

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

LUCAS ANDRÉ GASPAROTTO

UMA *TORRENTE D' AIS* OU A *ALMA NACIONAL*?
O FADO EM PERSPECTIVA IDENTITÁRIA NA DISCUSSÃO ACERCA DA
NAÇÃO PORTUGUESA (1878-1904)

Porto Alegre
2015

LUCAS ANDRÉ GASPAROTTO

**UMA *TORRENTE D' AIS* OU A *ALMA NACIONAL*?
O FADO EM PERSPECTIVA IDENTITÁRIA NA DISCUSSÃO ACERCA DA
NAÇÃO PORTUGUESA (1878-1904)**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

ORIENTADOR: DR. MARÇAL DE MENEZES PAREDES

Porto Alegre
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G249t

Gasparotto, Lucas André

Uma torrente d'ais ou a alma nacional? O fado em perspectiva identitária na discussão acerca da nação portuguesa (1878-1904) / Lucas André Gasparotto. – Porto Alegre, 2015.

144 f.

Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2015.

1. Fado. 2. Música popular. 3. Nação. 4. Identidade nacional.
I. Paredes, Marçal de Menezes. II. Título.

LUCAS ANDRÉ GASPAROTTO

**UMA TORRENTE D' AIS OU A ALMA NACIONAL?
O FADO EM PERSPECTIVA IDENTITÁRIA NA DISCUSSÃO ACERCA DA
NAÇÃO PORTUGUESA (1878-1904)**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes (Orientador) – PUCRS

Prof^a. Dr^a. Ruth Maria Chittó Gauer – PUCRS

Prof^a. Dr^a. Maria Eunice Moreira – PUCRS

Porto Alegre
2015

AGRADECIMENTOS

“A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida”. Esses versos, imortalizados por Vinícius de Moraes em Samba da Bênção, traduzem, a mim me parece, como que o substrato de nossa existência e a tônica de nossas relações pessoais. E no âmbito acadêmico não podia ser diferente. Esses quase dois anos de Mestrado possibilitaram novos encontros e a continuação de outros já não tão novos assim. Todos eles precisam ser registrados neste trabalho como agradecimento, não só por sua própria riqueza, mas porque possibilita que nos reinventemos enquanto pessoa a cada diferente contato.

Ao Prof. Marçal, que tornou viável a realização deste trabalho, agradeço por sua orientação atenciosa, pela parceria, confiança e disponibilidade, e por dividir de forma irrestrita seu amplo conhecimento teórico, sobretudo, em torno do debate acerca da nação. Ainda, sua exigente visão acerca do caráter da pesquisa histórica garantiu que esse trabalho pudesse realizar a discussão que se propõe. Por fim, mas não menos importante, agradeço pela paciência e interesse com que sempre encarou as longas conversas nas quais dividia minhas angústias, acadêmicas ou não.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS agradeço a acolhida e todo o suporte administrativo garantido por funcionários sempre muito atenciosos como a Carla e o Luís. Nesse programa tive o privilégio de entrar em contato com um corpo docente qualificado, dos quais devo agradecer em especial aos professores Helder da Silveira e Jurandir Malerba, com quem pude aprofundar meu pensamento crítico acerca do trabalho do historiador e do caráter da pesquisa científica, e à professora Ruth Gauer, por dividir seu amplo conhecimento sobre as mais diversas áreas do conhecimento. Através do PPGH/PUCRS pude acessar, ainda, auxílios à pesquisa viabilizados por órgãos como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e o Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico (CNPq). O primeiro possibilitou importante coleta de dados no Real Gabinete Português de Leitura, localizado na cidade do Rio de Janeiro, através do Programa de Excelência Acadêmica – PROEX/CAPES; o segundo possibilitou que, através de bolsa de estudos, este trabalho fosse realizado com dedicação exclusiva.

Aos colegas que conheci no Mestrado, em especial Ialê e Aline, agora já amigas queridas que moram no meu coração, agradeço a parceria durante as disciplinas e as discussões, acadêmicas ou não. Mas, sobretudo, a elas agradeço a diversão garantida no “clubinho”. Ao Saul que, com sua irreverência, tornou a experiência do Mestrado mais

divertida. À Priscila, por seu interesse em meu trabalho e por estar sempre aberta ao diálogo, acadêmico ou não.

À Carla, que esteve ao meu lado durante praticamente todo o curso de Mestrado, agradeço, principalmente, o carinho, o afeto, o companheirismo, a atenção, a cumplicidade, o cuidado. Devo agradecer ainda a disponibilidade com que leu e revisou, de forma atenta, os mais diversos textos escritos ao longo desses quase dois anos.

Ao Jacson, colega da graduação e agora já um grande amigo, que acompanhou de perto essa experiência, por dividir comigo sua erudição (e seu deboche setecentista) e seus amplos conhecimentos sobre história e sobre os mais diversos assuntos.

À Magali, por ser minha cúmplice de vida e por dividir seus conhecimentos sobre Montaigne utilizados neste trabalho.

À queridíssima Silvana, pelo encontro poético com sua “negra presença”, por me oferecer todas as cores do arco-íris e por possibilitar que esse trabalho tivesse, acredito, um texto algo menos duro.

À Ju Tarta, Carina, Beta Lisboa, Beta Loira e Renatinha que, por terem tornado os últimos meses muito mais divertido e “zuerado”, aliviaram a tensão final da escrita deste trabalho. E à Ju Tarta novamente, pela revisão final do abstract deste trabalho.

À Valéria Lucas Frantz, colega da Uergs, pela elaboração da ficha catalográfica deste trabalho.

Ao Tulio e à Kika, pelo auxílio com abstracts. E ao Tulio novamente pela gentileza com que me recebeu, por duas vezes, em sua casa na cidade do Rio de Janeiro, onde participei de eventos relacionados a minha pesquisa.

Às funcionárias da Biblioteca Pública Pe. Antonio Rizzoto, do município de São Marcos, Elena, Enedi, Rejane e Renata, pela atenção dispensada a mim durante as duas semanas em que lá passei escrevendo parte deste trabalho.

Ao Rodrigo, que me ajudou (e ajuda) a acomodar todos os desdobramentos dessa experiência.

Aos meus pais e irmãos pelo apoio e por sempre acreditarem em mim.

*Quem quiser singrar os mares
Sem passar por tempestade
É melhor fincar na areia
O barco, a vela, a vontade*

*Quem teme a escuridão
Nem carece ver o brilho
Passeando no arco da amplidão*

Jota Velloso, *Calmaria*, 2012

RESUMO

O fado, gênero musical considerado canção nacional em Portugal, surge na periferia da cidade de Lisboa na década de 1840. A partir dos anos 1860, já é possível observá-lo circulando entre as diversas camadas da sociedade portuguesa. Este trabalho investiga duas “imagens” do fado compostas entre a segunda metade do século XIX e os primeiros anos do século XX, a fim de desemaranhar a tessitura que tramou tais retratos através do tempo. Busca-se, assim, demonstrar a historicidade na construção dos símbolos nacionais, bem como o caráter mutável do conceito de nação, através da apreensão dessas “imagens” do fado construídas em dois momentos da história de Portugal: ora como elemento incapaz de figurar como símbolo da nação portuguesa, ora como objeto cultural genuinamente português. Constituídas no contexto em que se percebe a alteração da perspectiva temporal de análise da história de Portugal, quando a intelectualidade portuguesa rompe com uma tradição passadista na concepção da nação e descortina a possibilidade de repensá-la segundo pressupostos com condições de consolidação no futuro, as “imagens” do fado em questão, defende-se, estiveram ligadas às “estéticas de recomposição identitária” desenvolvidas pela cultura portuguesa. Através da articulação das temporalidades expressas pelas categorias de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, aponta-se, assim, a elaboração das referidas “estéticas” por duas lógicas de pensamento vinculadas às ideias em torno de dois agrupamentos de intelectuais. A primeira, demarcada pela chamada *Geração de 1870*, de cunho cientificista ligado à corrente literária realista e a um *modelo racional de nação* de inspiração classicista-humanista, encontra síntese nas obras de Eça de Queirós, *O Primo Basílio* (1878) e *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), nas quais o fado é desconsiderado como símbolo nacional. A segunda lógica de pensamento, atribuída à dita *Geração de 1890*, cujas ideias caracterizam-se por um viés nacionalista relacionado ao contexto pós-*Ultimatum* de 1890, ligada à corrente literária simbolista e a um *modelo etnocultural de nação* de inspiração romântica, estão presentes nas obras dos olisipógrafos Pinto de Carvalho, *História do Fado* (1903), e Alberto Pimentel, *A Triste Canção do Sul* (1904), nas quais o fado figura como expressão da “alma nacional”.

Palavras-chave: Fado. Música popular. Nação. Identidade nacional.

ABSTRACT

A musical style that is considered the national song in Portugal, the Fado arose in Lisbon suburb in 1840. From the 1860's, it is possible to observe it circulating between the various strata of the Portuguese society. This paper investigates two "images" of the Fado made between the second half of the nineteenth century and the early years of the twentieth century, in order to unravel the fabric that plotted such pictures through time. The aim is, thus, to demonstrate the historicity in the construction of national symbols and the changing character of the concept of nation, by seizing these "images" of the Fado built in two moments in Portugal's History: sometimes as an element unable to appear as symbol of the Portuguese nation, sometimes as a genuinely Portuguese cultural object. Established in the context in which one perceives the change in time frame analysis of Portugal's history, when the Portuguese intelligentsia breaks with a past tradition in the nation's design and opens up the possibility of rethinking it based on the assumptions with conditions of consolidation in the future, the "images" of the Fado in question, it is argued, were linked to the "aesthetic of identity recomposition" developed by the Portuguese culture. Through the articulation of temporality expressed by the categories of "space experience" and "horizon of expectation", it is noted, as well, the establishment of these "aesthetic" by two logical thoughts linked to ideas around two intellectual groups. The first, marked by so-called *Geração de 1870*, of scientific slant on the realistic literary trend and the "rational model of nation" of enlightenment inspiration, is summarized in the works of Eca de Queiroz, *O Primo Basilio* (1878) and *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), in which Fado is disregarded as a national symbol. The second logical thought, attributed to the alleged *Geração de 1890*, whose ideas are characterized by a nationalist bias related to post-*Ultimatum* context of 1890, connected to the symbolist literary trend and an "ethnocultural model nation" of romantic inspiration, are present in the works of olisipography (study of Lisbon) by Pinto de Carvalho, "*História do Fado*" (1903), and Alberto Pimentel, "*A Triste Canção do Sul*" (1904), in which the Fado figures as an expression of "national soul".

Keywords: Fado. Popular music. Nation. National identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O FADO NO CONTEXTO DO <i>SURTO CULTURAL</i> OITOCENTISTA PORTUGUÊS	17
1.1 O FADO SOB INFLUÊNCIA DAS IDEIAS	17
1.1.1 <i>Enfim, Portugal discute-se</i> . O triunfo do liberalismo e a invasão das ideias	17
1.1.2 <i>Um objecto nómada</i> . O fado, do bordel ao palácio	21
1.2 O FADO COMO ASPECTO (OU NÃO) DA NAÇÃO	29
2. O FADO NO ROMANCE QUEIROSIANO	37
2.1 A GERAÇÃO DE 1870	38
2.1.1 <i>A briga contra a Tróia literária de Castilho</i> . A Questão Coimbrã	43
2.1.2 <i>Aurora dum mundo novo</i> . As Conferências do Casino	48
2.2 A CRÍTICA QUEIROSIANA AO FADO	57
2.2.1 <i>Com a melancolia de um gemido</i> . O fado em <i>O primo Bazílio</i>	58
2.2.2 <i>Uma torrente d'ais</i> . O fado em <i>A ilustre casa de Ramires</i>	74
3. O FADO COMO EXPRESSÃO DA ALMA NACIONAL	89
3.1 A GERAÇÃO DE 1890	91
3.1.1 <i>A nação, mais do que libras, carecia de alma</i> . Nacionalismo literário e cultural	94
3.1.2 <i>Subtil e delicada fórmula, mistura de cepticismo e patriotismo</i> . O simbolismo de António Nobre em <i>Só</i>	99
3.2 AS HISTÓRIAS DO FADO PELOS OLISIPÓGRAFOS	108
3.2.1 <i>No fado – a mais sugestiva canção lusitana – revela-se a alma nacional</i> . O fado por Pinto de Carvalho	111
3.2.2 <i>O fado é portuquez, é toda uma mentalidade, é toda uma Historia</i> . O fado por Alberto Pimentel	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
FONTES PRINCIPAIS E COMPLEMENTARES	141
SÍTIOS CONSULTADOS NA INTERNET	143

INTRODUÇÃO

*O historiador nunca se evade
do tempo da história:
o tempo adere ao seu pensamento
como a terra à pá do jardineiro*
Fernand Braudel, 1958

“O fado é uma maneira de nos posicionarmos enquanto identidade”, afirmou a fadista portuguesa Carminho, entre um número e outro, em show realizado na cidade de Porto Alegre em 2013.¹ Meses depois, em entrevista concedida à agência de notícias *Magazine*,² Mariza, intérprete portuguesa de fado com carreira internacionalmente reconhecida, reforçava a convicção da colega: “é óbvio que o fado representa o povo português, as suas raízes”. Ainda, referindo-se ao movimento de popularização do fado observado entre 2001 e 2014, período no qual a venda de discos do gênero musical em Portugal passou de cinco para 120 mil cópias, Mariza defendeu não se tratar o fenômeno de moda passageira, “porque o fado canta a alma de um povo”. E avançou ainda mais na questão. Endossando declaração do musicólogo português Rui Vieira Nery, consubstanciou o fado e o “povo” português ao comentar que ele, ao ser questionado sobre o que seria o fado, teria respondido: “«Somos nós, postos em música»”.

A construção histórica revelada pelas declarações de ambas as fadistas parecia manifestar, de maneira supostamente óbvia, a força da carga simbólica atribuída ao fado como canção nacional portuguesa na atualidade. Contudo, buscando recorrer-se a fatos que sustentassem uma tal visão do gênero musical para além das declarações de figuras do meio artístico, chegou-se, então, a dois importantes acontecimentos que vieram reforçar a posição do fado como elemento nacional em Portugal: o primeiro, datado de 2001, refere-se ao sepultamento da consagrada fadista Amália Rodrigues no Panteão Nacional, localizado em Santa Engrácia, ato que, de acordo com Fernando Catroga, trata-se de um “sinal evidente do

¹ O show foi realizado no Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 23 de outubro de 2013, como parte do Projeto Unimúsica, *série lusamérica canções*, organizado pelo Departamento de Difusão Cultural UFRGS, vinculado à Pró-Reitoria de Extensão (PROEXT). A programação da edição 2013 do referido projeto está disponível em: http://www.ufrgs.br/difusaocultural/dados_hist.php?idprograma=56ab0591e336e8ed3c7a29682aaa2847&&idprojeto=15803c5bc347d66914e665279d3e9df8&&anoselc=&&edicaosel=f6b260b257477bbcb7ad69221e09d472. Acesso em: 12 jan. 2015.

² *Mariza como nunca a viu*. Notícias Magazine. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/mariza-como-nunca-a-viu>. Acesso em: 7 abr. 2014.

lugar mítico que se quer conferir ao fado como expressão da *alma portuguesa*”.³ O segundo diz respeito ao empenho de instituições de Lisboa em viabilizar a candidatura do gênero musical⁴ à *Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade* pela *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), inscrição que veio a se concretizar em novembro de 2011.⁵

Após ouvir a declaração de Carminho, acessar a entrevista de Mariza e coletar os fatos relatados acima, naquele momento desta pesquisa, o contato com fontes documentais e bibliografia acerca do fado já havia, contudo, provocado uma inquietação. Apesar do distinto tratamento atribuído ao gênero musical, causava estranhamento certa ausência de análises acerca do fado, sobretudo, em obras de referência dedicadas à cultura em Portugal na primeira metade do século XX. Em estudos mais específicos sobre o cancionário popular, em especial os de autoria de Jaime Cortesão,⁶ a menção ao fado é praticamente inexistente e, quando figura, o autor procura reduzir sua importância. Em *O Cancioneiro Popular*, de 1914, por exemplo, há uma única menção ao gênero musical, presente em um pensamento popular recolhido.⁷ Em *O que o povo canta em Portugal*, de 1942, por sua vez, o autor afirma que “tem-se exagerado muito o caráter nacional do fado”.⁸

Ainda, nas histórias de Portugal escritas pelos intelectuais que se dedicaram, na segunda metade do século XX, a compilar a cultura lusitana, o gênero musical tampouco é discutido. No primeiro volume de *A Cultura em Portugal*, de autoria de António José Saraiva, publicado em 1981, o fado é arrolado como aspecto negativo, por assim dizer, da personalidade cultural portuguesa: “O fado é a expressão mais popular deste ‘gosto de ser

³ CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo* (EUA, França e Portugal). Fortaleza: Edições NUDOC / Museu do Ceará, 2005, p. 124, grifos no original.

⁴ A candidatura foi viabilizada pela Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural – EEM, através do Museu do Fado em parceria com o Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <www.candidaturadofado.com/homepage/equipa>. Acesso em: 14 out. 2013.

⁵ O documento que oficializa a inscrição do Fado na referida lista pode ser consultado em: UNESCO. *Nomination file no. 00563 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2011*. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental Committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2011. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00563>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

⁶ CORTESÃO, Jaime. *Cancioneiro Popular: Antologia precedida dum estudo crítico*. Porto: Renascença Portuguesa, 1914; _____. *O que o povo canta em Portugal: trovas, romances, orações e seleção musical*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

⁷ “Quem nasce no triste fado / Nunca pode ter bom fim; / Quem mal anda mal acaba, / Ponham os olhos em mim” (CORTESÃO, 1914, p. 93).

⁸ CORTESÃO, 1942, p. 35.

triste’: é um lamento entrecortado de soluções”.⁹ No *Guia de história da 1ª República portuguesa*, de autoria de Antônio de Oliveira Marques,¹⁰ publicado em 1981, são apenas mencionados os nomes de alguns compositores de fados. Mais de quinze anos depois, em 1997, era a vez de Eduardo Lourenço relacionar o fado à “percepção [pelos portugueses] da vida e do destino como essencialmente «trágico»”. Segundo afirma, “talvez haja alguma verdade nesta imagem que é costume evocar em relação a este povo que canta «o fado» ou no fado se canta”.¹¹

Parte das ausências aqui mencionadas encontra explicação no trabalho de Rui Vieira Nery, musicólogo português envolvido na candidatura do fado à lista de patrimônio imaterial da humanidade editada pela UNESCO. Em sua mais completa e recente obra acerca do gênero, intitulada *Para uma História do Fado*,¹² relata que, após a Revolução de 25 de abril de 1974 – a qual pôs fim ao regime autoritário do Estado Novo Português iniciado em 1933 –, o gênero amargou esquecimento até meados dos anos 1980 devido a sua associação com o salazarismo estadonovista. Tal explicação é reforçada por análises da historiografia portuguesa contemporânea realizadas por Francisco Falcon¹³ e José Manuel Tengarrinha,¹⁴ as quais relatam os casos de exílio, voluntário ou não, durante o Estado Novo, dos historiadores mencionados anteriormente – Antônio José Saraiva, Antônio de Oliveira Marques, Jaime Cortesão –, além de Vitorino Magalhães Godinho. Sendo assim, a associação do fado ao Estado Novo, combinada aos expurgos de historiadores da universidade portuguesa, ajuda a compreender as razões da ainda incipiente bibliografia acerca do gênero, denunciada pela perspectiva presente no título da obra de Rui Vieira Nery, *Para uma história do Fado*, em clara alusão a uma história a ser escrita.

⁹ SARAIVA, José António. *A cultura em Portugal: teoria e história*. Lisboa: Gradiva, 1991, v. 1, p. 86. O autor publicou também a obra *Para a história da cultura em Portugal*. Esta, entretanto, é dedicada à literatura, não sendo o fado mencionado (SARAIVA, José António, *Para a história da cultura em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1974. 2 v).

¹⁰ MARQUES, A. H. de Oliveira. *Guia de história da 1ª República portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981. O autor publicou também a obra *A Primeira República Portuguesa: alguns aspectos estruturais* (1980), em 1971, a qual dedica o sexto capítulo ao que denomina de “Aspectos culturais”; o fado, contudo, não é mencionado (_____. *A Primeira República Portuguesa (alguns aspectos estruturais)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980).

¹¹ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino*. In: _____. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999, p. 43.

¹² NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

¹³ FALCON, Francisco. *Historiografia Portuguesa Contemporânea: Um ensaio histórico-interpretativo. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 79-99.

¹⁴ ARRUDA, José Jobson; TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

Contudo, não deixa de ser no mínimo curioso que, em face do ostracismo relegado pelos historiadores portugueses das últimas décadas do século XX, ainda assim, o fado goze do status de símbolo nacional em Portugal no âmbito da música, conforme comprova esse rápido mapeamento de sua situação na atualidade, quando passou a ser, inclusive, reconhecido internacionalmente. Conforme se constatou acima, embora essa ideia seja difundida no meio fadista e esteja consolidada através de atos institucionalizados, o cenário historiográfico concernente ao fado carece ainda de estudos dedicados à investigação de sua trajetória histórica. A esse respeito, a afirmação de Sérgio Campos Matos, de que “diversos autores têm sublinhado a função social da história na formação da consciência nacional”, o que expõe o papel central desempenhado pela produção historiográfica na fixação de identidades,¹⁵ só vêm reforçar a anteriormente mencionada força da carga simbólica do fado como elemento nacional na atualidade.

Em face dessa situação, este trabalho pretende, então, apreender duas imagens do fado compostas entre a metade do século XIX e os primeiros anos do XX, a fim de desemaranhar a tessitura que tramou tais retratos através do tempo. Trata-se, portanto, de constatar a historicidade na construção dos símbolos nacionais através da apreensão de duas imagens do fado: ora como elemento incapaz de figurar como símbolo da nação portuguesa, ora como expressão da “alma nacional”, em dois momentos distintos da história de Portugal em que se observa a definição, sob a influência das ideias que circulavam no continente europeu, das “estéticas de recomposição identitária” desenvolvidas pela cultura portuguesa.¹⁶ Este trabalho deve revelar, assim, através do estudo do fado, o caráter mutável do conceito de nação, ou seja, sua historicidade, a qual não pode ser discutida sem que se esteja atento às condições de cada contexto histórico.

A partir da segunda metade dos oitocentos, noções de mudança e transformação integraram a agenda dos intelectuais portugueses. Sobretudo desde os anos 1860, encontra-se em expansão um conjunto de ideias que penetravam no país, ampliando o horizonte e transformando radicalmente o modo de pensar da intelectualidade portuguesa. O referido conjunto de ideias, caracterizado por atingir diferentes âmbitos da sociedade – político, cultural, científico –, engendrou uma transformação que se configurou como tiro de

¹⁵ MATOS, Sérgio Campos. História e identidade nacional. A formação de Portugal na historiografia contemporânea. *Lusotopie*, 2002, p. 123.

¹⁶ PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). [Coimbra]: Novas Edições Acadêmicas, 2013, p. 214.

misericórdia no romantismo português, alterando os pressupostos sob os quais se buscava pensar a nação. Se o historicismo, característico do pensamento romântico, percebendo já um sentimento de decadência, buscava reescrever Portugal olhando para o passado, a partir do último terço do século XIX, sob influência de novas ideias, modifica-se a perspectiva temporal de análise da história de Portugal. Visando superar a decadência da sociedade, passa-se, então, a idealizar a nação segundo pressupostos que pudessem garantir sua permanência no futuro.¹⁷

No esteio das discussões engendradas desde essa nova perspectiva de abordar a nação, o fado figura como objeto de análise, de forma distinta, em dois momentos: ora como elemento incapaz de atender aos pressupostos nacionais, ora como expressão inexorável da nação. Essas diferentes percepções estão diretamente relacionadas com o referencial que se observa no horizonte das ideias dos intelectuais. Num primeiro momento, a chamada *Geração de 70*, segundo a qual a nação deveria acompanhar as realizações da civilização moderna; num segundo momento, influenciado pelo contexto pós-*Ultimatum* de 1890, observa-se o entendimento da nação repousar na busca de uma cultura genuinamente nacional. Trata-se, em última análise, de investigar o “espaço de experiência” responsável por reconfigurar o “horizonte de expectativa”¹⁸ desses intelectuais.

A fim de dar conta dessa nova perspectiva de abordagem da nação através do estudo do fado, este trabalho se utilizará de dois conjuntos de fontes. No primeiro caso, duas obras literárias de Eça de Queirós (*O Primo Basílio*, 1878, e *A Ilustre Casa de Ramires*, 1900)¹⁹ serão analisadas à luz dos ideais da chamada *Geração de 1870* e da corrente literária do Realismo, adotada pelo próprio Eça. No segundo, duas obras de autoria dos olisipógrafos Pinto de Carvalho (*História do Fado*, 1903)²⁰ e Alberto Pimentel (*A Triste Canção do Sul*, 1904),²¹ serão vinculadas ao pensamento da *Geração de 1890*, fortemente influenciado pelo nacionalismo insurgente pós-*Ultimatum* britânico de 1890 e da corrente simbolista

¹⁷ A única exceção a essa lógica é a comemoração do 3º centenário da morte de Camões, em 1880. De acordo com Fernando Catroga, nesse momento observa-se por toda a Europa a valorização do “homem de letras” em detrimento do político ou do militar. Em Portugal, essa postura teria servido “para se fazer reavivar a aventura referida em *Os Lusíadas*”, em clara tentativa de revalorização do passado glorioso representado pelas conquistas imperiais (CATROGA, op. cit., p. 121).

¹⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, pp. 305-327.

¹⁹ QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. 1ª ed. – Porto; Braga: Livraria Chardron, 1878, 636 p.; 19 cm; _____. *A ilustre casa de Ramires*. Porto: Livraria Chardron, 1900, 543 p.; 19 cm.

²⁰ CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna; Typographia, 1903, 270 p.

²¹ PIMENTEL, Alberto. *A Triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado). Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, 302 p.

representada em Portugal por António Nobre. Trata-se de demonstrar: i) o conjunto de ideias responsáveis por influenciar cada uma das análises; ii) como essas ideias aparecem nas obras analisadas; iii) de que forma influenciaram as diferentes visões acerca do fado.

A partir do que se denominou de *modelos de nação*,²² cujas características dão sustentação aos argumentos encontrados nos dois momentos em que se observam as diferentes perspectivas de análise sobre o fado, proceder-se-á, então, à identificação de indícios que remetam aos pressupostos teóricos atribuídos a cada um dos modelos. Dessa forma, o trabalho procurará demonstrar que as análises em questão, situadas em meados do século XIX e início do XX, sob influência do movimento das ideias, estão relacionadas com distintas tradições do pensamento filosófico em torno do conceito de nação.

Assim estabelecidos os princípios teóricos e metodológicos norteadores da pesquisa, esta dissertação apresenta-se dividida em três capítulos. O primeiro, subdividido em duas partes, aborda, na primeira, a história do fado a fim de propor uma contextualização da segunda metade do século XIX, período em que se observa seu surgimento como canção na cidade de Lisboa, bem como sua consagração em espaços diversos da sociedade portuguesa. Na segunda parte do capítulo, já delineada a contextualização da segunda metade dos oitocentos, esboçam-se os pressupostos teóricos utilizados no trabalho. A discussão gira em torno da alteração na perspectiva temporal, condicionada por influências teóricas e estéticas responsáveis por promoverem uma mudança nos parâmetros de análise acerca do fado e da nação. O que se procura demonstrar é que as dimensões temporais de presente e futuro, observadas nas obras analisadas, articulam-se da mesma forma em cada um dos momentos identificados, mas repousam, contudo, em pressupostos diferentes.

Os modelos *racional e etnocultural*²³ de nação serão, então, apresentados, a fim de que se estabeleçam os parâmetros de análise para cada conjunto de fontes. O primeiro, sustentado em princípios cientificistas de inspiração classicista-humanista, é atribuído ao pensamento de Eça de Queirós e pretende demonstrar como o fado, analisado em suas obras através do comportamento dos personagens diretamente vinculados ao gênero musical em questão, não tem condições de figurar como elemento de seu ideal de nação. O segundo, sustentado em

²² Autores como Benedict Anderson (ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008), Anthony D. Smith (SMITH, Anthony D. *Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997), Adrian Hastings (HASTINGS, Adrian. *La construcción de las nacionalidades*. Madrid: Cambridge Univ. Press, 2000), entre outros, tratam do caráter modelar da nação.

²³ A definição conceitual de cada um dos modelos será exposta no primeiro capítulo.

princípios intrínsecos a uma coletividade cultural específica, é atribuído ao pensamento presente nas obras de Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel, nas quais o fado surge como expressão da alma nacional.

O segundo capítulo se dedica a analisar as obras de Eça de Queirós selecionadas. Na primeira parte é apresentado o contexto em que está inserido o autor, entre os intelectuais da *Geração de 1870*, a qual se caracterizou por defender e propalar o pensamento cientificista na observação dos fenômenos. Inserido entre esse grupo, signatário de seu conteúdo programático, Eça adotou as lentes da estética literária realista para a confecção de seus romances. Delineado esse cenário, se procurará demonstrar, então, através da investigação do comportamento dos personagens diretamente vinculados ao fado, porque motivo o gênero musical em questão não pode figurar como símbolo de seu ideal de nação.

No terceiro capítulo são analisadas as obras dos olisipógrafos e Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel, consideradas as primeiras histórias do fado. Na primeira parte do capítulo, o contexto pós-*Ultimatum* britânico de 1890 é apresentado a fim de estabelecer de que forma o nacionalismo característico daquele momento conformou o pensamento de parte da *intelligentsia* portuguesa reunida em torno da chamada *Geração de 1890*. Nesse contexto, a busca de uma suposta originalidade cultural portuguesa fez surgir na literatura a corrente estética simbolista, que deve subsidiar a análise das fontes. Assim composto o cenário da última década do século XIX, o fado será analisado nas obras em questão através de seu tratamento como expressão da alma nacional.

1. O FADO NO CONTEXTO DO SURTO CULTURAL OITOCENTISTA PORTUGUÊS

*Il serait temps de rappeler, [...] que les idées
ne se promènent pas toutes nues dans la rue;
qu'elles sont portées par des hommes qui
appartiennent eux-mêmes à des ensembles sociaux.*
Jacques Julliard, 1984

1.1 O FADO SOB INFLUÊNCIA DAS IDEIAS

1.1.1 Enfim, *Portugal discute-se*. O triunfo do liberalismo e a invasão das ideias

Desde que o liberalismo tornou-se proeminente em Portugal com a Revolução Liberal do Porto, em 1820, a realidade portuguesa modificou-se em ritmo considerável. Despontou, então, uma nova elite, representada pelas camadas médias urbanas, assente nos ideais da moderna civilização burguesa, representada, principalmente, por França e Inglaterra. Após um período de instabilidade política, situado entre 1820 e 1834, durante o qual foi preciso vencer as forças miguelistas, medidas liberais passaram a ser tomadas a fim de acompanhar as transformações da sociedade, visando separar o “*Portugal velho* do *Portugal Novo*”.²⁴ O historiador português Oliveira Marques identifica, no esteio dessa liberalização da sociedade, um “surto cultural” observado na literatura, no teatro, na História, na ciência.²⁵

Esse é o momento do romantismo português, representado por Alexandre Herculano e Almeida Garret, num contexto em que começa a se aceitar a posição dos “homens de letras”²⁶ como mediadores entre a sociedade e suas transformações. De acordo com Eduardo Lourenço, “pela primeira vez, em séculos de unanimismo, cultural, político, ético, desde as invasões napoleônicas até ao definitivo estabelecimento da monarquia constitucional (1834), *Portugal discute-se*”.²⁷ O pensamento romântico busca dar nova atenção ao passado nacional

²⁴ LOURENÇO, op. cit., p. 29, grifo no original.

²⁵ MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

²⁶ Cf. CATROGA, op. cit., p. 120.

²⁷ LOURENÇO, op. cit., p. 26.

como forma de superar o sentimento de decadência que se manifesta na sociedade. Trata-se de um momento de refundação, “reenquadrando, repensando e remitificando o (...) imaginário cultural”²⁸, no qual se perscruta as origens medievais, num esforço de criar uma imagem para o *Portugal Novo*. De acordo com o historiador português, observa-se, aqui, a ruptura com uma visão de Portugal de conteúdo transcendente, por séculos fundamentada no mito do “milagre de ouriques”. As análises de Garret e Herculano, pelo contrário, fundamentam-se em termos profanos: enquanto esse instituiu Portugal como história, aquele o uniu, historicamente, à saudade de um passado glorioso real e não mais fictício. O romantismo foi, assim, responsável por criar uma imagem do país em busca de si mesmo a partir, simultaneamente, da invenção de uma cultura e do próprio país como uma cultura.²⁹

Durante a segunda metade do século XIX, o país viveu sob o efeito da *Regeneração*, política promovida pela Monarquia Constitucional, a partir de 1851, assente na ideia de progresso material, herança do final do século XVIII, através do aprimoramento técnico-industrial. O modelo econômico regenerador punha, assim, ênfase no desenvolvimento de vias de comunicação – basicamente ferrovias, estradas, telégrafo, visando à prosperidade comercial. Contudo, embora tenha colocado em contato as diversas regiões do país, colaborando significativamente com a circulação das ideias, tal política de fomento teve como consequência déficit orçamental e endividamento público.

A administração mostrava-se, então, incapaz de praticar medidas eficientes capazes de fazer o país acompanhar o processo de modernização em curso no continente europeu. A população, ainda predominantemente rural, de maioria analfabeta, apresentava pequeno crescimento nas cidades ligado ao desenvolvimento de serviços burocráticos e um incipiente desenvolvimento industrial. Observa-se surgir, então, uma população marginal que ocupa, sobretudo, a periferia da capital.

Entre o início da década de 1860 e o início dos anos 1870, a crise financeira transforma-se em crise política, antecipando o prenúncio do ocaso da monarquia constitucional. A contestação ao regime vinha em duas frentes, fortemente influenciada por ideias que circulavam no continente europeu. Veem-se, assim, os republicanos, reunidos em um partido político, sofrerem influencia teórica do positivismo, cientificismo, agnosticismo, evolucionismo, bem como se observa o surgimento do movimento operário e socialista, em

²⁸ Ibidem, p. 27.

²⁹ Ibidem.

função do aumento da população de trabalhadores fabris, influenciado por teses marxistas e pelo anarquismo de Proudhon, amplamente difundidos a partir do contexto revolucionário de 1848. As consequências da conjuntura internacional observada no período, marcada pela revolução espanhola de 1868, a Guerra Franco-Prussiana e a unificação italiana em 1870 e a Comuna de Paris em 1871, acentuam a crise e aceleram um processo de transformação ao nível da mentalidade do país.

Deste cenário de instabilidade interna e externa aprofunda-se, no país, um sentimento de inferioridade relacionado à percepção de que “Portugal não está na Europa, mesmo se a nova Europa da máquina de vapor e do telégrafo, da maior circulação dos jornais, está já dentro de suas fronteiras”³⁰, realizações da *Regeneração*. Ante a esse quadro, julgando necessário mais do que um avanço material, jovens universitários, sobretudo dos meios acadêmicos de Coimbra, mas também de Lisboa, reivindicavam dos intelectuais o apontamento de diretrizes necessárias a inserir o país na lógica ilustrada da moderna civilização burguesa que ecoava, principalmente, de Paris. Eduardo Lourenço sintetiza de maneira eloquente a percepção de alijamento e os anseios de mudança presentes no contexto:

é nesse momento exacto que uma nova geração (...) descobre que não é europeia, isto é, que não sente, nem conhece, nem pensa, nem cria como podia fazê-lo se estivesse ‘realmente’ nessa Europa que lhe envia suas criações e os ecos reais ou fanáticos do que toda uma juventude vai nomear a ‘vida superior’, a da Civilização, com maiúscula.³¹

Nesse contexto realizou-se um diagnóstico crítico da realidade portuguesa a fim de criar uma força transformadora capaz de instituir um novo ideal de regeneração social sustentado filosoficamente na dimensão científica, em aspectos culturais e em questões políticas. Dessa forma, uma nova geração de intelectuais pretendia criar um novo poder espiritual capaz de reformar a sociedade portuguesa.³² Em última análise, o objetivo é a revolução social alcançada através da revolução das ideias. Trata-se de um novo tempo cultural na história do país que dá continuidade ao processo de problematização iniciado pelo romantismo, agora em termos de uma pretensa modernidade com condições de consolidação.³³

³⁰ Ibidem, p. 36. Sobre o relacionamento cultural de Portugal com a Europa, veja-se o interessante conjunto de textos reunidos em: LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

³¹ Ibidem.

³² CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A. M. Archer de. *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.

³³ LOURENÇO, 1999, p. 48.

O movimento de transformação e mudança em curso no país tem início com a eclosão da polémica conhecida por *Questão Coimbrã* (1865-66). As reuniões realizadas no âmbito do *Cenáculo*, não somente na travessa do Guarda-Mor em Lisboa, mas também em Coimbra e no Porto (1867-69), vêm reforçar o debate, cujo ponto alto foram as *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense* (1871). Neste momento de amplo debate, funda-se, por assim dizer, a chamada *Geração de 1870*, ou *Geração Nova*, grupo de intelectuais,³⁴ dentre os quais se destaca, por tratar-se de objeto de análise neste trabalho, Eça de Queirós, responsável por aprofundar o diagnóstico da decadência em termos teóricos. O então jovem Antero de Quental, mentor do grupo, denunciou o decadentismo no discurso proferido na segunda noite das *Conferências*, sob o título *Causas da decadência dos povos peninsulares*.³⁵ O poder crítico desta geração consolida, assim, o reconhecimento social dos intelectuais como “homens de letras”.³⁶

Até 1890, a *Geração de 1870* busca articular um pensamento português ao modelo de civilização material europeia. O *Ultimatum* inglês, obrigando Portugal a se retirar das regiões africanas do Shire e de Mashona, além de aguçar o sentimento de decadência, introduz um novo condicionante. Não que aquela lógica desapareça do horizonte das ideias, mas a crise da última década do século XIX, responsável por fazer brotar um forte sentimento nacionalista no plano sociopolítico, fez sentir seus efeitos também no plano literário. Foi o discurso simbolista importado de França, representado em Portugal pelo pensamento de António Nobre, que melhor sintetizou o sentimento de decadência finissecular português, na medida em que rejeitou o espírito materialista característico do século XIX representado, em Portugal, pela *Geração de 70*. Na contracorrente desse pensamento, buscava-se explorar, então, sob a influência do romantismo alemão e da teoria freudiana, uma consciência nacional ao estilo *Volkgeist*.³⁷

³⁴ O grupo pode ser definido pelos intelectuais que assinaram o *Programa das Conferências Democráticas*: Adolfo Coelho, Antero de Quental, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Eça de Queiroz, Germano Vieira Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Sárraga e Teófilo Braga (*Programa das Conferências Democráticas*. In: QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. 8ª ed. Lisboa: Ulmeiro, 2001).

³⁵ QUENTAL, op. cit.

³⁶ Cf. CATROGA, 2005. Entende-se o conceito de intelectual no sentido polissêmico que lhe atribui Jean-François Sirinelli, como “criador e mediador cultural” e como ator “engajado”, desempenhando, portanto, papel de intermediário social. Segundo o autor, e considerando os objetivos desse trabalho, a definição desses papéis tem relação, entre outras, com a herança, inapta ou adquirida, de uma “geração” e com os “espaços de sociabilidade” que influenciam ou configuram o pensamento (SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003).

