares), os únicos nomes que integram a lista de “potenciais” representantes do Expressionismo em Portugal.

Com efeito, para Eduardo Lourenço, a particularidade do “expressionismo” em solo português deve-se à tentativa de conciliação entre “a lição pré-freudiana de Dostoievski e a lição racionalista de António Sérgio” (2004:25), isto é, a tentativa de conciliar o inconciliável, o inconsciente e a razão, a dúvida e a fé. É esta contradição –, em última instância, a denegação do próprio Expressionismo- que o ensaísta assinala desde logo em José Régio, o autor que em seu entender mais se aproximou da vivência ou *Stimmung* expressionista, mas cuja teorização sobre a *expressão* enquanto essência da criação artística (levada a cabo no conjunto dos seus ensaios sobre arte, particularmente no ensaio *Em Torno da Expressão*

expressionismo europeu, que entre nós não teve condições para frutificar. A sua obra representa uma experiência estética isolada, onde a utopia niilista aponta uma nova matriz de pensamento” (REYNAUD, 2000: 42).

Em nosso entender, se é verdade que Raul Brandão pertence “à vasta galáxia do expressionismo europeu”, importa acrescentar que nela ocupa um lugar não menos importante um escritor como Fialho de Almeida. Longe de representar “uma estética isolada”, o “expressionismo” de Brandão vem confirmar, antes de mais, o papel de “modelo decisivo e permanente” que Fialho exerceu sobre a sua escrita (MACHADO, (ed.) 1996:80), confessado, aliás, pelo próprio autor de *Húmus*.

Artística, datado de 1940), constitui, paradoxalmente, “a teorização mesma do antiexpressionismo”: de resto, acrescentará Eduardo Lourenço, “se o “expressionismo” tem um sentido, é em função da subversão do código regiano –aliás, clássico- não só da arte como mimesis ou *representação*, mas da ideia mesma da arte como *expressão*” (*id.:ibidem*).

Por seu turno, a escrita de Raul Brandão denuncia uma idêntica contradição interna: o “expressionismo” que a caracteriza releva “ao mesmo tempo – via Dostoievski-, da glosa nórdica da angústia, do pesadelo da morte” e da sua transfiguração *crística*, anti-nietzschiana, com a sua piedade quase horrível por tudo quanto existe circunscrito pela morte e gritando mais alto do que a própria morte pela loucura suprema de a abolir” (2004:32). Angústia que se transmuta em esperança regeneradora, messiânica, aquilo a que Maria João Reynaud, conhecedora profunda da obra brandoniana, chamou um “humanismo cristológico” (Reynaud, 2000: 410) de cariz social que justifica a comiseração pelos pobres e o alcance metafísico da Dor, aliás escrita por Brandão sempre com maiúscula. Deste modo, o sofrimento do pobre “assume um sentido messiânico, porque através dele se repete o mistério crístico da redenção” (2000:34). Note-se que esta transfiguração crística da Dor está igualmente presente em José Régio, autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*, sendo visível desde logo na obsessão com que a imagem de Cristo surge nos desenhos do autor que ilustram a obra ou na emulação do sujeito poético ao sofrimento de Cristo.

Ora é este sentido regenerador, de cariz moral ou social, que nos parece significativamente ausente da escrita ficcional fialhiana, isolando-a, por um lado, de um reconfortante “expressionismo à portuguesa” e ao mesmo tempo aproximando-a, por outro, de um expressionismo de matriz europeia. Para Fialho, não há qualquer possibilidade de regeneração ou transcensão da dor a não ser através da ilusão fugaz ou da “trágica” mentira que a arte propicia: a escrita de Fialho é sem ilusões (ele mesmo se autodefine como “*um egoísta cruel, mergulhado, não como o Hamlet da Dinamarca na sua eterna dúvida, mas no*

[s]eu frio e amargo egoísmo e numa desilusão sinistra de tudo e de todos" (Fialho de Almeida, 1875). Daí a relativa indiferença que lhe merecem quer os pobres, quer o povo de um modo em geral, nos quais ele vê apenas a matéria-prima, plástica, para a sua criação ficcional, mas também a mortal “mesmidade” que define a condição humana: “*quem perscrutar as almas vê sempre a mesma alma, e nesta ressumbrando, a mesma infame e celeste porcaria. Somos todos a mesma lama plástica e palustre*” (Fialho de Almeida, 1992a:85).