³⁷ CATROGA & CARVALHO, op. cit.

O que se observa na segunda metade do século XIX é a definição, sob a influência das ideias que circulavam no continente europeu, das “estéticas de recomposição identitária”³⁸ desenvolvidas pela cultura portuguesa, e, por consequência, da definição de modelos antagônicos de nação. Enquanto, por volta de 1870, o paradigma de referência constituía-se a modernidade londrina ou parisiense, na última década, um novo modelo de nação, caracterizado por um movimento de interiorização em busca de um *eu*, desponta no cenário nacional. Definidos os pressupostos em torno da definição de nação portuguesa observados no contexto oitocentista, investiguemos agora de que forma estão relacionados com a história do fado, desde o seu aparecimento em Lisboa em meados do século XIX até o início do século XX.

1.1.2 *Um objecto nómada*. O fado, do bordel ao palácio

O fado surge como canção na cidade de Lisboa³⁹ na década de 1840, ligada à imagem mítica de Maria Severa, prostituta, cantadeira e guitarrista da Mouraria falecida em novembro de 1846.⁴⁰ Pinto de Carvalho destaca o papel pioneiro da meretriz: “tinha Severa a consagração incontestável de primeira cantora do Fado”.⁴¹ Sua celebridade foi reforçada, contudo, por sua relação com D. Francisco de Paula Portugal e Castro, o Conde de Vimioso. Instaurada a Monarquia Constitucional, o fidalgo, adepto da velha nobreza portuguesa, abriu mão de carreira política e ascensão social pela vida boêmia.⁴² Esse mito fundador,

³⁸ PAREDES, op. cit., p. 214. Nesse trabalho, que se trata de sua tese de doutoramento, o autor investigou o referido processo de definição identitária através do estudo do Positivismo em Portugal e no Brasil.

³⁹ Este trabalho parte do surgimento do fado enquanto canção na cidade de Lisboa. Há, contudo, trabalhos que o atribuem uma origem afro-brasileira. De acordo com essa interpretação, o gênero musical teria surgido primeiramente como dança entre os escravos africanos no Brasil e viajado para terras portuguesas quando do retorno da corte de D. João VI após a Revolução Liberal do Porto de 1820. Dentre as referências, destaque para: ANDRADE, Mario de. *Origens do fado*. In: *Música, doce música*. São Paulo, L.G. Miranda, 1933; TINHORÃO, José Ramos. *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa*. Lisboa: Caminho da Musica, 1994; PAIS, José Machado. O enigma do “fado” e a identidade luso-afro-brasileira. *Ler História*, 34 (1998), 33-61; NERY, op. cit.; além da obra literária de autoria do brasileiro Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (1963), publicada em 1854.

⁴⁰ Cf. NERY, op. cit.; e BRITO, Joaquim Pais de. “O fado: etnografia na cidade”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999; PIMENTEL, op. cit.; CARVALHO, op. cit.

⁴¹ CARVALHO, Pinto de. *A Musa do Fado*. In: _____. *Lisboa d’Outros Tempos: figuras e cenas antigas*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira – Editor, 1898, v. 1, p. 19.

⁴² NERY, op. cit. Pinto de Carvalho oferece informações sobre as origens nobiliárquicas do Conde de Vimioso no artigo *O Vimioso e a Severa* (CARVALHO, op. cit., pp. 155-156).

aparentemente sem importância, simbolizado pelo “casamento” da prostituta com o nobre, ocupa papel central no entendimento do fado enquanto canção popular com status de símbolo nacional, uma vez que é capaz de articular a totalidade da estrutura social, ao aproximar diferentes camadas da sociedade.⁴³ Na medida em que é possível se ouvir o cantar de Severa no palácio de Vimioso, à convite deste, o fado é introduzido entre a fidalguia e, através desse segmento, alcança outro, representado pelas classes médias urbanas e pela boemia estudantil de Coimbra.⁴⁴ Essa capacidade de articulação social parece ser a lógica de todo o processo de consolidação do fado, em curso durante a segunda metade do século XIX.

Por volta de 1830, as tabernas e bordéis localizados nos bairros populares da periferia de Lisboa são conhecidos como casas “de fado”, termo utilizado ainda com a acepção de “sina” ou “destino”. A partir dos anos 1840, quando fontes documentais o atribuem teor musical, é possível localizar, nesses espaços de boemia e prostituição, a gênese do fado enquanto canção.⁴⁵ A esta altura, uma extensa população urbana que inunda a periferia da capital em meados do século XIX, sobretudo após a Revolução Liberal do Porto em 1820, impulsionada pela aplicação das primeiras medidas liberais pela Monarquia Constitucional, diverte-se com o fado.⁴⁶

Durante as décadas de 1840, 1850 e 1860, o fado expande seu campo de atuação, apresentando uma capacidade surpreendente de adaptação a novos meios, em consonância com a modernização da sociedade incentivada pela política da *Regeneração*. Embora os primeiros fadistas de destaque – cantadores e guitarristas – não fossem ainda músicos profissionais, e sim prostitutas e rufiões sem ocupação, salvo raras exceções, foram eles os responsáveis por difundir o fado. Como no caso da Severa, esses artistas eram convidados, no início da década de 1860, a se apresentarem em palácios e quintas de fidalgos, como, por

⁴³ Num interessante artigo sobre a prostituição em Lisboa desde a segunda metade dos oitocentos, José Machado Pais considera que “o fado pode ser considerado como filho da prostituição e das baiucas” e que “no terceiro quartel do século XIX era nítida a convivência de alguns aristocráticos desenvolviam tanto com as cocotes *finas* como com as prostitutas do *fado baixo*” (PAIS, José Machado. A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 1983-3.º, 4.º 5.º, 939-960, p. 939-940).

⁴⁴ NERY, op. cit. Há um debate acerca da diferença entre o fado de Lisboa, dito “vadio”, e o de Coimbra, chamado “canção”. Embora este trabalho não se ocupe dessa discussão, o fado de Coimbra deverá, contudo, ser considerado sempre que surgir nas fontes.

⁴⁵ Quanto à acepção do termo, torna-se importante destacar que, de acordo com Rui Vieira Nery, “no léxico português até à viragem para o século XIX o termo ‘fado’ não designava qualquer realidade de natureza musical, fosse ela popular ou erudita, urbana ou rural, religiosa ou profana” (NERY, op. cit, pp. 17-18). Segundo Alberto Pimentel, “é só depois de passada a primeira metade do século XIX que a palavra *Fado* aparece nos dicionários da língua com o significado de canção popular, já sancionado pelo uso comum” (PIMENTEL, op. cit., p. 9, grifo no original).

⁴⁶ NERY, op. cit.

exemplo, o Conde de Anadia, o Marquês de Belas, o Marquês de Castelo Melhor. Em 1869 a comédia *Ditoso Fado*, de Manuel Roussado, estreia no Teatro da Trindade, ainda com artistas de teatro interpretando práticas fadistas. A peça voltaria a cartaz em 1873. Neste mesmo ano, a 3 de maio, o consagrado guitarrista João Maria dos Anjos e seu conjunto, atração corriqueira no Palácio Foz, residência do Marquês de Castelo Melhor, apresentou-se no Casino Lisbonense, concerto que foi responsável por expandir a experiência a outros teatros e cidades do país.

Esses acontecimentos, segundo Pinto de Carvalho,⁴⁷ salientam a existência de duas fases distintas na história do fado: uma popular e espontânea, característica dos espaços populares originais, e outra aristocrática e literária, quando o fado penetra em outros ambientes sociais. A transição, localizada pelo autor na passagem de 1868 para o ano seguinte, coincide com o momento em que a guitarra começa a penetrar nos salões das elites e o piano a adentrar nos botequins da periferia. Essa expansão do campo de atuação leva o antropólogo Joaquim Pais de Brito a definir o fado como “um objecto nómada, deambulando entre as esquinas de ruelas e de becos e os salões da aristocracia que o apropriou, o teatro em que se dá em espectáculo, a taberna e os amigos que se encontram”. O autor identifica também, à semelhança de Pinto de Carvalho, duas fases na história do fado no século XIX: uma que vai até os anos 1860, hegemônica pela atuação dos setores populares da sociedade, e outra observada no último quarto do século, sob a dupla apropriação da aristocracia e do proletariado nascente. A primeira o reproduzindo no ambiente dos salões através da exploração de sociabilidades próprias – como os cavalos e os touros, e o segundo como plataforma de crítica social e de afirmação de justiça.⁴⁸

Contudo, para que este alargamento das práticas fadistas fosse possível nesses novos espaços, foi preciso que condicionamentos fossem adotados, visando a um comportamento mais recatado, por assim dizer, do que aqueles observados nos espaços tradicionais representado pelas tabernas da periferia.⁴⁹ As mudanças observam-se, principalmente, na

⁴⁷ CARVALHO, 1903.

⁴⁸ BRITO, op. cit. p. 24. O autor, diferente de outras abordagens, localiza a presença do fado entre uma pequena e média burguesia com condições de consumo de lazer somente no século XX, sobretudo com a popularização do disco e, a partir dos anos 1930, através do rádio. Contudo, de acordo com Nery (2004), o referido grupo social consome o fado já em meados do século XIX, através da difusão do teatro ou no próprio ambiente doméstico. É esta perspectiva a adotada neste trabalho.

⁴⁹ NERY, op. cit.

vestimenta⁵⁰ e nas letras. A poesia fadista caracterizava-se por abordar, predominantemente, temas de alcance popular, como as emoções e os sentimentos, as agruras, o cotidiano, os crimes, as tragédias naturais, a morte, conflitos políticos ou religiosos, o instrumental de trabalho, a cidade, os temas bíblicos, as touradas, as malandragens, a língua, os marinheiros. Os temas matriciais foram recolhidos por Alberto Pimentel em *A Triste Canção do Sul*. Considera-se importante citá-los na íntegra, pois o conteúdo define uma espécie de personalidade cultural do fado, a qual tem relação com as diferentes perspectivas de análise acerca do gênero presentes nas obras analisadas neste trabalho:

Além da vida do fadista e da morte das mal-fadadas que viveram entre o povo, o *Fado* canta ainda outros assumptos, a saber:

a) O amor, como fadista é capaz de o sentir; sem delicadeza e sem recato :(sic) o amor sensual, que principia por onde nas outras classes acaba.

(...)

b) Os trabalhos e sofrimentos das classes sociaes que estão em contacto com o fadista ou próximas a elle.

c) Os aspectos da vida popular e a chronica das ruas, como as *hortas*, os *pregões*, a *noite de Santo Antonio*.

d) Os grandes crimes e os grandes desastres terrestres ou marítimos, que impressionam a opinião publica.

e) A morte de personagens celebres.

f) Os conflictos políticos ou religiosos que provocam discussões na imprensa e no parlamento.

g) A nomenclatura popular de utensílios de trabalho nas artes e officios ou de anirnaes, arvores, plantas, flores, etc.

h) As cidades, seus bairros e ruas, as villas e aldeias do paiz, n'um jogo de metaphora ou de antithese; n'um sentido de orgulho local e patriótico ou de funda nostalgia.

i) Passagens da Bíblia, assumptos religiosos, especialmente relativos á vida eterna, e episódios da historia de Portugal.

j) Descrição das esperas de touros, peripécias das touradas, triumphos e desastres dos toureiros mais evidentes.

k) Expressão de malicias e gaiatices, que ou é formulada brutalmente n'uma linguagem obscena ou recorre ao equívoco e ao trocadilho.

l) Floreios de palavras exdruxulas e arrevezadas que muitas vezes não fazem sentido.

Entre as classes sociaes que são cantadas no *Fado*, avulta a dos marinheiros, talvez pela razão, de que o marujo é meio fadista.⁵¹

⁵⁰ As obras de Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel apresentam, com detalhes, a indumentária do fadista (CARVALHO; op. cit.; PIMENTEL, op. cit.).

⁵¹ PIMENTEL, op. cit., pp. 101-103, grifo no original. Rui Vieira Nery considera esta recolha de temas realizada por Alberto Pimentel como sua principal contribuição à história do fado (NERY, op. cit.). O tema dos marinheiros é recorrente na documentação, relacionado a uma suposta origem marítima do fado (veja-se: PIMENTEL, op. cit. e CARVALHO, op. cit.). Ambos os autores afirmam ser o *Fado do Marinheiro* o mais antigo de que se tem notícia. Comprovada ou não a tese, um desenho disponível no Museu da Cidade de Lisboa, denominado *Marujo*, de autoria de E. J. Maia, datado de dezembro de 1846, oferece indícios da relação do fado com o referido tema na medida em que ilustra um marinheiro negro tocando guitarra portuguesa em cenário onde se visualiza um veleiro ao mar (MAIA, E. J. *Marujo*. 1846. 1 original de arte, tinta-da-China e aquarela s/ papel, color., 320 mm x 227 mm. Coleção Desenho. Museu da Cidade. Lisboa).

A partir dos anos 1870, o fado alcança o ambiente doméstico das camadas médias urbanas, a dita pequena-burguesia característica do período liberal na Europa, que já tinham tomado contato com o gênero através dos teatros e das tabernas e bordéis da cidade. Observa-se, então, uma proliferação de edições literárias e musicais impressas, trazendo fados antigos e modernos sem notação musical para serem cantados sobre as melodias mais populares. Estas publicações caracterizam-se pela utilização de papel pequeno de baixa qualidade e baixo custo, o que possibilitava o acesso de camadas populares. Quando surgem as publicações com notação musical, a qualidade, bem superior às anteriores, visa ao público de maior poder aquisitivo, capaz de acompanhar a partitura com piano, suporte instrumental favorito dessa camada social urbana. Também entre a intelectualidade coimbrã encontra-se o fado a partir dos anos 1870. Diferenciando-se do fado lisboeta, o chamado fado de Coimbra apresentou temática ligada à comunidade estudantil, caracterizado por um recorte mais literário que, a partir da última década do século XIX, irá configurar-se como um gênero específico, com características poético-musicais próprias.⁵²

Essa remodelagem poética impressa ao fado pela atmosfera coimbrã, associada à reabilitação da guitarra portuguesa em meados da década de 1870, consolida, por assim dizer, um processo de alargamento de sua base social de atuação em desenvolvimento desde que o fado começou a ser aceito em espaços diferentes dos tradicionais. Até então preterida em relação ao piano, instrumento favorito das elites urbanas desde os anos 1820, a guitarra passa por um processo de ascensão sustentado por inúmeras publicações destinadas a métodos de aprendizado, caindo nas graças de músicos eruditos, que incorporam o fado ao repertório clássico.⁵³

A mencionada consolidação do processo de alargamento da base social de atuação do fado no contexto dos anos 1870 representou uma suposta ascensão social do gênero destacada pelo amplo alcance das práticas fadistas, inclusive entre a intelectualidade coimbrã. Tal assunção parece estar na origem da crítica ao fado formulada por Eça de Queirós (José Maria de Eça de Queirós, 1845-1900), representante da chamada *Geração de 1870*, grupo de intelectuais responsável por elaborar uma visão crítica da história de Portugal, a qual será objeto de estudo no capítulo 2 deste trabalho. À luz dos ideais do referido grupo, será analisado o pensamento queirosiano acerca do fado presente em *O primo Bazílio*,⁵⁴ de 1878, e

⁵² NERY, op. cit. Não será abordada, neste trabalho, a canção urbana estudantil característica do meio coimbrão.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ QUEIROZ, 1878.

A ilustre casa de Ramires,⁵⁵ publicação póstuma de 1900, iniciada em 1897.⁵⁶ Por ora, basta afirmar que, num momento de grande ebulição de ideias, quando o país procurava redefinir sua identidade em consonância com o ideário europeu, o fado, gênero musical urbano originário de degenerados sociais, não poderia prestar-se nem aos anseios de regeneração, nem tampouco a símbolo da nacionalidade. Por outro lado, mas reforçando ainda mais uma visão negativa do fado, observa-se, no último terço do século XIX em Portugal,

o esforço de levantamento do património poético-musical da tradição rural portuguesa [...] por investigadores como Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos ou César das Neves. Para os autores filiados neste movimento “folclorista” romântico, [...] o Fado, como género historicamente recente, caracteristicamente urbano e ainda para mais “manchado” por influências estrangeiras suspeitas, deve ser preterido em função do cultivo dos vários géneros de canção e dança tradicionais associados à velha matriz medieval da agricultura, da pastorícia e das pescas, e supostamente transmitidos ao logo dos séculos, de geração em geração, com legado da verdadeira identidade portuguesa.⁵⁷

Por fim, há que se destacar as transformações observadas nos meios fadistas no interior de sua base social original, os setores populares. De acordo com Joaquim Pais de Brito, o envolvimento de um operariado nascente com o fado faz com que o gênero englobe em torno de si, ao longo do século XIX, a quase totalidade da sociedade representada por três segmentos: os grupos populares da periferia da capital, compostos por população iletrada e sem ocupação, uma aristocracia definida como retrógrada por perder espaço no esteio do liberalismo e, por fim, uma “classe operária” que cresce em consonância com o

⁵⁵ QUEIROZ, 1900. A escolha das obras em questão justifica-se pela presença de formulações mais acabadas em relação ao fado, oferecidas pelas características das personagens diretamente ligadas ao gênero. Há duas correntes de interpretação acerca da obra de Eça, e que envolvem esta obra. Uma, mais tradicional, a divide em dois ciclos. O primeiro iniciaria com a publicação de *O Crime do Padre Amaro*, em 1875, e terminaria com *Os Maias*, de 1888, passando pelo *O primo Bazílio*, de 1878. Nessas obras se observa, segundo essa corrente interpretativa, uma crítica ao atraso português em relação às realizações da civilização moderna, modelo observado em outros países europeus como a França e a Inglaterra. Pertencentes ao segundo ciclo, as obras póstumas *A ilustre casa de Ramirez*, publicada em 1900, e *As cidades e as serras*, de 1901, marcariam uma orientação diferente em relação ao primeiro ciclo. Nelas Eça mostraria simpatia pelos valores portugueses e identificação com o mundo rural representado pela paisagem campestre (cf. FRANCHETTI, Paulo. “No centenário de morte de Oliveira Martins”. In: QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. J. M. Eça de Queiroz, J. P. Oliveira Martins; texto introdutório de Paulo Franchetti, fixação do texto, notas e comentários de Beatriz Berrini. Campinas: Editora da Unicamp, 1995). A segunda corrente de interpretação acerca da obra de Eça considera que *A ilustre casa de Ramirez* ironiza o discurso nacionalista decorrente do contexto do *Ultimatum* de 1890. Dessa forma, a suposta simpatia, presente na obra, pelos valores portugueses definidos em termos rurais, buscava, novamente, ironizar o atraso português em relação à civilização moderna, tendo, então, como alvo, o pensamento nacionalista conservador. “Não há submissão do escritor a esse nativismo serôdito”, afirma Benjamin Abdala Jr (cf. ABDALA, Benjamin Jr. “Eça de Queirós, o realismo e a circulação literária entre Portugal e Brasil”. In: ABDALA, Benjamin Jr (org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000, p. 105). Seja como for, importa a este trabalho a idealização do fado presente na obra em questão. Embora sofra influência do período de sua publicação, a ponto de a questão africana se fazer presente na trama literária, sustenta-se que a perspectiva de análise acerca do fado encontrada na obra assenta-se no conjunto de ideias delineadas pela *Geração de 70*, filiando-se, portanto, à segunda corrente de interpretação.

⁵⁶ Cf. FRANCHETTI, op. cit.

⁵⁷ NERY, op. cit., p. 142.

desenvolvimento industrial e comercial da sociedade.⁵⁸ Assim, a partir dos anos 1880, a maioria dos fadistas é oriunda de setores proletários, ou seja, trata-se de trabalhadores assalariados e não mais de prostitutas ou rufiões. Na última década do século, alguns artistas começam a receber por apresentações em salões da elite e teatros. Essa reconfiguração social no interior de sua base original foi responsável por acrescentar um apelo de mudança social à poesia fadista nos tempos de agitação social que sucederam o *Ultimatum* inglês, em 1890, até a proclamação da república em 1910. O acento militante oriundo do círculo operariado ligado ao fado, representado, hegemonicamente, por tipógrafos, configurou-se como contestação à monarquia constitucional, influenciado pelos ideários republicano e socialista que circulavam no continente europeu.⁵⁹

O contexto pós-*Ultimatum*, caracterizado pela emergência de um nacionalismo exacerbado, guarda relação com outra visão do fado presente em duas obras de jornalistas dedicadas especificamente ao gênero. Trata-se de *A História do Fado*, de Pinto de Carvalho⁶⁰ (José Pinto Ribeiro de Carvalho, 1858-1930), publicada em 1903, e *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, de Alberto Pimentel⁶¹ (Alberto Augusto de Almeida Pimentel, 1849-1925), de 1904, obras nas quais o fado recebe um tratamento distinto daquele dispensado por Eça de Queirós, já que é, então, considerado elemento nacional, expressão da *alma* da nação. Trata-se de uma definição de Portugal que encontra caracterização no próprio fado e em sua história como canção. Herdeiras do aguçamento do sentimento de decadência observado na última década do século XIX, ambas as obras serão analisadas, no capítulo 3 do presente trabalho, à luz dos pressupostos literários e culturais característicos da década de 1890.

Nesse rápido intercurso por uma história do fado, destacou-se dois momentos em que se observa visões divergentes acerca do gênero musical em questão e que serão objeto de análise no presente trabalho: um primeiro identificado em duas obras literárias de Eça de Queirós, sob a influência do pensamento da *Geração de 1870*, e um segundo momento identificado nas obras de Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel, publicadas no início do século XX, mas sob influência da última década dos oitocentos. Joaquim Pais de Brito

⁵⁸ BRITO, op. cit. p. 27. Conforme se mencionou anteriormente, o autor considera a presença do fado entre uma pequena e média burguesia somente no século XX.

⁵⁹ NERY, op. cit.

⁶⁰ CARVALHO, op. cit.

⁶¹ PIMENTEL, op. cit.

endossa constatada divergência: “o discurso sobre o fado é feito de valorações e projecções ideológicas, entre o distanciamento e a adesão ou a apologia, entre a paixão e a repulsa”.⁶²

No contexto da segunda metade do século XIX, conforme se demonstrou, o fado vinha ampliando seu campo de atuação e, dessa forma, penetrando em diferentes ambientes sociais. Caracterizando-se como um fenômeno cultural de ampla aceitação social, o gênero musical passou, então, a figurar nas análises dos intelectuais que se dedicavam a rediscutir o país. Através do estudo dessas visões acerca do fado português, se quer apontar a percepção de uma alteração na dimensão temporal de análise operada pela redefinição do “horizonte de expectativa” em decorrência da mudança do “espaço de experiência”,⁶³ configurado, em cada

⁶² BRITO, op. cit. p. 24. Embora exponha antagonismos observados nas abordagens acerca do fado, o autor adota uma perspectiva distinta da definida no presente trabalho. Uma das partes de seu texto intitula-se “Razão e paixão”, em alusão às diferentes visões sobre o fado. A primeira atribui à crítica ao gênero elaborada por autores como Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão na obra *As Farpas*, além de Rafael Bordalo Pinheiro e outros, inseridos no contexto de ebulção de ideias que se observa em torno do surgimento da *Geração de 70*. A segunda visão, em defesa do fado, o autor localiza no início do século XX, cujo marco, considera ele, é a publicação, em 1912, de *O Fado e os seus censores*, de autoria do tipógrafo anarquista e fadista Avelino de Sousa, obra caracterizada por proceder a uma defesa apaixonada do fado, utilizado como instrumento de formação e educação da classe operária (SOUSA, Avelino de. *O fado e os seus censores*: artigos colligidos da Voz do Operário: crítica aos detractores da canção nacional; com uma carta do illustre poeta e dramaturgo Dr. Julio Dantas. Lisboa: 1912). Diferentemente do autor, este trabalho considera as obras de Pinto de Carvalho (CARVALHO, op. cit.) e Alberto Pimentel (PIMENTEL, op. cit.), publicadas em 1903 e 1904, respectivamente, anteriores, portanto, à obra de Avelino de Sousa, como marco de uma postura em defesa do fado.

⁶³ KOSELLECK, op. cit. Esta elaboração está presente, para outro caso, em: PAREDES, op.cit.; e PAREDES, Marçal de Menezes. “A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro”. In: *Portugal, Brasil, África: história, identidades e fronteiras*. São Leopoldo: Oikos, 2012, pp. 164-165. Para o historiador alemão, as categorias de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” constituem um tempo histórico no qual uma dimensão de futuro apresenta-se no presente. Dessa forma, podem dar conta das experiências vividas e das expectativas das pessoas, na medida em que entrelaçam as noções de passado e futuro, sentidas ou elaboradas no presente, baseadas tanto em pressupostos racionais quanto em formas inconscientes de comportamento. Em outras palavras, trata-se de considerar a experiência como “passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados”, e a expectativa como “futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto”. Contudo, o futuro projetado desde o presente não necessariamente se efetiva de maneira absoluta, já que nem todos os membros da nação endossam o ideal elaborado no passado. “Sempre as coisas podem acontecer diferentemente do que se espera: esta é apenas uma formulação subjetiva daquele resultado objetivo, de que o futuro histórico nunca é o resultado puro e simples do passado histórico” (KOSELLECK, op. cit., pp. 309-312). Os trabalhos de Reinhart Koselleck demonstram a noção moderna acerca do tempo e o surgimento, por consequência, da ideia moderna de história. Segundo ele, a partir da segunda metade do século XVIII, a crença no progresso como sentido da história foi responsável por fazer surgir uma forma racional de percepção da temporalidade, atribuindo ao homem a capacidade de interferir no devir histórico, ainda que nem sempre de maneira consciente. De acordo com essa lógica, destacou “o prognóstico político da revolução e sua dissimulação pela filosofia da história” como dois aspectos da crise final do regime absolutista francês, quando Turgot, ministro de Luís XVI, percebeu a oposição antiestatal como ameaça de guerra civil (KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: uma contribuição à patogeneza do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ; Contraponto, 1999, p. 120). No que diz respeito à ideia do progresso como sentido da história, o que possibilitou um entendimento *ad infinitum* da experiência humana, o autor aponta o surgimento, entre 1750 e 1850, do conceito moderno de História (*Geschichte*), coletivo singular capaz de aglutinar os inúmeros acontecimentos (*Historie*) vividos pelo homem (KOSELLECK, Reinhart [et al.]. *O Conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013). Em trabalho mais recente, Koselleck se propõe a analisar as diferentes formas da experiência histórica através da teoria dos estratos do tempo, os quais se caracterizam como diversas formas de experimentação do tempo (política, econômica, mental, etc.). Através dessa teoria, o autor pretende medir as diferentes velocidades, acelerações ou atrasos entre as mudanças

uma das visões do fado mencionadas, pela definição das “estéticas de recomposição identitária”⁶⁴ desenvolvidas pela cultura portuguesa.

1.2 O FADO COMO ASPECTO (OU NÃO) DA NAÇÃO

Parte-se, então, da premissa de que toda compreensão fundamenta-se no tempo. Entende-se, assim, que a definição da nação, bem como de seus condicionantes, não é algo fixo ou imutável. Sua reconstrução está vinculada às mudanças e aos desafios identificados em cada momento histórico.⁶⁵ Na medida em que se modifica o referencial – experiência, altera-se a perspectiva da dimensão temporal na forma de um prognóstico – expectativa. No caso português, se até meados do século XIX, o pensamento historicista característico do romantismo de Herculano e Garret havia mergulhado no passado em busca de uma releitura para o *Portugal Novo*, a partir de 1870 anseia-se pela afirmação de um projeto com condições de permanecer através do tempo, ou seja, no futuro. Se para os intelectuais reunidos nas *Conferências* a consistência de um novo modelo de nação só seria garantida se acompanhasse as realizações do ideário civilizatório europeu, para os da geração de 1890 consistente seria perscrutar-se características identitárias nacionais. A perspectiva temporal das análises vinculadas aos contextos de 1870 e 1890 modifica-se, portanto, em relação ao pensamento romântico, embora se sustentem em pressupostos diferentes nos dois momentos em questão.

De acordo com Marçal Paredes, a referida alteração, em termos da mudança do “campo experiência” e do “horizonte de expectativa” introduz

introduzidas na história tanto pelos acontecimentos repentinos como pelas alterações nas estruturas de longa duração, em cada um dos diversos estratos do tempo. Ao tratar das referidas mudanças a partir da ideia de “surpresa”, ou seja, através da ideia de que algo ocorre de maneira diferente daquela observada até então, Koselleck articula novamente as categorias de “experiência” e “expectativa”: “de repente se está ante un *novum*, es decir, ante un *minimum* temporal que se genera entre el antes y el después. El continuo que une experiencia anterior e expectativa de lo que vendrá se rompe y debe constituirse nuevamente. Es este mínimo temporal del antes y el después irreversible el que introduce las sorpresas em nosotros. Por eso intentamos una y otra vez interpretarlas” (KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica; I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, p. 39, grifos no original).

⁶⁴ PAREDES, 2013, p. 214.

⁶⁵ Cf.: ALMEIDA, José Carlos. *Celebrar Portugal. A nação, as comemorações públicas e as políticas de identidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

o advento de uma forma outra de relacionar temporalidade e especificidade cultural. A ideia de “evolução” – fortalecida com o prestígio científico conseguido pela obra de Darwin – representa, resumidamente, o alongar da linha do tempo mediante uma série de ideias novas que, grosso modo, legitimavam uma compreensão da nação como devir. Se, nos moldes do romantismo, a ideia de evolução do tempo apontava para uma recuperação hiperbólica de um passado tido como exemplar, na compreensão histórica evolucionista, vai mirar no futuro o papel de definidor.⁶⁶

A mencionada ideia de evolução sustenta-se, assim, na noção de que as realizações do presente condicionam a experiência futura. Segundo essa compreensão histórica, este trabalho analisa duas visões divergentes acerca do fado observadas nas fontes utilizadas. Na medida em que é desconsiderado como símbolo da nação, de um lado, ou desponta como canção da alma nacional, dependendo do momento em que se situam as análises, considera-se que o gênero musical foi considerado, em ambos os casos, manifestação cultural com expressiva capacidade de perpetuar-se no futuro como símbolo nacional. Essa noção que articula temporalidades expressas pelas categorias “experiência” (as análises acerca do fado em cada momento específico, influenciada por um conjunto de ideias vigentes) e “expectativa” (a elaboração de um suposto projeto de nação que transfere ao futuro papel definidor, atribuindo ou não carga simbólica ao fado), contém, portanto, a discussão acerca da nação conforme se pretende abordar neste trabalho.

Em termos conceituais, as duas visões acerca do fado, analisadas sob a perspectiva mencionada, escondem, assim, dois modelos de nação. A fim de buscar uma definição, os denominaremos de *modelo racional*⁶⁷ e de *modelo etnocultural*.⁶⁸

⁶⁶ PAREDES, 2012, p. 165.

⁶⁷ Têm-se como referência as formulações de Ernest Renan por ocasião da Conferência realizada na Sorbonne em 11 de março de 1882, por tratar-se do melhor conjunto de argumentos em favor de uma nação definida em critérios racionais (RENAN, Ernest. “O que é uma nação?” (Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882). In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (org.). *Escrever a nação: literatura e nacionalidade* (uma antologia). Guimarães: Opnia Omnia, 2011, pp. 29-44). Escrito no calor da anexação prussiana dos territórios franceses da Alsácia-Lorena no decurso da Guerra Franco-Prussiana, o texto surge como argumento de combate à anexação alemã, que, justificando sua ação em critérios étnicos, defendia que os povos germânicos encontravam-se em maioria na região em questão e, portanto, deveriam se submeter ao Império Alemão. Antes dele, entretanto, Fustel de Coulanges, em carta ao professor M. Mommsen em Berlim, datada de 27 de outubro de 1870, rebate, baseado em critério eletivo, o argumento de seu interlocutor, o qual defende a anexação por razões étnicas sustentado no princípio da nacionalidade (COULANGES, Fustel de. *L'Alsace est-elle allemande ou française?* RÉPONSE A M. MOMMSEN, Professeur à Berlin. Paris: E. Dentu, Libraire-Éditeur, 1870). Note-se, a esse respeito, que já oito anos antes, em 1862, Lord Acton havia artibuído tal princípio, considerado por ele mais criminoso que o socialismo, às intenções de Mazzini de criar uma *Giovine Italia* e, depois, uma *Giovine Europa*, no decorrer do processo de unificação italiana. Acton o acusava de atacar a aristocracia, a classe média e a soberania, na medida em que se configurava como uma ameaça à liberdade civil e à prosperidade (ACTON, Lord. “Nacionalidade”. In: BALAKRISHNAN. Gopal. *Uma Mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 23-43 [Nationality. In: *The Home and Foreign Review*, 1, julho de 1862]). Fustel de Coulanges antecipa o argumento de Renan na medida em que contrapõe aos argumentos étnicos o princípio político, definido por ele como moderno, da livre vontade e do consentimento no que se refere ao pertencimento a uma determinada nação: “soyons plutôt de notre temps. Nous avons aujourd'hui quelque chose de mieux que

O primeiro atribui-se ao pensamento de Eça de Queirós, sustentado na sua crítica ao fado realizada no esteio da influencia das ideias do contexto e nos termos da não conformidade do gênero com os pressupostos da civilização. A declaração do literato português à edição de *Gazeta de Portugal* de 13 de outubro de 1867 sintetiza seu pensamento:

l'histoire pour nous guider. Nous possédons au XIXe siècle un principe de droit public qui est infiniment plus clair et plus indiscutable que votre prétendu principe de nationalité. Notre principe à nous est qu'une population ne peut être gouvernée que par les institutions qu'elle accepte librement, et qu'elle ne doit aussi faire partie d'un Etat que par sa volonté et son consentement libre. Voilà le principe moderne. Il est aujourd'hui l'unique fondement de l'ordre, et c'est à lui que doit se rallier quiconque est à la fois ami de la paix et partisan du progrès de l'humanité. Que la Prusse le veuille ou non, c'est ce principe-là qui finira par triompher. Si l'Alsace est et reste française, c'est uniquement parce qu'elle veut l'être. Vous ne la ferez allemande que si elle avait un jour quelques raisons pour vouloir être allemande” (COULANGES, op. cit., pp. 14-15). Encontra-se, contudo, em Renan, conforme afirmou-se anteriormente, a melhor definição de um modelo racional de nação (RENAN, op. cit.). Assim, em contraposição ao argumento étnico, centrado, sobretudo, na raça, mas também na língua, o autor sustenta sua análise no homem, com suas necessidades e desejos, em suma, considera a vontade humana como princípio definidor da nação, a qual, devido a tais premissas, define-se como modelo racional. Dentre a série de caracteres racionais utilizados pelo autor para definir a nação, destacam-se alguns de importância a este trabalho. Arrola, por exemplo, ideais presentes na tradição iluminista simbolizada pela *Encyclopédie*, ao afirmar que “para além dos caracteres antropológicos, há a razão, a justiça, a verdade e o belo, que são os mesmos para todos” (ibidem, p. 38). Busca sustentação no humanismo de tradição clássica ao defini-lo como realização do homem racional e moral. Ao abordar a questão da língua, a considera como uma formação histórica, que pouco indica sobre o sangue dos seus falantes. Reforçando, assim, seu argumento racional, submete a língua à vontade de pertencimento dos homens. Quanto à conformação de um imaginário comum, salienta o legado de lembranças e o consentimento, o desejo de viver em comunidade. A nação resultaria, dessa forma, de um passado de esforços, sacrifícios e dedicações que assentam a ideia nacional no culto às glórias dos grandes homens antepassados. A esta relação que articula temporalidades distintas – passado e presente, o autor acrescenta a dimensão de futuro, através do desejo de realização de um programa comum. Endossa, assim, a utilização, neste trabalho, das categorias de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” como elementos fundamentais para a discussão acerca da nação nas visões do fado. Por fim, o autor consolida sua argumentação em favor de pressupostos racionais para a conformação da nação com a introdução de um elemento político, o “plebiscito de todos os dias”, em contraposição à metafísica do direito divino (ibidem, p. 43). Sendo assim, afirma que “as nações estão ao serviço da obra comum da civilização; todas trazem uma nota para este grande concerto da humanidade que, em suma, é a mais alta realidade ideal que atingimos” (ibidem, p. 43).

⁶⁸ Utiliza-se o termo com o sentido que lhe atribui Anthony D. Smith. O autor aventa o conceito de “etnia” como sinônimo de coletividade cultural de caráter histórico, já que considera essenciais as memórias históricas e as forças históricas específicas responsáveis pela produção de cada um dos grupos étnicos. Sua perspectiva situa-se entre aquelas que atribuem ao conceito de etnicismo uma qualidade “primordial”, ligada à natureza, e aquelas que o consideram “situacional”, ou seja, que se modificam conforme a situação do indivíduo. A abordagem coloca-se, assim, em oposição ao conceito de “raça”, definido como “um grupo social que se considera possuir traços biológicos únicos que determinam pretensamente os atributos mentais do grupo” (SMITH, op. cit., p. 37), utilizado pelos discursos e ideologias racistas que se pretendiam científicos entre os anos de 1850 e 1945. Dessa forma, salientando a importância dos atributos histórico e simbólico-culturais no processo de subjetivação de identidades e valores (“um nome próprio coletivo; um mito de linhagem comum; memórias históricas partilhadas; um ou mais elementos diferenciadores de cultura comum; a associação a uma terra natal específica; um sentido de solidariedade em sectores significativos da população”) (ibidem, p. 37), o autor define a nação como uma comunidade étnica, ou comunidade de cultura histórica, com sentido de identidade comum, transferindo ao indivíduo o sentimento de pertencimento por afinidade cultural, numa espécie de filiação sentida. Ocupa papel central em sua perspectiva o conceito de nacionalismo, entendido como uma “ideologia política que tem como centro uma doutrina cultural” (SMITH, op. cit., p. 98). Tal conceituação, que se sustenta na tradição filosófica acerca do conceito de nação, destaca a ideia de espírito ou caráter nacional em dimensões políticas e culturais. Se nos detivermos no aspecto cultural, o nacionalismo pode ser definido, a um nível mais geral, enquanto “uma forma de cultura historicista e de educação cívica [...]. Mais do que um estilo e uma doutrina política, o nacionalismo é uma *forma de cultura* – uma ideologia, uma linguagem, uma mitologia, um simbolismo e uma consciência – [...] e a nação é um modelo de identidade, cujo sentido e prioridade são pressupostos por esta forma de cultura” (SMITH, op. cit., pp. 117-118). Em última análise, a perspectiva do autor considera a nação uma comunidade de cultura histórica com identidade cultural coletiva, conformada pelo nacionalismo como uma forma de cultura historicista construída pelos intelectuais.

Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou?

O *Fado*.

Fatum era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras, e uma iluminação de cigarros. Está mobilada com uma enxerga. A cena final é no hospital e na enxovia.

O pano de fundo é uma mortalha!⁶⁹

Ora, são os termos das comparações levantadas pelo autor que permitem pressupor a adoção de um modelo racional de nação, que é, ademais, clássico, devido à menção às contribuições dos gregos e dos romanos à civilização ocidental. Bem vistas as coisas, trata-se de considerar a racionalidade como manifestação do ideal classicista-humanista na construção da nação moderna, somado, ainda, às contribuições mais recentes à civilização, realizadas por países como Alemanha e França. A esse referencial, Eça opõe a atmosfera fadista característica dos bordéis da periferia de Lisboa. Com a clara intenção de afastá-la do mundo civilizado, a descreve com deboche e de forma depreciativa, citando elementos inerentes ao fado, como a referência irônica à guitarra utilizada como instrumento de orquestra; destaca, ainda, a precariedade das instalações – “iluminação de cigarros” – e os materiais de baixa qualidade, como o tecido grosseiro e sem acabamento conhecido por enxerga. Por fim, faz alusão à violência física, através da referência a hospital, enxovia ou mortalha. Eça vai, então, ao mesmo tempo em que rechaça o fado, delineando os pilares de sustentação de seu projeto político para a nação portuguesa.

Este referencial esconde, ainda, mais um aspecto do pensamento queirosiano que se pretende ligar ao chamado *modelo racional* de nação. Trata-se de seu ideal cosmopolita,⁷⁰ o qual pode ser encontrado nas obras literárias que serão analisadas neste trabalho e também em

⁶⁹ QUEIRÓS, Eça de. “Lisboa”. In: REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa (Ed.). *Textos de Imprensa I: da Gazeta de Portugal*. [S.I.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 135, grifo no original.

⁷⁰ De acordo com o filósofo Josep R. Llobera, “Voltaire era o representante por excelência do cosmopolitismo”. Segundo o autor, utilizando-se do sarcasmo, o iluminista francês combatia “aqueles que definiam a *patrie* como o lugar onde se nasce e vive, e insistia que ser bom patriota significava amiúde ser inimigo da humanidade” (LLOBERA, Josep. R. *O Deus da Modernidade: o desenvolvimento do nacionalismo na Europa Ocidental*. Oeiras: Celta Editora, 2000, p. 149). A síntese desse pensamento voltairiano encontra-se no verbete *Pátria* do seu *Dicionário Filosófico*, e pode ser assim resumido: “Uma pátria é um composto de numerosas famílias; e, tal como de ordinário sustentamos a nossa família por amor-próprio, quando não há interesses contrários, assim sustentamos, devido ao mesmo amor-próprio, a nossa cidade ou a nossa aldeia, a que chamamos a nossa pátria. Quanto mais esta pátria se torna grande, menos é amada, pois o amor partilhado enfraquece. É impossível amar ternamente uma família demasiado numerosa que mal se conhece (...). Tal é a condição humana: desejar a grandeza do seu país é desejar a desgraça dos vizinhos. O que desejasse que a sua pátria jamais fosse maior ou menor, mais rica ou mais pobre, seria o cidadão do universo” (VOLTAIRE, François Marie Arouet. *Cartas Inglesas; Tratado de Metafísica; Dicionário Filosófico; O filósofo ignorante*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí (et al.) – 2ª ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp. 262-263).

sua correspondência pessoal. Em carta a Oliveira Martins,⁷¹ datada de 10 de maio de 1884, enviada de Angers, cidade francesa capital do departamento de Maine-et-Loire, Eça afirma:

O que me consola é que todas as nações se vão desnacionalizando, e que tudo tende a uma unidade comum como o preço das estampilhas. Dentro em pouco há-de haver um só tipo de homem, em toda a Europa, com o mesmo feitio moral, as mesmas frases, e o mesmo corte de barba. E o tipo escolhido há-de ser francês, que é, por excelência, *l'homme moyen*, sem excessos no bom e no mau, de temperatura temperada, e feitio de doses iguais.⁷²

Seu cosmopolitismo é também expressão de uma racionalidade na conformação da nação na medida em que descontrói o homem patriota, vestindo-o com traje e temperamento da França oitocentista. A opção de Eça pelo *l'homme moyen*, francês, não é gratuita. Basta lembrar que toda a sua vida e obra foi marcada pela vida de diplomata, à distância de Portugal.⁷³ Na mesma carta a Oliveira Martins, mencionada anteriormente, Eça afirma:

(...) a nossa arte e a nossa literatura, vêm-nos feita (...) de França. Pelo pacote, e custa-nos (...) caríssimo com os direitos de alfândega. Eu mesmo não mereço ser excetuado da legião melancólica e servil dos imitadores. Os meus romances no fundo são franceses, como eu sou em quase tudo um francês – exceto (...) num gosto depravado pelo *fadinho* (...).⁷⁴

Eça vive e escreve, portanto, desde o seu referencial teórico. Embora até 1888 exerça suas atividades na Inglaterra, é Paris, e tudo em que nela circula, que define seus ideias estéticos e políticos, capazes de configurar a nação em pressupostos racionais.⁷⁵ Quanto ao

⁷¹ Veja-se nota 34.

⁷² QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. J. M. Eça de Queiroz, J. P. Oliveira Martins; texto introdutório de Paulo Franchetti, fixação do texto, notas e comentários de Beatriz Berrini. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 54, grifo no original.

⁷³ A ideia da vida marcada pela distância é uma elaboração de Benjamin Abdala Junior presente em: QUEIRÓS, Eça de. *Eça de Queirós*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Benjamin Abdala Jr. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990; e ABDALA, op. cit.

⁷⁴ QUEIROZ, 1995, p. 54, grifos no original. Esse é o posicionamento hegemônico de Eça de Queirós a respeito do fado. Curiosamente, no entanto, assume, na referida carta trocada com Oliveira Martins, um “certo fundo sincero de tristeza lírica, que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo *fadinho*, e no justo amor do bacalhau de cebolada” (Ibidem, p. 54, grifo no original). Ao citar a referida passagem da carta enviada a Oliveira Martins, na qual Eça assume um gosto pelas “coisas” de seu país natal, Rui Vieira Nery (NERY, op. cit.) considera um aportuguesamento observado no final da vida do literato português, período em que escreve *A ilustre casa de Ramires*. Este trabalho entende, contudo, que é preciso considerar o tom satírico de crítica do comentário de Eça, o qual acompanha a interpretação elaborada por Benjamin Abdala Junior (QUEIRÓS, 1990; ABDALA, 2000) para a trama dos *Ramires*.

⁷⁵ Em *O Francesismo*, texto publicado postumamente, em 1912, na obra *Últimas Páginas*, Eça de Queirós discorre sobre a influência da França em Portugal (QUEIROZ, Eça de. “O Francezismo”. In: *Últimas Páginas*. Lisboa: Livraria Lello e Irmão, 1944, pp. 397-425). Já no início do texto afirma: *Portugal é um paiz traduzido do francez em calão*” (Ibidem, p. 397). Segundo ele, o país ia “curvado sobre a carteira da escola, [...] fazendo sua civilização, como um laborioso thema, que elle vae vertendo d’um largo traslado aberto defronte – que é a França”. E, fiel a seu tom irônico, continua: “Apenas nasci, apenas dei os primeiros passos, ainda com sapatinhos de crochet, eu comecei a respirar a França. Em torno de mim só havia a França” (Ibidem, p. 398). Ao final do texto Eça afirma não convir mais a Portugal a imitação da França, argumentando que “a literatura franceza, n’este ultimo quartel do seculo, soffre d’um obscurecimento” (Ibidem, p. 417). Embora aponte como decadente o cenário literário francês, sua crítica parece mais em relação ao plágio português, do que em relação à própria França. Seja como for, é preciso que se diga que Eça não publicou esse texto em vida. Escrito em 1887,

fado, não deixa de ser revelador que, mesmo ao admitir certo gosto, define-o como depravado. Beatriz Berrini, ao destacar a filiação francesa de Eça, salientando a acidez de seus posicionamentos, reforça não só uma postura racional, como também a ideia, anteriormente referenciada, da vida marcada pela distância: “o humor de Eça de Queiros filiava-se sobretudo ao espírito francês, sendo capaz de ver a realidade portuguesa de uma perspectiva fria e objetiva, com uma lógica irrefutável”.⁷⁶ Esses elementos devem servir para que se compreenda a visão acerca do Fado presente na obra do intelectual português. Um gênero musical cantado e tocado por prostitutas e rufiões, originário das tabernas e bordéis da periferia de Lisboa e que expressa sentimentos ardentes e apaixonados não poderia enquadrar-se em seu ideal de nação.

O segundo modelo, definido anteriormente como *etnocultural*, atribui-se à noção de nação observada nas análises do fado realizadas por Pinto de Carvalho⁷⁷ e Alberto Pimentel.⁷⁸ Nessas obras, influenciadas pelo nacionalismo e pela corrente estética do simbolismo observados no contexto pós-*Ultimatum*, conforme se afirmou anteriormente, o fado surge como um elemento nacional, definido como expressão da alma da nação.⁷⁹ O vaticínio de Pinto de Carvalho, ao encaminhar as conclusões de sua *História do Fado*, é bastante ilustrativo da ideia de nação vinculada ao modelo em questão: “o *fado* subsistirá, porque elle corresponde maravilhosamente á nossa indole contemplativa, elegiaca e sonhadora, porque elle reflecte nossa alma *ondeante e diversa* como o homem de Montaigne”.⁸⁰

O que se observa é uma busca por definir a nação através de características que pudessem traduzir uma cultura genuinamente portuguesa. De acordo com Eduardo Lourenço,

quando, em 1890, a Inglaterra, mãe de impérios, da ciência e da democracia envia o seu *Ultimatum*, o psicodrama cultural protagonizado por nossa *intelligentsia* ruiu como um castelo de cartas (...). De súbito, nós, que já não tínhamos nem verdadeiro império nem imaginário imperial desde os princípios do século (...), buscámos uma imagem de nós próprios que nos compensasse da pouca ou nenhuma imagem

data estabelecida por E. Guerra da Cal em sua *Bibliografia Queirociana*, de acordo com Carlos Reis, as razões que levaram Eça a manter o texto inédito em vida ainda não foram apuradas. Sugere, contudo, que sua atitude pode ter sido influenciada pelas funções que desempenhava como diplomata, inclusive, na França a partir de 1888 (REIS, Carlos. “Sobre o último Eça ou o Realismo como problema”. In: *Estudos Queirosianos: Ensaios sobre Eça de Queiros e sua obra*. Lisboa: Editorial Presença, 1999, pp. 156-163).

⁷⁶ In: QUEIROZ, op. cit., p. 177, comentário de rodapé à carta de nº 69.

⁷⁷ CARVALHO, op. cit.

⁷⁸ PIMENTEL, op. cit.

⁷⁹ Neste trabalho defende-se que a caracterização dessa “alma nacional” expressa pelo fado, apontada pelos autores em questão, procura definir Portugal como uma comunidade étnica, ou comunidade de cultura histórica, que encontra no próprio fado, e na sua história como canção, aqueles atributos histórico e simbólico-culturais, acrescidos dos componentes subjetivos, conforme definidos por Anthony D. Smith (SMITH, op. cit.).

⁸⁰ CARVALHO, op. cit., p. 264, grifos no original. Esse mesmo trecho será analisado no terceiro capítulo deste trabalho, quando será realizada a análise da obra enquanto fonte documental.

européia (...). Foi no plano cultural e simbólico que o *Ultimatum* constituiu um traumatismo patriótico.⁸¹

O ensaísta português aponta, assim, para a existência de uma geração de 1890 caracterizada pela “antiproblematização” e pela “exaltação” da “identidade”, “originalidade e singularidade” lusitana.⁸² Na literatura, as consequências da crise do final do século XIX se traduzem num sentimento misto de patriotismo e decadência através da redenção de Guerra Junqueiro, do protesto de Gomes Leal ou do simbolismo de António Nobre.⁸³

Quer se afirmar, assim, que a visão do fado como expressão da alma nacional, tal como se observa nas obras de Pinto de Carvalho⁸⁴ e de Alberto Pimentel,⁸⁵ sofre influência direta da dita geração de 1890. Nesse sentido, um tal tratamento do fado carrega a ideia de espírito ou caráter nacional presente na tradição filosófica acerca do conceito de nação.⁸⁶ Dessa forma, percebe-se, nesta visão do fado, a influência do pensamento romântico, sobretudo no que diz respeito ao papel de protagonista atribuído ao artista em geral, e o poeta em particular, como elemento de síntese do pensamento da nação.⁸⁷ Com isso, quer se vincular a imagem do poeta idealizado pelo romantismo alemão à figura do fadista e a do próprio fado à cultura popular em geral e à poesia popular em particular, definindo-o, portanto, como canção popular.

⁸¹ LOURENÇO, op. cit. pp. 55-56, grifo no original.

⁸² Ibidem, p. 44.

⁸³ CATROGA & CARVALHO, op. cit.

⁸⁴ CARVALHO, op. cit.

⁸⁵ PIMENTEL, op. cit.

⁸⁶ De acordo com Josep R. Llobera, embora tal ideia retome ao século XVIII, através dos trabalhos de pensadores como Montesquieu e Hume, que se dedicaram a explicar a sociedade, Rousseau ocupa o papel de grande teórico político da ideia de nação moderna, enquanto Herder é definido pelo autor como o fundador do nacionalismo cultural. Interessa-nos aqui, o ponto de vista cultural (LLOBERA, op. cit.).

⁸⁷ O romantismo alemão destacou o papel central da língua na constituição das nações. Johann Gottfried Herder, um dos maiores expoentes do movimento, definiu, em 1784, que “en cada uno de los idiomas están expresados el carácter y el intelecto de un pueblo” (HERDER, Joahann Gottfried. *Ideas para una filosofia de la humanidad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1959, p. 272). A língua proporcionaria, segundo o autor, uma história em formas herdadas pela alma e pelo coração. Johann Gottlieb Fichte, por sua vez, defendeu, em 1808, que a língua “é o verdadeiro ponto de confluência do mundo dos sentidos e (...) dos espíritos e que funde o termo destes dois um no outro” (FICHTE, Joahann Gottlieb. *Discursos à Nação Alemã*. Lisboa: Círculo de leitores, 2009, p. 114). Assim, ao evidenciar o papel da língua como instrumento de divulgação das características de um povo, o romantismo pôs em evidência a figura do artista, sobretudo do poeta, considerado capaz de sintetizar e manifestar o pensamento da nação. Seguindo essa lógica, Fichte define a poesia como o meio mais eficaz de introduzir um pensamento na sociedade, “o mais excelente meio de espalhar a formação espiritual alcançada na vida geral” (FICHTE, op. cit., p. 124). De acordo com Franklin L. Baumer, o artista “se tornou o homem ideal do Mundo Romântico, substituindo o *philosophe*” (BAUMER, Franklin L. *O Pensamento Europeu Moderno*. Volume II, Séculos XIX e XX. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 40, grifos no original).

A cultura popular ocupa lugar de destaque na conformação identitária, na medida em que, sendo depositária da herança de um povo, serve como fundamento da cultura nacional.⁸⁸ Bem vistas as coisas, o gênero pode ser considerado canção popular devido a sua origem mítica, ligada à figura de Maria Severa, e manifestação espontânea, características que tornam difícil uma apreensão genealógica. Sem conservatórios dedicados a compilar seu conhecimento e com espaço restrito entre os intelectuais e artistas vinculados à música erudita, o fado surge e se desenvolve, num primeiro momento, de maneira autônoma, sem uma sistematização dos conhecimentos inerentes a sua produção. Se procurarmos delimitar tal primeiro momento, é possível afirmar que a canção popular

está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (...) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências. Além disso, a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social.⁸⁹

Ao se deparar com duas visões divergentes acerca do fado, procurou-se vinculá-las a um conjunto de ideias identificado em contextos distintos. A partir desses apontamentos, a definição dos pressupostos teóricos buscou identificar qual ideia de nação escondia-se por detrás das imagens atribuídas ao gênero musical. Conforme se demonstrou, os dois modelos de nação, cada um deles vinculado a um conjunto de ideias, ligavam-se a tradições distintas do pensamento filosófico ocidental.⁹⁰

Esboçados, então, os contextos históricos com os quais estão relacionadas as obras em análise neste trabalho, bem como os pressupostos teóricos envolvidos na discussão conceitual acerca dos modelos de nação identificados, pode-se, agora, discutir em profundidade: i) o conjunto de ideias responsáveis por influenciar cada uma das análises; ii) como essas ideias aparecem nas obras analisadas; iii) de que forma influenciaram as diferentes visões acerca do fado. É do que se ocupam os capítulos 2 e 3.

⁸⁸ Cf. THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, 2001/2002, p. 7-23.

⁸⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 204.

⁹⁰ O historiador Franklin Baumer, filiando-se ao campo da história das ideias ou história intelectual, procura demonstrar em sua obra que o pensamento de uma época é signatário de uma tradição. Buscando sistematizar uma espécie de metodologia de trabalho, destaca que as ideias: i) possuem origens históricas em outros períodos e, portanto, sobrevivem ao tempo; ii) ao serem identificadas em contexto distinto daquele em que surgiram, tornaram acessível a compreensão de perspectivas passadas; iii) na medida em que possuíam um estado original localizado em contextos específicos, demonstraram não serem abstratas e afirmaram sua validade ao longo do tempo (BAUMER, Franklin L. *O Pensamento Europeu Moderno*. Volume II, Séculos XIX e XX. Lisboa: Edições 70, 1990).

2. O FADO NO ROMANCE QUEIROSIANO

Na Mouraria
Canta um rufia
Choram guitarras
Amor ciúme
Cinzas e lume
Dor e pecado
Tudo isto existe
Tudo isto é triste
Tudo isto é fado
 Fernando de Carvalho, 1955

Eça de Queirós foi um português desterrado por opção. Filho de magistrado, formou-se bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra aos 21 anos, em 1866, quando residiu por curto período na casa da família em Lisboa até iniciar sua carreira na diplomacia. A partir de 1872, ocupou cargo de cônsul em Cuba, na capital Havana, em Inglaterra, nas cidades de Newcastle-on-Tyne e Bristol, e, por fim, a partir de 1888, em França, na capital Paris, onde residiu em Neuilly até sua morte em 1900.

A vida marcada pela distância de Portugal, conforme já se destacou, define a elaboração de sua obra. Mesmo distante, Eça nunca deixou de estar atento aos acontecimentos de sua terra natal e nem mesmo de participar das discussões e dos eventos organizados pela intelectualidade atuante no eixo Lisboa-Coimbra-Porto. Sua condição distanciada configura-se, então, como chave para análise de sua obra, partindo de uma fórmula geral definida pelo ele próprio no artigo *Idealismo e Realismo*:⁹¹ “fora da observação dos fatos e da experiência dos fenômenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade”.⁹² As referências teóricas relativas à arte, presentes no referido artigo já encontram-se pontuadas, contudo, na palestra que realizou por ocasião das *Conferências do Casino*, em 1871, na qual, influenciado pelo pensamento de Hippolyte Taine⁹³ acerca do fenômeno artístico, discorre sobre a corrente estética realista.⁹⁴ Em sua fórmula anunciada, *observação e experiência* traduzem, no âmbito da arte em geral e da literatura em particular, o ideário cientificista e o caráter fisiológico

⁹¹ Segundo Benjamin Abdala Junior, trechos deste texto foram publicados como prefácio à segunda edição de *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queiroz, lançado em 1875. A versão integral foi publicada postumamente com a primeira edição de *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, em 1929 (QUEIRÓS, 1990, comentário à página 23).

⁹² QUEIRÓS, 1990a, p. 24.

⁹³ O pensamento do autor será abordado em seguida.

⁹⁴ A referida *Conferência* será abordada em seguida.

atribuído à realidade que toma conta do horizonte dos intelectuais portugueses na segunda metade do século XIX.

E, sob esse aspecto, sua vida de diplomata se por um lado o distanciava da observação direta dos fatos a que se reportava, por outro propiciou-lhe o acesso, a distância crítica e as condições situacionais para melhor problematizar as formulações em circulação no campo intelectual português, do qual era um dos atores mais ativos.⁹⁵

Se “a arte tornou-se o estudo dos fenômenos vivos e não a idealização das imaginações inatas”⁹⁶, conforme afirma Eça, o romance realista caracterizou-se, em troca das idealizações das novelas românticas de outrora, como procedimento de verificação da realidade à semelhança do trabalho do cientista, colocando-se ao mesmo tempo como “diagnóstico da realidade e como realização artística”.⁹⁷ É, assim, “através da arte que Eça penetra no mundo das ideias”.⁹⁸ Pelas lentes da tendência literária realista, reside nas formulações de Eça o novo ideal de regeneração social presente entre os intelectuais de sua geração, sustentado filosoficamente na dimensão científica, em aspectos culturais e em questões políticas.

Como um aspecto da realidade portuguesa, o fado figura na quase totalidade das obras literárias de Eça de Queirós. À luz de seu realismo-naturalismo⁹⁹ e das suas convicções políticas e filosóficas, será analisado em seguida de que forma o gênero musical encontra-se presente nas obras *O primo Bazílio* e *A ilustre casa de Ramires*. Seu “espaço de experiência”, de onde advêm suas influências, é constituído pela produção dos intelectuais da *Geração de 1870*, da qual fez parte, sobretudo nos dois momentos apoteóticos marcados pela *Questão Coimbrã* (1865-66) e pelas *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense* (1871).

2.1 A GERAÇÃO DE 1870

⁹⁵ In: ABDALA, 2000, p. 91.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem, p. 90.

⁹⁸ SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 68.

⁹⁹ Eça de Queirós trata realismo e naturalismo como sinônimos. Amadeu Carvalho Homem destaca que se pode trata-los indistintamente, embora os puristas os diferenciem. Para o autor, ambos apresentam em comum “a defesa de uma expressão artística tão próxima quanto possível das realidades da vida, de acordo com um registro de objectividade imperturbável, por mais brutal ou deprimente que ele pudesse ser”. Nessa espécie de exame, continua, “o naturalismo apenas se limitava a introduzir no realismo um pendor mais acentuado para sublinhar as disfunções, as mazelas, as perversões, as ‘doenças’ da organização social, continuando, contudo, a ver nisto o feixe de consequências filiáveis nos antecedentes determinativos” (HOMEM, Amadeu Carvalho. *Do Romantismo ao Realismo: temas de Cultura Portuguesa (Século XIX)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2005, pp. 125-126).

Conforme se afirmou no primeiro capítulo, os intelectuais reunidos em torno da chamada *Geração de 1870* pretendiam, uma vez diagnosticada a decadência da sociedade portuguesa, promover a emergência de um novo poder espiritual através da revolução no plano das ideias, em consonância com o ideário europeu moderno, assente na ideia iluminista de progresso. Segundo este entendimento, a perspectiva ideal-revolucionária se mostrava capaz de dar sentido à história, colocando, assim, em destaque, o papel do homem como agente modificador do devir histórico.¹⁰⁰ Articulam-se, assim, as categorias de “espaço de experiência” – o conjunto de pressupostos que configura o horizonte de ideias dos intelectuais – e de “horizonte de expectativa” – a perspectiva de nação portuguesa capaz de se consolidar no futuro. No caso de Eça e de sua *Geração*, trata-se, em termos conceituais, do *modelo racional* de nação.

Atentos, portanto, às teorias em voga no restante da Europa, principalmente na França, os intelectuais defendiam que as realizações do homem visando à regeneração da sociedade deveriam submeter-se à mentalidade científica de cariz evolutivo, que se configurava em oposição às especulações de caráter metafísico fortemente presentes em Portugal. Deslocava-se, então, a ação humana para o centro da análise filosófica, considerando-se que o uso da razão conduziria o pleno curso da humanidade em direção à efetiva vitória da justiça.¹⁰¹ Esse deslocamento foi destacado por Eça de Queirós, segundo o qual a Humanidade configurou-se como a descoberta maior de sua geração, que foi responsável por transformá-la em objeto de adoração: “rainha de força e graça”¹⁰² são os termos utilizados por Eça para referi-la.

¹⁰⁰ KOSELLECK, 1999; 2001; 2006.

¹⁰¹ De acordo com Fernando Catroga, “a crítica antropológica à essência das religiões (Feuerbach) e as interpretações históricas e psicológicas do cristianismo (a obra de David Strauss, *Vida de Jesus*, saiu em 1835 e teve tradução francesa em 1839-1840; o decisivo estudo de Renan, *História das Origens do Cristianismo*, veio a lume em 1863-1864, e em 1864 já contava com duas edições em português) eram postas ao serviço da crítica ao transcendentalismo religioso, em nome da interpretação humanista e secularizada da figura de Cristo. Por outro lado, a epopeia humanista de Victor Hugo, as filosofias da história de Vico e Michelet, os escritos de Edgar Quinés, bem como a dialéctica serial de Proudhon colocavam a objectivação da essência perfectível da humanidade como o fim último de todo o processo evolutivo, tendência a que um melhor conhecimento do ideário de Hegel (através de traduções ou resumos) conferia, nos casos mais especulativos, um enraizamento metafísico. Em correlação com este optimismo historicista, crescia, igualmente, a confiança apoteótica no futuro triunfo da ciência que as filosofias positivistas, embora com diferenças entre si, sistematizavam (Comte, Littré, Spencer)” (CATROGA, Fernando. “Positivistas e Republicanos”. In: TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando. *História da História em Portugal*. Sécs. XIX-XX. Vol. 1. A História através da História. Lisboa: Temas e Debates, 1988, p. 102).

¹⁰² QUEIROZ, Eça de. “Antero de Quental”. In: _____. *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1951, p. 338.

Em meados da década de 1860 em Coimbra, ansiosos por colocar Portugal nos trilhos da modernidade, a discussão filosófica e científica sobre a humanidade e suas origens primitivas significava tomar o caminho rumo à civilização. Para alcançar esse objetivo,

as ciências, com o seu carisma de objectividade e de racionalidade, apareciam, de facto, aos olhos da «nova geração», como a prova irrefutável da verdade das propostas filosóficas e sociais que, em seu nome, eram apresentadas como a solução definitiva para a crise moral e social decorrente das contradições capitalistas. Em Portugal, isso significava a contestação do *status quo* nascido com a Regeneração e implicava a anatematização das instituições (propriedade, Igreja, Monarquia) e dos valores éticos (utilitarismo) e estéticos (ultra-romantismo) que o legitimavam.¹⁰³

A interpretação de carácter científico da realidade encontrava, assim, fundamento nas filosofias positivistas, que haviam transformado a sociologia numa ciência exata.¹⁰⁴ Influenciada pela teoria comtiana,¹⁰⁵ a *Geração de 1870* buscava superar a crise da sociedade portuguesa através da instituição de um conjunto de novos valores éticos, sustentados, sobretudo, na laicidade e na razão. Essa positividade a que se submeteu a sociedade imprimiu influências também no campo da arte. Dessa forma, na literatura, é possível o entendimento do realismo (ou naturalismo), corrente literária a qual se filiava Eça de Queirós, como a teorização estética do positivismo de contornos científicistas.¹⁰⁶

Os contornos do projeto dos intelectuais reunidos em torno da *Geração de 1870* encontram-se melhor definidos a partir da eclosão da polémica chamada *Questão Coimbrã*. Antes, contudo, Antero de Quental, mentor do grupo em questão, já antecipava os pressupostos do referido projeto em suas *Odes Modernas*,¹⁰⁷ concluídas em 1863 e publicadas

¹⁰³ CATROGA & CARVALHO, 1996, p. 167.

¹⁰⁴ Sobre as análises do positivismo em Portugal, consultar: CATROGA, 1988; CATROGA & CARVALHO, 1996; HOMEM, op. cit.; PAREDES, 2013.

¹⁰⁵ Na década de 1820, Auguste Comte iniciou seus estudos com o objetivo de instituir uma teoria de racionalização do pensamento em oposição ao cenário de “anarquia intelectual” observado, segundo ele, no desenrolar da Revolução Francesa. Baseado em pressupostos da biologia, Comte imaginava a sociedade como um organismo em desenvolvimento. A humanidade passaria, então, por três estágios: o teológico, mais primitivo e baseado em fenômenos sobrenaturais; o metafísico, período de transição; e, por fim, o positivo, estágio industrial, ideal e mais avançado. Segundo ele, uma vez que toda a humanidade alcançasse o estágio mais elevado, as sociedades alcançariam uma ordem moral, aspecto estático da sociologia, a qual proporcionaria a instituição do progresso como mola propulsora do desenvolvimento da história. Considerava, assim, uma visão linear e rígida da história, com períodos de evolução pré-determinados, tal qual o crescimento dos seres vivos. Visando garantir a observação racional dos fenômenos da sociedade, estabeleceu uma hierarquização das ciências. Signatário de uma cultura iniciada por Francis Bacon no século XVI, Comte criou a “física social” – a sociologia – como dimensão científica capaz de analisar e comprovar os fatos sociais empiricamente (COMTE, Auguste. “Curso de Filosofia Positiva”. In: _____. *Curso de Filosofia Positiva; Discurso Preliminar sobre o Conjunto do Positivismo; Catecismo Positivista*. Tradução José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. – 5.^a ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991. – (Os Pensadores), p. 1-39).

¹⁰⁶ HOMEM, op. cit.

¹⁰⁷ De acordo com Amadeu Carvalho Homem, trata-se “de obra de ousada temática, na qual o ultramontanismo católico era tão fustigado quanto a missão revolucionária da poesia, sendo tal revolução encarada como o

em julho de 1865. Em nota a essa obra, destacou a missão revolucionária da poesia ao fundir a literatura à causa social, antecipando, assim, o caráter dos opúsculos que viria a publicar por ocasião da referida contenda. Segundo ele, a poesia é

a forma mais pura d'aquellas partes soberanas da alma collectiva de uma época, a *crença* e a *aspiração*. – Partindo d'este principio – a Poesia é a confissão sincera do pensamento mais intimo de uma idade – o autor, na rectidão imparcial da sua logica, havia de necessariamente concluir com esta outra afirmação – a *Poesia moderna é a voz da Revolução* – porque Revolução é o nome que o sacerdote da historia, o tempo, deixou cahir sobre a fronte fatidica do nosso século.¹⁰⁸

A literatura é posta, então, por Antero, como pedra de toque da efetiva aplicação do novo poder espiritual capaz de regenerar a sociedade portuguesa. Nesse sentido, as *Odes* antecipam o projeto de sua *Geração* na medida em que traduzem o ideário europeu moderno que orbita o horizonte dos intelectuais. No poema *Ideia*, a perspectiva de futuro transfigura-se na noção de infinito enquanto lei, revelando, assim, um entendimento secularizado do tempo em oposição à “palavra sagrada do destino”.¹⁰⁹ Em *Flebunt Euntes*, a novidade, a mudança, “a nova Aurora”, saudada como “Justiça”, vem como um “carro [...] esmagando os troncos velhos”, veículo esse que “é o braço da Verdade” e cujo “motor, que o impele, é a caldeira/Gigante do Progresso”.¹¹⁰ Já encontram-se presentes aqui, os pressupostos sob os quais se sustenta a noção de nação de *modelo racional* ligada à crítica queirosiana ao fado, conforme apontada neste trabalho.

O pensamento anterior adquire importância central na análise realizada neste trabalho, pois, além de antecipar o projeto dos intelectuais reunidos em torno da *Geração de 1870*, influencia decisivamente a obra de Eça de Queirós. Ambos foram colegas durante o curso de Direito na Universidade de Coimbra em meados da década de 1860. Para Eça, foram mais que isso. Em 1896, no artigo *Um gênio que era um santo*¹¹¹ publicado no *In memoriam*

desenvolvimento e o inevitável florescimento da semente lançada pela revolução francesa de 1789” (HOMEM, op. cit., p. 39).

¹⁰⁸ QUENTAL, Antero de. *Odes Modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865, p. 151, grifos no original.

¹⁰⁹ “A palavra sagrada do destino/ Na boca dos oráculos secoou-se;/ E a luz da *sarça ardente* dissipou-se/ Ante os olhos do vago peregrino!/ Ante os olhos dos homens – porque o mundo/ Desprendido rolou das mãos de Deus,/ Como uma cruz das mãos de um moribundo!/ Porque já se não lê Seu nome escripto/ Entre os astros – e os astros, como atheos,/ Já não querem mais lei que o infinto!” (QUENTAL, op. cit., p. 52, grifos no original).

¹¹⁰ “E solto o canto, ébrio de esperanças,/ A ver a nova Aurora:/ E ergo a face, e meus olhos são de chamma,/ Por saudar a Justiça!/ E ao ver a grande Lei, que vem correndo/ Pela encosta dos tempos,/ Como carro, e esmagando os troncos velhos,/E deslocando tudo;/ Bato as mãos – porque o eixo d’esse carro/ É o braço da Verdade!/ E o motor, que o impele, é a caldeira/ Gigante do Progresso!” (QUENTAL, op. cit., p. 136).

¹¹¹ De acordo com António José Saraiva, o texto foi originalmente publicado em *Anthero de Quental. In Memoriam*, Porto, Mathieu Lugan, 1896. Referindo-se ao texto em questão, afirma o autor que “nessa prosa sedutora [...] Eça de Queiroz foi o Homero desses anos encantados de Coimbra, aluminados por Antero” (SARAIVA, António José. *A tertúlia occidental: estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins e outros*.

de Antero de Quental, o define não apenas como “um Chefe – mas um Messias”. Confessa-se, então, destacando não se tratar de exagero, “um devoto [...] do poeta das *Odes Modernas*”.¹¹² Não só nesse texto, mas também em cartas trocadas com Oliveira Martins, Eça atribui caráter sagrado ao amigo, referindo-se a ele como *Santo Antero*.¹¹³

Assim conectados, o pensamento anteriano adquire importância central para a análise da obra de Eça de Queirós. Antero configura-se, ademais, não resta dúvida, como a principal figura entre os intelectuais da *Geração de 1870*. Com a eclosão da polêmica conhecida por *Questão Coimbrã*, o projeto de instituir um novo poder espiritual vai adquirindo contornos mais definidos. Eça não participou diretamente da referida contenda. A influência dos textos publicados é, contudo, facilmente perceptível em sua obra.

Tratar-se-á de analisar aqui os textos de Antero de Quental e de Teófilo Braga, publicados por ocasião da referida *Questão*, por apresentarem discussão acerca das questões que sustentam os argumentos dos intelectuais em torno da *Geração de 1870*. Uma rápida incursão por características dessas duas personalidades poderá elucidar ainda mais a problematização levantada neste trabalho. Ambos foram colegas no curso de Direito em Coimbra. Amadeu Carvalho Homem afirma que

as relações pessoais entre ambos jamais foram calorosas. As diferenças dos meios sociais de origem pesavam muito. Não eram menores os contrastes intelectuais, já que a mente de Antero se comprazia com o grande voo filosófico, enquanto a de Teófilo se revia em pacientes indagações eruditas.¹¹⁴

Antero de Quental vinha de uma família tradicional. O pai é descrito por António José Saraiva como um “morgado um tanto excêntrico que viajara a Paris para aprender a arte de encadernador”;¹¹⁵ a mãe, por sua vez, alimentava forte crença num catolicismo dogmático.¹¹⁶ Eça de Queirós, ao mencionar o frustrado plano de Antero de alistar-se no “grande exército do proletariado”,¹¹⁷ a fim de militar no movimento socialista francês às vésperas da Comuna, destaca que,

Lisboa: Gradiva, 1995, p. 23). Na obra *Notas Contemporâneas*, o texto aparece intitulado *Antero de Quental* (QUEIROZ, op. cit.). É esta a versão utilizada aqui.

¹¹² QUEIROZ, op. cit., p. 345, grifos no original.

¹¹³ Em inúmeras dessas cartas, Eça de Queirós despede-se de Oliveira Martins enviando abraços ao *Santo Antero* (QUEIROZ, 1995).

¹¹⁴ HOMEM, op. cit., p. 38.

¹¹⁵ SARAIVA, op. cit., p. 21.

¹¹⁶ HOMEM, op. cit.

¹¹⁷ SARAIVA, op. cit., p. 26.

descendente duma muito velha família, já ilustre na Corte de Afonso V, ele nunca se desembaraçara de certas hereditariedades de raça e de casta, e conservava, sob a sua vasta humanidade, um não sei quê de antiquado e de estreitamente fidalgo. Enfim, era um superfino artista... Como direi [pergunta-se Eça]? O artista, o fidalgo, o filósofo, que em Antero coexistiam, não se entenderam bem com a plebe operária.¹¹⁸

Teófilo Braga tinha origem mais modesta. O pai tornou-se professor após integrar a oficialidade miguelista; a mãe falecera quando tinha três anos. Para evitar a migração do filho para as Américas, o pai propusera sua ida para a Universidade com a advertência de que a mesada seria escassa. De acordo com Amadeu Carvalho Homem, “sua vontade de vencer os desafios da vida e de alcançar notoriedade não conheciam limites”.¹¹⁹

Não é o caso aqui de investigar de que forma suas origens sociais influenciaram a conformação de suas convicções. Fato é que as diferenças intelectuais características do horizonte de cada um deles – filosófico no caso de Antero, erudito no caso de Teófilo, fica patente nos textos analisados em seguida, publicados por ocasião da *Questão Coimbrã*.

2.1.1 A briga contra a Tróia literária de Castilho. A *Questão Coimbrã*

É consenso considerar que o movimento de contestação filosófica inicia a partir da segunda metade do século XIX, sobretudo a partir de meados dos anos 1860, quando irrompe a polêmica conhecida por *Questão Coimbrã (1865-66)*. Neste contexto, imbuídos de um ideal revolucionário, os intelectuais da nova geração entediavam que a literatura deveria abordar temas vinculados à realidade do país e de maior preocupação social.

Realizar uma análise em profundidade da dita contenda não é a intenção deste trabalho, já que outros mais habilitados o fizeram.¹²⁰ “A briga contra a Tróia literária de

¹¹⁸ QUEIROZ, 1951, p. 357. Talvez a crítica social elaborada por Antero em termos filosóficos se levante também contra – ou como forma de contrabalançar – certa herança cultural que carrega do berço.

¹¹⁹ HOMEM, op. cit., p. 37.

¹²⁰ Entre as referências destacam-se: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988; HOMEM, Amadeu Carvalho. “Para uma leitura sociológica e política da «Questão Coimbrã»”. *Máthesis*, nº 4, 1995, pp. 89-102; CATROGA & CARVALHO, 1996, capítulo 8, pp. 155-162; HOMEM, 2005, capítulos 4 e 5, pp. 35-56; TORRAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando. *História da História em Portugal*. Sécs. XIX-XX. Vol. 2. A História através da História. Lisboa: Temas e Debates, 1988, capítulo 3.

Castilho”,¹²¹ como Eça de Queirós chamou a *Questão Coimbrã*, refere-se à disputa que colocava, de um lado, o grupo em torno de António Feliciano de Castilhos, o qual representava a tradição literária em Portugal, e de outro, os poetas conimbrenses pretensamente modernos Antero de Quental e Teófilo Braga. Os antecedentes responsáveis por dar início à contenda publicavam-se, então, na imprensa. Manuel Pinheiro Chagas proferiu, em sua tribuna no *Jornal do Comércio*, o ataque às *Odes Modernas*, de Antero, e ao livro de poemas *Tempestades Sonoras*, de Teófilo.¹²² A essa crítica somou-se a “Carta do ILL.^{mo} E Ex.^{mo} Sr. António Feliciano de Castilho ao Editor”,¹²³ publicada em outubro de 1865, na qual, além de novas críticas aos poetas modernos, o autor sugeria a indicação de Pinheiro Chagas, seu pupilo, à vaga de professor interino na cadeira de Literatura Moderna do Curso Superior de Letras. Em última análise, fica evidente nesta *Questão* a perturbação da até então rígida estética estabelecida.