Creio que na origem da *diferença* do expressionismo de Fialho, para além de uma mundividência pessoal configurada pelo pessimismo e pela sátira, está o diálogo multicultural singularmente fecundo que Fialho soube estabelecer, em particular, com as culturas “bárbaras” do norte da Europa que, mais do que um sinal da “fluidez” ou inexistência de fronteiras” característica da arte finissecular (Scheidl, 2001-2002:132), traduz, no caso de Fialho, uma invulgar atitude de insatisfação estética⁶. Destaco, em primeiro lugar, para além da leitura atenta dos autores do romantismo alemão (com destaque para Goethe e Hoffmann) e da confessada admiração pela cultura germânica, o fascínio de Fialho pelos autores nórdicos ou russos –de um modo especial, por Gógol e Dostoievski que Fialho considera o mestre do “inquietante”, o intérprete dos abismos da alma humana-, assim como o papel de divulgador de uma cultura nórdica que frequentemente assumiu (como nos revela em *Figuras de*

⁶ De acordo com Costa Pimpão, Fialho de Almeida revela um “espírito admiravelmente antenado” (*apud* Fialho de Almeida, 1992c: 9), particularmente sensível ao clima de efervescência estética que caracteriza a transição de finais de oitocentos para o início do século XX e invulgarmente atento às diversas linguagens artísticas (veja-se, por exemplo, o seu papel como pioneiro de uma crítica de arte entre nós, nas várias crónicas que regularmente consagrou às exposições de pintura e escultura, mas também ao teatro, à dança ou à música), atenção que se traduzirá numa escrita inovadora, predominantemente visual, e que, em certo sentido, cultivava o experimentalismo estético sob a forma de diálogo interartístico. O desassossego de Fialho leva-o a percorrer o caminho da revolta aberto pelos decadentistas e simbolistas franceses, sob cuja influência se vão construindo e afirmando os movimentos de ruptura do nosso fim-de-século, um trajecto que, no seu caso particular, se cruza com muitas outras referências culturais que vão desde o fantástico de Edgar Allan Poe, do outro lado do Atlântico, ao “expressionismo” de Goya e Valle-Inclán, na vizinha Espanha, ao fascínio pela cultura germânica, ao psicologismo de autores russos como Dostoievski, e, de um modo especial, ao mundo espectral e dramático de escritores nórdicos como Strindberg ou Ibsen (Fialho conjugará de modo original estas tendências, acrescentando-lhes uma concepção trágica, dorida, e ao mesmo tempo profundamente “descrente”, da existência humana que é uma das marcas mais salientes da sua escrita). Num país endemicamente marcado pelo atraso cultural –contra o qual os nossos primeiros modernistas se irão violentamente insurgir-, não deixa de ser significativa esta sintonia com a “Hora europeia”.

Destaque, terá sido sob a sua influência que D. João da Câmara ou António Patrício, por exemplo, ficariam a conhecer autores como Ibsen ou Tolstoi).