Inicialmente a polêmica caracterizou-se como conflito intra-literário, marcado, em termos estilísticos, pela oposição da tradição, caracterizada pelas idealizações das novelas românticas, contra a modernidade, assinalada pela poesia social engajada consoante o ideário filosófico europeu. Castilho, na referida “Carta”, levanta a oposição em termos de um modismo efêmero dos “livros novos” vs a perenidade dos modelos de inspiração clássica:

Leia embora, quem quiser, e nas más horas imite ou desfigure, certos livros novos de que pouca noticia porventura chegará aos nossos netos; mas releiam-se e meditem-se ao mesmo tempo os que de geração em geração, e ainda tão vivos e vivazes como nos dias da sua primitiva florescência, senão mais; transladem-se os eternos exemplares da Grécia antiga e da antiga Roma para a *linguagem hodierna* com o desvelo e respeito que merecem.¹²⁴

Considera-se que foi Antero de Quental o responsável por iniciar a referida polêmica com o opúsculo publicado em novembro de 1865, ocasião em que respondia aos ataques que vinha recebendo. Sob o título de *Bom-Senso e Bom-Gosto, Carta ao Excellentissimo Senhor Antonio Feliciano de Castilho*,¹²⁵ em alusão à falta daquelas qualidades por Castilho, erguia a voz pela liberdade, pela verdade e pela justiça. Bradando pela independência dos escritores, acusava a crítica de atacar não uma questão literária, mas a liberdade em relação à chancela da

¹²¹ QUEIROZ, op. cit., 351.

¹²² Dar-se-á preferência, neste trabalho, às obras de Antero de Quental, dada a sua influencia, anteriormente destacada, no pensamento queirosiano.

¹²³ CASTILHO, António Feliciano. “Carta do ILL.^{mo} E Ex.^{mo} Sr. António Feliciano de Castilho ao Editor”. In: FERREIRA; MARINHO, op. cit., pp. 81-108.

¹²⁴ Ibidem, p. 89, grifos no original.

¹²⁵ QUENTAL, Antero de. “Bom Senso e Bom Gosto. Carta ao Exmo. Sr. António Feliciano de Castilho”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988a.

oficialidade intelectual. Antero considera, assim, o trabalho livre do escritor com capacidade de cumprir a missão de assegurar o futuro das demais gerações: “é um sacerdócio, um ofício público e religioso de guarda incorruptível das ideias, dos sentimentos, dos costumes, das obras e das palavras”.¹²⁶

Está claro que Antero extrapola as questões meramente literárias. Seu discurso, como ele próprio afirma, “é um dever, uma necessidade moral”¹²⁷ em favor da instituição do novo poder espiritual na sociedade portuguesa, projeto dos intelectuais da *Geração de 1870* de que vem se tratando neste trabalho. Nesse sentido, Amadeu Carvalho Homem reforça seu argumento ao considerar “o literato como um dos mais qualificados avaliadores do histórico e o texto literário como um dos mais significativos testemunhos de uma época”. E continua, atribuindo aos literatos o papel de “formadores da opinião pública e os expoentes da única consciência social verdadeiramente operante”.¹²⁸

É ponto passível entre as análises historiográficas que a *Questão Coimbrã* não se trata apenas de polêmica literária. Amadeu Carvalho Homem a considera “o primeiro embate intelectual e cívico, com feição sistemática contra o conservantismo social que medrava à sombra do rotativismo regenerador”.¹²⁹ Como superação desse estado de coisas, Antero apontava para a necessidade da defesa, pelos intelectuais, de um ideal em consonância com o espírito filosófico da época, ecoado dos estandartes da civilização moderna – Paris, Berlim, Londres, composto por um célebre conjunto de pensadores e tradições de pensamento:

Hegel, Stuart Mill, Augusto Comte, Herder, Wolff, Vico, Michelet, Proudhon, Littré, Feuerbach, Crezuaer, Strauss, Taine, Renan, Büchner, Quinet, a filosofia alemã, a crítica francesa, o positivismo, o naturalismo, a história, a metafísica, as imensas criações da alma moderna, espírito mesmo da nossa civilização...¹³⁰

O voo filosófico de Antero colocava em xeque a sociedade portuguesa em todos os seus aspectos. Conforme já foi apontado, o movimento de contestação iniciado na segunda metade do século XIX, embora deflagrado em termos literários, levantava-se contra os valores tradicionais institucionalizados pela Igreja, pela Monarquia e sua política de efeitos nocivos e pela propriedade. Colocava-se, ainda, contra o utilitarismo considerado antiético e finalmente,

¹²⁶ Ibidem, p. 114.

¹²⁷ Ibidem, p. 112.

¹²⁸ HOMEM, 1995, pp. 90-91.

¹²⁹ HOMEM, 2005, p. 48. Alusão à *Regeneração*, política praticada pela Monarquia Constitucional, abordada no capítulo 1 deste trabalho.

¹³⁰ QUENTAL, op. cit., p. 119.

mas não menos importante, levantava-se contra os valores estéticos do ultra-romantismo institucionalizado, estopim que parece ter motivado o início efetivo da revolução das ideias.

Ainda em novembro de 1865, foi a vez de Teófilo Braga entrar na polêmica com texto intitulado *As Theocracias Litterárias. Relance sobre o estado actual da Litteratura Portuguesa*.¹³¹ Saindo em defesa de Antero de Quental, salientou o sentimento de justiça que emanava de *Bom-Senso e Bom-Gosto*, baseado na “alma rectíssima de Proudhon” e na “compreensão e tenacidade de Feuerbach”.¹³² Teófilo utiliza-se da erudição para apontar a existência de um movimento que intentava dar um ideal à poesia, processo que exigia a compreensão do sentido de *Estética*, definido como “a consciência do sentimento do belo”. Se a verdade constituía-se, conforme afirma Teófilo, como condição da noção de belo artístico, caracterizado como a comunicação espiritual do homem com o mundo, a arte poderia ser entendida, dessa forma, como manifestação detentora do “poder de dar forma, trazer à realidade da vida os sentimentos mais íntimos”¹³³ devido ao seu poder de penetração no espírito humano. “Daí que a Estética venha a ser a síntese de todos os esforços científicos que se procuram apossar das propriedades e qualidades do mundo material, síntese através da qual o artista se eleva à idealidade”.¹³⁴ Residia, então, nas suas concepções da arte e do artista, a razão de ser do movimento que, segundo Teófilo, pretendia modernizar a literatura portuguesa, ou seja, concedê-la um ideal que é definido como “a passagem da realidade natural para a realidade artística”.¹³⁵ Sua formulação acerca da capacidade de a arte materializar o espírito humano e colocá-lo em consonância com o mundo antecipa o pensamento de Antero presente em opúsculo publicado no mês seguinte, em dezembro de 1865.

Trata-se do texto intitulado *A Dignidade das Letras e as Litteraturas Officiaes*.¹³⁶ Nesse, uma vez mais, Antero evoca os valores da razão, da justiça, da verdade, da liberdade e da dignidade de pensamento. Insiste que sem liberdade e independência não há forma possível de criação literária, nem de preparação do espírito para a transformação necessária: “o escritor

¹³¹ BRAGA, Teófilo. “As Theocracias Literárias. Relance sobre o Estado Actual da Literatura Portuguesa”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988.

¹³² Ibidem, p. 135.

¹³³ Ibidem, p. 137.

¹³⁴ HOMEM, op. cit., p. 50.

¹³⁵ BRAGA, op. cit., p. 137.

¹³⁶ QUENTAL, Antero de. “A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988b.

quer o espírito livre de jugos, o pensamento livre de preconceitos e respeitos inúteis, o coração livre de vaidades, intemerato e incorruptível”.¹³⁷ Respeitadas essas condições, a literatura poderia cumprir seu papel revolucionário, na medida em que se caracterizaria como veículo de transformação capaz de acessar o espírito do homem. Mostrar-se-ia apta, dessa forma, segundo Antero, a assegurar o futuro graças a sua ampla capacidade de penetrar no indivíduo e na sociedade:

lembramo-nos que a literatura, porque se dirige ao coração, à inteligência, à imaginação e até aos sentidos, toma o homem por todos os lados; toca por isso em todos os interesses, todas as ideias, todos os sentimentos; influi no indivíduo como na sociedade, na família como na praça pública; dispõe os espíritos; determina certas correntes de opinião; combate ou abre caminho a certas tendências; e não é muito dizer que é ela quem prepara o berço aonde se há-de receber esse misterioso filho do tempo – o futuro.¹³⁸

Conforme se depreende, tanto Teófilo quanto Antero destacam o poder que detém a arte de penetrar no espírito humano. Lançam, dessa forma, uma espécie de vaticínio acerca de uma suposta missão da literatura como agente capaz de oferecer condições para a transformação da realidade. Mais que isso, depositam sobre ela a responsabilidade pelo “património sagrado da humanidade – o futuro”.¹³⁹ Suas intenções concedem, assim, papel nuclear ao tempo, e conseqüentemente, à história, como processo infinito no qual se observa o desenvolvimento das transformações nos diversos níveis da sociedade. Trata-se, com se vê, da perspectiva temporal de análise da história apontada neste trabalho.

As inclinações teóricas, estéticas e culturais presentes nos textos de Antero de Quental e Teófilo Braga adquirirão uma dimensão propriamente política quando suas intenções desembocarem na ideia, nascida no ambiente do *Cenáculo*,¹⁴⁰ de realização das *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*, em maio de 1871.¹⁴¹ O testemunho de Eça de Queirós revela a atmosfera das reuniões informais que caracterizaram o *Cenáculo*: “sob a influência de Antero [...] começámos à noite a estudar Proudhon, nos três tomos da *Justiça e a Revolução*

¹³⁷ Ibidem, p. 148.

¹³⁸ Ibidem, p. 152.

¹³⁹ QUENTAL, 1988a, p. 114.

¹⁴⁰ Por *Cenáculo* designam-se as reuniões realizadas por um grupo de intelectuais em Lisboa, Coimbra ou no Porto. Segundo Amadeu Carvalho Homem, Eça de Queirós frequentava as reuniões realizadas no quarto de Jaime Batalha Reis, localizado num prédio na travessa do Guarda-Mor, no Bairro Alto em Lisboa. Segundo o autor, também frequentavam o quarto nomes como Manuel de Arriaga, Salomão Sárraga, Antero de Quental, Oliveira Martins, José Fontana, Augusto Soromenho, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, entre outros. Do *Cenáculo* teria surgido também a ideia de criação d’*As Farpas* (HOMEM, op. cit).

¹⁴¹ A polémica ainda se estendeu com os textos *Literatura Hoje*, de Ramalho Ortigão, e *Vaidades Irritadas e Irritantes*, de Camilo Castelo Branco, ambos publicados já em 1866, os quais não serão utilizados pois entende-se que os textos de Antero de Quental e Teófilo Braga atendem aos interesses deste trabalho.

na Igreja [...]. E do Cenáculo [...] nasceram as Conferências do Casino”.¹⁴² Antero de Quental, desde que começou a participar das referidas reuniões em 1868, procurava implantar no ainda conservador Portugal as prerrogativas da Internacional Socialista.¹⁴³ Colaborava com seus anseios a conjuntura europeia dos anos 1870 e 1871, que enfileirava acontecimentos cujas consequências agitavam o continente: a guerra franco-prussiana, a unificação italiana e os combates sangrentos na capital francesa. A proclamação da Comuna de Paris a 18 de março de 1871, na França, configurou-se, então, para Antero, como o estopim que faltava para fazer acender na opinião pública portuguesa a chama da revolução.

2.1.2 *Aurora dum mundo novo.* As Conferências do Casino

Assim, sob a sombra da Comuna de Paris, ocorre a organização das *Conferências*. É Antero, não poderia ser outro, quem encabeça o movimento. Em carta-convite enviada a Teófilo Braga afirma tratar-se da realização de conferências livres que abordem questões contemporâneas com “*radicalismo*”, visando “produzir uma agitação intelectual”¹⁴⁴ na amorfa e inerte sociedade portuguesa.

Em fins de abril de 1871 podia-se ler no jornal *Revolução de Setembro* anúncio da realização de “conferências sobre matérias políticas e sociais”.¹⁴⁵ Não sem alguma polêmica na imprensa lisboeta, publicou-se, a 16 de maio, no mesmo periódico, o *Programa das Conferências Democráticas*.¹⁴⁶ A imprensa local reagiu rapidamente. Os jornais *A Nação*, *A Fé* e *O Bem Público* acusaram o evento de seguir as orientações da Comuna de Paris.¹⁴⁷ Sob esse mesmo argumento, esconde-se a alegação de ameaça à ordem pública, de ataque à religião e às instituições políticas do Estado, que configurou a proibição da continuidade do

¹⁴² QUEIROZ, op. cit., p. 355, grifos no original.

¹⁴³ Referência à *Associação Internacional dos Trabalhadores*, fundada por Marx em Londres, em 1864.

¹⁴⁴ ANTERO apud HOMEM, op. cit., p. 63, grifos no original.

¹⁴⁵ Apud SARAIVA, op. cit., p. 42.

¹⁴⁶ QUENTAL, 2001a, pp. 7-9.

¹⁴⁷ HOMEM, op. cit.

evento pelo marquês de Ávila e Boloma, ministro do Reino, a 26 de junho.¹⁴⁸ Antero de Quental redigiu o *Protesto Contra o Encerramento da Sala das Conferências Democráticas*, assinado por outros intelectuais e alguns anônimos,¹⁴⁹ clamando por liberdade e apelando à opinião pública e à consciência liberal do país.¹⁵⁰

A 22 de maio de 1871, realizou-se a abertura das *Conferências Democráticas do Casino*. No *Programa*, assinado por Eça de Queirós, espécie de documento-manifesto que funda, por assim dizer, a *Geração de 1870*,¹⁵¹ está lançada a questão insigne que mobiliza os intelectuais, ou seja, o diagnóstico e a superação da decadência: “ninguém desconhece que se está dando em volta de nós uma transformação política, e todos pressentem, que se agita, mais forte que nunca, a questão de saber como deve regenerar-se a organização social”.¹⁵²

Uma vez mais se está diante da idealização do novo poder espiritual capaz de reformar a sociedade portuguesa, sustentado filosoficamente na dimensão científica, em aspectos culturais e em questões políticas, em consonância com o ideário europeu. Ao se pronunciar sobre a proibição de realização das *Conferências* na edição de junho de 1871 da recém criada, em parceria com Ramalho Ortigão, publicação intitulada *AS FARPAS: Crônica mensal da política, das letras e dos costumes*, Eça de Queirós reitera o diagnóstico da decadência e os

¹⁴⁸ Estavam previstas seis palestras. A última, entretanto, não foi realizada devido à proibição de continuidade do evento. Neste trabalho serão analisadas apenas duas delas, a proferida por Antero de Quental na segunda noite, *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (QUENTAL, op cit.), por se tratar de documento seminal das *Conferências*, e a de Eça de Queirós, intitulada *O realismo como nova expressão da arte*, por tratar-se o autor de objeto de análise neste trabalho (MATOS, A. Campos. “Casino, Conferências do”. In: _____ (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988). São referências de trabalhos sobre as *Conferências*: HOMEM, op. cit., capítulo 7, pp. 63-69; SARAIVA, op. cit., capítulo IV, pp. 41-49; TORRAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando. *História da História em Portugal*. Sécs. XIX-XX. Vol. 2. A História através da História. Lisboa: Temas e Debates, 1988, capítulo 4.

¹⁴⁹ Cf. HOMEM, op. cit.

¹⁵⁰ *PROTESTO Contra o Encerramento da Sala da Conferências Democráticas*. In: QUENTAL, 2001b, p. 10. Segundo Amadeu Carvalho Homem, o texto foi publicado nos jornais “*Diário Popular, Jornal da Noite, Diário de Notícias, Jornal do Comércio e Revolução de Setembro*” (HOMEM, op. cit., p. 66, grifos no original). Sobre os desdobramentos do encerramento, ver o capítulo 7 da obra citada, páginas 65 a 68.

¹⁵¹ *PROGRAMA DAS CONFERÊNCIAS DEMOCRÁTICAS*. In: QUENTAL, 2001a, op. cit. Assinaram o documento “Adolfo Coelho, Antero de Quental, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Eça de Queiroz, Germano Vieira de Meirelles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Sarraga, Teófilo Braga” (Ibidem, p. 9).

¹⁵² Ibidem, p. 7. Sobre a abertura das *Conferências* é interessante destacar a declaração de Eça de Queirós na primeira edição de *AS FARPAS*, de maio de 1871, acerca da presença de operários no Casino Lisbonense naquela ocasião, já que põe em discussão o alcance do trabalho dos intelectuais em relação ao seu projeto de regeneração social, questão que retoma o conceito polissêmico de intelectual cunhado por Jean François Sirinelli (SIRINELLI, op. cit.). Ao mesmo tempo em que valoriza a iniciativa de realização do evento, parece manifestar uma crítica em relação ao distanciamento existente entre intelectuais e sociedade. Após apelar a que os proletários tivessem voz, afirma: “é muito mais commodo encontrarmo-nos com quem represente o proletário, sossegadamente, na sala do Casino, do que encontrarmos o próprio proletário mudo, taciturno, pálido de ambição ou de fome, armado de um chuço á embocadora de uma rua” (*AS FARPAS: Chronica mensal da politica das letras e dos costumes*. Lisboa: Typographia Universal, mai/1871, p. 67).

pressupostos conformadores do projeto de regeneração espiritual da *Geração de 1870* – a revolução no plano das ideias e da ciência:

Sim, nós não queremos também que num país como este, ignorante, desorganizado, apaixonado, se lance através das ambições e das cóleras – o grito de revolta! Nós queremos a revolução feita serenamente no domínio das ideias e da ciência, primeiro – depois pela influência pacífica de uma opinião esclarecida e inteligente, e pelas concessões sucessivas dos poderes conservadores; – enfim uma revolução pelo governo, tal qual ela se faz lentamente e fecundamente na sociedade inglesa.¹⁵³

O *Programa das Conferências Democráticas* sugeria, em clara alusão à conjuntura política e intelectual europeia, que o país deveria estar atento às ideias e aos interesses que se configuram como razão de ser dos movimentos. Apelando a que o país estivesse atento às “preocupações intelectuais do seu tempo”, o texto sugeria que as discussões a serem levantadas pretendiam, entre outras, “ligar Portugal com o movimento, moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; [...] agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência Moderna” através do “estudo das ideias que devem presidir a uma revolução, do modo que para ela a consciência pública se prepare e ilumine”.¹⁵⁴

Na segunda noite, a 27 de maio, Antero de Quental proferiu o texto que se tornaria clássico em Portugal: *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*.¹⁵⁵ A seu ver, a decadência era fato evidente e incontestável aos olhos do que chamou de historiador filósofo. Uma posição de vanguarda é assumida logo no início ao afirmar que aqueles que ousam atacar o passado são sempre condenados. A história recebe, assim, uma vez mais, papel central em seu discurso. O anseio modernizador de Antero, e de sua *Geração*, aposta no futuro como causa maior da humanidade, e, para que seu projeto se concretize, a herança do passado tem de ser discutida em termos críticos. A oposição tradução/imitação, características atribuídas aos valores passadistas ultra-românticos, vs invenção/criação, atribuídas à nova visão modernizadora dos moços de Coimbra, denuncia o estado da arte literária em Portugal e advoga em favor da pretensa renovação dos modelos artísticos.

Mas, a exemplo das intenções da *Questão Coimbrã*, não é somente em termos literários que Antero constrói sua crítica. Através do mergulho na história da península, aponta três fenômenos explicativos, que teriam ocasionado reflexos na arte, para o

¹⁵³ AS FARPAS: *Crônica mensal da política, das letras e dos costumes*. Lisboa: Tipografia Universal, jun/1871, pp. 62-63.

¹⁵⁴ QUENTAL, 2001a, p. 8.

¹⁵⁵ QUENTAL, 2001.

diagnóstico da decadência: o primeiro é moral, assinalado pela reação do Concílio de Trento à Reforma através do catolicismo dogmático;¹⁵⁶ o segundo é político e também social, a instituição do Absolutismo; o terceiro é econômico, caracterizado pelo mercantilismo. Está-se aqui diante dos fatores responsáveis por conformar a sociedade portuguesa no século XIX. Dos três fenômenos, o religioso configurava-se, segundo ele, como a grande causa da decadência moral. Contra esse estado, Antero sugeria que se tomasse os rumos da moderna civilização europeia, composta de sociedades nas quais se observam três fenômenos que se colocavam em oposição ao cenário histórico português: “*liberdade moral*” para exame da consciência ao invés do catolicismo, elevação da “*classe média*” questionando o poder real e, por fim, a “*indústria*” em substituição da força e da guerra.¹⁵⁷

Contudo, no presente, se a sociedade apresentava alguma modificação das características históricas observadas a partir do século XVI, era, para Antero, a indiferença: “fomos os Portugueses intolerantes e fanáticos dos séculos XVI, XVII e XVIII: somos agora os Portugueses indiferentes do século XIX”. Ao finalizar suas considerações acerca da superação da decadência no âmbito econômico, deixa claro suas inclinações socialistas:

Finalmente, à *inércia industrial* oponhamos a iniciativa do trabalho livre, a indústria do povo, pelo povo, e para o povo, não dirigida e protegida pelo Estado, mas espontânea, não entregue à anarquia cega da concorrência, mas organizada duma maneira solidária equitativa, operando assim gradualmente a transição para o mundo industrial do socialismo, a quem pertence o futuro.¹⁵⁸

Aqui fica patente a filiação político-ideológica de Antero, declaradamente socialista – mas, em última análise, comunista se considerada a negação do controle estatal –, definido por ele como a tendência do século. Através desses pressupostos, uma vez mais, concede lugar central à História como processo, na medida em que apresenta uma perspectiva de futuro ilustrada pela intenção de reformar a sociedade em termos capazes de se consolidarem através do tempo. Sua conclusão retoma, assim, o diagnóstico e a superação da decadência propostos pelo projeto da *Geração de 1870*:

somos uma raça decaída por ter rejeitado o espírito moderno: regenerar-nos-emos abraçando francamente esse espírito. O seu nome é Revolução: revolução não quer

¹⁵⁶ A certa altura de seu discurso define categoricamente as diferenças entre características do cristianismo e do catolicismo; o primeiro um sentimento, o segundo uma instituição. Antero parece alimentar uma simpatia pelo cristianismo no final mais evidente à medida em que encaminha as conclusões. Segundo ele, há 1800 anos, a superação da gasta sociedade romana foi possível graças ao cristianismo, definido como a “Revolução do mundo antigo”. Tal constatação leva-o a afirmar que, no plano das ideias, “a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno” (QUENTAL, op. cit., p. 69).

¹⁵⁷ Ibidem, p. 31, grifos no original.

¹⁵⁸ Ibidem, pp. 65-68.

dizer guerra, mas sim paz: não quer dizer licença, mas sim ordem, ordem verdadeira pela verdadeira liberdade.¹⁵⁹

Em 12 de junho de 1871, foi a vez de Eça de Queirós proferir palestra intitulada *O realismo como nova expressão da arte*,¹⁶⁰ fortemente influenciado pelos trabalhos de Proudhon sobre a questão da justiça e pelas elaborações de Hippolyte Taine, teórico francês seu contemporâneo, acerca da função da obra de arte.¹⁶¹ No campo especificamente artístico, o determinismo das definições de Taine ajuda a elucidar as questões levantadas por Eça em sua palestra e sua obra. O autor francês defendia a existência de uma lei de produção da obra de arte determinada pelo que chama de “una cierta temperatura moral”, medida pelo conjunto do “estado general del espíritu y de las costumbres circunstantes”.¹⁶² O próprio Taine, como se vê, levanta a influência do espírito da época, tão propalado pelos intelectuais da *Geração de 1870*, na renovação (o termo é dele mesmo) das almas e das artes. A esse respeito, não hesita em afirmar que “los descubrimientos de las ciencias positivas van multiplicándose de día em día [...]; que el progreso de la experiencia es infinito [...] que la máquina política va mejorando [...], que las sociedades [estão] más razonables y más humanas”.¹⁶³ Por referência ao teórico francês, reforçando o que tem se destacado neste trabalho, Eça está, portanto, atento às ideias especificamente ligadas ao fenômeno artístico, então em circulação no continente europeu.

Eça iniciou integrando sua conferência ao espírito revolucionário, propondo-se a abordar a revolução como princípio estético.¹⁶⁴ Nela se faz presente muitas das concepções já delineadas por outros intelectuais nos textos produzidos por ocasião da *Questão Coimbrã* e mesmo das *Conferências*, as quais foram discutidas nesta parte do trabalho. Já na edição de maio de *AS FARPAS*, Eça, referindo-se à realização do evento no Casino Lisbonense,

¹⁵⁹ Ibidem, p. 68.

¹⁶⁰ Não se dispõe da versão integral da conferência realizada por Eça de Queirós. Utilizar-se-á, neste trabalho, o verbete *Casino, Conferências do*, disponível no *Dicionário de Eça de Queiroz*, organizado por A. Campos Matos, segundo o qual “António Salgado Júnior, na *História das Conferências do Casino*, reconstituiu [...] a palestra de Eça, com base nos jornais da época” (MATOS, op. cit., p. 124, grifos no original).

¹⁶¹ SARAIVA, 1995.

¹⁶² TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia del arte*. Valencia: F. Sampere, [1930?], p. 46-50. A fim de comprovar a aplicabilidade de sua lei, o autor analisa o que chama de principais épocas históricas, compostas por características às quais o homem se encontraria sujeito: a antiguidade romana, a Idade Média, as monarquias do século XVII e a atual, do século XIX, caracterizada pela democracia industrial de caráter científico. Além das influências do momento histórico, o autor considera determinante da obra de arte as motivações particulares da imaginação de cada artista, as escolas nacionais, as variações estilísticas e a originalidade de cada obra e de cada homem.

¹⁶³ Ibidem, p. 93.

¹⁶⁴ MATOS, op. cit.

reforçara as intenções do projeto de sua *Geração* afirmando tratar-se da “primeira vez que a revolução sob a sua forma científica tinha em Portugal a palavra”.¹⁶⁵

A Revolução, segundo ele, em se tratando, por um lado, de manifestação da lei natural da transformação, deveria ser encarada como “*facto permanente*”; de outro, porque se refere a um ideal, como “*teoria jurídica*”. Dessa forma, o espírito revolucionário adquiriria consistência científica, política e social.¹⁶⁶ Sua revolução como princípio estético entendia, então, a arte como fenômeno integrado socialmente, ou seja, não isolado. Se era influenciada pelo meio, obedecendo às mesmas leis a que a sociedade estava submetida, a arte terminava por exprimir os ideais sociais. E o ideal em voga era o espírito revolucionário como princípio estético, que, segundo ele, pretendia “*o verdadeiro na ciência, o justo na consciência, o belo na arte*”.¹⁶⁷ Vincula, assim, sua fundamentação, à noção de estética já levantada por Teófilo Braga em *As Theocracias Litterárias*,¹⁶⁸ conforme se mencionou. Nesse sentido, a “consciência do sentimento do belo”, definição atribuída à estética por Teófilo, mais do que oriunda da vontade do artista, estava determinada, para Eça, pelos movimentos observados na sociedade, condicionada por “*causas permanentes*”, absolutas porque naturais, e por “*causas acidentais ou históricas*”, as ideias que determinam os costumes.¹⁶⁹ Por essa razão a arte romântica do século XIX seria falsa, pois, ao imitar os modelos clássicos, não reproduziria o espírito moderno da época, filosoficamente revolucionário.

A reação a esse estado geral da arte encontrava-se já, então, presente, segundo Eça, nas concepções do Realismo. Entendido como negação da arte pela arte, característica do romantismo, definia-o como base filosófica para a regeneração dos costumes por meio da anatomia do caráter e da crítica do homem:

o realismo é uma reação contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; – o realismo é a anatomia do caráter: É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. – É claro que tal realização artística toca os limites da moral.¹⁷⁰

¹⁶⁵ AS FARPAS, mai/1871, p. 64.

¹⁶⁶ MATOS, op. cit., p. 124-125, grifos no original.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 125.

¹⁶⁸ BRAGA, op. cit.

¹⁶⁹ MATOS, op. cit., p. 125.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 127.

Em oposição ao idealismo romântico, que oferecia, segundo Eça, uma falsificação, o realismo procederia a uma verificação.¹⁷¹ Dessa forma, o belo só seria alcançado se sustentado nos princípios da moral e da ciência, retomando-se, assim, uma vez mais, a noção de Estética como síntese dos esforços científicos para o entendimento da realidade.¹⁷² A observação das condições da vida contemporânea ocorreria, dessa forma, “pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres”, pela justiça e pela verdade, ideais da moderna civilização que, no campo da literatura figurava, segundo Eça, no romance *Madame Bovary*, de Gustave de Flaubert (1821-1880).¹⁷³ Sua referência no campo das artes visuais reforça e esclarece suas convicções. Citada em sua palestra por ocasião das *Conferências*, a obra do pintor francês Gustave Courbet (1819-1877) é elencada como ilustrativa do ideal artístico realista. De acordo com James Malpas, “Courbet, o artista portavoza do realismo, estava convicto de que ‘as coisas como elas são’ deveriam ser o tema da pintura”¹⁷⁴. Seguindo esse princípio, o pintor teria afirmado sobre sua obra *Les casseurs de pierres*, de 1850: “Não inventei nada. Todos os dias, ao fazer minhas caminhadas, vi as pessoas miseráveis desse quadro”.¹⁷⁵

Por fim, cabe destacar as razões por que Eça acredita na literatura realista como forma de regeneração da sociedade:

A arte não deve ser destinada a causar impressões passageiras, visando simplesmente o prazer dos sentidos. Deve visar a um fim moral: deve corrigir e ensinar. Se a arte não estabelece a moral, – perderá a sociedade. Pelo contrário; visando esse fim, auxilia o desenvolvimento da ideia de justiça nas sociedades. Como? – Fazendo a crítica dos temperamentos e dos costumes, tornando-se uma auxiliar da ciência e da consciência, demonstrando pelos meios que lhe são próprios, a verdade e a justiça que podem encerrar as acções humanas.¹⁷⁶

Se observadas essas diretrizes, uma obra poderia estar em consonância com o espírito revolucionário. Retomando o ideal que define tal aspiração – *o verdadeiro, o justo e o belo*, Eça considera a obra superior “quando a ciência nos disser: – a ideia é verdadeira; quando a consciência nos segredar: – a ideia é justa; e quando a arte nos bradar : – a ideia é bela”.¹⁷⁷

¹⁷¹ QUEIRÓS, 1990a.

¹⁷² HOMEM, op. cit.

¹⁷³ MATOS, op. cit. Eça chega a abordar o tema do adultério após mencionar a obra de Flaubert. Tratar-se-á desta questão quando da análise do romance *O primo Bazilio*.

¹⁷⁴ MALPAS, James. *Realismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000, p. 9.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 14.

¹⁷⁶ MATOS, op. cit., pp. 127-128.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 128.

Por tudo que significavam – e pela forma como terminaram, Eça de Queirós, anos mais tarde, referiu-se às *Conferências* como “a aurora dum mundo novo, mundo puro e novo que depois, ó dor! Creio que envelheceu e apodreceu...”¹⁷⁸ O autoritarismo que caracterizou a proibição imposta pelo governo atingia em cheio todo o trabalho de uma geração de intelectuais comprometidos com a superação do estado de decadência da sociedade. Por outro lado, a realização das *Conferências* parece consolidar os intelectuais da *Geração de 1870* como um grupo cujas mentes eram capazes de acompanhar o ideário moderno em voga no restante da Europa, rompendo definitivamente com os valores tradicionais atuantes em todos os âmbitos da sociedade portuguesa.

Buscou-se demonstrar até aqui, através dos textos publicados por intelectuais da *Geração de 1870*, o “espaço de experiência” que configura o horizonte de ideias no qual está inserido Eça de Queirós e que foi responsável por definir o projeto de instituir novo ideal de regeneração na sociedade, sustentado filosoficamente na dimensão científica, em aspectos culturais e em questões políticas, em consonância com o ideário europeu moderno.

Destacando a existência de uma mentalidade de viés racional e científico, procurou-se demonstrar sua influência no campo da arte em geral, e da poesia e da literatura em particular, sobretudo no que se refere às influências teóricas presentes nas concepções de Eça de Queirós. É a partir desses pressupostos que o fado será analisado nos dois romances queirosianos objetos de análise neste trabalho. De acordo com a lógica de proceder a uma espécie de investigação científica da sociedade portuguesa, Eça pretende “levar” a sociedade portuguesa para dentro de sua literatura, fundamentando essa condução nas concepções deterministas de Taine¹⁷⁹ e na corrente estética do Realismo de inspiração francesa. O conjunto desses pressupostos encontrados no “espaço de experiência” configura, dessa forma, o “horizonte de expectativa” relativo às condições de consolidação da nação portuguesa no futuro. Ao caso de Eça, considerando o viés científico de sua abordagem, atribui-se, em termos conceituais, o *modelo racional* de nação, conforme definido no primeiro capítulo.

Como um aspecto da realidade portuguesa, o fado figura na quase totalidade dos romances de Eça de Queirós. Analisar-se-á, neste trabalho, a forma como é apresentado em

¹⁷⁸ QUEIROZ, 1951, p. 355.

¹⁷⁹ TAINÉ, op. cit.

dois deles: *O primo Bazílio*,¹⁸⁰ de 1878, e *A ilustre casa de Ramires*,¹⁸¹ publicação póstuma de 1900, iniciada em 1897.

¹⁸⁰ QUEIROZ, 1878.

¹⁸¹ QUEIROZ, 1900.

2.2 A CRÍTICA QUEIROSIANA AO FADO

A análise do fado no romance queirosiano deve levar em consideração dois fenômenos explicativos: de um lado, as condições sociais de existência do gênero musical em questão, originário das tabernas e bordéis da periferia de Lisboa; de outro, o horizonte de ideias em torno dos intelectuais da *Geração de 1870*, com ênfase, por óbvio, em Eça de Queirós.

Com relação ao primeiro fenômeno, as questões intrínsecas à história do fado, expostas no capítulo primeiro devem oferecer subsídios a um entendimento do gênero musical como fenômeno popular caracterizado por cantar o cotidiano. Conforme já se mencionou, Alberto Pimentel destaca como principais temas matriciais cantados pela poesia do fado a “vida do fadista” e a “morte das mal-fadadas que viveram entre o povo”.¹⁸² Observa-se, portanto, uma predileção pelas questões elementares da existência humana: o cotidiano ordinário e a morte. Um apontamento tal parece ser a melhor definição de um gênero musical que denuncia, em sua própria denominação, a dimensão do destino – sinonímia de fado, ou seja, aquele que é capaz de oferecer conteúdo à existência, corporificando-a e apresentando-se como fio que conduz à morte.

Além dos já destacados, outros 12 temas matriciais são elencados pelo referido autor:¹⁸³ cinco abordam o cotidiano do ambiente urbano (os eventos da vida popular, os instrumentos de trabalho, as cidades e vilas, os costumes culturais, a língua), quatro tratam das emoções e/ou sentimentos (o amor e o sexo, as agruras, a morte de personalidades, a malandragem), dois trazem algum conteúdo político e social (o impacto de grandes acontecimentos na opinião pública, conflitos políticos e/ou religiosos) e um aventa o misticismo religioso e histórico (os assuntos bíblicos, a História de Portugal).

Essas características, hegemonicamente ligadas ao cotidiano mais ordinário das pessoas, aí incluída a dimensão emocional, colocam-se em oposição ao segundo fenômeno explicativo, definido anteriormente como o horizonte de ideias em torno da *Geração de 1870*. Conforme se destacou, os intelectuais adotaram um referencial filosófico moderno de base científica e, portanto, racional, o qual é definido neste trabalho, em termos conceituais, como *modelo racional* de nação. Devido a esse conjunto de referências, observadas as

¹⁸² PIMENTEL, op. cit., p. 101.

¹⁸³ Ibidem. Ver página 24.

características de seus temas matriciais, entende-se que Eça de Queirós desconsidera o fado como elemento nacional.

Devido às particularidades de cada um dos dois romances de Eça de Queirós selecionados, a análise, para cada um deles, recairá sobre aspectos diferentes, ainda que complementares. Em *O primo Bazílio* deve-se analisar o fado como veículo das emoções da personagem Luisa e como mais uma estroinice lisboeta. Em *A ilustre casa de Ramires* mantém-se essa perspectiva, acrescentando outras duas: a desvinculação do fado, analisado através do personagem Videirinha, fadista nas horas vagas, das discussões políticas e filosóficas travadas entre o protagonista Gonçalo Mendes Ramires e seus amigos e a questão em torno da veracidade histórica dos fatos que compõem os versos do *Fado dos Ramires*.

Sendo assim, este trabalho demonstrará que o fado apresentado por Eça de Queirós não está em consonância com o espírito filosófico da época, caracterizando-o como elemento incapaz de atender aos pressupostos do ideal de civilização moderna. Através, portanto, da crítica queirosiana ao gênero musical em questão demonstrar-se-á porque razão não pode enquadrar-se no *modelo racional* de nação atribuído ao pensamento de Eça e de sua *Geração*.

2.2.1 Com a melancolia de um gemido. O Fado em *O primo Bazílio*¹⁸⁴

Em carta enviada de Newcastle a Teófilo Braga em 12 de março de 1878, ano da publicação de *O primo Bazílio*, Eça de Queirós afirma apresentar nele um quadro síntese da burguesia lisboeta através do tema do adultério feminino. Na obra figuram Luísa, a senhora sentimental, Jorge, o marido atencioso e carinhoso, Basílio, o amante canalha que trata o amor como seus negócios, Juliana, a criada ansiosa por alforria financeira, Dona Leopoldina, mulher adúltera que pode ser encarada como Luísa no futuro, e, por fim, a sociedade, representada pelo “formalismo oficial” de Acácio, a beatice irritada de Dona Felicidade, a “literaturinha acéfala” de Ernestinho, o “descontentamento azedo, e o tédio da profissão” de

¹⁸⁴ Optou-se por adotar a grafia original da primeira edição, tanto para o título como para o corpo do texto, conforme se verá nas passagens citadas da obra.

Julião e o “bom rapaz” encenado por Sebastião. “Uma sociedade sobre estas falsas bases não está na verdade: atacá-las é um dever. E neste ponto o *Primo Basílio* não está inteiramente fora da arte revolucionária, creio”,¹⁸⁵ afirmava Eça, pretendendo dar continuidade à “arte de combate” iniciada com *O Crime do Padre Amaro*.

Ele integra, assim, seu romance ao discurso da revolução no plano das ideias aventado pelos intelectuais da sua *Geração*. Na obra em análise, uma discussão travada entre duas personagens coloca em evidência o debate filosófico em voga no contexto da segunda metade do século XIX. Eça de Queirós opõe, assim, as especulações metafísicas de um à mentalidade científica do outro. Na trama, um estudante amigo de Julião interrompe uma conversa sua com Sebastião para dar continuidade a uma discussão iniciada pela manhã: “A medicina é uma meia sciencia, a physiologia é outra meia sciencia! São sciencias conjecturaes, porque nos escapa a base, conhecer o princípio da vida!”. Julião reage indignado:

— Estás desmoralizado pela doutrina vitalista, desgraçado! — E tremeu contra o Vitalismo¹⁸⁶, que declarou “contrario ao espirito scientifico”. Uma theoria que pretende que as leis que governam os corpos brutos não são as mesmas que governam os corpos vivos — não é uma teoria, é uma heresia! — exclamava. — E Bichat¹⁸⁷ que a proclama é uma besta!
[...]

O principio da vida é como outro qualquer princípio: um segredo! Havemos d’ignoral-o eternamente! Não podemos saber nenhum principio. A vida, a morte, as origens, os fins, mysterios! São causas primárias com que não temos nada a fazer, nada! Podemos batalhar seculos, que não avançamos uma pollegada. O physiologista, o chimico, não tem nada com os principios das cousas; o que lhes importa são os phenomenos! Ora os phenomenos e as suas causas immediatas, meu caro amigo, podem ser determinadas com tanto rigor nos corpos brutos, como nos corpos vivos — n’uma pedra, como n’um desembargador! E a physiologia e a medicina são sciencias tão exatas como a chimica! Isto já vem de Descartes!¹⁸⁸

A discussão travada entre os personagens pode servir como resumo daquele novo poder espiritual capaz de regenerar a sociedade, idealizado pelos intelectuais da *Geração de 1870*. Por detrás do discurso de Julião, em oposição às especulações metafísicas acerca das origens, figuram o determinismo, o evolucionismo, as filosofias positivas, a noção fisiológica da sociedade, a supremacia das ciências exatas, o pensamento racional cartesiano, em síntese,

¹⁸⁵ QUEIRÓS, Eça de. “O Primo Basílio. Carta a Teófilo Braga”. In: _____. *O Primo Basílio*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997a, p. 413, grifos no original.

¹⁸⁶ Termo associado à medicina da escola de Montpellier durante o século XVIII. Para detalhes consultar: WAISSE, Silvia; AMARAL, Maria Thereza Cera Galvão; ALFONSO-GOLDFARB, Ana M. Raízes do vitalismo francês: Bordeu e Barthez, entre Paris e Montpellier. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, n.3, jul-set. 2011, pp. 625-640.

¹⁸⁷ Marie François Xavier Bichat (1771-1802). Médico e anatomista francês formado na escola de medicina de Montpellier (WAISSE, Silvia; AMARAL, Maria Thereza Cera Galvão; ALFONSO-GOLDFARB, Ana M; 2011).

¹⁸⁸ QUEIROZ, 1878, pp. 283-284.

o cientificismo como única interpretação filosófica capaz de investigar objetivamente a realidade.

Reforça, ainda, a consonância d’*O primo Bazilio* ao espírito da época, as posições das personagens em relação à Comuna de Paris. Em outra passagem do romance, a discussão versa, desta vez, sobre a situação política do país. Após a afirmação de Alves Coutinho, que esperava que “uma revolução varresse a porcaria...”, o Conselheiro Acácio, fiel a seu “formalismo oficial”, conforme o descrevera Eça, reage: “— Eu não quero entrar em discussões políticas, só servem para dividir as famílias mais unidas, mas só lhe lembrarei [...] uma cousa, os excessos da communa...”¹⁸⁹ É, então, a vez de Julião rebater: “— Mas onde está o mal se fuzilarmos alguns banqueiros, alguns padres, alguns proprietários obesos e alguns marquezes catholicos! Era uma limpezasinha!”¹⁹⁰ Aqui, enquanto Acácio parece alertar para a subversiva ameaça socialista da experiência da comuna, Julião, por sua vez, em tom de deboche, sugere a eliminação das instituições tradicionais da sociedade portuguesa: a Igreja, a Monarquia e sua política de efeitos nocivos e a propriedade.

A intenção de Eça de Queirós era, contudo, conforme destacara em sua palestra nas *Conferências*, abordar o espírito revolucionário como princípio estético, o que significava alcançar o *belo* através da análise da realidade segundo princípios da moral e da ciência. Inspirado, sobretudo, no romance realista *Madame Bovary*, de Gustave de Flaubert, publicado em 1856,¹⁹¹ mas também nos trabalhos de Hippolyte Taine, Eça acreditava que *O primo Bazilio* poderia cumprir função no projeto de regeneração social, na medida em que, através da sátira, atacava a suposta decadência da sociedade portuguesa, “numa ansiedade de elevá-la a um grau de civilização, equiparável ao de países como Alemanha, França e Inglaterra”.¹⁹² O alvo do autor concentra-se no adultério cometido por Luísa, esposa de Jorge, com seu primo Basílio, tema em torno do qual gira a trama.

Utilizando-se de narrativa naturalista aos moldes do já citado Flaubert e também de Émile Zola (1840-1902), escritor paradigma da corrente estética naturalista na França, outra das influências literárias de Eça encontra-se no próprio romance.¹⁹³ Trata-se de Honoré de

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 471.

¹⁹¹ O romance foi publicado em 1856 na *Revue de Paris* e, no ano seguinte, foi publicado em livro.

¹⁹² PISSARA, Augusto. “Introdução”. In: QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997b, p. 9.

¹⁹³ As diversas influências de Eça de Queirós estão presentes no artigo *Idealismo e Realismo*, e foram comentadas por Benjamin Abdala Jr. em: QUEIRÓS, 1990a.

Balzac (1799-1850), conhecido por retratar a sociedade francesa de forma realista. Em uma cena entre Sebastião e Julião, amigos de Jorge, eles conversam sobre Basílio, o primo de Luísa que chegara a Lisboa recentemente e passara a visita-la diariamente:

— Tu sabes que elle foi namoro da Luiza? — disse Sebastião, baixo, assustado da gravidade da confidencia.

E respondendo logo ao olhar surprehendido de Julião:

— Sim. Ninguém o sabe. Nem Jorge. Eu soube-o ha pouco, ha mezes. Sim, foi. Estiveram para casar. Depois o pai falliu, elle foi para o Brazil, e de lá escreveu a romper o casamento.

Julião sorriu, e encostando a cabeça á parede:

— Mas isso é o enredo da *Eugênia Grandet*, Sebastião! Estás-me a contar o romance de Balzac! Isso é a *Eugênia Grandet*!¹⁹⁴

Esse romance de Balzac apresenta trama muito semelhante à d' *O Primo Bazílio*, já que retrata a paixão de uma jovem provinciana por um primo parisiense e refinado. É, contudo, outro clássico da literatura universal que conduz e ajuda a esclarecer o romance queirosiano. Já no primeiro capítulo de *O primo Bazilio*, depara-se com Luísa, a personagem principal, lendo preguiçosamente o romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas.¹⁹⁵ Sugestivamente, através dele, no qual é narrada a vida mundana de Marguerite Gautier, que se apaixona e morre por amor, se toma conhecimento da personalidade de Luísa. Na carta enviada a Teófilo Braga, anteriormente referida, Eça assim a descreve:

senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque cristianismo já a não tem; sanção moral da justiça, não sabe a que isso é), arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc. — enfim a burguesinha da Baixa.¹⁹⁶

Desde o princípio, através do contato com a personagem dumasiana, ela imagina viver uma paixão como a do romance. Mas é insegura, sobretudo, por que, devido à educação romântica que recebera, tem fraqueza de caráter. Eça denuncia, através dela, a ociosidade da mulher pertencente à burguesia lisboeta, pouco simpática a qualquer tipo de afazeres. Enquanto Jorge encontra-se em viagem para o Alentejo, Luísa passa os dias a espreguiçar-se em sua *voltaire*, cercada por empregadas, lendo romances. Essa condição conforma, em certa medida, seu comportamento melancólico, contemplativo e sentimental. Ela parece viver, então, uma vida de mentira, retirada das histórias que lê. Não deixa de ser ilustrativo a esse respeito, o pensamento que manifesta momentos antes de se encontrar com Basílio, pela

¹⁹⁴ QUEIROZ, 1878, pp. 185-186, grifos no original. O romance *Eugênia Grandet*, de Balzac, foi publicado em 1833.

¹⁹⁵ Romance publicado em 1847

¹⁹⁶ QUEIRÓS, 1997a, p. 413.

primeira vez, no *Paraíso*, o quarto que o amante alugara para os encontros: “ia, enfim, ter ella propria aquella aventura que lêra tantas vezes nos romances amorosos!”¹⁹⁷

No passado, quando jovem, “entusiasmára-se por Walter Scott e pela Escossia; tinha desejado viver n’um d’aquelles castellos escoceses”.¹⁹⁸ E, transportando-se ao presente de Luísa, Eça a coloca em consonância com o ideal europeu moderno, privilegiando a França, ao revelar as predileções da personagem pelas características da contemporaneidade. Se no passado ela encantara-se por Walter Scott e por seu país,

agora era o *moderno* que a captivava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades [...]; e os homens ideaes appareciam-lhe de gravata branca, nas hobreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes.¹⁹⁹

Em outra passagem, reforçando seu desejo de conhecer os cenários dos romances que lia, manifesta sua predileção por Paris:

Como desejaria vêr os paizes que conhecia dos romances — a Escossia e os seus lagos Taciturnos; Veneza e os seus palacios tragicos; as bahias, onde um mar luminoso e faiscante morre na arêa fulva; e das cabanas dos pescadores, de tecto chato, onde vivem as Graziellas, vêr azularem-se ao longe as ilhas de nomes sonoros! E vêr Paris! Paris sobretudo!²⁰⁰

Como se vê, Luísa estava cativada pela capital francesa. E aqui cabe destacar a criatividade de Eça de Queirós. O *moderno* em destaque no excerto, vinculado a Paris, responsável pelo novo entusiasmo de Luísa, reside também nas características da personagem de Basílio, que igualmente a cativou. A primeira vez em que o primo a visitara, pareceu-o à empregada um sujeito estrangeirado.²⁰¹ Basílio parece concentrar o cosmopolitismo resumido pelo tipo *l’homme moyen*,²⁰² atribuído ao pensamento queirosiano no primeiro capítulo. A ilustração de seu traje ao chegar na casa de Luísa reforça essa imagem. Descrito pela empregada como “— Um Janota!”, Basílio apresentou-se

com o chapéu na cabeça um pouco ao lado. Era trigueiro, tinha um bigode pequeno levantado, e um ramo na sobrecasaca azul [...]. Tinha uma das mãos no bolso d’uma larga calça de xadrezinho claro, com a outra raspava na cal da parede a ponta do seu *stick* branco [...].²⁰³

¹⁹⁷ QUEIROZ, 1878, p. 270.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 15.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 15, grifos no original.

²⁰⁰ Ibidem, pp. 92-93.

²⁰¹ Na edição brasileira utilizada neste trabalho, consta o termo, que parece bastante apropriado, “estrangeirado” para definir Basílio (QUEIRÓS, 1997, p. 55).

²⁰² QUEIROZ, 1995, p. 54, grifos no original.

²⁰³ QUEIROZ, 1878, p. 80, grifos no original.

Endossa essa ideia o temperamento crítico de Basílio com relação a aspectos da cultura portuguesa. Novamente Paris é o contraponto. Segundo ele, “as mulheres em Lisboa cada dia se vestiam peor! Era atroz!”. E mais, “desde que chegara [a Lisboa] ainda não pudera comer [...]. Só em Paris se come”.²⁰⁴ Também sobre o teatro português manifestou-se: “Mas representam tão mal!”.²⁰⁵ Basílio vai, assim, considerando Lisboa como alheia à civilização.

Voltemos à trama de *A Dama das Camélias*, que está entre os interesses de Luísa e dá a tônica d’*O primo Basílio*. “Havia dias que [ela] se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada: via-a alta e magra, com o seu longo chale de cachemira, os olhos negros cheios de avidez da paixão e dos ardores da tísica”.²⁰⁶ Eça acena, dessa forma, com o tema do adultério, fazendo coincidir a leitura do romance dumasiano com o anúncio, publicado no *Diário de Notícias*, da chegada do primo Basílio a Lisboa. Ao findar o livro, Luísa vivia tão intensamente o drama da personagem que o desfecho levou-lhe às lágrimas. Abalada emocionalmente, lembrou do primo.

Foi com duas lagrimas a tremer-lhe nas palpebras que acabou as paginas da *Dama das Camélias*. Deu um suspiro; e estendida na *voltaire*, com o livro cahido no regaço, fazendo recuar a pellicula das unhas, pôz-se a cantar baixinho, com ternura, a aria final da *Traviata*:

[...]

A morte de Margarida Gautier, as suas cartas, tinham-lhe dado aos nervos uma vibraçõzinha sentimental.

Lembrou-lhe de repente a noticia do jornal, a chegada do primo Bazilio...²⁰⁷

Essa passagem marca a introdução do elemento musical à Luísa. É através da música, cantada ou tocada ao piano, que ela exprime mais fortemente suas emoções. A primeira vez em que o fado é mencionado ocorre quando o narrador recua no tempo para contar como se deu o término do namoro com Basílio. Luísa, então,

viveu triste durante mezes. Era no inverno; e sentada á janella, por dentro dos vidros, com o seu bordado de lã, julgava-se desilludida, pensava no convento, seguindo com um olhar melancolico os guarda-chuvas gottejantes que passavam sob as cordas d’agua; ou sentando-se ao piano, ao anoitecer, cantava Soares de Passos [...] ou o final da *Traviata*, ou o fado do Vimioso, muito triste, que elle lhe ensinára.²⁰⁸

²⁰⁴ Ibidem, p. 87.

²⁰⁵ Ibidem, p. 127.

²⁰⁶ Ibidem, pp. 15-16.

²⁰⁷ Ibidem, pp. 16-17, grifos no original.

²⁰⁸ Ibidem, p. 20, grifos no original.

Tem importância nuclear aqui o fato de que o fado recebe uma adjetivação negativa. Ele é triste, como triste é o sentimento de Luísa pela perda de seu amor.²⁰⁹ Até o fim do romance, será sempre com a intenção de dar vazão às emoções decorrentes de sentimentos melancólicos ou com alguma volúpia que o fado irá figurar na vida de Luísa, e por consequência, no romance. Numa única passagem, o gênero musical em questão figura em meio a estroinices lisboetas. É em função dessa visão acerca do gênero musical em questão que se o entende, neste trabalho, afastado do ideal europeu moderno que conforma o *modelo racional* de nação, vinculado ao pensamento de Eça e de sua *Geração*.

A lascívia de Luísa é alimentada através da amizade com Dona Leopoldina, uma mulher de pouco mais idade, conhecida por seus inúmeros casos amorosos com rapazes da cidade. Ela possui fama pública e não é bem vinda à casa de Jorge. Uma das cenas em que Luísa recebe a visita da amiga serve como ilustração da reputação de Leopoldina. Após Juliana anunciar sua chegada e Luísa hesitar em recebê-la, o narrador procede à descrição.

Era a sua íntima amiga. Tinham sido vizinhas, em solteiras, na rua da Magdalena: tinham estudado no mesmo collegio, á Patriarchal, na Rita Pessoa, a côxa. Leopoldina era a filha unica do visconde de Quebraes, o devasso, o cachetico, que fôra pagem de D. Miguel. Tinha feito um casamento infeliz com um João Noronha, empregado d'alfandega. Chamavam-lhe a 'Quebraes', e chamavam-lhe também a 'Pão e queijo'. Sabia-se que tinha amantes, dizia-se que tinha vicios. Jorge odiava-a. E tinha dito muitas vezes a Luiza: Tudo, menos a Leopoldina!²¹⁰

Leopoldina é uma personagem importante porque também toca o fado, como se verá em seguida. Essa associação do gênero musical a outra personagem que comete o adultério (no caso dela mais de um), e é condenada pela sociedade, afasta-o, uma vez mais, do ideário europeu moderno que configura a nação para Eça. Mesmo que desautorizada por Jorge de se encontrar com Leopoldina, Luísa a recebe em sua casa. Numas das visitas, a amiga

sentou-se ao piano, bateu rijamente o teclado, tocou motivos do *Barba-Azul*.²¹¹

²⁰⁹ Essa associação do fado com a tristeza pode ser verificada no próprio título da obra de Alberto Pimentel acerca do fado, utilizada neste trabalho: *A Triste Canção do Sul* (PIMENTEL, op. cit.). A referida associação é reiterada em obras mais recentes sobre a cultura em Portugal. Em uma delas, na qual António José Saraiva investiga “algumas feições persistentes da personalidade cultural portuguesa” (SARAIVA, A. J. *A cultura em Portugal: teoria e história*. Livro 1. Lisboa: Gradiva, 1994, p. 75), afirma ser o fado “a expressão mais popular deste ‘gosto de ser triste’: é um lamento entrecortado de soluços” (Ibidem, p. 86).

²¹⁰ QUEIROZ, 1878, p. 23.

²¹¹ Não foram encontradas referências musicais associadas a *Barba-Azul*. Não deixa de ser interessante, contudo, a relação que o enredo do homônimo conto infantil, de autoria de Charles Perrault, pode ter com os temas de *O primo Bazílio*. Segundo Bruno Bettelheim, “Barba Azul é o mais monstruoso e animalesco de todos os maridos dos contos [...]”. Na história, ele “entrega à mulher a chave de um quarto, e ao mesmo tempo lhe dá instruções para não entrar nele”. A fim de testar a fidelidade dela, ele parte por algum tempo e, voltando inesperadamente, descobre que foi traído. Embora não fique claro, na história, o que ocorrera durante a ausência do marido, o autor conclui, psicanaliticamente, que o conto trata de tentação sexual e infidelidade conjugal. Temas esses, do

[...]

Mas Luiza achava aquella musica "espalhafatona"; queria alguma cousa triste, dôce... O fado! que tocasse o fado!...

Leopoldina exclamou logo:

— Ai, o fado novo! Tu não ouviste? É lindo! Os versos são divinos!

Preludiu, cantando com um balouçar languido da cabeça, o olhar erguido e turvo: O rapaz que eu hontem vi/ Era moreno e bem feito...

— Tu não sabes isto, Luiza? Oh, filha! É o ultimo! É de chorar!

Recomeçou, com o tom muito quebrado. Era a historia rimada d'um amor infeliz. Fallava-se nas "raivas do ciúme, nas rochas de Cascaes, nas noites de luar, nos suspiros da paixão", todo o palavriado morbido do sentimentalismo lisboeta. Leopoldina dava tons dolentes á voz, revirava um olhar expirante; uma quadra sobre tudo enternecia-a; repetiu-a requebrando-se:

Vejo-o nas nuvens do céu,/ Nas ondas do mar sem fim,/ E por mais longe que esteja/ Sinto-o sempre ao pé de mim.

— Lindo! — suspirava Luísa.

E Leopoldina terminava com *ais!* em que a sua voz se arrastava n'uma extensão desafinada.

Luiza, de pé junto do piano, sentia o cheiro do *feno* que ella usava; o fado, os versos entristeciam-na um pouco; e com o olhar saudoso seguia sobre o teclado os dedos ageis e magros de Leopoldina, onde reluziam as pedras dos aneis que lhe tinha dado o Gama.²¹²

Eça de Queirós parece considerar a sentimentalidade de Luísa a tão elevado ponto que a torna uma figura bestializada, voltada unicamente a exprimir suas emoções. O fado cumpre perfeitamente esse papel de dar vazão aos seus sentimentos, por que triste e doce. Ante ao pedido de Luísa para que toque o fado, a amiga anuncia, então, um novo. Neste momento, Eça descreve Leopoldina de maneira que é possível aproximá-la de sua visão acerca do gênero musical em questão: “com um balouçar languido da cabeça, o olhar erguido e turvo”. Trata-se de uma descrição debochada, alusiva a uma postura algo molenga e à dificuldade de enxergar.

Em seguida, os dois primeiros versos do fado introduzem a história de um amor infeliz, traduzido pelo que o autor denomina de “palavriado morbido do sentimentalismo lisboeta”: raiva, ciúme, luar, suspiros, paixão. Leopoldina dava sequência aos versos com voz queixosa e terminava arrastando sons monossilábicos como os de queixumes. Luísa só poderia achar lindo todo esse vocabulário romanesco. Como que deleitosa da situação, sentia-se triste e saudosa.

Parece ficar evidente, nesta passagem, a intenção de Eça em expor o arcaísmo da sociedade portuguesa representado por Luísa. Na medida em que se mostra incapaz de consumir um produto cultural diferente daqueles com os quais tem familiaridade, e que se preste apenas a espalhafatar ou divertir, é retratada como incapaz de utilizar-se da razão. E, se

romance queirosiano (BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, pp. 338-339).

²¹² QUEIROZ, 1878, pp. 224-226, grifos no original.

o fado, como se destacou, atende aos anseios de Luísa, está, portanto, afastado do ideal de nação de *modelo racional*, tal como se atribui ao pensamento de Eça de Queirós.

Ainda durante a mesma visita de Leopoldina, Luísa e a amiga ouviram tocar, à rua, a *Traviata*. Novamente a cena se desenrola quando “ia escurecendo; já as verduras dos terrenos vagos tinham uma igual côr parda; e as trazeiras das casas defronte esbatiam-se na sombra”.²¹³

A *Traviata* lembrou a Luísa a *Dama das Camélias*: falaram do romance: recordaram episódios...

— Que paixão que eu tive por Armando em rapariga! — disse Leopoldina.

— E eu foi por d'Artagnan — exclamou ingenuamente Luísa.

Riram muito.

— Começamos cedo — observou Leopoldina. — Dá-me uma gotinha mais.

Bebeu, pousou o calix — e encolhendo os ombros:

— Oh! Começamos cedo? Começam todas! Aos treze anos já a gente vai na sua quarta paixão. Todas são mulheres, todas sentem o mesmo! — E meneando o corpo, batendo o compasso com o pé, cantou, no tom do fado:

O amor é uma doença/ Que costuma andar no ar;/ Só d'ir à janela, às vezes/ S'apanha a febre d'amar!²¹⁴

Os temas agora são o amor e a paixão. A *Dama das Camélias* dá, então, a tônica da conversa. Suas paixões precoces pelos personagens do romance dumasiano levam-nas a concluir que são o que movem as mulheres. O fado é, então, introduzido por Leopoldina, que, musicalizando o assunto, canta o sentimento do amor como fenômeno contagioso.

Na sequência da conversa, fiel ao Realismo, Eça de Queirós revela que o amor a que se referem as duas não é aquele idealizado, romântico, mas o amor carnal. Leopoldina não hesita em afirmar que “no fim de contas é o que há de melhor n'este mundo: o resto é uma sensaboria!”²¹⁵ Imediatamente quis saber o que a amiga pensava a respeito do assunto. Tímida, Luísa murmura crer que seja isso mesmo. Leopoldina reage com deboche ante à falta de certeza da amiga e, encostando-se à janela, ao crepúsculo, afirma: “E depois realmente vale bem a pena estar uma pobre de Christo a privar-se, a passar uma vida de coruja, a mortificar-se, para vir um dia uma febre, um ar, uma soalheira e boas noites, vai-se para o alto de S. João! Tó rola!”²¹⁶ Referindo-se aos “*deveres*” e à “*religião*”, Luísa declarou “*immoral*”²¹⁷

²¹³ Ibidem, pp. 233-234.

²¹⁴ Ibidem, p. 234.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem, p. 235.

²¹⁷ Ibidem, grifos no original.

aquela ideia, “achava horrível ‘aquelle modo de pensar’. A felicidade, a verdadeira, segundo ella, era ser honesta...”²¹⁸

A reação de Luísa ao discurso de Leopoldina parece, ao leitor desatento, um pensamento moralizante. É, contudo, difícil afirmar taxativamente até que ponto o argumento colocado por Eça de Queirós na boca de Luísa corresponde a uma posição moralista dele próprio. Parece que sua pretensão é mais a de denunciar uma contradição de caráter de Luísa e, portanto, da sociedade portuguesa. Nesse sentido, é preciso analisar a intenção de Eça seguindo os pressupostos da investigação científica proposta pelo Realismo, sustentando, assim, que ele pretende desvelar a realidade oculta na sociedade em nome da verdade.

Para que esse argumento se sustente, deve-se considerar a característica intrínseca à narrativa naturalista – a imparcialidade do narrador –²¹⁹ e o posicionamento de Eça de Queirós acerca do adultério na ficção realista, presente em *Madame Bovary* de Gustave de Flaubert. O tema foi abordado por ele por ocasião das *Conferências*. Após descrever a história flaubertiana, Eça afirmara que

o adultério aparece-nos aí, pela primeira vez, debaixo da sua forma anatómica; – nu retalhado e descosido fibra a fibra por um escalpelo implacável. Também o efeito é surpreendente e terrível. Assim, o amor ilegítimo e venal, com o seu pavoroso cortejo de alucinações, de remorsos, de terrores, de aviltamentos, de vergonhas e de ruínas, – surge aos nossos olhos gotejando miséria e podridão, pavoroso como um espectro diante do qual instintivamente se recua com repulsão e horror.²²⁰

Ele encerra o assunto, afirmando que a dissecação dos personagens e da realidade dos fatos pelo artista pretensamente realista é posta em prática com o “intuito de moral, de justiça e de verdade”.²²¹ Estão aqui novamente expostos os pilares sobre os quais se sustenta o novo poder espiritual capaz de regenerar a sociedade defendido e propagado pelos intelectuais da *Geração de 1870*.

Voltemos à visita de Leopoldina para a última aparição do fado neste dia. Depois da partida da amiga, Luísa o cantaria novamente.

Ficou só. Fechou as janellas, accendeu as velas, começou a passear pela sala, esfregando devagar as mãos. E, sem querer, não podia desprender a idéa de Leopoldina que ia ver o seu amante! o seu amante!...

²¹⁸ Ibidem, p. 236.

²¹⁹ LOURENÇO, António Apolinário. “De *Madame Bovary* ao *Primo Basílio*: a singularidade bovarista de Luísa” *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 4, p. 413-419, out./dez. 2012.

²²⁰ MATOS, op. cit., p. 127.

²²¹ Ibidem.

Seguia-a mentalmente: – caminhava depressa de certo fallando com Juliana; chegava; subia a escada, nervosa; atirava com a porta — e que delicioso, que avido, que profundo o primeiro beijo! Suspirou. Também ella amava — e *um* mais bello, mais fascinante. Por que não tinha vindo?

Sentou-se ao piano preguiçosamente; pôz-se a cantar baixo, triste, o fado de Leopoldina:

E por mais longe que esteja/ Vejo-o sempre ao pé de mim!...²²²

Aqui, pela primeira vez, o fado surge diretamente ligado ao adultério. Ao de Leopoldina que, saindo dali, encontraria o amante, e ao de Luísa, ao lembrar dos beijos que recebera de Basílio noutra ocasião, já que naquele dia não viera visita-la. O fado dera, então, vazão ao seu duplo sentimento de solidão, devido às ausências do marido e do amante.

Após doze dias da partida do marido, Luísa, cansada de estar só, veste-se para visitar a amiga Leopoldina. Mostrava-se melancólica e nostálgica à “hora em que Jorge costumava voltar do ministério”, e

a solidão parecia alargar-se em torno d’ella. Fazia-lhe tanta falta o *seu* toque da campainha retinindo, os *seus* passos no corredor!...

Ao crepusculo, ao vêr cair o dia, entristecia-se sem razão, cahía n’uma vaga sentimentalidade: sentava-se ao piano, e os fados tristes, as cavatinas lacrimosas gemiam instinctivamente no teclado, sob os seus dedos preguiçosos, no movimento abandonado dos seus braços molles.²²³

Dessa vez, novamente, o fado está atrelado ao sentimento de solidão, que deprime Luísa, causado pela ausência de Jorge. Esta cena do romance, e a maioria das que serão destacadas, se desenrola no decorrer do fim da tarde, como forma de reforçar o tom melancólico de Luísa, que é também característico desse período do dia, quando a luz torna-se lentamente mais difusa e as cores vão perdendo a vivacidade. Observa-se aqui a presença do determinismo do meio sobre os indivíduos, o qual foi destacado anteriormente no pensamento de Eça de Queirós através dos trabalhos de Hippolyte Taine. Imersa neste cenário, Luísa, sentimental, senta-se, então, ao piano e, entre outras canções, toca os fados tristes. Neste contexto determinado, o fado parece estabelecer uma relação retroalimentar entre a atmosfera melancólica e o estado de Luísa, igualmente melancólico.

À altura em que já se mostrava apaixonada por Basílio, Luísa, numa noite, comparava-o a Jorge. Ao marido atribuiu as qualidades de valente, talentoso e com uma profissão interessante. Era engenheiro e descia às minas. Por outro lado, convicta de seu caráter melancólico, seduzida pelo refinamento “francês” do primo, vislumbrava “a idéa d’uma outra

²²² QUEIROZ, op. cit., pp. 238-239.

²²³ Ibidem, pp. 75-76, grifos no original.

existencia mais poetica, mais propria para os episodios do sentimento”.²²⁴ De acordo com António Apolinário Lourenço, “Luísa não tem qualquer motivo razoável para o adultério. É vítima das deficiências da educação da mulher portuguesa e da sua própria sensualidade”.²²⁵

Em meio a esse delírio,

foi á sala, sentou-se ao piano, tocou ao acaso bocados da *Lúcia*, da *Somnambula*, o *Fado*; e parando, os dedos pousados de leve sobre o teclado, poz-se a pensar que Bazilio devia vir no dia seguinte: poria o roupão novo de *foulard* côr de castanho! Recomeçou o *Fado*, mas os bocejos voltaram, uma indolência somnolenta amolleci-a.
Foi para o quarto.²²⁶

O fado está agora em meio ao delírio lascivo de Luísa. O sentimento ardente do desejo pelo primo Basílio ia consumindo suas energias. Ela mostra-se extenuada, demonstra um cansaço com lassidão a ponto de não ser possível continuar com o fado. Já não consegue exprimir-se. Não podia mais resistir.

Uma noite, Luísa saiu com Dona Felicidade ao Passeio e encontrou Basílio. Após muitos olhares insinuados e uma caminhada,

entraram para a caleche. Luiza ainda se voltou para vêr Bazilio immovel no largo, com o seu chapéo na mão. Depois accommodou-se, pôz os pésinhos no outro assento e balançada pelo trote largo viu passar, calada, as casas apagadas da rua de S. Roque, as arvores de S. Pedro de Alcantara, as fachadas estreitas do Moinho de Vento, os jardins adormecidos da Patriarchal. A noite estava immovel, de um calor molle: e desejava sem saber porque rolar assim sempre, infinitamente, entre ruas ou por uma estrada longa entre grades cheias de folhagem de quintas nobres, e ir sem destino, balançada nas molas s sem cuidados, para alguma cousa de feliz que não distinguia bem. Um grupo passou defronte da Escola tocando o *Fado do Vimioso*; e aquelles sons entraram-lhe na alma como um vento dôce, que fazia agitar brandamente muitas sensibilidades passadas. Suspirou baixo.
— Um suspirosinho que vai para o Alemtejo — disse D. Felicidade, tocando-lhe no braço.
Luiza sentiu todo o sangue abraçar-lhe o rosto.²²⁷

Luísa alimenta seu desejo a cada encontro com Basílio. O balanço do veículo a põe melancólica. A atmosfera noturna, “de um calor molle”, mais uma vez colabora com seu estado. Ela própria não consegue discernir qual é o sentimento que a arrebatava. Por culpa da

²²⁴ Ibidem, p. 94.

²²⁵ LOURENÇO, op. cit., p. 415. Segundo o autor, que analisa a influência de *Madame Bovary* n’O primo *Bazilio*, “os motivos que conduzem Luísa ao adultério são claramente distintos dos de Emma [Bovary]. A protagonista queirosiana tem muito menor capacidade que a ‘heroína’ bovária para discernir o alcance ético das suas ações”. Em oposição ao sentimentalismo de Luísa, o autor destaca a premeditação racional da “senhora Bovary [que] tinha sido educada num convento e procurava nas suas aventuras amorosas a evasão que a evelasse para um plano em que pudesse esquecer a mediocridade profissional e social do seu marido” (Ibidem).

²²⁶ QUEIROZ, op. cit., p. 94, grifos no original.

²²⁷ Ibidem, pp. 136-137, grifos no original.

educação que recebera, alimentada diariamente pelos romances que lê, projeta uma felicidade idealizada segundo padrões romantizados. Os sons do fado aparecem, então, potencializando o estado de Luísa. O fado cumpre aqui, novamente, um papel emocional voluptuoso composto pelo adoçamento da alma e por fazer agitar nela lembranças sensíveis. Proporciona, ainda, uma sensação de êxtase ilustrada pelo suspiro final e pela ardência do desejo que lhe queima o rosto.

No dia seguinte ao encontro no Passeio, um vizinho interpelara Sebastião. Havia visto Luísa com um sujeito. Soube, então, se tratar de Basílio.

Sebastião não conhecia Bazilio pessoalmente, mas sabia a chronica da sua mocidade. Não havia n'ella certamente, nem escandalo excepcional, nem romance pungente. Bazilio tinha sido apenas um *pandigo* e, como tal, passára methodicamente por todos os episodios classicos da estroinice lisboeta: — partidas de monte até de madrugada com ricaços do Alemtejo; uma tipoia despedaçada n'um sabbado de touros; ceias repetidas com alguma velha Lola e uma antiga salada de lagosta; algumas *pegas* applaudidas em Salvaterra ou na Alhandra; noitadas de bacalhau e Collares nas tabernas fadistas; muita guitarra; sôcos bem jogados á face attonita d'um policia; e uma profusão de gemmas d'ovos nas glorias do Entrudo. As únicas mulheres mesmo que appareciam na sua historia, além das Lolas e das Carmens usuaes, eram a Pistelli, uma dançarina allemã cujas pernas tinham uma musculatura d'athleta, e a condessinha d'Alvim, uma douda, grande cavalleira, que se separára de seu marido depois de o ter chicotado, e que se vestia d'homem para bater ella mesma em trem de praça do Rossio ao Dá-fundo. Mas isto bastava para que Sebastião o achasse um *debochado*, um *perdido*.²²⁸

A fim de justificar a leviandade de Basílio, definindo-o pejorativamente como “*debochado*” e “*perdido*”, Sebastião lista, entre outros “episódios clássicos da estroinice lisboeta”, as “noitadas de bacalhau e Collares nas tabernas fadistas; muita guitarra”. O fado é, então associado, pontualmente, à comilança e à bebedeira, além de inserido entre jogos de azar, brigas, bagunças, acidentes, carnaval, prostituição e sadismo.

Esse quadro pintado por Eça lembra, em muitos aspectos, sua declaração à *Gazeta de Portugal* de 13 de outubro de 1867, quando afirmou tratar-se o fado de uma comédia. Embora já citada no primeiro capítulo, vale relembra-la por sua relevância e proximidade com o supracitado excerto de *O primo Bazilio*. Após elencar as grandes contribuições à civilização realizadas por Atenas, que produzira a escultura, Roma, que fizera o direito, Paris, que inventara a revolução, Alemanha, que achara o misticismo, Eça continua:

Lisboa que criou? O *Fado*... *Fatum* era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras, e uma iluminação de cigarros. Está

²²⁸ Ibidem, pp. 159-160, grifos no original.

mobilada com uma enxerga. A cena final é no hospital e na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha.²²⁹

Ao afastar o fado das contribuições à civilização, afasta-o também como elemento nacional capaz de integrar o *modelo racional* de nação.

Num fim de tarde, após jantar, Luísa pôs-se a ler uma carta de Jorge. Lembrando do marido, pensou no que admirava nele. Gostaria de se convencer que só ele bastava-lhe. Mas estando Jorge longe, um sentimento de liberdade causava-lhe um contentamento e proporcionava-lhe um leque de possibilidades, aí incluído Basílio, que a fez concluir que decerto estava doida.

Escureceu. Foi para a sala, abriu a janella; a noite estava quente e espessa; havia um ar d'electricidade; de certo formava-se trovoada nos céos proximos. Respirava mal, olhava para o céu, desejando alguma cousa fortemente, sem saber o quê.

O moço do padeiro em baixo tocava o fado; aquelles sons velados entravam-lhe na alma, com a brandura de um bafo quente e a melancolia de um gemido.

Encostou a cabeça à mão como uma lassidão.

[...]

Fechou a janella, espreguiçou-se; e sentada na *causeuse*, no seu quarto, ficou alli, n'uma immobilidade, pensando em Jorge, em lhe escrever, em lhe pedir que viesse.

Mas bem depressa aquelle scismar começou a quebrar-se a cada momento como uma tela que se esgaça em rasgões largos, e por traz apparecia logo com uma intensidade luminosa e forte a idéa do primo Bazilio...²³⁰

Aqui, novamente a atmosfera melancólica do período entre o fim da tarde e o início da noite, “quente e espessa”, parece envolver Luísa. Após ler a carta de Jorge e pensar nele, é o primo que lhe sobressai. O ar eletrizante já começava a despertar nela aquele sentimento que não sabia ainda do que se tratava. Ao ouvir os sons velados do fado, parece que suas sensações tornam-se claras, traduzidas agora em volúpia ilustrada pela imagem da alma aquecida melancolicamente pelo êxtase de um gemido. Por um momento pensa em Jorge, mas seu desejo tem relação com Basílio.

O último ato do qual o fado integra o elenco, dá-se na dimensão onírica. Muito pressionada pelos caprichos de Juliana, a criada que havia roubado as cartas trocadas entre os amantes, Luísa vivia atormentada pela possibilidade de que a empregada contasse a Jorge sobre Basílio. Certa noite, ao adormecer, sonhou que estava num teatro luxuoso. As pessoas estavam de gala. Ela integrava o elenco que encenava um drama de Ernestinho. Olhava em volta ainda, quando

²²⁹ QUEIRÓS, 2004, p. 135, grifo no original.

²³⁰ QUEIROZ, op. cit., pp. 168-169.

o contra-regra bateu as palmas: [...] brandia [...]: salta a scenasinha de amor! salta-me essa maravilha! Então a orchestra, onde os olhos dos musicos reluziam como montões d'estopa, fez ressoar com sonoridade melancolica o fado de Leopoldina; e em roda um coro, que se desenrolava aereamente em ondulações balançadas, suspirava:

“E quanto mais longe o julgo/ Mais d'elle me sinto perto!”

Luiza achava-se nos braços de Bazilio que a enlaçavam, a queimavam: e toda desfallecida, sentia-se perder, fundir-se n'um elemento quente como o sol e dôce como o mel. — Gozava prodigiosamente. Mas, por entre os seus soluços, sentia-se envergonhada, porque Bazilio repetia no palco, sem pudor, os delirios libertinos do *Paraíso*. Porque consentia ella?²³¹

Com elementos de uma tragédia grega, inclusive porque, no sonho, Jorge a apunhala depois da “scenasinha de amor”, Luísa vive oniricamente toda a sua história com Basílio. No momento em que o contra-regra anuncia a cena, a orquestra ressoa o fado de Leopoldina, melancolicamente, como não podia de ser em se tratando de Luísa e do fado retratado por Eça de Queirós. Trata-se do fado novo que a amiga tocou na ocasião em que visitou Luísa. No sonho, os dois últimos versos da composição, com sensível modificação, são, com requintes cênicos clássicos, entoados por um coro que suspira: “E quanto mais longe o julgo/ Mais d'elle me sinto perto!”,²³² em alusão clara a Basílio. Vendo-se, então, nos braços do amante, Luísa revive a angústia que a consome diariamente desde que Jorge viajara ao Alentejo. Dividida entre seu desejo e seus deveres, é incapaz de decidir se gosta ou não daquela sensação. “Porque consentia ella?”, pergunta-se. Sua fraqueza de caráter, decorrente das deficiências da educação que recebera, a impede de tomar uma decisão.