Em segundo lugar, a ausência de um sentido metafísico, moral, acentua o recorte nietzschiano da escrita de Fialho (o que a distingue, desde logo, da “transfiguração crística”, anti-nietzschiana que Eduardo Lourenço sublinha em Raul Brandão): a escrita fialhiana afirma-se para lá das categorias do Bem e do Mal, confrontando o leitor com a sua mortal fragilidade, com uma “trágica” mesmidade ou animalidade comum, com o “regresso” a uma “primitividade” pagã (leia-se, anterior ao Cristianismo, um dos pilares do pensamento racional ocidental) que, em última instância, se constitui como uma das críticas mais demolidoras ao mito do progresso que Fialho, por diversas vias, procurou desconstruir. O “expressionismo” grotesco que encontramos na escrita ficcional fialhiana confronta-nos afinal com o vitalismo que Eduardo Lourenço definiu como a essência ideal e histórica do “expressionismo”, “um vitalismo paradoxal, pois é a vida concebida na sua tensão intrinsecamente dolorosa com aquilo que se lhe opõe e assim a constitui por essa mesma oposição, quer dizer, a morte” (2004:26). Contos como “Os Novilhos” (*A Cidade do Vício*, de 1882) ou “O Sineiro de Santa Ágata” (incluído no volume *Ave Migradora*, publicado póstumo em 1922) ilustram bem este recorte nietzschiano da escrita de Fialho: o primeiro, ao apresentar ao leitor um cenário de “naturalização” do humano, isto é, de integração do homem numa natureza dionisíaca, pagã, tal como Nietzsche a descreve em *A Origem da Tragédia* (e que aqui se expressa na violência do instinto sexual, vivido em termos de primitividade ou animalidade original, na imagem do acasalamento dos bovinos que o encontro grotesco entre o casal de boieiros metonimicamente reproduz; o segundo, ao confrontar o leitor com um fantástico concerto de carrilhão num mosteiro em ruínas que vem despertar toda uma vida frenética, oculta e adormecida, durante séculos, sob o peso das lajes do mosteiro e que, pouco a pouco invade cada átomo do templo fazendo com que este ganhe subitamente vida. Silfos, faunos, espíritos fátuos e criaturas

grotescas de todas as espécies contracenam com monges, abadessas e peregrinos num estranho *sabbat* litúrgico-artístico que não pode deixar de evocar no leitor a *Romería de San Isidro* ou os *sabbats* de Goya: um espectáculo acústico-visual que constitui a dramatização do conflito entre o paganismo enquanto afirmação das forças de vida e o cristianismo que Nietzsche definira como “hostilidade à vida” (1993:1045). Um riso inquietante ecoa por todo o mosteiro, deixando o narrador, e com ele o leitor, num perturbador “caos encefálico” (1992e:118)⁷.

Sob este ponto de vista, a poética fialhiana do grotesco adquire uma tonalidade própria que lhe advém da coexistência entre a nota dolorista, trágica, e a nota humorística ou satírica, o riso carnavalesco⁸ que transforma num estranho e “inquietante” prazer o delírio das imagens que esta escrita cultiva: por esse lado, a escrita fialhiana parece-nos caber mais num expressionismo “afirmativo” (pese embora a negatividade que a caracteriza) do que “ressentido”, como pretende Eduardo Lourenço. Fialho escreve *dentro* da dor, na fragilidade imanente do seu destino humano, enquanto Raul Brandão e José Régio escrevem, parafraseando Eduardo Lourenço, “*dentro e acima*” da dor, de acordo com a perspectiva transcendente que a redenção crística legitima

Em terceiro lugar, a *expressão* e exorcização do medo e da angústia que encontramos na escrita fialhiana, denunciam um outro traço da presença activa da cultura nórdica: uma concepção animista, “mágica”, do universo⁹. A escrita fialhiana é uma escrita dominada pela

⁷ Para uma análise mais detalhada deste conto e da sua vinculação nietzschiana, veja-se o nosso ensaio (2008:312-324).

⁸ O riso trocista e demolidor de Fialho não passou despercebido nem a Raul Brandão, nem a José Régio: para o primeiro, Fialho “transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo” (Brandão, 1998a: 67-68); para Régio, o riso “ácido, rangente, verde e sinistro” (s/d:168) de Fialho é, mais do que uma “fúria de negação”, uma perigosa força de subversão.

⁹ Em 1908, o crítico de arte alemão Wilhelm Worringer destacara como principal característica da “arte nórdica” a presença do *pathos* inquietante associado à animização do inorgânico. Daí não apenas a tendência para a abstracção que a arte nórdica apresenta mas também “ces formes naturelles déformées par l’émotion et qui cherchent à exprimer l’inquiétude et la terreur que l’homme peut ressentir en face d’une nature fondamentalement hostile et inhumaine. (...) Le besoin d’activité qui se trouve dans l’homme nordique, à qui est interdite toute traduction du réel en connaissance claire, et que l’absence de cette solution naturelle intensifie, se décharge finalement dans un déploiement malsain de l’imagination visionnaire. Le réel, que l’homme gothique ne pouvait

(omni)presença de uma vida fantasmática, “inquietante”, espreitando por detrás de cada objecto, que faz com que o homem se veja permanentemente perseguido por forças obscuras e ominosas que, em última instância, visam a sua humilhação ou destruição. Uma escrita que cultiva o *pathos* e a expressão dramática, o onirismo nocturno e a visão interior, que se identifica metaforicamente à noite e aos seus poderes proteicos de anamorfose e metamorfose, mas também à loucura e à nevrose, de que resulta a desrealização do real e a fragmentação interior. Não posso deixar de referir aqui o texto, infelizmente pouco conhecido entre nós, de “A Tragédia de um Homem de Génio Obscuro”, texto publicado em 1890 e incluído no segundo volume de *Os Gatos* que nos apresenta o processo de loucura, fraccionamento mental e morte de Manuel. Manuel recusa-se a aceitar o *Outro* dentro de si, o louco e visionário que o obriga a vaguear sem destino pelas ruas nocturnas de Lisboa (e, neste contexto, não é possível deixar de evocar os loucos que vagueiam como ratos pelas avenidas poéticas de Georg Heym) e que prefere morrer, ou talvez mais rigorosamente, matar-se, como única forma de silenciar *aquilo* que ele próprio designa como o “estranho animal que em mim se agita” (1992d:33). A tragédia de Manuel configura-se deste modo como a encenação do seu próprio “suicídio”, um espectáculo carnavalesco (a sua morte ocorre, significativamente, no dia de Carnaval), simultaneamente trágico e grotesco, que este dá a ver, em primeira mão, ao amigo e anónimo narrador e, com ele, ao não menos anónimo leitor: aniquilar-se, resistir à loucura e às visões é matar o *outro*, o escritor de génio obscuro, a única forma de preservar a razão e a unidade interior, “suicidar-se” significa renunciar ao fingimento e à loucura como condição da escrita¹⁰. Permito-me ainda lembrar, a propósito da degradação do corpo de Manuel, do horror como *expressão* que a sua animalização ou “coisificação” grotesca dá a

pas transformer en naturel au moyen de la connaissance claire, était écrasé par ce jeu renforcé de l'imagination et transformé en un réel dénaturé et rehaussé en irréel. Tout devient bizarre et fantastique. Derrière l'apparence visible d'une chose rôde sa caricature, derrière l'absence de vie d'une autre, une vie spectrale et inquiétante, et de la sorte, toutes choses réelles deviennent grotesques" (*apud* Read, 1960: 73-76).

¹⁰A este respeito, veja-se o ensaio da nossa autoria acima referido (*op. cit.*:324-354).

ver, o universo pictórico dessoutro herdeiro do expressionismo que foi Francis Bacon (de um modo especial, os *Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação*, de 1944) e que, em certo sentido, a escrita de Fialho parece antever.

Sob este ponto de vista, não podemos deixar de sublinhar o papel que o grotesco assume na escrita de Fialho que ele próprio definirá como uma “tinta delirante”, nascida das “cavernas do medo”. Uma escrita que, deste modo, pretende dizer o indizível, expressar o inexpresso, dar forma ao informe ou disforme, tornar visível o invisível ou oculto, ou nas palavras de Fialho, soltar o “bestiário da alucinação doida e disforme” (1992c:126). Neste sentido, a escrita fialhiana é ainda um jogo com a morte, um Carnaval de máscaras e imagens grotescas, que suspende (e ao mesmo tempo subverte) o curso do tempo: a encenação simultaneamente trágica e humorística do drama existencial do homem. Nesta ambivalência entre o trágico e o humorístico, entre o esgar e o riso, reside a *dissonância* que a escrita de Fialho introduziu no panorama cultural português, dissonância que porventura terá ditado o destino de incompreensão ou *resistência* que envolveu desde sempre a sua obra.