Procedeu-se aqui, conforme se demonstrou, a análise das dez aparições do fado em *O primo Bazilio*. Como se constata, não há nada na visão do gênero musical em questão construída por Eça, que possa sequer aproximá-la de seu ideal moderno de civilização. O fado desempenha, no romance ora analisado, hegemonicamente, a função de veículo das emoções, da melancolia e da lascívia de Luísa, personagem de comportamento passional, incapaz de elaborar qualquer pensamento ao nível da razão. Mesmo quando, pontualmente, é apresentado entre as estroinices lisboetas, está ligado aos prazeres da gula e do álcool.

A personagem Luísa configura-se, assim, como metáfora das inclinações sentimentais da sociedade portuguesa. Basílio, por sua vez, que viveu em Paris, representa, conforme se demonstrou, o contraponto à Luisa. Ao ser informado por ela que as cartas trocadas entre ambos estavam de posse de Juliana, Basílio passa a referir-se ao relacionamento como mais um dos seus negócios que dera errado em Lisboa. Seus pensamentos são assim expostos:

²³¹ Ibidem, p. 422, grifos no original.

²³² Ibidem.

No fim, toda aquella aventura desde o começo fora um erro! Tinha sido uma idéa de burguez inflamado ir desinquietar a prima Patriarchal. Tinha vindo a Lisboa para os seus negocios; era tratá-los, aturar o calor e o *boeuf à la mode* do Hotel Central, tomar o paquete, e mandar a patria ao inferno!... Mas não, idiota!

Os seus negocios tinham-se concluído — e elle, burro, ficára ali a torrar em Lisboa, a gastar uma fortuna em tipoias para o largo de Santa Barbara, para quê? Para uma d'aquellas! Antes ter trazido a Alphonsine!

Que, verdade, verdade, enquanto estivesse em Lisboa o romance era agradável, muito excitante; porque era muito completo! Havia adulteriosinho, o incestosinho. Mas aquelle episodio agora estragava tudo! E, realmente, o mais razoável era safar-se!²³³

Em última análise, ao opor a idealização romantizada dela ao pensamento racional dele, Eça eleva, assim, a França a modelo de civilização através da vinculação de Basílio à Paris, cidade apresentada como culturalmente superior em todos os aspectos.

Pelas razões expostas, insere-se o pensamento do autor no *modelo racional* de nação. O fado, tal como apresentado n'*O primo Bazílio*, pelas suas características ao longo do romance e por estar associado à Luísa, a qual representa a sociedade lisboeta, retrógrada e melancólica,²³⁴ diga-se, romântica, não pode, portanto, ser considerado um elemento nacional, ou seja, não se caracteriza como pressuposto capaz de configurar a nação conforme a entende Eça de Queirós.

²³³ Ibidem, p. 364, grifos no original.

²³⁴ Eduardo Lourenço aborda a melancolia como característica cultural relacionada à forma portuguesa de perceber a temporalidade. Colocando-a ao lado da saudade e da nostalgia, o autor as define como “modalidades, modulações da nossa relação de seres de memória e sensibilidade com o tempo”, o que o leva a atribuí-las a função de conferir sentido ao passado, ainda que de formas distintas (LOURENÇO, Eduardo. “Mitologia da Saudade”. In: _____. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999, p. 91). Tal constatação sustenta-se, segundo o autor, na propalada ideia de que os portugueses carregariam, enquanto “povo eleito”, uma “vocação universal” para espalhar-se sobre o mundo, imagem mítica a qual defende imortalizada nos versos de Camões (Ibidem, pp. 88-89). Esse comportamento errante teria configurado a nostalgia, a saudade e a melancolia como formas portuguesas de se relacionar com o passado. No que diz respeito especificamente à melancolia, matéria que interessa aqui, afirma: “aquilo de que ela ‘fala’ ou o que fala nela está fora da esfera empírica” (Ibidem, p. 100). Uma vez que é considerada como característica cultural portuguesa, a melancolia ilustra, então, a constatação do autor de que “os Portugueses não dão muita atenção à realidade empírica” (Ibidem, p. 94). Segundo esse entendimento, a melancolia estaria diretamente imiscuída com as idealizações construídas nas novelas do romantismo português, afastadas da realidade social. Essa construção vem ao encontro do pensamento queirosiano acerca da sociedade portuguesa e do fado. Ao atribuir caráter melancólico à personagem Luísa em *O primo Bazílio*, acredita-se que Eça lança uma dupla crítica. De um lado à sociedade portuguesa, porque, presa a um passado construído de idealizações míticas, encontra-se afastada dos ideais racionais capazes de assegurar o futuro, os quais são observados nas modernas civilizações europeias; de outro lado ao fado, porque, vinculado à melancolia, não pode constituir-se como fenômeno passível de análise científica, caracterizando-o como elemento incapaz de integrar o *modelo racional* de nação.

2.2.2 Uma *torrente d'ais*. O Fado em *A illustre casa de Ramires*²³⁵

Mais de duas décadas distanciada da publicação de *O primo Bazilio*, em 1878, *A illustre casa de Ramires* somente veio a público postumamente no ano de 1900. Mesmo assim, ainda percebe-se nela os princípios de elaboração vinculados ao realismo. Desta vez, Eça de Queirós consubstancia a história de Portugal à da família Ramires. O protagonista é Gonçalo Mendes Ramires, “que n’aquella sua velha aldêa de Santa Ireneia, e na villa visinha, a acuada e vistosa Villa-Clara, e mesmo na cidade, em Oliveira, todos conheciam pelo ‘Fidalgo da Torre’”.²³⁶ Ele

era certamente o mais genuino e antigo fidalgo de Portugal. Raras familias, mesmo coevas, poderiam traçar a sua ascendencia, por linha varonil e sempre pura, até aos vagos Senhores que entre Douro e Minho mantinham castello e terra murada quando os barões francos desceram, com pendão e caldeira, na hoste do Borguinhão.²³⁷

De forma irônica, Eça vai aos poucos revelando uma casa nada ilustre. Trata-se de uma família decadente que precisa arrendar terras para sobreviver. Gonçalo revela-se medroso, tenta arranjar um casamento que possa prover algum dinheiro e, devido a sua obsessão por um cargo político, alia-se à oposição. Ainda, uma vez mais, o tema do adultério figura no romance através da irmã de Gonçalo, Gracinha.

Seja como for, a genealogia de sua família representa os portugueses, considerando “a antiguidade da sua raça, mais antiga que o Reino, popularizada por uma historia d’heroica belleza, em que tanto fulgor resaltavam a bravura e a soberba d’alma dos Ramires”.²³⁸ A referida consubstanciação da história de sua família com a de Portugal pode servir para revelar as inclinações realistas da obra. Nesse sentido, é o desfecho final da trama que oferece a melhor composição dessas intenções. Ainda que extenso, vale transcrevê-lo, pois, além de revelar a narrativa naturalista, tece uma crítica à cultura portuguesa, inserindo o romance no espírito filosófico do contexto da segunda metade do século XIX.

²³⁵ A exemplo da atitude adotada na transcrição de trechos d’*O primo Bazilio*, optou-se pela grafia original da edição de 1900 d’*A illustre casa de Ramires*.

²³⁶ QUEIROZ, 1900, p. 1.

²³⁷ Ibidem, p. 3.

²³⁸ Ibidem, p. 19.

Gonçalo encontra-se em África. Não está, pois, presente à cena. João Gouveia, em conversa com outros amigos sobre o retorno do “fidalgo”, afirmando ter “estudado” Ramires, revela quem ele o lembra.

— Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquelle todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade, a immensa bondade, que notou o Snr. Padre Sueiro... Os fogachos e entusiasmos, que acabam logo em fumo, e juntamente muita persistencia, muito aferro quando se fila á sua ideia... A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negocios, e sentimentos de muita honra, uns escrupulos, quasi pueris, não é verdade?... A imaginação que o leva sempre a exaggerar até á mentira, e ao mesmo tempo um espirito práctico, sempre attento á realidade util. A viveza, a facilidade em comprehender, em apanhar... A esperanza constante n’algum milagre, no velho milagre d’Ourique, que sanará todas as difficuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociavel. A desconfiança terrível de si mesmo, que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e apparece um heroe, que tudo arrasa... Até aquella antiguidade de raça, aqui pegada á sua velha Torre, há mil annos... Até agora aquella arranque para a Africa... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem voces quem elle me lembra?

— Quem?...

— Portugal.²³⁹

Trata-se de um quadro naturalista construído com a matéria do comportamento cultural do ser português. Ao analisar Portugal através de Gonçalo, Eça imprime um olhar fisiológico da sociedade ao desvendar o temperamento e o caráter do personagem. Na tela estão elencados os sentimentos fraternos, a passionalidade que, por vezes, impossibilita o êxito, o misticismo revelado pelo mito de Ouriques, a imagem do “império onde o sol nunca se punha”, que pode ser o reflexo da vaidade, o saudosismo que se põe na superfície do fundo melancólico, o passadismo da antiguidade da raça expresso pelo pioneirismo político lusitano, o colonialismo simbolizado pela partida de Gonçalo à África.

O painel crítico construído por Eça de Queirós coloca a obra, conforme se afirmou anteriormente, em consonância com o espírito filosófico da época. E, neste ponto, a questão central diz respeito à postura frente ao tempo, diga-se, às temporalidades expressas por passado e futuro. Não se pode ignorar que, iniciada em 1897²⁴⁰ e publicada em 1900, *A illustre casa de Ramires* sofre as influências do contexto pós-*Ultimatum* inglês, de 1890, no qual se observa um forte sentimento nacionalista devido à perda de territórios africanos.²⁴¹ O próprio enredo da obra expõe a questão aqui levantada.

²³⁹ Ibidem, p. 542.

²⁴⁰ Cf. FRANCHETTI, op. cit.

²⁴¹ As características do contexto em questão encontram-se melhor expostas no primeiro capítulo.

Quando inicia o romance, Gonçalo trabalha na construção d'A *Torre de D. Ramires*, espécie de novela medieval que retrata a história de sua família, para publicação nos *Annaes de Litteratura e de Historia*, uma revista nova fundada por José Lúcio Castanheiro, seu colega em Coimbra.²⁴² Aclamado entre os conhecidos como “o nosso Walter Scott”,²⁴³ Gonçalo, devido a sua linhagem nobre, fora entusiasmadamente convidado por Castanheiro a colaborar com o periódico: “É um dever, um santo dever, sobretudo para os novos, colaborar nos *Annaes*. Portugal, menino, morre por falta de sentimento nacional! Nós estamos imundamente morrendo do mal de não ser Portuguezes!”²⁴⁴ A fim de superar a crise de consciência imposta pelo *Ultimatum*, Castanheiro sugerira, como se viu, um aporte nacionalista. A solução pontual, segundo ele, seria retomar o passado:

Pois bem, resuscitar estes varões, e mostrar n'elles a alma façanhuda, o querer sublime que nada verga, é uma soberba lição aos novos... Tonifica, caramba! Pela consciencia que renova de termos sido tão grandes sacode este chocho consentimento nosso em permanecermos pequenos! É o que eu chamo reatar a tradição...²⁴⁵

Entende-se estar, aqui, ante um duplo posicionamento crítico de Eça de Queirós: em relação à “falta de sentimento nacional” e no que se refere ao resgate do passado como forma de superar a decadência da sociedade. Quanto ao primeiro, já se destacou no primeiro capítulo o cosmopolitismo de Eça. Sobre o forte nacionalismo observado no contexto pós-*Ultimatum*, que imprimiu influências n'A *ilustre casa de Ramires*, ora em análise, Eça manifestou-se com ironia em carta enviada a Oliveira Martins datada de 28 de janeiro de 1890, dias após o recebimento do memorando britânico. Referindo-se ao impacto da atitude inglesa na opinião pública, afirmou ainda não estar certo do que pensar acerca “desse renascimento do Patriotismo, esses gritos, esses crepes sobre a face de Camões, [...] essas joias oferecidas à Pátria pelas senhoras, [...] esse ressurgir de uma ideia coletiva, toda essa barafunda sentimental e verborosa”.²⁴⁶

Na sequencia da carta, refere-se, novamente de forma irônica, ao boicote dos portugueses pelas coisas da Inglaterra, ainda como consequência do *Ultimatum*:

Esse inteligente patriotismo que leva os jornais a não querer receber mais *periódicos ingleses* (!!), os professores a não querer ensinar o inglês, os empresários a não querer que nos seus teatros entrem ingleses, os proprietários de Hotéis a não querer

²⁴² A narrativa dessa obra escrita por Gonçalo se desenrola paralelamente à narrativa do romance queirosiano.

²⁴³ QUEIROZ, op. cit., p. 10.

²⁴⁴ Ibidem, p. 16.

²⁴⁵ Ibidem, p. 17.

²⁴⁶ QUEIROZ, 1995, p. 100.

que nos seus quartos se alojem ingleses – parece-me uma invenção do inglês Dickens. É dum cômico frio e fúnebre.²⁴⁷

Defende-se, neste trabalho, que o posicionamento crítico de Eça frente “à falta de sentimento nacional” apontada por Castanheiro como argumento a que Gonçalo colaborasse com os *Annaes*, sustenta-se no tom de deboche impresso na referida carta. Primeiro através de certa passionalidade expressa por ações algo precipitadas, quando não desesperadas ou descabidas. Depois porque trata o boicote português com acidez tétrica ao considera-lo “frio e fúnebre”.

O referido boicote aos britânicos figura, igualmente, na trama d’*A ilustre casa de Ramires*. Numa conversa sobre a venda de terras nacionais aos ingleses, efetuada pelo governo do “Barão de S. Fulgencio, chefe classico dos Historicos”,²⁴⁸ João Gouveia afirmou:

— Sejam justos, Gonçalo Mendes! Olhe que os Regeneradores...
O Fidalgo sorriu superiormente. Ah! se os Regeneradores realizassem essa grandiosa operação - bem! Esses, primeiramente, nunca commetteriam a indecencia de vender a Inglezes terra de Portuguezes! Negociariam com Francezes, com Italianos, povos latinos, raças fraternas...²⁴⁹

Esta passagem endossa o posicionamento crítico, porque satírico, de Eça em relação ao nacionalismo nascente do pós-*Ultimatum*, na medida em que demonstra Gonçalo considerar indecente a venda de terras aos ingleses. Opondo-se à negociação governamental com os britânicos, defende que as terras deveriam ser vendidas a povos considerados por ele fraternos – França, Itália e outros de descendência latina.

Com relação ao segundo posicionamento crítico, inserido entre os intelectuais da *Geração de 1870*, Eça sugeria a inserção de Portugal no espírito filosófico da época, acompanhando os progressos em curso nas civilizações europeias modernas. Assegurar o futuro, e não mais resgatar o passado, configurava o objetivo último da instituição do novo poder espiritual capaz de regenerar a sociedade. Antero de Quental manifestou a convicção desse objetivo no opúsculo *Bom Senso e Bom Gosto*, publicado por ocasião da *Questão Coimbrã*, ao decretar o futuro “património sagrado da humanidade”.²⁵⁰

Destarte já tenham sido exaustivamente discutidos os pressupostos sobre os quais se sustentava o projeto da *Geração de 1870*, destacar-se-á o que vem expresso n’*A ilustre casa*

²⁴⁷ Ibidem, grifos no original.

²⁴⁸ Ibidem, p. 12. Entende-se por “Históricos” um agrupamento político local.

²⁴⁹ Ibidem, p. 46. Aos “históricos” opunha-se o grupo político dos “Regeneradores”.

²⁵⁰ QUENTAL, 1988a, p. 114.

de Ramires. Já empossado há algum tempo deputado por Vila-Clara, Gonçalo começa a repensar sua vida, descobrindo-a um tanto medíocre.

Deputado! Deputado por Villa-Clara [...]. E ante esse resultado, tão miudo, tão trivial – todo o seu esforço tão desesperado, tão sem escrúpulos, lhe parecia ainda menos immoral que risível. Deputado! Para quê?

[...]

Em quanto elle se encolhia no seu paletot, Deputado por Villa-Clara, e no triumpho d’essa miseria – Pensadores completavam a explicação do Universo; Artistas realisavam obras de belleza eterna; Reformadores aperfeiçoavam a harmonia social; Santos melhoravam santamente as almas; Physiologistas diminuían o velho soffrer humano; Inventores alargavam a riqueza das raças; Aventureiros magnificos arrancavam mundos de sua esterilidade e mudez... Ah! esses eram os verdadeiramente homens, os que viviam deliciosas plenitudes de vida, modelando com as suas mãos incansadas fórmas sempre mais bellas ou mais justas da humanidade. Quem fôra como elles, que são os sobre-humanos! E tal acção tão suprema requeria o Genio, o dom que, como a antiga chamma, desce de Deus sobre um eleito? Não! Apenas o claro entendimento das realidades humanas – e depois o forte querer.²⁵¹

Em oposição à miséria do cargo político, a narrativa queirosiana ressalta as contribuições da ciência. Por trás desse quadro pintado por Eça, a exemplo do que já foi destacado na análise do romance *O primo Bazilio*, figuram os descobrimentos das ciências naturais com relação ao universo, a beleza eternizada das composições artísticas que, agora, alcançam o *belo* através da verificação científica da realidade, a física social, que transformara a sociologia numa ciência exata, até mesmo o conforto oferecido pelos santos é elencado em oposição ao cargo político. Continua, ainda, listando os avanços no campo da medicina e, por fim, a descoberta de novas terras e povos.

Colocando-se em consonância com o espírito da época, o elenco arrolado constituiria, assim, a forma mais *verdadeira, justa e bela* de uma contribuição à humanidade. Humanidade esta que Eça de Queirós colocou no centro das discussões filosóficas, definida como a descoberta maior de sua *Geração*, “rainha de força e graça”²⁵² daqueles intelectuais. Por último, o quadro de Eça, negando a necessidade do “Gênio”, salienta uma vez mais a mentalidade científica de então ao ressaltar que a tarefa de alcançar o pleno contributo aos homens dependia da predisposição humana em verificar objetivamente a realidade.

Inserido, pois, o romance no “espaço de experiência” de Eça de Queirós, tratemos do fado n’*A illustre casa de Ramires*. Gonçalo Mendes Ramires costuma reunir-se em casa com amigos. Às discussões, sobretudo, acerca do contexto político local, segue a comemoração. Aí entra o fado, até então fora de cena, através do personagem Videira, “o videirinha do violão’

²⁵¹ QUEIROZ, 1900, pp. 513-515.

²⁵² QUEIROZ, 1951, p. 338.

tocador afamado de Villa Clara, ajudante de Pharmacia, e poeta com versos de amor e de patriotismo”.²⁵³ Ele somente participa, salvo raras exceções, do momento de descontração. Devido a suas atividades profissionais, é fadista nas horas vagas. De acordo com Giuliano Lellis Santos, “o fado ganha estatuto de voz popular, quando cantado por Videirinha”.²⁵⁴ Essa afirmação reforça o entendimento do gênero musical em questão como canção popular com status de símbolo nacional. Conforme demonstrado na segunda parte do primeiro capítulo, ao aproximar diferentes camadas da sociedade, o fado configurou-se como fenômeno cultural de ampla aceitação social.

Dessa forma, a análise do fado em *A ilustre casa de Ramires* será apresentada através das características próprias do gênero musical em questão, tal como retratados por Eça no romance, somada àquelas concernentes ao personagem Videirinha. Note-se, primeiramente, nesse sentido, que a descrição da condição social do fadista o coloca, e também o fado, numa posição muito aquém daquela de que goza o “fidalgo da torre”. A relação estabelecida entre ambos soa, no romance queirosiano, como mais uma crítica à sociedade portuguesa, irreal, porque sustentada por aparências.

Duas cenas são representativas desse retrato. Na primeira, ambientada num encontro entre os dois amigos, Gonçalo tece elogios ao fadista: “Que lindamente você tem tocado, Videirinha! [...] Realmente você é o derradeiro trovador português!”²⁵⁵ O narrador esclarece, então, a referida crítica: “Para o ajudante de Pharmacia, filho d’um padeiro d’Oliveira, a familiaridade d’aquelle tamanho Fidalgo, que lhe apertava a mão na botica deante de Pires boticario e em Oliveira deante das Auctoridades, constituia uma gloria, quasi uma coroação [...]”²⁵⁶

Na segunda cena representativa do posicionamento crítico do autor, Eça narra um encontro de Gonçalo com o deputado Sanches Lucena e a esposa. Através de uma conversa em que cada um dos cavalheiros exalta seus parentescos fidalgos, Sanches recorda-se de um que tocava cornetim. Gonçalo então se refere ao amigo fadista:

— Então, queria que V. Ex.^a ouvisse um amigo meu, que é verdadeiramente sublime no violão, o Videirinha!...

²⁵³ QUEIROZ, 1900, p. 44.

²⁵⁴ SANTOS, Giuliano Lellis Ito. *A Ideia de História no Último Eça*. São Paulo: USP, 2011, 229 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 73.

²⁵⁵ QUEIROZ, op. cit., p. 64.

²⁵⁶ Ibidem.

Sanches Lucena estranhou o nome, a sua vulgaridade. E o Fidalgo, singelamente:
 — É um rapaz muito meu amigo, de Villa-Clara... O José Videira, ajudante da Pharmacia...
 Os oculos de Sanches Lucena cresceram de puro espanto:
 — Ajudante da Pharmacia e amigo do Sr. Gonçalo Mendes Ramires!
 — Sim, desde estudante, dos exames do Lyceu. Até o Videirinha passava as ferias na Torre, com a mãe, antiga costureira da casa. Tão bom rapaz, tão simples... E na realidade, no violão, um genio!²⁵⁷

É o estranhamento de Sanches que evidencia as falsas bases da sociedade portuguesa assinalada anteriormente. Mesmo assim, Gonçalo, bondoso conforme destacou João Gouveia através da metáfora que comparava-o a Portugal, não deixa de frisar sua relação de amizade carinhosa para com o amigo fadista, alimentada por anos de convivência. A relação da mãe de Videirinha com a família do “fidalgo da torre” e a profissão do pai servem para reforçar sua posição social inferior. Ao introduzir no diálogo o elemento musical, anuncia-se mais uma faceta da personalidade do fadista. Gonçalo, dando sequencia à conversa, prossegue referindo-se a Videirinha.

— Agora tem elle uma cantiga admiravel que chamou o *Fado dos Ramires*. A musica é com efeito um fado de Coimbra, um fado conhecido. Mas os versos são d’elle, umas quadras engraçadas sobre cousas da minha Casa, lendas, patranhas... Pois ficou sublime!²⁵⁸

A menção ao *Fado dos Ramires* demonstra a grande admiração do amigo fadista pelo fidalgo. Apresentando-se bajulador, Videirinha louva a família de Gonçalo nas quadras do seu fado. Antes de ser nomeado deputado por Vila-Clara, Ramires manifestara o desejo de conceder um cargo ao amigo:

quando eu fôr deputado precisamos arranjar um bom logar para o Videirinha, no Governo Civil. Um logar facil e com vagares, para elle não esquecer o violão!
 Videirinha córou de gôsto e de esperanza – correndo a despendurar do cabide o chapéo do Fidalgo.²⁵⁹

Entende-se, aqui, que Eça denuncia o patrimonialismo da sociedade portuguesa através da vontade de Gonçalo em conceder um cargo fácil ao amigo, garantindo-o, assim, que Videirinha pudesse divertir as reuniões em sua casa. O comportamento bajulador do personagem fadista, mencionado anteriormente, é reforçado pela sua gentileza em servir o amigo, bem como por seu caráter interesseiro, revelado ao consentir, esperançoso, sua nomeação.

²⁵⁷ Ibidem, pp. 141-142.

²⁵⁸ Ibidem, p. 142, grifos no original.

²⁵⁹ Ibidem, pp. 321-322.

O desejo de Gonçalo de “arranjar um bom lugar” ao amigo é consumado logo depois de sua nomeação como deputado.

Videirinha, logo depois da Eleição, recebera de Gonçalo o lugar prometido, facil e com vagares, para não esquecer o violão. Era amanuense na Administração do Concelho de Villa-Clara. Mas convivia ainda na intimidade do seu chefe, que o utilisava para todos os serviços, mesmo de enfermeiro, e o mandava sempre com uma autoridade seca, mesmo ceando ambos no Gago.²⁶⁰

Não deixa de ser ilustrativo da visão que Eça atribui ao fado, o cargo que concede ao amigo, o de simples escrevente. Reforçando a imagem que pinta do gênero musical em questão, o autor, ainda que reitere a amizade que Gonçalo continua a alimentar por Videirinha, não dispensa o distanciamento social observado na relação entre ambos, já que o “fidalgo da torre” se utiliza dos diversos préstimos do amigo fadista, tratando-o rispidamente como um serviçal.

Sem tratar ainda da forma como o fado propriamente dito é apresentado, abordemos uma passagem em que Videirinha figura como um ignorante em assuntos de política. Numa das ocasiões em que Gonçalo e os amigos debatiam, João Gouveia utilizava-se da erudição para se manifestar: “– ‘Não vale a pena estragar boa ceia por causa de má politica...’ Creio que é d’Aristoteles!”. O narrador então comenta: “E até Videirinha [...] murmurou respeitosa e por entre abafados harpejos: – Não vale a pena, Senhor Doutor... Realmente não vale a pena, por que em Politica hoje é branco, amanhã é negro, e depois, zás, tudo é nada!”.²⁶¹

Enquanto João Gouveia manifesta uma opinião política própria, de reprovação, Videirinha não consegue diferenciar posições distintas. O fadista demonstra, assim, incapacidade de organizar um pensamento utilizando-se da razão, diga-se, um pensamento sustentado na verificação objetiva da realidade, em alusão ao cientificismo característico da segunda metade do século XIX. A utilização da preposição “até”, na citação, parece, ainda, reforçar a posição inferior que Eça atribui ao fadista, na medida em que, através dessa expressão, como que subestima a capacidade de Videirinha em participar da discussão.

Uma tal visão do fadista como ser ignorante o afasta, então, do espírito filosófico da época. Em duas passagens do romance em análise, utilizando-se do instrumento musical clássico com o qual se toca o fado – a guitarra –, Eça reforça seu posicionamento crítico

²⁶⁰ Ibidem, p. 526.

²⁶¹ Ibidem, p. 53.

distanciando-o do ideal moderno em curso nas civilizações europeias. Na primeira, coloca o instrumento entre as estroinices lisboetas, já mencionadas quando da análise de *O primo Bazilio*, ao mencionar que Gonçalo havia tresnoitado “na taberna do Camolino, em bacalhoadas festivas, entre o estridor das guitarras”.²⁶²

Na segunda passagem em que figura a guitarra, ao apresentar as inclinações patrióticas de Castanheiro e os homens com os quais poderia contar como colaboradores em sua missão de resgatar a tradição nos *Annaes*, o narrador afirma:

E alguns bons espiritos da Academia, sobretudo os companheiros de casa do Castanheiro, os tres que se occupavam das cousas do saber e da intelligencia (porque dos tres restantes um era homem de cacete e forças, o outro guitarrista, e o outro “premiado!”) [...].²⁶³

Por associar a guitarra aos prazeres das tabernas e por negar ao “guitarrista” o envolvimento com as “coisas do saber e da inteligência”, entende-se o afastamento do fado do espírito filosófico da época. Indiretamente, dessa forma, Eça reforça a visão do fado, a exemplo da forma utilizada anteriormente para apresentar Videirinha como ignorante, como objeto afastado do pensamento racional característico da lógica filosófico-cientificista do contexto da *Geração de 1870*. Sendo assim, até aqui, Eça de Queirós constrói uma visão do fado que o impede de figurar como símbolo nacional, ou seja, como elemento do *modelo racional* de nação atribuído a seu pensamento.

A primeira vez em que aparece diretamente em cena no romance, o fado vem no diminutivo e no cenário da taberna do Gago.

À meia-noite, Gonçalo obrigou o Gago a espertar o lume, ferver um café "muito forte, um café terrível, Gago amigo! um café capaz de abrir talento no Sr. Comendador Barros!" Era essa a hora divina do violão e do "fadinho". E já o Videirinha recuára para a sombra da sala, pigarreando, afinando os bordões, pousado com melancolia á borda d'um banco alto.
— *A Soledad*, Videirinha! - pediu o bom Titó, pensativo, enrolando um grosso cigarro.
Videirinha gemeu deliciosamente a *Soledad*: Quando fores ao cemitério/ Ai Soledad, Soledad!...²⁶⁴

Percebe-se, aqui, a exemplo daquilo que já foi destacado na análise d’*O primo Bazilio*, a menção à atmosfera do local onde se desenrola a cena, influência do pensamento determinista do contexto da segunda metade do século XIX. Videirinha coloca-se melancólico à sombra, preparando o ambiente igualmente melancólico da penumbra, muito propício a se

²⁶² Ibidem, p. 12.

²⁶³ Ibidem, p. 8.

²⁶⁴ Ibidem, pp. 44-45, grifos no original.

ouvir o fado. Mórvido, o tema canta a solidão entrecortada por sons monossilábicos. Os “ais” estarão presentes em quase todos os fados cantados por Videirinha em *A ilustre casa de Ramires*. Eça de Queirós apresenta, assim, características muito semelhantes daquelas que já vinha atribuindo ao fado no drama de Luísa. Só há emoções nessa descrição, sempre entrecortadas pela emissão dos gemidos monossilábicos caracterizados pelos “ais”.

Na mesma noite, ainda na taberna do Gago, Gonçalo e seus amigos travaram a discussão sobre a venda das terras portuguesas aos ingleses, anteriormente mencionada. Logo o debate elevava os ânimos aos gritos. “E atravez do tumulto o Videirinha, repenicando com solitario ardor, levado na torrente d’ais do ‘fado’ de Ariosa, soluçava contra uns olhos negros, donos do seu coração: Ai! que dos teus negros olhos/ Me vem hoje a perdição...”²⁶⁵ Essa descrição vem ao encontro da anterior, acrescentando ainda mais emoções. Calorosamente, Videirinha canta estridentemente, soluçando um fado de poesia sensual. Muito provavelmente, a inferir pela letra, o fadista, apaixonado, encara outra pessoa enquanto entoa o fado. Assim, juntam-se agora aos sons monossilábicos, os temas da paixão e da sedução.

A melancolia é retomada através do fado noutra cena em que Gonçalo e Videirinha caminham juntos.

E pela estrada, com a lua no alto dos outeiros de Valverde, em quanto no violão do Videirinha tremia o choro lento do fado do Vimioso, Gonçalo Mendes recordava, aos pedaços, aquella historia que tanto enchera a sua alma desoccupada. Ramires e Cavaleiros eram familias vizinhas, uma com a velha torre em Santa Ireneia, mais velha que o Reino - a outra com quinta bem tratada e rendosa em Corinde. E quando elle, rapaz de dezoito annos, enfiava enfasiadamente os preparatórios do Liceu, André Cavalleiro, então estudante do Terceiro-Anno, já o tratava como um amigo sério.²⁶⁶

O famoso fado do Vimioso, alusivo ao Conde do mito da Maria Severa, já mencionado no primeiro capítulo, estimula os pensamentos melancólicos de Gonçalo. A atmosfera da noite de luar está em destaque mais uma vez. Embalado, então, pelo choro lento do fado e iluminado pela luz do luar, o “fidalgo da torre” vai relembrando que, no passado, fora amigo de André Cavaleiro, atual governador civil de Oliveira, pelo qual alimenta, então, uma ojeriza implacável. Ao som do fado, como se demonstrou na cena, o personagem põe-se melancólico do tempo em que seus sentimentos eram outros, mais bondosos.

E na sequência da referida caminhada, avista, ao fundo do vale, restos do antigo mosteiro em que jaziam seus antepassados.

²⁶⁵ Ibidem, p. 48.

²⁶⁶ Ibidem, p. 54.

E Videirinha, enlevado n'aquelle silencio e suavidade saudosa, cantava, n'um gemer surdo de bordões:
 Baldadas são tuas queixas, / Escusados são teus ais, / Que é corno se eu morto fôra, /
 E não me verás nunca mais!...
 E Gonçalo retomára as suas recordações, repassava tristezas que depois cahiram sobre a Torre. Vicente Ramires morrera n'uma tarde d'Agosto [...].²⁶⁷

Agora, o fado gemido por Videirinha acrescenta ao estado melancólico de Gonçalo a tristeza da lembrança dos familiares mortos. Sobressai o tema da morte. A letra do fado, tétrica, entra em ressonância com a circunstância e, como uma trilha sonora, parece traduzir em palavras os sentimentos do “fidalgo da torre”.

Na ocasião de um encontro, já relatado anteriormente, em que Gonçalo afirma ser Videirinha “o derradeiro trovador portuguez!”, é apresentado o *Fado dos Ramires*. Ao elogio do amigo, o fadista,

logo sensibilizado, feriu os bordões rijamente:
 — Então, lá se vae a grande trova, Sr. Doutor!
 Era a sua famosa cantiga, o *Fado dos Ramires*, rosario de heroicas Quadras celebrando as Lendas da Casa illustre – que elle desde mezes apurava e completava, ajudado na terna tarefa pelo saber do velho Padre Sueiro, capelao e archivista da Torre.²⁶⁸

Giuliano Lellis Santos destaca a importância de “não perder de vista a influência que o Fado tem na composição da novela histórica de Gonçalo, já que ele funciona como artifício mnemônico da heroicidade dos Ramires”.²⁶⁹ Atribui-se, dessa forma, estatuto de memória histórica ao *Fado dos Ramires*, já que as informações que figuram na composição fadista são repassadas a Videirinha pelo capelão que é também arquivista da Torre.

É também importante não perder de vista que a atribuição do estatuto histórico ao referido *Fado* precisa levar em consideração a visão de Gonçalo acerca do gênero musical em questão. Endossa essa problematização um diálogo do próprio romance. Numa conversa com sua prima Maria Mendonça, Gonçalo contava-lhe uma história da família:

— Pois essa historia por acaso sei eu, prima Maria! Sei agora pelo *Fado dos Ramires*, o fado do Videirinha...
 D. Maria Mendonça levantou as compridas mãos aos céus, revoltada com aquella indiferença pelas tradições heroicas da Casa. Conhecer sómente os seus Annaes desde que elles andavam repicados n'um fado!... O primo Gonçalo não se envergonhava?

²⁶⁷ Ibidem, p. 60.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ SANTOS, op. cit., p. 74. A tese de Giuliano Lellis Santos, como o próprio título sugere, investiga em profundidade a ideia de História no pensamento de Eça de Queirós. Entre outros aspectos da obra *A illustre casa de Ramires*, analisa o estatuto histórico atribuído ao *Fado dos Ramires*.

— Mas por quê, prima, porquê? O fado do Videirinha está fundado em documentos authenticos que o Padre Sueiro estudou. Todo o recheio historico foi fornecido pelo Padre Sueiro. O Videirinha só pôs as rimas.²⁷⁰

É patente que estão presentes na fala de Gonçalo questões elementares da discussão historiográfica fundante da disciplina histórica: as noções de documento, de autenticidade, de fato, de prova, de verdade. Considera-se, assim, que se trata de uma visão algo positiva do fado, já que as informações que compõem a poesia de Videirinha constituem, segundo Gonçalo, relato fidedigno do passado da família.

Ao mesmo tempo, na contramão dessa visão, observa-se, na fala da personagem Maria Mendonça, o questionamento da veracidade da história contada pelo primo. Ao desqualificar as informações, entende-se que deprecia, assim, o fado, opondo-o à heroicidade dos Ramires. Nesse sentido, a personagem da prima considera a atitude de Gonçalo leviana e, ao questionar se ele não se envergonhava de conhecer as “tradições heroicas da Casa” através de versos “repicados n’um fado!”, acusa-o de macular a memória dos seus avoengos.

Dito isso, sustenta-se, através do diálogo do romance e da discussão apresentada, que Eça de Queirós afasta, uma vez mais, o fado do espírito filosófico da época. Se a mentalidade científica de então pretendia compor um retrato verdadeiro da realidade, baseado na observação dos fatos, constata-se que ao fado, no caso o *Fado dos Ramires* tal como visto pela personagem da prima, fora negado o papel de cumprir esse objetivo. E, se assim caracteriza-se, a ele está negado, igualmente, o papel de figurar como elemento nacional do *modelo racional* de nação atribuído ao pensamento queirosiano.

Conforme se relatou anteriormente, Videirinha apresentara o *Fado dos Ramires* a Gonçalo na ocasião em que fora elogiado como “o derradeiro trovador portuguez!”²⁷¹ pelo amigo. Naquele momento, após anunciar que cantaria o fado, Videirinha despediu-se do amigo e, caminhando pela estrada, mirando a lua e a Torre,

atirou as endechas glorificadoras, na dolente melodia d’um fado de Coimbra, rico em *ais*:
 Quem te v’rá sem que estremeça, a Torre de Santa Irenéa,/Assim tão negra e callada,/ Por noites de lua cheia.../ Ai! Assim callada, tão negra,/ Torre de Santa Irenéa!

²⁷⁰ QUEIROZ, op. cit., p. 331. Giuliano Lellis Santos aponta a mesma passagem do romance para ilustrar o estatuto histórico conferido ao *Fado dos Ramires* (SANTOS, op. cit., p. 79).

²⁷¹ QUEIROZ, op. cit., p. 60.

Aí! ahí estás, forte e soberba,/ Com uma historia em cada ameia,/ Torre mais velha que o reino,/ Torre de Santa Irenéia!...²⁷²

No próprio significado de “endechas” está contido muito da visão do fado construída por Eça de Queirós, considerando-se que pode ser entendida como uma canção triste, ou poesia fúnebre, de tom melancólico e lamurioso. Reforça a imagem queirosiana do fado, a referência à melodia queixosa rica em gemidos monossilábicos caracterizados pelos “ais”. A letra, uma exaltação à velha Torre de Santa Irineia, morada de Gonçalo, endossa o comportamento bajulador de Videirinha, já destacado neste trabalho, em louvar a família “ilustre” do amigo.

Ainda na mesma cena, após uma pausa ao avistar Gonçalo a uma das janelas da torre, Videirinha, “mais ardente, quasi soluçante, vibrou o cantar”, dando sequência às histórias da família Ramires, “quem já tinha em Portugal/ Terras de Santa Ireneia!”²⁷³ Depois de ouvir outra quadra acerca de uma lenda de família, que não vem expressa romance, Gonçalo, já no corredor, ainda podia ouvir ao longe o *Fado*: “Ai! lá na grande batalha.../ El-Rei Dom Sebastião.../ O mais moço dos Ramires/ que era pagem do guião...”²⁷⁴

A letra reforça o estatuto de memória histórica que o *Fado dos Ramires* tem para Gonçalo, além de ilustrar, uma vez mais, a consubstanciação da família do “fidalgo da torre” à história de Portugal. Reforçando a heroicidade de seus antepassados e a antiguidade em relação ao reino, faz regressar sua ancestralidade até Dom Sebastião, cantado por Videirinha como “o mais moço dos Ramires”. Toda a letra do *Fado dos Ramires* é marcada por forte saudosismo. Esta característica trata-se, de acordo com o que se defende neste trabalho, do posicionamento crítico de Eça de Queirós com relação ao resgate do passado, sustentado em suas posições definidas no contexto da *Geração de 1870*.

As quadras do *Fado dos Ramires* retornam quando da nomeação de Gonçalo deputado por Vila Clara. A cena mostra-o trabalhando na escrita de sua novela quando é interrompido pelo canto de Videirinha: “Ora, quem te vê solitaria,/ Torre de Santa Ireneia...”²⁷⁵ E adentrando a *Ilustre casa*, emendou as quadras preferidas de Gonçalo, em que o avô, então ao mar, exige que as naus inglesas se rendam: “Todo alegre, e a mão no cinto,/

²⁷² Ibidem, p. 65, grifos no original.