“O fim de século é também, me parece, um fim de encanto” (1992f:87) – resumirá Fialho numa crónica de *Vida Irónica*, publicada em 1892. Uma vertigem ou “vista para o abismo” que a sua obra procurou, por diversas vias, *dizer* ou, talvez melhor, *dar a ver*. Uma dessas vias, apenas pressentida, veio a ser a que o Expressionismo viria a percorrer e que, em 1911, precisamente no ano da morte de Fialho, Georg Heym haveria de definir como um “esgar” ou como uma “doença” (Heym, G. "Eine Fratze", in: Barrento, 1989:17) resultante do sentimento de viver no crepúsculo da humanidade. Mais do que a doença de viver num tempo sem alma, o Expressionismo é, como afirmou o crítico vienense Herman Bahr, ele próprio um "grito de alma":

"Jamais époque ne fut plus malmené par le désespoir et l'horreur... Jamais l'homme ne s'est senti plus petit, jamais il n'a été pus inquiet. Jamais la joie n'a fait autant défaut et la liberté n'a à ce point disparu: alors le désespoir se met à hurler, l'homme réclame à grand cri son âme, un unique cri d'angoisse surgit de notre temps. L'art aussi hurle dans les ténèbres, appelle au secours, invoque l'esprit, c'est l'expressionisme" (Annoscia

(ed.) 1997: 568-570).

Muito antes de Heym e de Bahr, convém sublinhá-lo, Fialho dá-nos conta desse sentimento de mal-estar e de angústia existencial que invade o homem moderno e que, de algum modo, procurou traduzir nesta imagem “(pré)expressionista” de *Vida Irónica*, imagem que anuncia premonitoriamente *O Grito* de Munch (1893):

"Sobreviver-se era o ideal antigo, de quando os homens ainda tinham fé. Agora cada qual de nós levanta os braços, desesperado, a suplicar que alguém o livre de si mesmo" (Fialho de Almeida, 1992f:87)

O "grito de alma" é afinal o mesmo que a escrita dilacerada de Fialho, desesperadamente lançara, escrita, como tão bem nos disse Raul Brandão, nascida "dos gritos que nunca ninguém lhe ouviu" (Brandão, 1998a:67). Com efeito, o desencanto que atravessou a sociedade europeia desde os finais do século XIX até ao início do século XX atingiu, no caso de Fialho, por diferentes razões, uma invulgar intensidade, cedendo lugar a uma profunda descrença. Fialho foi, convém não esquecer, o autor de "uma das mais impiedosas e sombrias análises do Portugal moderno e contemporâneo" (Aguiar e Silva, 1983:414): uma análise que, incidindo sobre vários aspectos da vida política, social, económica e cultural, vem agudizar ainda mais o sentimento de decadência e de “pânico anímico”(Lourenço, 1988:86) que, em particular nos finais do século XIX, definia o estatuto do País relativamente ao mundo moderno europeu e que a Geração de 70 procurara não apenas diagnosticar mas de algum modo superar. Para o “observador descrente” (Buescu, 2001:161), embora atento, que Fialho foi, não há, no entanto, qualquer margem para ilusões. Por essa razão, o seu gesto expressionista não releva de um “mimetismo cultural” gratuito e sobretudo a-crítico, de um qualquer fenómeno epidérmico de “moda” estética, mas de uma descrença profunda para a qual Fialho encontra apenas expressão no niilismo nietzschiano e, de um modo geral, nos artistas do norte da Europa.