²⁷³ Ibidem, p. 66.

²⁷⁴ Ibidem, p. 67.

²⁷⁵ Ibidem, p. 231.

Junto da Signa Real,/ Gritando ás naus — ‘Amainae/ Por El-Rei de Portugal...’²⁷⁶ Após uma breve discussão política entre Gonçalo e Titó, Videirinha recomeça o fado “mais meigo, mais glorificador: — Velha casa de Ramires, / Honra e flôr de Portugal!”²⁷⁷

Nesta passagem retomam-se as questões, levantadas na anterior, da ancestralidade, fidalguia, heroicidade e consubstanciação da história da família com a de Portugal. Uma vez mais, aborda-se também a rivalidade com os ingleses, reforçando o posicionamento crítico de Eça de Queirós, defendido neste trabalho, em relação ao nacionalismo crescente no período pós-*Ultimatum*. Não se pode deixar de mencionar, ainda, certo tom de delicadeza expresso pelo termo “meigo” como mais um aspecto da visão queirosiana do fado.

Numa noite, reunidos à luz da lua na varanda da Torre de Gonçalo, Videirinha “atacou ardentemente o *Fado dos Ramires*: Quem te verá sem que estremeça,/ Torre de Santa Ireneia,/ Assim tão negra e callada,/ Por noites de lua cheia...”. E acrescentou outra quadra sobre um Ramires a quem todos pediam que libertasse o rei da França preso no Egito, acompanhada desta vez pelo canto esganiçado de Gonçalo: “Que só em Paio Ramires/ Põe agora o mundo a esperança.../ Que junte os seus Cavalleiros/ E que salve o Rei de França!”²⁷⁸

As últimas quadras do *Fado dos Ramires* são apresentadas numa noite no chafariz em frente da assembleia. Nesta ocasião, o narrador parece reforçar, propositalmente, não só a posição social de Videirinha, mas também seu comportamento bajulador para com o amigo, ao frisar que o fadista “não pertencia á Assembleia, mas rondava, esperando o Fidalgo para lhe lançar duas trovas novas do *Fado*, improvisadas n’essa tarde, em que o exaltava acima dos outros Ramires, da Historia e da Lenda!”²⁷⁹ E gemendo o violão com amor, Videirinha entoou do fundo da alma: “Os Ramires d’outras eras/ Venciam com grandes lanças,/ Este vence com um chicote,/ Vêde que estranhas mudanças!. É que os Ramires famosos,/ Da passada geração,/ Tinham a força nas armas/ E este a tem no coração!”²⁸⁰

Aqui Eça de Queirós reforça, através das características de Gonçalo, aspectos daquela imagem composta quando da comparação do “fidalgo da torre” com Portugal. Ele, no presente, já não possui mais aquela heroicidade e bravura dos Ramires de outrora. É, agora, bondoso, sentimental. Quanto a Videirinha e ao fado, reforça o distanciamento social do

²⁷⁶ Ibidem, p. 253.

²⁷⁷ Ibidem, p. 255.

²⁷⁸ Ibidem, p. 402.

²⁷⁹ Ibidem, p. 459.

²⁸⁰ Ibidem.

fadista em relação ao amigo, além do comportamento bajulador que, nestas últimas quadras atinge o ápice ao exaltar Gonçalo expressamente na letra do *Fado*.

Como se anunciou no início dessa parte do trabalho sobre *A ilustre casa de Ramires*, a análise do fado foi realizada através das características atribuídas ao gênero musical presentes na obra, somada às características de Videirinha. Constatou-se, assim, que a imagem queirosiana do fado construída ao longo do romance, o retrata melancolicamente como veículo de vazão das emoções, sobretudo, de Gonçalo. Os temas abordados pelo fado, de maneira geral, estiveram igualmente associados a sentimentos, principalmente os de tristeza e solidão. O *Fado dos Ramires*, por sua vez, cumpre o papel de atribuir ao gênero a função, considerada por Eça de Queirós retrógrada, de resgatar um passado de glórias, por vezes, míticas. Numa certa passagem do romance, ainda, a veracidade das informações que compunham os versos do *Fado* foram postas em xeque pela personagem Maria Mendonça. Quanto à Videirinha, o personagem goza de condição social muito inferior à fidalguice de Gonçalo. Seu comportamento bajulador parece ter sido compensado com um “cargo fácil” e ele demonstra-se incapaz de participar ou de elaborar qualquer reflexão sobre o cenário político local. Sendo assim, as características arroladas aqui sustentam a tese de que a visão queirosiana do fado construído em *A ilustre casa de Ramires* o impede de figurar como elemento nacional capaz de compor o *modelo racional* de nação atribuído ao pensamento de Eça de Queirós.

Do exposto até aqui, a análise do fado nos dois romances em questão revela a crítica queirosiana ao gênero musical como símbolo nacional. Reiteradamente desvinculado dos parâmetros cientificistas que orientam o ideal de nação para Eça de Queirós, o fado, apresentado como veículo de vazão de emoções, manifestado através de sons monossilábicos e apresentado através de personagens incapazes de refletir racionalmente sobre questões políticas e filosóficas revela-se, na visão de Eça, incapaz de figurar como elemento identitário da nação. Mas as tintas que compõe a imagem do fado serão outras nas obras de Pinto de Carvalho²⁸¹ e Alberto Pimentel,²⁸² influenciadas pela geração posterior.

²⁸¹ CARVALHO, op. cit.

²⁸² PIMENTEL, op. cit.

3. O FADO COMO EXPRESSÃO DA ALMA NACIONAL

*Punha na guitarra toda a sua alma de poeta.
Quando elle a dedilhava ao luar [...],
o Tejo e as estrellas calavam-se para ouvi-lo,
e as bailarinas não se atreviam a pedir mais champagne.
Estavam embriagadas pela musica.*
Alberto Pimentel, 1900

Diferentemente de Eça de Queirós, Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel não figuram entre os grandes nomes do panteão literário português, nem tampouco se filiaram a correntes estéticas. Suas atividades profissionais, o primeiro jornalista, o segundo escritor e ensaísta, os colocam em outro lugar, cumprindo outro papel, como “figuras prestigiadas do meio intelectual lisboeta do início do século”.²⁸³

Mesmo assim, suas histórias do fado tem importância fulcral. A relevância dessas obras é recorrentemente lembrada por autores contemporâneos. Rui Vieira Nery as define como os “primeiros grandes estudos de referência dedicados à história do género”.²⁸⁴ Eduardo Sucena, em prefácio à 1ª edição de *Lisboa, o fado e os fadistas* publicada em 1992, classificou as obras em questão como “*fundamentais para a compreensão da génese e da fase inicial do fado, e para o conhecimento e caracterização dos seus primitivos intérpretes, cantantes e instrumentistas*”.²⁸⁵ Endossando essas afirmações, também Rui Vieira Nery afirma que

sem a síntese informativa que ambos representam no que respeita ao Fado oitocentista, assente ainda, em muitos casos, na informação prestada por testemunhas e participantes directos do próprio processo evolutivo do género ao longo de cinco a seis décadas anteriores, ser-nos-ia hoje muito mais difícil reconstruirmos toda a primeira fase deste processo histórico.²⁸⁶

Para além de suas profissões, os autores ocuparam outros espaços. Alberto Pimentel, por exemplo, foi membro da *Academia Real das Sciencias de Lisboa* e do *Instituto de*

²⁸³ NERY, op. cit., p. 151.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Veja, 2002, p. 9, grifos no original. Nessa mesma obra, consta uma pequena nota intitulada “Duas palavras de congratulação”, assinada por Justino Mendes de Almeida, membro da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Portuguesa da História, na qual questiona o êxito das obras dos autores em análise neste trabalho ao afirmar: “Enfrentar a difícil problemática do *Fado* – e quem o não sente? – e sobre ela redigir um verdadeiro tratado, convenhamos em que não é tarefa fácil nem para todos. Tentaram, nos anos já distantes de 1903, 1904 e 1936, com sucesso discutível, Pinto de Carvalho, Alberto Pimentel e Luís Moita” (In: SUCENA, op. cit., p. 7).

²⁸⁶ NERY, op. cit., p. 151.

Coimbra, conforme se constata na obra *Album de Ensino*.²⁸⁷ Pinto de Carvalho, por sua vez, conforme ele mesmo afirma em *Palavras explicativas*, nota que abre o primeiro volume de *Lisboa D'Outros Tempos*, no qual dedica capítulo ao fado, assume perfil de pesquisador ao revelar a origem do conteúdo de seus artigos:

para a sua confecção colhemos informações de pessoas auctorizadas, consultámos as collecções de jornais da Bibliotheca Nacional de Lisboa, os papeis da antiga Intendência Geral de Policia, guardados no Real Archivo da Torre do Tombo, e diversos documentos e publicações que citamos nos logares competentes.²⁸⁸

Rui Vieira Nery, além de reforçar o caráter de trabalho de pesquisa de Pinto de Carvalho, o estende igualmente a Alberto Pimentel. Assim o faz na medida em que considera as abordagens realizadas por ambos os autores como “surpreendentemente livre de preconceitos e aberta à recolha de um máximo de material documental, sem a interferência de juízos de valos apriorísticos ou de generalizações apressadas sobre o campo que estão a abordar”.²⁸⁹

Neste capítulo, considerando que o fado surge, nas obras em questão, como expressão inexorável da alma nacional portuguesa, procurar-se-á ligar essa imagem do gênero musical em análise com a tradição literária identificada no contexto da década de 1890, cujo marco é definido pelo *Ultimatum* britânico. Publicadas nos primeiros anos do século XX, 1903 e 1904, defende-se que as histórias do fado sofrem influência do contexto político e intelectual da última década dos oitocentos, que, segundo Fernando Catroga e Paulo Archer de Carvalho, caracteriza-se por um sentimento decadentista “não só no discurso literário, mas também na doutrinação sociológica e política”.²⁹⁰

Sendo assim, serão explorados aqui textos de autores que integraram a chamada *Geração de 1890*, abordando, de um lado, o discurso nacionalista e, de outro, o simbolista. Dessa forma, quer se demonstrar que, invertendo a lógica da geração anterior, sugere-se, então, outra alternativa de regeneração ao decadentismo da sociedade portuguesa. Trata-se de perscrutar uma suposta originalidade cultural lusitana que considera o fado um dos seus elementos nacionais.

²⁸⁷ PIMENTEL, Alberto. *Album de Ensino Universal*: livro d'instrução popular. Lisboa: Oficina Typographiva de J. A. de Mattos, [S. I].

²⁸⁸ CARVALHO, Pinto de. *Lisboa D'Outros Tempos*, v. 1: figuras e scenas antigas. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1898, p. I.

²⁸⁹ NERY, op. cit., p. 151.

²⁹⁰ CATROGA & CARVALHO, op. cit., p. 247.

3.1 A GERAÇÃO DE 1890

Não é evidente a um historiador brasileiro a dimensão do efeito causado pelo *Ultimatum* de 1890 na consciência portuguesa. A forma como autores contemporâneos referem-se ao impacto do recebimento do *memorando* inglês é carregada de carga dramática. Expressões como “psicodrama cultural”²⁹¹ ou “histeria”²⁹² dão a tônica de uma espécie de trauma psicológico. Conforme Fernando Catroga e Paulo Archer de Carvalho, “a desorientação, a «ressaca ideológica» [...], irá marcar a geração de 1890 [...] perante a impotência da resolução política da crise de identidade”.²⁹³

Reflexo desse contexto marcado por uma chamada “obsessão da Pátria”, os jornais republicanos do início do século XX estampavam títulos como *Pátria, Portugal Novo, Pátria Livre* e *Pátria Nova*. Para os autores citados, “estes são os signos de um culturalismo nacionalista que será hegemónico nas três décadas que se seguem ao *Ultimatum* e que se estabelecem como a procura de uma alteridade cultural para a mesma identidade”.²⁹⁴

De acordo com Rui Ramos, desde então, “a «questão nacional» [passou a] [...] ser o ponto de vista pelo qual todos os problemas tenderam a ser discutidos entre 1890 e 1930”.²⁹⁵ O sexto volume da *História de Portugal* dirigida por José Mattoso é bastante ilustrativo da configuração de um momento de inflexão da nação portuguesa. Intitulado *A Segunda fundação (1890-1926)*,²⁹⁶ o volume em questão aborda o contexto que vai do *Ultimatum* de 1890, atravessa o período de prolongada crise política deflagrada após a proclamação da República, em 1910, até desembocar, após sucessivos golpes e renúncias de presidentes, na instauração da ditadura militar que colocou Óscar Carmona no poder a 9 de julho de 1926, quando inaugura-se a institucionalização de uma nova ordem nacionalista capitaneada por António Salazar. Segundo Rui Ramos, autor do volume mencionado, “nunca como durante o

²⁹¹ LOURENÇO, 1999. p. 55.

²⁹² RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6, p. 40.

²⁹³ CATROGA & CARVALHO, op. cit., p. 254.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ RAMOS, op. cit.

²⁹⁶ Ibidem.

Ultimato houve tanta histeria acerca da necessidade de uma «ideia colectiva», de organizar Portugal à volta da comunhão com a Pátria e as coisas portuguesas”.²⁹⁷

A *intelligentsia* portuguesa que protagonizou o cenário intelectual da última década do século XIX, aqui tratada como *Geração de 1890*, é integrada por muitos intelectuais da geração de 1870, abordada no capítulo anterior. Por suas características, constitui-se, assim, de forma mais heterogênea, sem uma figura central como a representada por Antero de Quental na geração de Eça de Queirós.²⁹⁸ Para este trabalho, visando dar conta do contexto década de 1890 que deve sustentar a análise das histórias do fado escritas por Pinto de Carvalho²⁹⁹ e Alberto Pimentel,³⁰⁰ foram selecionadas obras de autoria de Guerra Junqueiro, Gomes Leal e António Nobre.

Na última década dos oitocentos, a superação da decadência da sociedade portuguesa ganhou a roupagem de um “nacionalismo chauvinista”³⁰¹ propalado pela juventude estudantil do país imediatamente após o recebimento do *Ultimatum* inglês. Conta Rui Ramos³⁰² que em meio à onda de protestos que se seguiu, surgiu o hino “A Portuguesa”, de forte cunho nacionalista e belicista, o qual veio a ser adotado como hino nacional pelo governo republicano.³⁰³ Paralelamente ecoava da Europa a tendência literária simbolista, importada da França, cujas origens situam-se no Decadentismo.³⁰⁴ Embora longa, a síntese oferecida por Fernando Catroga e Paulo de Carvalho é indispensável ao entendimento do simbolismo em si e em oposição à estética literária praticada pela geração anterior:

Partindo de um pessimismo estrutural, o simbolismo é o movimento da cultura europeia que melhor exprime, no ultimo quarto do século XIX (entre 1875-1880 em França, e à volta de 1890 em Portugal), a *nostalgia do divino* e a apostasia do racionalismo cientista, pelo que um dos traços mais marcantes da nova corrente se detecta na renovação da religiosidade. O cientismo acentuará a crise religiosa das

²⁹⁷ Ibidem, pp. 40-41.

²⁹⁸ Marc Bloch oferece uma definição de geração apropriada às intenções deste trabalho. Segundo ele, “quanto à periodicidade das gerações, é evidente que [...] nada tem de regular [...]. Existem, em história, gerações longas ou gerações curtas [...]. Ocorre, enfim, obrigatoriamente, de as gerações se interpenetrarem. Pois os indivíduos não reagem sempre similarmente às mesmas influências” (BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O Ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 152).

²⁹⁹ CARVALHO, 1903.

³⁰⁰ PIMENTEL, 1904.

³⁰¹ RAMOS, op. cit., p. 262.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Para uma análise sobre o hino nacional português ver: CATROGA, 2005, capítulo IV, pp. 154-156.

³⁰⁴ De acordo com Massaud Moisés, as origens dessa atmosfera *fin de siècle* europeu encontram-se na França, com a publicação da obra *As Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire (MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981). O poema intitulado *Ao Leitor*, que abre o livro, dá a tônica do pensamento do contexto: “A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez/ Habitam nosso espírito e o corpo viciam,/ E adoráveis remorsos sempre nos saciam,/ Como o mendigo exhibe a sua morbidez” (BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 103).

elites cultas, e o simbolismo era a primeira reação, no plano estético (talvez não organizada, mas real), contra o espírito materialista do século: havia que explorar os territórios não conscientes do *eu*, a busca do mistério inexplicável, a afectação dos fenômenos paranormais, havia que explicar irracionalidades.³⁰⁵

Denunciava-se, então, um sentimento de desencantamento com o mundo traduzido por expressões como “mal de viver” ou “mal do século”.³⁰⁶ Diferentes áreas do conhecimento buscavam uma explicação. A medicina investigava a relação dos sintomas manifestados pelos indivíduos em relação à sua incapacidade de cumprir funções sociais. Na sociologia, Émile Durkheim publica *O Suicídio* (1897), obra na qual o autor procurava demonstrar que a decisão individual era induzida pela anomia da sociedade. Em Portugal observa-se, na década de 1890, uma sucessão de suicídios de personalidades da literatura como Júlio César Machado, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, entre outros.³⁰⁷

O cenário português é, então, composto, de um lado, pelo nacionalismo nascente do *Ultimatum*, responsável por reavivar “uma espécie de tradição anti-inglesa, alimentada por ressentimentos históricos, pela perda da Índia, pelo Tratado de Methuen”;³⁰⁸ de outro lado, pela penetração do simbolismo na poesia, manifestando a presença do culto ao vago, da musicalidade, do inconsciente, da ideia de representação.³⁰⁹ Esse conjunto de características denuncia “o retorno à atitude de espírito assumida pelos românticos [...]: volta o ‘eu’ a ser objeto de exclusiva atenção, opondo-se ao culto do ‘não-eu’, que fizera o apanágio das tendências anteriores”,³¹⁰ como a lógica positivista e cientificista norteadora da estética realista praticada pelos expoentes da *Geração de 1870*.

Pela orientação romântica assinalada acima, o conjunto de características atribuído ao cenário português constitui também um retorno ao nacionalismo cultural na fundamentação da nação, tal qual defendido por autores como Herder e Fichte.³¹¹ Assim composto o panorama português da década de 1890, é possível identificar os pressupostos sob os quais se sustenta a noção de nação de *modelo etnocultural* ligada à visão do fado como manifestação da *alma*

³⁰⁵ CATROGA & CARVALHO, op. cit., p. 248, grifos no original.

³⁰⁶ RAMOS, op. cit., pp. 275-278.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ RAMOS, op. cit.

³⁰⁹ De acordo com Massaud Moisés, nomes como Charles Baudelaire, Verlaine, Hartmann, Schopenhauer, Wagner, entre outros, influenciaram a poesia simbolista (MOISÉS, op. cit.).

³¹⁰ Ibidem, p. 258.

³¹¹ HERDER, 1959; FICHTE, 2009. Veja-se nota 87.

nacional presente nas obras de Pinto de Carvalho³¹² e Alberto Pimentel³¹³ dedicadas ao gênero musical.

A fim de dar conta do pensamento da última década do século XIX, buscou-se selecionar obras de autores portugueses que manifestassem, de um lado, a reação nacionalista que se seguiu ao *Ultimatum* através do protesto que apelava à redenção da Pátria, e, de outro, a estética simbolista que, no mergulho ao passado, pratica um movimento de interiorização buscando perscrutar a feição cultural da nação. Sendo assim, as obras *Pátria*³¹⁴ e *Finis Patriae*³¹⁵, de autoria de Guerra Junqueiro, o escritor de maior prestígio da *Geração de 1890*, e *Fim de um mundo: satyras modernas*,³¹⁶ de Gomes Leal, deverão dar conta do elemento nacionalista e anti-inglês do período. O simbolismo, por sua vez, será analisado através de *Só*³¹⁷ de António Nobre, obra emblemática dessa estética literária em Portugal.

Joel Serrão, abordando os dois principais autores do período, Guerra Junqueiro e António Nobre, utiliza-se das palavras de Fernando Pessoa para montar o cenário português da última década do século XIX, tal como se pretende demonstrá-lo neste trabalho:

«Quando a hora do *Ultimatum* abriu em Portugal, para não mais se fecharem, as portas do templo de Jano, o deus bifronte revelou-se na literatura nas duas maneiras correspondente à dupla direção do seu olhar: Junqueiro – o de *Pátria* e *Finis Patriae* – foi a face que olha para o Futuro, e se exalta. António Nobre foi a face que olha para o Passado, e se entristece.» E continua: «De António Nobre partem todas as palavras com sentido lusitano que de então para cá têm sido pronunciadas».³¹⁸

Conforme se demonstrará em seguida, quando da análise do simbolismo presente em *Só*, o “passadismo” saudoso de António Nobre, que mergulha em direção a sua infância e encontra o *eu* da nação, também revela uma perspectiva de futuro que configura um “horizonte de expectativa”.³¹⁹ Investiguemos mais de perto as obras selecionadas como subsídio à análise das histórias do fado.

3.1.1 A nação, mais do que libras, carecia de alma. Nacionalismo literário e cultural

³¹² CARVALHO, op. cit.

³¹³ PIMENTEL, op. cit.

³¹⁴ JUNQUEIRO, Guerra. *Pátria*. Porto: Lello & Irmão – Editores, (1990?) [1896].

³¹⁵ Idem. *Finis Patriae*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1967 [1890].

³¹⁶ LEAL, Gomes. *Fim de um mundo: satyras modernas*. Porto: Livraria Chardron, 1899.

³¹⁷ NOBRE, António. *Só*. Paris: Léon Vanier, 1892

³¹⁸ SERRÃO, Joel. *Temas Oitocentistas – II: para a história de Portugal no século passado*. Lisboa: Portugália, 1962, p. 191, grifos no original.

³¹⁹ KOSELLECK, 2006, p. 309.

Nesse ponto é preciso retomar, uma vez mais, o *Ultimatum* britânico de 1890. De acordo com Fernando Catroga e Paulo de Carvalho esse acontecimento “transformou-se num *facto cultural*, de longa temporalidade e alcance, mais do que num *facto político*, que, inegavelmente, também foi”.³²⁰ Seu efeito imediato, o despertar da consciência colonial, impulsionou sentimentos nacionalistas que penetraram em todos os âmbitos da sociedade portuguesa.

Analisado, então, como acontecimento cultural, o *Ultimatum*, responsável por criar uma atmosfera de nacionalismo exacerbado, influenciou a produção de obras de considerável parcela da intelectualidade dos anos 1890. Guerra Junqueiro foi uma voz altissonante desse período.³²¹ Já consagrado quando inicia a última década dos oitocentos,³²² conta Rui Ramos que “ele era o homem que todo o jovem escritor gostaria de conhecer. Entre 1888 e 1892, no Porto, nos cafés e em filosóficos passeios pela Praça D. Pedro, arrastava atrás de si um voraz cardume de jovens aspirantes à glória literária”.³²³ Foi, contudo, em 1896, que alcançou sucesso editorial com a publicação de *A Pátria*,³²⁴ peça na qual constrói um cenário ao mesmo tempo decadentista e nacionalista.

Antes do êxito alcançado com essa obra, Junqueiro publicara, em 1890, *Finis Patriae*,³²⁵ obra poética que melhor sintetiza o sentimento português pós-*Ultimatum*. Se, por um lado, trata-se, conforme Fernando Catroga e Paulo de Carvalho, de um “assombroso poema panfletário que retrata, num pessimismo mórbido, um país em ruínas”, de outro há “um anelo regenerador, um grito de fé na imortalidade da Pátria”,³²⁶ que apela ao fim da dinastia dos Bragança e que culpa a Inglaterra pela situação de Portugal. Sendo assim, embora influenciado pelo pensamento decadentista, o autor expõe uma perspectiva de futuro

³²⁰ CATROGA & CARVALHO, op. cit., p. 251, grifos no original.

³²¹ A importância que ainda goza Guerra Junqueiro na atualidade é atestada pelo projeto *Revisitar/Descobrir Guerra Junqueiro*, com coordenação e direção científica de Henrique Manuel S. Pereira, da Escola de Artes | Som e Imagem da Universidade Católica do Porto. Além do documentário *Nome de Guerra, a Viagem de Junqueiro*, do blog e site www.artes.ucp.pt/guerrajunqueiro, do livro e CD duplo *A Música de Junqueiro* e do DVD *Lançamento/concerto: A Música de Junqueiro*, o projeto publicou, em 2010, a obra *À Volta de Junqueiro: Vida, Obra e Pensamento*, a qual reúne entrevistas de renomados intelectuais, portugueses ou não, sobre a vida e a obra de Guerra Junqueiro (PEREIRA, Henrique Manuel S. *À Volta de Junqueiro: Vida, Obra e Pensamento*. Porto: Universidade Católica do Porto, 2010).

³²² Guerra Junqueiro já havia publicado *A Morte de D. João* (1874), *Viagem à Roda da Parvónia* e *A Velhice do Padre Eterno* (1885) (ibidem).

³²³ RAMOS, op. cit., p. 61.

³²⁴ JUNQUEIRO, 1990.

³²⁵ Idem, 1967.

³²⁶ CATROGA & CARVALHO, op. cit., p. 252.

manifestada pela crença na sobrevivência da nação. Observam-se, aqui, parte dos pressupostos literários e culturais característicos da década de 1890, que dão sustentação ao *modelo etnocultural* de nação, tal qual definido no primeiro capítulo deste trabalho, principalmente no que configura o nacionalismo, entendido como “forma de cultura” que conforma a nação.³²⁷

Exploremos a *Finis Patriae* de Guerra Junqueiro³²⁸ mais de perto. A crítica ao imperialismo inglês que desencadeou o *Ultimatum* ocupa o centro da obra. No poema *Falam estátuas d’heróis*, manifestando, em tom apocalíptico, o pessimismo em relação à situação do país, o autor proclama: “Que é da nação? – Morreu na história!”.³²⁹ Seu vaticínio denuncia a vilania do “oiro inglês”,³³⁰ que fez imperar o “Deus Milhão”³³¹ em troca da herança de “grandeza” e “pujança”³³² lusitana.

O ataque à postura inglesa amplia-se em *À Inglaterra*. Definida como “cínica” e “bêbeda impudente”,³³³ a nação inglesa é acusada de levar ao africano escravo “chitas e hipocrisia, evangelho e aguardente”.³³⁴ Junqueiro ainda acusa a Inglaterra de se utilizar da fé para realizar negócios: “A tua Bíblia é uma/ [agenda/ Em que a virtude heroica a cifras se reduz./ E o teu Cristo londrino é um Deus de compra e venda,/ Deus que ressuscitou para abrir uma tenda/ De cortiço, carvão, álcool e panos crus!”³³⁵

O anseio de regeneração a este estado de coisas vem expresso, em forma de redenção, em *À mocidade das escolas*. Nessa parte de *Finis Patriae*,³³⁶ Junqueiro, expondo uma perspectiva de futuro, atribui à mocidade a tarefa de regenerar a nação, imortalizando-a. O tom é vocativo:

Beija-a nas mãos, cobre-a de flores,
Não morrerá!
[...]
Pega na espada, arma e clavina,
Não morrerá!
[...]
Dá-lhe o teu sangue ébrio d’aurora,
Não morrerá!

³²⁷ SMITH, op. cit., p. 117.

³²⁸ JUNQUEIRO, op. cit.

³²⁹ Ibidem, p. 29.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Ibidem, p. 30.

³³² Ibidem, p. 29.

³³³ Ibidem, p. 45.

³³⁴ Ibidem, p. 46.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Ibidem.

[...]
 Rasga o teu peito sem cautela,
 Dá-lhe o teu sangue todo, vá!
 Ó Mocidade heróica e bela,
 Morre a cantar!... morre... porque ela
 Reviverá!³³⁷

Conforme se mencionou anteriormente, Junqueiro alcança, em 1896, sucesso editorial com a peça *A Pátria*.³³⁸ De acordo com Fernando Catroga e Paulo de Carvalho, trata-se esta obra da “transmutação de *Finis Patriae*”.³³⁹ Na trama, sua crítica se constrói através de personagens que representam aspectos da personalidade cultural portuguesa. Assim, *Astrologus*, o cronista- mor de el-rei, representa o sebastianismo visionário, o *rei* é retratado como figura inútil, *Veneno*, o fraldiqueiro anão, ladrinchador e lambareiro, e o *doido* representa os portugueses.³⁴⁰ Nesse trabalho merece maior atenção as *Anotações* estampadas ao final da obra. Nelas Junqueiro utiliza a expressão *alma* para se referir à necessidade de Portugal: “Alma! Eis o que nos falta. Porque uma nação não é uma tenda, nem um orçamento uma bíblia”.³⁴¹ E prossegue bradando: “A nação, mais do que libras, carecia de alma”.³⁴²

O que Junqueiro põe em discussão é a tentativa de superar a decadência da sociedade portuguesa, perscrutando as características capazes de definir uma suposta originalidade cultural sintetizada pela expressão *alma*, como forma de superar a crise imposta pelo *Ultimatum* inglês. Essa postura remete a análise realizada neste capítulo, uma vez mais, ao *modelo etnocultural* de nação.

A atmosfera pessimista da última década do século XIX, somada à revolta em relação à Inglaterra, também motivou Gomes Leal. Em *Fim de um mundo: satyras modernas*,³⁴³ publicada em 1899, inicia a obra em tom apocalíptico: “Termina o século no meio de um apocalypse social”.³⁴⁴ Segundo ele,

a causa da decadência contemporânea não é apenas a penuria do proletário, a rapinagem do fisco, a falsificação do leite e o triumpho da margarina, ou a condenável mancebia da chicória com o grão de bico, ou o tremoço, no café. Não é o desequilíbrio emfim dos corpos. É a penúria, a falsificação, e o envenenamento das almas. É a ausência do Sentimento, que se chama o egoísmo. É elle que gera o Capitalismo, o Militarismo, a tísica, o imposto, o syndicato, o monopólio, a fome, o

³³⁷ Ibidem, pp. 37-38.

³³⁸ JUNQUEIRO, 1990.

³³⁹ CATROGA & CARVALHO, op. cit., p. 253, grifos no original.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ JUNQUEIRO, op. cit., p. 197.

³⁴² Ibidem, p. 201.

³⁴³ LEAL, op. cit.

³⁴⁴ Ibidem, p. VII. Gomes Leal inicia a obra com uma carta, datada de 25 de janeiro de 1899, enviada ao então presidente da República Federativa do Brasil, Campos Sales.

luxo, a rapina, a onzena, a tavalagem, a questão do Panamá, a questão Dreyfús, a mitra, o alcouce, o lameiro, o velludo, o chinello, e o farrapo.³⁴⁵

A explicação de Gomes Leal procura afastar as causas da decadência das sociedades dos aspectos materiais ou físicos. Essa postura aproxima sua análise do *modelo etnocultural* de nação, na medida em que busca defender uma espécie de consciência moral, sintetizada pela expressão *alma*, na orientação do comportamento cultural e político das sociedades.

Essa decadência moral denunciada pelo autor estaria, segundo ele, na gênese das posturas imperialistas tomadas por certas nações, que, dentre outras, alimentaram a emissão do memorando que decretou o *Ultimatum* britânico. Dessa forma, proclama seu protesto vinculando o cenário econômico a uma visão decadentista: “Todo o mundo contemporâneo caminha hoje, às cegas, às tontas, como um morcego doido de sol, para um abysmo: — que é a bancarrota moral. A bancarrota financeira dos estados dessorados e moribundos, [...] é apenas uma consequência da primeira”.³⁴⁶

Considerada por ele “a mais escandalosa representante de uma humanidade traficante e hábil”,³⁴⁷ a Grã Bretanha vira alvo pontual do ataque de Gomes Leal no poema *Troça à Inglaterra*,³⁴⁸ no qual ele expressa seu sentimento nacionalista. Na linha de Guerra Junqueiro, observa-se, nesse texto, um apelo redentor dirigido às novas gerações portuguesas, manifestado pela dedicatória “À Mocidade Acadêmica”.³⁴⁹ Antes de iniciá-lo, pode-se ler, em nota de rodapé, as intenções de Gomes Leal:

o auctor visa especialmente nas suas sátyras a Grã-Brelanha, — á parte os seus philosophos, os seus poetas, os seus sábios — por que, pelo seu espirito vil de ganância, a considera a principal representante de todo o capitalismo, abuso de força, egoísmo e hypocrisia das actuaes humanidades.³⁵⁰

Troça à Inglaterra apresenta tom debochado, procurando desqualificar a nação inglesa e suas figuras representativas. O rei Carlos II é chamado de “folião!/ patusco caçador, na caça activo,/ que viveste a fazer a digestão,/ a aperaltar-te, a rir, e a ser lascivo”.³⁵¹ Os ingleses, por sua vez, são descritos “com essas caras de feições tristonhas,/ vermelhas, mas bisonhas,/ e essas pernas compridas,/ semelhaes umas cómicas cegonhas,/ que entram pelas bebidas”,³⁵² além de acusados de consumir álcool em excesso: “E como vós bebeis ! . . . Com três mil

³⁴⁵ Ibidem, pp. 416-417.

³⁴⁶ Ibidem, p. IX.

³⁴⁷ Ibidem, p. 420.

³⁴⁸ Ibidem, pp. 231-238.

³⁴⁹ Ibidem, p. 231.

³⁵⁰ In: LEAL, op. cit., p. 231, nota de rodapé.

³⁵¹ Ibidem, p. 231.

³⁵² Ibidem, p. 237.

pipas!”.³⁵³ Na última parte da obra, intitulada *Autopsia final*, Gomes Leal denuncia a hostilidade que as nações alimentam em relação à Inglaterra e lança um vaticínio:

A Grã Bretanha pode vencer os boers, derrotal-os, ou invadil-os: isso nada significará. Isso não será senão apenas o tempo da mora, na letra que ella tem a pagar ao seu destino. A sua derrota moral está já na hostilidade que sopra contra ella, por cima de todos os continentes e todos os mares. Isto é que será o verdadeiro motor da sua derrocada, e os factos o provarão.³⁵⁴

O nacionalismo literário e cultural observado nas obras de Guerra Junqueiro e Gomes Leal, alimentado pelo sentimento pessimista também relacionado ao *Ultimatum* britânico, deve subsidiar a análise das histórias do fado de Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel. Seus ataques à Inglaterra, além de conformar um nacionalismo exacerbado, expõe as intenções da chamada *Geração de 1890* de perscrutar características culturais genuinamente portuguesas. Em última análise, trata-se de investigar a *alma* portuguesa como forma de superar a crise. Essa tarefa ganhou amplitude quando *Só*,³⁵⁵ obra simbolista de António Nobre, veio a lume.

3.1.2 *Subtil e delicada fórmula, mistura de cepticismo e patriotismo.* O simbolismo de António Nobre em *Só*

Importado da França, o simbolismo chega a Portugal através de duas revistas literárias e académicas publicadas em Coimbra: *Bohemia Nova*, lançada por António Nobre e publicada de janeiro a abril de 1889, e *Insubmissos*, surgida em desagravo da anterior no mesmo ano. O texto emblemático do simbolismo português seria, contudo, o *Só* de António Nobre, publicado em 1892. Escritos em Paris, onde o autor residiu até 1895, seus poemas inspiraram-se no simbolismo decadentista francês.

Em Julho de 1892, conta Rui Ramos, a obra recebeu dura crítica da pena de Manuel Pinheiro Chagas, figura muito conhecida do cenário literário português: “Estes poetas agora fazem uma lamuria babosa, tem sempre na boca Nossa Senhora, rezam pelas contas, não usam senão diminutivos – a *sombrinha* da árvore, e o António *sãozinho*, e a menina *purinha*”. E conclui acusando os poetas de “uma geração incapaz de lutas e de revoluções, de trabalho

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Ibidem, p. 419.

³⁵⁵ NOBRE, op. cit.

científico e de esforço moral”.³⁵⁶ O que Chagas não notara, destaca Rui Ramos, é que “a geração a que pertencia António Nobre, a geração dos tais versos decadentes, era a mesma que em Janeiro de 1890 fizera comícios, fundara jornais e recolhera donativos para levantar a pátria”.³⁵⁷

Mas “de que modo se relacionava o estilo de *Só* de António Nobre com a revolta estudantil de 1890?”, pergunta-se Rui Ramos ao tratar do que chama de *Revolução simbolista* em Portugal no contexto do *Ultimatum*.³⁵⁸ Segundo o autor, a exemplo do naturalismo, o simbolismo era uma atitude que correspondia à crença de que a sociedade europeia em geral estava decadente. Contudo, invertendo a lógica naturalista de correção pelos postulados da ciência, o simbolismo defendia que a superação somente seria viabilizada quando rompidos os freios morais e sociais que impediam os indivíduos de alcançarem a sabedoria.³⁵⁹

Para alcançar esse objetivo, seria necessário um retorno à atitude de inspiração romântica de mergulhar para dentro de si em busca de um *eu*. O *Só* de António Nobre, que “seguiu em tudo na técnica simbolista da nostálgica alusão a um perdido mundo perfeito”,³⁶⁰ mergulha nos cenários portugueses de sua infância a fim de mapear traços culturais genuinamente portugueses. Nesse sentido, o brasileiro Luís da Câmara Cascudo define o *Só* como uma composição de “cores legitimamente portuguesas da terra e da gente”.³⁶¹

Inegavelmente há, nesta postura, um retorno ao pensamento romântico. Nesse sentido, afirmam Fernando Catroga e Paulo de Carvalho que “a poetificação de Nobre visa à estreita comunhão de um destino individual com o destino colectivo [...]”. Dessa forma, ele “reactualizou, com a segurança da proclamação de uma verdade poética, o mitema romântico de ser o poeta a expressão de um indizível *Volksgeist*, de uma alma do povo, comunicada pela capacidade, única, de vidente”.³⁶² Seguindo essa mesma lógica, Massaud Moisés³⁶³ afirma que, para os simbolistas, o poeta é capaz de alcançar o “eu” profundo explorando temas cotidianos, folclóricos ou nacionais e “quando a auto-escavação chega mais longe, o poeta

³⁵⁶ RAMOS, op. cit., p. 262, grifos no original.

³⁵⁷ Ibidem, p. 261.

³⁵⁸ Ibidem, p. 263.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ Ibidem, p. 266.

³⁶¹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Antônio Nobre: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1959, p. 10.

³⁶² CATROGA & CARVALHO, op. cit., p. 250.

³⁶³ MOISÉS, op. cit.

sente-se irmanado não só a um povo histórica, cultural e geograficamente delimitado, mas a uma comunidade de cultura e mesmo a uma religião”.³⁶⁴

Passível de ser considerado “misto de estesia romântica e de íntima afirmação sentimental”,³⁶⁵ é preciso, contudo, afastar António Nobre de uma atitude romântica *per se*, já que sua exploração, em muito marcada pelo retorno ao passado delimitado pelas memórias de sua infância, refere-se a Portugal real e não a abstrações medievais. Sendo assim, considerando-se o papel do poeta simbolista tal como apontado pelos autores mencionados, denuncia-se, dessa forma, clara vinculação dos postulados simbolistas com os do *modelo etnocultural* de nação utilizado neste trabalho.

No poema *Antonio* é possível observar o papel desempenhado pelo poeta simbolista conforme definido pelos autores citados. Nele está presente a relação de um sujeito, identificado nas quadras principais, com uma coletividade cultural capaz de representar o país, retratada, nas quadras marginais, por características históricas de Portugal:

Ó velha Carlota, tivesse-te ao lado,
Contavas-me histórias:
Assim... desenterro, do val do Passado,
As minhas Memórias.