Para concluir, direi apenas, retomando o ensaio de Eduardo Lourenço, que talvez as palavras “angústia, terror, violência, brutalidade, grotesco, espanto” não traduzam a globalidade da “cultura portuguesa”; talvez a “vocação para o informe, e sobretudo para o disforme” se mostre incompatível com o impulso clássico, securizante, de ordem, que define a

“nossa cultura”; talvez “esse mundo de espectros, essa constelação de fantasmas”, esse terreno sombrio onde floresce o grotesco, não fascine um “país solar” como o nosso. Mas nem por isso Fialho deixou de o pressentir e de, com esse gesto inaugural, inscrever o seu nome nesse “museu gesticulante” do expressionismo de que fala o autor de *O Labirinto da Saudade*.

Bibliografia:

AGUIAR e SILVA, Vítor (1983), "Fialho de Almeida e o problema sócio-cultural do francesismo", *Actes du Colloque Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris: F. Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais.

ANNOSCIA, Enrico (ed.)(1997), *L'Encyclopédie de l'Art*, Paris: Éditions de la Martinière.

BUESCU, Maria Helena Carvalhão (2001), *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, Porto: Campo das Letras.

FIALHO DE ALMEIDA (1875), “Páginas de miséria: confissões”. In: *Correspondência de Leiria*, nº 50, 10 de Outubro.

— (1992a), *Pasquinadas: jornal de um vagabundo* [1890], Lisboa: Círculo de Leitores.

— (1992b), *Figuras de Destaque* [1923], Lisboa: Círculo de Leitores.

—(1992c), *Os Gatos. Publicação mensal de inquérito à vida portuguesa* [1889-1894], Vol. I, Lisboa: Clássica Editora.

—(1992d), *Os Gatos. Publicação mensal de inquérito à vida portuguesa*, Vol. II, Lisboa: Clássica Editora.

—(1992e), *Ave Migradora* [1922], Lisboa: Círculo de Leitores.

—(1992f), *Vida Irónica* [1892], Lisboa: Círculo de Leitores.

BARRENTO, João (1987), *O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo*, Lisboa: Ed. Presença.

— (1989), *A Poesia do Expressionismo Alemão*, Lisboa: Ed. Presença.

BRANDÃO, Raul (1998), *Memórias* [ed. de J. C. Seabra Pereira; 1ª ed. 1919], Tomo I, Lisboa: Relógio d'Água.

ELGER, Dietmar (1998), *Expressionismo*, Köln-Lisboa-London-New York-Paris-Tokyo: Taschen.

- GIL, José (2005), *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, (3ªed.), Lisboa: Relógio d'Água.
- LOURENÇO, Eduardo (2004), *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, (3ª ed.), Lisboa: Gradiva.
- (1988), *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LYNTON, Norbert (1992), *The Story of Modern Art*, London: Phaidon Press.
- MACHADO, Álvaro Manuel (ed.) (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Presença.
- MATEUS, Isabel Cristina (2008), “Kodakização” e *Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, Lisboa: Caminho.
- NIETZSCHE, F. (1993), *Oeuvres [1882-1888]*, éd. dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider], Paris: Robert Laffont.
- READ, Herbert (1960), *Histoire de la Peinture Moderne* (trad. Yves Riviere), Paris: Aimery-Somogy.
- RÉGIO, José (s/d), “Fialho, crítico de teatro”. In: BARRETO, Costa (ed.) (s/d), *Estrada Larga* (suplemento de Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*), Vol. 3, Porto: Porto Editora.
- (1980), *Três Ensaios sobre Arte [1967]*, Lisboa: Brasília Editora.
- REYNAUD, Maria João (2000), *Metamorfozes da Escrita. Húmus, de Raul Brandão*, Porto: Campo das Letras.
- SCHEIDL, Ludwig (2001/2002), "O significado das fronteiras literárias. Da literatura finissecular ao Expressionismo". In: *Runa (Passagens de Fronteira/Grenzübergänge)*, Rev. Portuguesa de Estudos Germanísticos, Fac. Letras da Universidade do Porto, nº 29.