Sou neto de Navegadores,
Heroes, Lobos d’agua, Senhores
Da Índia, d’Aquém e d’Além-mar!³⁶⁶

Em outra estrofe, a relação mencionada anteriormente expõe um apelo à figura histórica de Camões:

Os outros rapazes furtavam os ninhos
Com ovos a abrir;
Mas eu mercava-lhes os bons passarinhos,
Deixava-os fugir...

Camões! ó lua do mar-bravo!
Vem-me ajudar...³⁶⁷

A leitura que Maria Ema Tarracha Ferreira³⁶⁸ faz de *Só* segue essa mesma lógica da relação sujeito/coletividade. Segundo ela, é possível afirmar que os poemas *Lusitânia no Bairro Latino*³⁶⁹ e *Viagens na Minha Terra*³⁷⁰ evidenciam “a evocação saudosa da terra natal,

³⁶⁴ Ibidem, p. 260.

³⁶⁵ GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 25.

³⁶⁶ NOBRE, op. cit., p. 1.

³⁶⁷ Ibidem, p. 9.

³⁶⁸ FERREIRA, Maria Ema Tarracha. “Introdução”. In: NOBRE, António. *Só*. [S.I.]: Ulisseia, 1989, pp. 7-74.

³⁶⁹ NOBRE, 1989, pp. 91-103.

³⁷⁰ NOBRE, op. cit., pp. 131-137.

com a idealização da paisagem e da alma portuguesas”.³⁷¹ O segundo, por sua vez, que recebe título homônimo da obra do poeta Almeida Garret,³⁷² testemunha também “o nacionalismo estético de António Nobre”.³⁷³

Em *Lusitânia no Bairro Latino*, um cenário idílico ambienta o poema:

António era o Pastor desse rebanho:
Com elas ia para os Montes, a pastar.
E tinha pouco mais ou menos seu tamanho,
E o pasto delas era o meu jantar...
E a serra a toalha, o covilhete e a sala.³⁷⁴

Nessa paisagem surgem, então, hábitos e manifestações culturais populares de Portugal, como as touradas, romarias e procissões:

Ó bandeiras! ó Sol! Foguetes! ó toirada!
Ó boi negro entre as capas vermelhas!
Ó pregões d’água fresca e limonada!
Ó romaria do *Senhor do Viandante*!
Procissões com música e anjinhos!³⁷⁵

Em *Viagens na Minha Terra*, Nobre inicia o poema com descrição de expedições ao interior do país:

Às vezes, passo horas inteiras
Olhos fitos nestas braseiras,
Sonhando o tempo que lá vai;
E jornadeio em fantasia
Essas jornadas que eu fazia
Ao velho Douro, mais meu Pai.³⁷⁶

O cenário lusitano é sempre o pano de fundo de suas reminiscências. Ao longo da cena, vão surgindo culturas tradicionais e elementos culturais tipicamente portugueses.

³⁷¹ FERREIRA, op. cit., p. 63.

³⁷² De acordo com Massaud Moisés, Alberto de Oliveira, amigo próximo de António Nobre, “em 1894, dá a público as *Palavras Loucas*, com que preconiza o retorno a uma tradição folclórica e nacionalista que, encontrado na ação e na obra de Garret seu modelo maior, acaba inaugurando o chamado neogarretismo da geração de 90” (MOISÉS, op. cit., p. 264). Defendia, dessa forma, que “tudo quanto seja desnacionalização, desamor da terra pelos seus patrícios notáveis, enche-o [Garret] de cólera e lágrimas” (OLIVEIRA, Alberto de. *Palavras loucas*. Coimbra: F. França Amado, Editor, 1894, p. 66). Segundo Fernando Guimarães, Alberto de Oliveira procurava aproximar Nobre da tradição literária sustentada em Almeida Garret, visando afastá-lo do naturalismo ou do realismo importado da França, que se opunha “às «ideias nacionais», a «vocação tradicionalista», o «passadismo»”. Opondo-se à visão do autor das *Palavras Loucas*, Fernando Guimarães considera o simbolismo de Nobre precursor do modernismo em Portugal (GUIMARÃES, op. cit., p. 29). Essa mesma convicção é compartilhada por Massaud Moisés. Ele considera Nobre precursor do modernismo, já que, “graças à anarquia de base que lhe punha romanticamente a alma em torvelinho, colaborou para libertar o sentimento poético da opressão das preceptivas e códigos literários, aceitos consciente ou inconscientemente por quase todos. Essa como incapacidade para aderir às normas, esse inconformismo natural, tornou-o verdadeiramente um precursor da poesia moderna” (MOISÉS, op. cit., p. 272).

³⁷³ FERREIRA, op. cit., p. 63.

³⁷⁴ NOBRE, op. cit., p. 92.

³⁷⁵ Ibidem, p. 94, grifos no original.

³⁷⁶ NOBRE, op. cit., p. 131.

Ao Sol, fulgura o Oiro dos milhos!
 Os lavradores mailos filhos
 A terra estrumam, e depois
 Os bois atrelam ao arado
 E ouve-se além no descampado
 Num ímpeto, aos berros: – Eh! Bois!³⁷⁷

O nacionalismo estético anteriormente destacado fica explícito, nesse poema, através da menção a autores portugueses consagrados como Almeida Garret:

Ora, às ocultas, eu trazia
 No seio, um livro e lia, lia,
 Garret da minha paixão...³⁷⁸

Ou Júlio Dinis:

E continuava, lendo, lendo...
 O dia vinha já rompendo,
 De novo: – Já dormes, diz?
 – Bff!... e dormia com a ideia
 Naquela Tia Doroteia,
 De que fala Júlio Dinis.³⁷⁹

É preciso destacar ainda o caráter pessimista do simbolismo de *Só*, fortemente influenciado pelo pensamento decadentista do final do século XIX. De acordo com Joel Serrão, António Nobre assumiu efetivamente “o papel de intérprete, brado, ou *médium* das dores do seu país, tal como porventura as sentiram e perceberam os homens que elegerão o *Só* como a Bíblia decadentista”.³⁸⁰ Sua postura alimentou a presença dominante da melancolia em *Só*. De acordo com Joel Serrão, Nobre caracteriza a “lusitanidade” através da “tristeza da orfandade”, da “ânsia de preenchimento” de algo vazio e, sobretudo, do “sentimento de frustração”.³⁸¹

Essa orientação pode ser observada no poema *Memória*, no qual o autor faz uma advertência:

Mas, tende cautela, não vos faça mal...
 Que é o livro mais triste que há em Portugal!³⁸²

A melancolia ainda pulula ao longo da obra em versos como:

O sino da Igreja tocava, à tardinha:
 Que tristes seus dobres!³⁸³

³⁷⁷ Ibidem, p. 132.

³⁷⁸ Ibidem, p. 136.

³⁷⁹ Ibidem, p. 137.

³⁸⁰ SERRÃO, op. cit., p. 194, grifos no original.

³⁸¹ Ibidem, pp. 191-192.

³⁸² NOBRE, op. cit., p. 79.

³⁸³ NOBRE, 1989, p. 83.

Ou:

Foi Coimbra. Foi esta paisagem triste, triste,
A cuja influencia a minha alma não resiste.³⁸⁴

A consequência imediata da proeminência da melancolia em *Só* parece ser a produção de um processo de vitimização do sujeito da poesia observado em versos como “E sou desgraçado!”³⁸⁵ ou “Ai do Lusíada, coitado”.³⁸⁶ Em *Natal d’um Poeta*, o processo de vitimização parece alcançar o ápice da indignação do poeta com a situação do país, levando-o a lamentar suas origens:

Nada me importas, Paiz! Seja meu amo
O Carlos ou o Zé da Th’reza... Amigos,
*Que desgraça nascer em Portugal!*³⁸⁷

Segundo Maria Ema Tarracha Ferreira, alimentado pelo pensamento decadentista, Nobre manifesta um pessimismo mais premente nos “poemas incluídos sob a rubrica *Lua Cheia*”,³⁸⁸ nos quais se observa acentuada influência baudelairiana através de manifestações de tédio, humor desesperado, temas mórbidos, macabros, neuróticos ou histéricos. Seguindo a mesma lógica, os poemas constantes da rubrica *Lua Quarto-Minguante*, por sua vez, intensificam “o gosto do tétrico e do mórbido, a visão pessimista da vida, a monotonia resultante do tédio”, coincidindo com a atmosfera mental do *fin-de-siècle* europeu.³⁸⁹

Características da influência baudelairiana presentes na rubrica *Lua Cheia* podem ser observadas, por exemplo, nos poemas *D. Enguiço*, *Febre Vermelha* e *Ao Canto do Lume*. No primeiro, é narrado o nascimento de uma criança. Esse momento, que assinala a vida, a inserção do indivíduo no ambiente social, é retratado de forma que pareça um sacrifício:

Nasceu chorando, nasceu gritando,
Nasceu aos gritos! nasceu aos gritos!

Já pressentia, menino estranho,
O que no Mundo cá o esperava
E assim pedia, num dó tamanho,
Não no tirassem lá donde estava.³⁹⁰

Em *Febre Vermelha*, a vida é motivo de lamento e o destino é como que um castigo responsável por adoecer o indivíduo:

³⁸⁴ Ibidem, p. 118.

³⁸⁵ Ibidem, p. 82.

³⁸⁶ Ibidem, p. 91.

³⁸⁷ NOBRE, 1892, p. 41, grifos meus.

³⁸⁸ FERREIRA, op. cit., 68-69.

³⁸⁹ Ibidem, p. 69.

³⁹⁰ NOBRE, op. cit., p. 148.

Que vida negra! Foi escrito, à luz do raio,
O triste fado que me deu Nosso Senhor.

Cismo já farto de velar minha alma doente,
Não dura mês sequer, minhas amigas, vede!³⁹¹

A morte surge como desejo de fuga da vida em *Ao Canto do Lume*:

A Vida! Horror! Ó vós que estais no último alento!
Que felizes, sois prestes a partir!
Ó Morte, quero entrar no teu Recolhimento!...³⁹²

Na rubrica *Lua Quarto-Minguante*, os poemas *A Vida* e *Fala ao Coração* traduzem a atmosfera de *fin-de-siècle* europeu. No primeiro, o cenário desolador de uma sociedade decadente inspira o pessimismo do poeta.

Olha em redor, poisa os teus olhos! O que vês?
O Tédio, o Tédio, oh sobretudo o Tédio!
[...]
Jesus! Jesus! quantos doentinhos sem botica!
Quantos lares sem lume e quanta gente rica!
Quantos reis em palácio e quanta alma sem férias!
Quantas torturas! Quantas Londres de misérias!
Quanta injustiça! quanta dor! quantas desgraças!³⁹³

Em *Fala ao Coração*, apela-se à morte para aliviar a dor:

Meu Coração, não batas, pára!
Meu Coração, vai-te deitar!
A nossa dor, bem sei, é amara,
A nossa dor, bem sei, é amara:
Meu Coração, vamos sonhar...
Ao Mundo vim, mas enganado.
Sinto-me farto de viver:
Vi o que ele era, estou maçado,
Vi o que ele era, estou maçado.
Não batas mais! vamos morrer...³⁹⁴

Dessa forma, “Nobre dava aos seus leitores a subtil e delicada fórmula, mistura de cepticismo e patriotismo, que ia moldar a relação dos portugueses educados com o país em que viviam”.³⁹⁵ Segundo Óscar Lopes, “o caso é que Nobre descobre bem mais vivamente que os panfletários a tragédia do seu povo, mas com a simpatia agónica e, apesar disso, diletante do seu próprio mundo, que ele sentia dismantelar-se”.³⁹⁶

³⁹¹ Ibidem, p. 158.

³⁹² Ibidem, p. 167.

³⁹³ Ibidem, pp. 175-176.

³⁹⁴ Ibidem, p. 186.

³⁹⁵ RAMOS, op. cit., p. 267.

³⁹⁶ LOPES, Óscar. “7ª Época – Época Contemporânea”. In: SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 1979, p. 1009.

Talvez António Nobre tenha realizado, então, em *Só*, o melhor mapeamento de características culturais de seu país. Seguindo padrões estéticos simbolistas, cumpriu essa tarefa através de sua experiência pessoal, remontando paisagens e costumes como romarias, procissões, manifestações populares. Colocou-se, assim, no papel do poeta como figura capaz de acessar uma suposta *alma* nacional para compor um quadro de caracteres que pudessem simbolizar seu país. De acordo com Joel Serrão,

a condição de poeta permite-lhe reflectir, captar, dar forma e inventar, mediante a *sua* emoção objectivada esteticamente em poema, aquilo que, é certo, a ele directamente respeita, mas também aquilo que, por via mediata, concerne ou a todos os homens, ou aos homens de um país num dado momento, ou, até, a determinado grupo... [...] Nacional [...], e, até, por diversos motivos, «nacionalista», é a poesia de António Nobre.³⁹⁷

No mergulho que realiza em direção à infância, ele expõe um saudosismo passadista que, se analisado de forma apressada, soa como um retorno a tradições literárias e de pensamento de cunho romântico. Há, inegavelmente, conforme já se assinalou, uma reatualização de postulados do romantismo. Contudo, há igualmente em Nobre, um anseio de superação da decadência da sociedade que abre uma perspectiva de futuro. Joel Serrão oferece uma explicação:

Na verdade, aquilo que de algum modo caracteriza a experiência saudosa é que ela tende, por sua natureza mesma, a projectar-se também nas esperanças do futuro – como que ressuscitada das cinzas de fogos extintos e, por isso mesmo, transformando-se, refinando-se e ousando... O quê? Devir *saudade do futuro* [...] A saudade pode nascer também «daquelas cousas que o homem praz que sejam». Quer dizer: por sua mesma natureza, a saudade situa-se entre as irreparáveis mágoas do passado e a esperança de compensações futuras – virada ao passado, chora; mas essas mesmas lágrimas fecundam a leiva onde se densedentam as messes por vir.³⁹⁸

A síntese oferecida por António Nobre em *Só* parece ser a que melhor conecta o pensamento da última década do século XIX com os postulados do *modelo etnocultural* de nação definido neste trabalho. A conexão revela-se através do papel desempenhado pelo poeta como figura capaz de acessar a *alma* nacional,³⁹⁹ delimitando um “povo histórica, cultural e geograficamente”, “uma comunidade de cultura”, conforme defende Massaud Mosés,⁴⁰⁰ ou

³⁹⁷ SERRÃO, op. cit., p. 193, grifos no original.

³⁹⁸ Ibidem, p. 207-208, grifos no original. Essa ideia da experiência saudosa retoma as temporalidades articuladas através das categorias de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, elaboradas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck e utilizadas neste trabalho. Segundo ele, trata-se de considerar a experiência como “passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados”, e a expectativa como “futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto” (KOSELLECK, 2006, pp. 309-310).

³⁹⁹ HERDER, 1959; FICHTE, 2009. Veja-se nota 87.

⁴⁰⁰ MOISÉS, op. cit., p. 260.

estabelecendo a “comunhão de um destino individual com o destino colectivo [...]”, conforme assinalam Fernando Catroga e Paulo de Carvalho.⁴⁰¹

A exemplo do que se realizou no capítulo anterior, buscou-se demonstrar até aqui, através dos textos publicados por intelectuais da *Geração de 1890*, o “espaço de experiência” que configurou o horizonte de ideias do contexto da última década do século XIX, o qual teria influenciado as histórias do fado de Pinto de Carvalho⁴⁰² e Alberto Pimentel.⁴⁰³ Conforme se viu, em Portugal, o *Ultimatum* potencializou o sentimento de decadência que já circundava o cenário europeu. O anelo de regeneração da sociedade em crise vestiu, então, um figurino nacionalista, acompanhado de um processo de subjetivação que viabilizasse a definição de traços culturais genuinamente nacionais.

Nos primeiros anos do século XX, as histórias do fado surgem considerando o gênero musical em análise como um aspecto indiscutível da *alma* portuguesa. Percebe-se, nessas obras, um esforço em definir o fado como aspecto da nação, mesmo que ele apresente características moral ou socialmente condenáveis pelo *status quo*. À luz dos postulados aferidos das obras de intelectuais da *Geração de 1890*, analisemos, agora, em pormenores, a *História do Fado* de Pinto de Carvalho⁴⁰⁴ e *A Triste Canção do Sul*, de Alberto Pimentel.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ CATROGA & CARVALHO, op. cit., p. 250.

⁴⁰² CARVALHO, op. cit.

⁴⁰³ PIMENTEL, op. cit.

⁴⁰⁴ CARVALHO, op. cit.

⁴⁰⁵ PIMENTEL, op. cit.

3.2 AS HISTÓRIAS DO FADO PELOS OLISIPÓGRAFOS

Conforme o próprio título acima denuncia, Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel foram figuras que retrataram múltiplos aspectos da cidade de Lisboa. De locais a comportamentos, tudo o que concernia à capital lusitana foi objeto dos textos produzidos por esses dois intelectuais. Observa-se, nestes trabalhos, a tentativa de apreender traços culturais considerados genuinamente portugueses. Essa intenção denuncia, de um lado, uma lógica nacionalista de definição das “coisas” da nação, e, de outro, a busca de uma subjetividade nacional definida por um processo de interiorização muito semelhante ao realizado pelo poeta simbolista, tal como fez António Nobre em *Só*.⁴⁰⁶

No caso de Pinto de Carvalho, que adotava o pseudônimo de *Tinop*, sua intenção de apreender traços culturais portugueses pode ser observada nos dois volumes de *Lisboa D'Outros Tempos*,⁴⁰⁷ publicados no final da década de 1890. Em *Nota Preambular* ao segundo volume, subintitulado *os cafés*,⁴⁰⁸ afirma tratar-se de

uma serie de chronicas publicadas no "O Correio da Manhã, e no "Diário da Manhã... N'ellas desenhámos alguns perfis anecdoticos e fizemos passar, rapidamente, como em quadros dissolventes, individualidades e successos que se vão esbatendo nas brumas do Passado.⁴⁰⁹

Abordando os antigos cafés de Lisboa, afirma tratem-se esses locais do “espelho onde se reflecte a vida politica, o grau de cultura, e até o estado económico duma localidade”.⁴¹⁰ Em seguida, atribui palavras ao poeta Almeida Garret: “«o café, diz Garrett, é uma das feições mais características d'uma terra. O viajante experimentado e fino chega a qualquer parte, entra no café, observa o, examina-o, e tem conhecido o paiz em que está, o seu governo, as suas leis, os seus costumes, a sua religião»”.⁴¹¹

No primeiro volume de *Lisboa D'Outros Tempos*, subintitulado *figuras e scenas antigas*,⁴¹² o fado já se encontra, então, como traço cultural da cidade de Lisboa através de *personagens-mitos* consagrados da cena fadista da capital. Coletânea de artigos publicados na

⁴⁰⁶ NOBRE, op. cit.

⁴⁰⁷ CARVALHO, 1898; CARVALHO, Pinto de. *Lisboa D'Outros Tempos*, v. 2: os cafés. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1899.

⁴⁰⁸ CARVALHO, 1899.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. I.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 269.

⁴¹¹ Ibidem, pp. 269-270.

⁴¹² CARVALHO, 1898.

imprensa local, constam, neste tomo, dois capítulos dedicados especificamente ao gênero musical em questão. Em *A musa do fado*, Severa, considerada “*Venus Vulgivaga*”,⁴¹³ “*diva do Bairro Alto*”⁴¹⁴, é abordada como “celebridade popular [...] que se perpetuou pela tradição oral e pelo seu *fado*”.⁴¹⁵ Em *O Vimioso e a Severa*, por sua vez, é retratado o romance da meretriz com o conde, o qual foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho. Vimioso é, então, descrito como alguém que “possuía mesmo muita graça, a faceciosa graça portugueza”.⁴¹⁶

Em relação a Alberto Pimentel, os artigos reunidos em *Vida de Lisboa*⁴¹⁷ atestam não somente seu papel como olisipógrafo, mas também sua intenção de delimitar a feição portuguesa. A melhor síntese encontra-se no texto *O gênio de Lisboa*, no qual apresenta dois monólogos de autoria de terceiros, buscando discutir uma suposta personalidade cultural de Lisboa e do país. No primeiro, de autoria de um certo *Athanasio Duro*, são relatadas as impressões de um viajante francês de nome *Paulus*, que define os portugueses como alegres:

*Mais dans la ville de Lisbonne,
Les portugais, les portugaus,
Sont toujours gais.*⁴¹⁸

O autor, então, rebate: “a nota triste, meu caro Paulus, predomina em todos os assumptos e em todos os logares, entre nós, acredite”.⁴¹⁹ É, portanto, a melancolia que surge como traço cultural genuinamente nacional.

O segundo monólogo, de autoria de *Innocencio Manso*, relativiza as definições do texto anterior. Desta vez, observa-se uma oposição entre Lisboa e o restante do país: “o genio do paiz é triste, pesadão, desconfiado. Mas Lisboa é uma exceção á regra geral do paiz, Lisboa gosta de rir, rende culto á piada e á laracha, parece ter uma confiança ilimitada em si mesma, nos recursos do seu bom humor habitual”.⁴²⁰

A discussão acerca da personalidade cultural portuguesa, travada em termos da oposição entre alegria e tristeza, está também presente em obras suas sobre a música em Portugal. Seus títulos expõem, de antemão, a discussão que pretende travar. Como

⁴¹³ Ibidem, p. 20, grifos no original.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 21, grifos no original.

⁴¹⁵ Ibidem, p. 20, grifos no original.

⁴¹⁶ Ibidem, p. 156.

⁴¹⁷ PIMENTEL, Alberto. *Vida de Lisboa*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira – Livraria Editora, 1900.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 8, grifos no original.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 13.

⁴²⁰ Ibidem, p. 19.

contraponto à obra *A Triste Canção do Sul*,⁴²¹ em que aborda o fado de Lisboa, ele publica *As Alegres Canções do Norte*.⁴²² A primeira será objeto de análise deste trabalho em seguida. Na segunda, o autor anuncia:

O povo das nossas provindas do norte é, pelas condições da sua mesma existência, resignado, trabalhador e pacífico.
 Por isso as suas canções são alegres como as dos pássaros: reflectem, sobre um nitido fundo tradicional, os aspectos luminosos, variados, amováveis, da natureza.
 O Minho, a província mais septentrional do paiz, deve servir-nos de typo na caracterisação psychologica do povo do norte.
 Foi n'esta provinda que primeiro pulsou a alma portugueza.⁴²³

Percebe-se, no trabalho de Alberto Pimentel, certa inclinação para defender e pontuar a diversidade cultural do país, destacando, sobretudo, as manifestações artísticas das províncias do Norte, onde se situa sua terra natal, a cidade do Porto.⁴²⁴ Nesse sentido, estabelecendo um contraponto com o fado lisboeta, assinala sobre as canções nortistas:

É um relance de sol que passa e foge; que não chega a penetrar no repertório alfacinha, onde apenas o Fado se enthronisou com todo o seu cortejo de soluços e lagrimas.
 O povo de Lisboa não se affeiçôa ás canções do norte, que se lhe afiguram vindas de outro paiz muito diferente.⁴²⁵

Suas convicções levam-no a afirmar que

effectivamente, o grande foco de irradiação do *Fado* é Lisboa; mas a província, tanto ao sul como ao norte, apenas o acceitou como um dictame da moda, que não logrou absorver e substituir os cancioneiros provinciaes.⁴²⁶

Ditas essas palavras pretensas a compor um quadro das inclinações dos autores, pode-se afirmar que as abordagens elaboradas por Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel os colocam, assim, em consonância com o pensamento intelectual deflagrado em Portugal a partir do *Ultimatum* de 1890 e, conseqüentemente, os vinculam aos postulados do *modelo etnocultural* de nação, tal como definido neste trabalho. Vejamos, agora, de que modo definem o fado como símbolo nacional português.

⁴²¹ PIMENTEL, 1904.

⁴²² PIMENTEL, Alberto. *As alegres canções do norte*. Lisboa: Livraria Viuva Tavares Cardoso, 1905.

⁴²³ Ibidem, pp. 5-6.

⁴²⁴ Rute Santos de Castro Lopo e Faro, na dissertação de Mestrado intitulada *O Porto na Berlinda: memórias de Alberto Pimentel*, recolheu depoimentos que expõem o bairrismo do autor. Contemporâneos seus teriam afirmado que os trabalhos de Alberto Pimentel caracterizavam-se pela “exaltação da cidade que lhe foi berço” ou pelo “culto pelas coisas e costumes do seu enternecido Porto” (FARO, Rute Santos de Castro Lopo e. *O Porto na Berlinda: memórias de Alberto Pimentel*. Porto: UP, 2005, 149 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românticos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005, p. 3).

⁴²⁵ PIMENTEL, op. cit., p. 6.

⁴²⁶ PIMENTEL, 1904, p. 21, grifos no original.

3.2.1 *No fado – a mais suggestiva canção lusitana – revela-se a alma nacional.* O fado por Pinto de Carvalho

Antes de iniciar a análise da *História de Fado* de Pinto de Carvalho é preciso estar atento à advertência de Joaquim Pais de Brito sobre o tom impresso pelo autor na sua obra:

a adjectivação aparentemente áspera e cruel que utiliza esconde uma relação empática vinda de um gosto anterior ou nascida da familiaridade com o universo dos factos de que se tornou repórter. Nesse sentido, [...] Tinop «deve ser lido às avessas», já que parece enganosamente dizer mal daquilo que escreve.⁴²⁷

Essa informação adquire relevância, pois, conforme se verá, Pinto de Carvalho procura consolidar uma suposta figuração negativa do fadista, representada pela prostitua e pelo faio, como símbolos da nação. Essa postura expõe, segundo acredita-se, uma relação com o pensamento conformado pela atmosfera de *fin-de-siècle* europeu, presente na última década do século XIX, que procurava pontuar também as características moral e socialmente condenadas pelo *status quo* como conformadoras da personalidade cultural da nação.

Pinto de Carvalho inicia sua *História do Fado*⁴²⁸ afirmando que “è pelas canções populares que um paiz traduz mais lidimamente o seu character nacional e os seus costume”.⁴²⁹ Para ele, “as canções do povo portuguez são lamentosas; falam quase sempre da dôr do amor, são raramente lascivas e pouco satyricas”.⁴³⁰ Muito precocemente, então, o autor denuncia uma influência romântica, manifestada pelo papel do poeta popular como compositor capaz de manifestar a *alma* ou o “caráter nacional”,⁴³¹ que vincula sua *História* aos pressupostos do *modelo etnocultural* de nação definido neste trabalho.

Seguindo essa convicção, concede ao fado lugar de destaque entre as canções populares de Lisboa, afirmando ser o gênero musical que melhor retrata “o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina”.⁴³² Em um dos motes antigos do fado recolhidos pelo autor, esse lugar como canção popular é referenciado,

⁴²⁷ BRITO, Joaquim Pais de. “Sobre o fado e a História do Fado”. In: CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 19.

⁴²⁸ CARVALHO, 1903.

⁴²⁹ Ibidem, p. 1.

⁴³⁰ Ibidem, pp. 19-20.

⁴³¹ HERDER, 1959; FICHTE, 2009. Veja-se nota 87.

⁴³² CARVALHO, op. cit., p. 20.

denunciando, assim, que o discurso do autor é entrecortado pela intenção de pontuar uma personalidade cultural portuguesa em consonância com o pensamento da década de 1890, tal como mapeado anteriormente:

O canto mais popular,
Mais terno mais sentidinho,
É decerto, e sem questão,
O sympathico fadinho.⁴³³

Para Tinop,

é indubitavel que o *fado* só posteriormente a 1840 appareceu nas ruas de Lisboa. Até então, o unico *fado* que existia, o *fado do marinheiro*, cantava-se á prôa das embarcações, onde andava de mistura com as cantigas de *levantar ferro*, a *canção do degredado* e outras cantilenas undivagas. O *Fado do marinheiro* foi o que serviu de modelo aos primeiros *fados* que se tocaram e cantaram em terra.⁴³⁴

Uma vez deambulando pela periferia da capital portuguesa, conforme se demonstrou no primeiro capítulo deste trabalho, o fado, segundo o autor, “engendra um novo factor do viver lisboeta – o fadista”.⁴³⁵ A própria acepção do termo que, segundo Teófilo Braga, “vem do velho francez *Fatiste*”, que significa poeta,⁴³⁶ retoma, então, a ideia, anteriormente destacada, do papel ocupado por essa figura como símbolo da nação.

A descrição que Pinto de Carvalho faz do fadista adota aquela “adjectivação aparentemente áspera e cruel” que deve, contudo, “ser lido às avessas”, conforme sublinhado por Joaquim Pais de Brito:⁴³⁷

minado de taras, avariado pelas bebidas fortes e pelas moléstias secretas, com o estomago dyspeptico, o sangue descraseado e os ossos esponjados pelo mercúrio – é um produto heteromorfo de todos os vicios, atinge a perfeição ideal do ignóbil. Tem sempre um raciocinio imperioso, um argumento pouco friavel, uma dialectica aggressiva e resoluta, que não presta flanco ao assalto das objecções – a navalha.⁴³⁸

Mesmo que descrito como um tipo social marginalizado, o fadista, segundo Tinop, influenciava comportamentos na sociedade lisboeta. Esta ideia expõe aquela intenção do autor em demarcar também caracteres negativos como traço identitário, postura que o leva a

⁴³³ Ibidem, p. 122.

⁴³⁴ Ibidem, p. 26, grifos no original. Essa informação sobre o pioneirismo do “Fado do marinheiro” é de suma importância ao entendimento do gênero musical tal como o apresenta Tinop. Segundo afirma, “o *fado* tem uma origem marítima, origem que se lhe vislumbra no seu ritmo ondulosos como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios” (Ibidem, p. 24). Conforme se demonstrou no primeiro capítulo deste trabalho, tanto Pinto de Carvalho como Alberto Pimentel especulam sobre essa tese, evidenciada, sobretudo pelo pioneirismo do *Fado do marinheiro*.

⁴³⁵ Ibidem, p. 31.

⁴³⁶ BRAGA, Teófilo. *Historia da Poesia Popular Portuguesa*. Porto: Typographia Lusitana, 1867, p. 89.

⁴³⁷ BRITO, op. cit., p. 19.

⁴³⁸ CARVALHO, op. cit., p. 31.

declarar que “o *fado*, a navalha e a guitarra constituem uma trindade adorada pelo lisboeta”.⁴³⁹ Se, conforme afirma, “por via de regra, o fadista expira na gehêna, na enfermaria ou... na ponta de uma faca”,⁴⁴⁰ de outro lado, contra argumenta que “nem só o rebotalho do populacho sofre a acção morbífica do bacilo fadistal; nem só a gentalha da ralé se fadistocratiza. A fadistagem também se recruta na burguesia, e até na aristocracia”.⁴⁴¹

Pinto de Carvalho coloca em destaque, dessa forma, a penetração do fado em outros setores da sociedade lisboeta, conforme já se apontou no primeiro capítulo deste trabalho. Através da figura do fadista, o autor afirma que “o figurino fadistal lisbonense teve imitadores no Porto”. Atribuindo palavras a Camilo Castelo Branco, menciona que o tipo fadista chamado *faia* “começava então a surdir na capital das cavallariças dos fidalgos”.⁴⁴²

Influenciando comportamentos em outras regiões do país, o fadista caracterizaria-se, portanto, segundo o autor, como elemento simbólico da personalidade cultural portuguesa. Para além dessa influência, reforça o carácter simbólico da figura do fadista a permanência indelével de seu comportamento através das décadas. Segundo Tinop,

o fadista de agora mantem-se mollecularmente identico ao antigo, mas o seu campo de acção é que se tem restringido pouco a pouco, e as suas proezas de navalha – que eram como que um *brevet de chic* – representam apenas um echo débil das do passado, um *post-scriptum* de contrafacção.⁴⁴³

Reforçando seu argumento, afirma que “entre o fadista de 1848, o de 1860 e o de hoje, ha apenas diferenças superficiaes, porque a sua fadistite aguda, o seu nervosismo feroz, têm resistido obstinadamente ás investidas tenazes da civilização”.⁴⁴⁴ A referida menção à resistência do fadista frente à “civilização” coloca a visão do autor novamente em consonância com o *modelo etnocultural* de nação. Na medida em que resiste a um padrão de comportamento conformado por pressupostos de um modelo identitário de referencial civilizatório – aquele definido pelo *modelo racional* de nação –, o fadista assume características genuínas e, portanto, capazes de manifestar uma suposta *alma* nacional, uma subjetividade cultural portuguesa.⁴⁴⁵

⁴³⁹ Ibidem, p. 20, grifos no original.

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 35. Essa afirmação retoma a declaração de Eça de Queirós a *Gazeta de Portugal* a respeito do fado e do cenário fadista, destacada no primeiro capítulo deste trabalho. Veja-se análise vinculada à nota 69).

⁴⁴¹ Ibidem.

⁴⁴² Ibidem, pp. 35-36.

⁴⁴³ Ibidem, p. 258, grifos no original.

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 42.

⁴⁴⁵ Veja-se nota 68.

Conforme se mencionou, juntamente com a navalha, a guitarra integrava a “trindade adorada pelo lisboeta”,⁴⁴⁶ que tem o fado como elemento principal. De acordo com Tinop, esse instrumento, já utilizado nas tabernas, consagrar-se-ia no ambiente dos salões entre 1868 e 1869, quando inicia a segunda fase do fado, chamada pelo autor de “aristocrática e literária”.⁴⁴⁷ Descrita como “volitante, sentimental, traquinas, com candonguices inflamatorias de carioca, uma estouvada perdida pelo seu amor às serenatas, às romanzas e ao *fado*”,⁴⁴⁸ a guitarra portuguesa sempre fora o instrumento que melhor traduziu em sons o comportamento cultural do homem lusitano, mesmo antes de seu uso como acompanhamento dos fadistas.

Seus comentários acerca da guitarra adotam novamente aquela adjetivação anteriormente destacada. Referindo-se às canções populares lusitanas, afirma possuírem “um carácter lamentoso e amoroso”, soada com “canto monotonico, gritador e arrastado”, acompanhado por “uma guitarra tão má, que apenas se ouve ruido da madeira”. Consideradas essas características, sugere ser possível “formar uma idéa das serenadas que os namorados dão, á noite, ás suas belas...”.⁴⁴⁹ Quando incorporada ao acompanhamento do fado, a guitarra portuguesa ganhou uma afinação especial, tornando-se instrumento fadista por excelência. Tinop recorre, então, aos versos de um certo poeta popular, Celestino David, para atribuir a ela papel de instrumento capaz de soar a *alma portuguesa*:

Guitarra, chorando o *fado*,
Lembraes-me, vós, muita vez,
A visa, o sonho passado,
D’este povo portuguez”

Porque a alma portugueza
Suspira a dentro de vós,
Guitarras, onde se resa,
O *fado* dos meus avós!⁴⁵⁰

Além da capacidade de a guitarra traduzir em sons a *alma nacional*, a partir de 1869, quando, segundo Tinop, inicia a segunda fase do fado,

a guitarra do povo, o alaúde popular, o dulcisono instrumento que o comprehende nas suas dores, lhe escuta as suas maguas, lhe traduz os seus queixumes e lhe suavisa o *fatum* – o ineluctavel destino –, converte-se na guitarra senhoril.⁴⁵¹

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 20.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 79.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 79-80, grifos no original.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 19.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 265, grifos no original.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 255, grifos no original.

Ao instrumento fadista, agora aristocratizado, é atribuída, neste trecho, a capacidade de amenizar o destino. Neste ponto, a guitarra portuguesa e, por consequência, o fado, se consubstanciam com a personalidade cultural portuguesa, na medida em que são capazes de manifestar a forma como os portugueses percebem a vida.

De acordo com Eduardo Lourenço, “ontem, como hoje, confundia-se um certo pendor melancólico, aliás complexo, do povo português com qualquer percepção a vida e do destino como essencialmente «trágico»”. E continua, vinculando essa percepção diretamente ao fado: “talvez haja alguma verdade nesta imagem que é costume evocar em relação a este povo que canta «o fado» ou no fado se canta”.⁴⁵² Dessa forma, sinônimo de “destino” ou de “sina”, o fado cumpriria, assim, o papel de manifestar de forma musical e amenizada as agruras de uma vida sentida, de forma melancólica, como fardo. Essa noção coloca a análise de Tinop, uma vez mais, em consonância com o pensamento da década de 1890, sobretudo com o simbolismo de António Nobre, e consequentemente com os pressupostos do *modelo etnocultural* de nação definido neste trabalho.

Ainda no trecho citado, a noção de destino denuncia uma perspectiva de futuro na análise de Pinto de Carvalho. Segundo Eduardo Lourenço, “antes da plena consciência de um destino particular – aquela que a memória, como crônica ou história propriamente dita, revisita –, um povo é já um futuro e vive do futuro que imagina para existir”.⁴⁵³ Articulando, dessa forma, as temporalidades de passado, presente e futuro, o entendimento que um povo possui de si e daquilo que pretende ser manifestaria-se de forma subliminar. Se o fado, através da guitarra portuguesa, é capaz de manifestar a *alma* nacional e suavizar o destino, então ele configura-se como traço da personalidade portuguesa.

A recolha de material realizada por Pinto de Carvalho para compor sua *História do Fado*, nutrida por pesquisa documental, coleta oral e por suas próprias memórias, oferece letras e motes de fados antigos, considerados por ele inéditos, nos quais é possível apreender uma visão do gênero musical como símbolo nacional. Algumas estrofes de composição anônima são bastante ilustrativas. Uma delas alude ao poeta Bocage, representante maior do arcadismo lusitano que adotou o pseudônimo de *Elmano Sadino* ao assumir assento na Academia das Belas Letras ou Nova Arcádia.⁴⁵⁴ Nela se lê:

Elmano, sublime Elmano!

⁴⁵² LOURENÇO, op. cit., p. 43.

⁴⁵³ Ibidem, p. 10.

⁴⁵⁴ MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

Príncipe da literatura,
 Não sei que cantiga cante
 P'ra não fazer má figura.
 [...]
 O fadinho nacional
 Na minha lyra tangia,
 E a teus pés me curvaria,
 Luzo poeta immortal!⁴⁵⁵

A menção declarada ao fado como elemento nacional é reforçada por sua relação com o nome de um dos grandes nomes da literatura em Portugal que, de acordo com Massaud Moisés, “coloca-se na fronteira entre o Arcadismo moribundo e o Romantismo ascendente”. Nessa posição, “Bocage, êmulo de Camões, despe o soneto do travejamento discursivo e confere-lhe um à-vontade típico de quem lentamente vai colocando o Sentimento em lugar da Razão”. Dessa forma, “fazendo do seu ‘eu’ centro do Universo, o poeta confessa as palpitações de seu mundo emocional como quem, ao entrar em confidência, fosse destravando o policiamento da Razão ou das pressões extremas”.⁴⁵⁶ Se, na letra de fado citada, o compositor oferece o “fadinho nacional” ao poeta que antecipa o romantismo literário em Portugal, inserindo a subjetivação em lugar de uma lógica racionalista, está-se aqui, uma vez mais, em consonância com o pensamento em voga na década de 1890 e, conseqüentemente, com os pressupostos do *modelo etnocultural* de nação definido neste trabalho.

Dentre os motes de fados recolhido por Pinto de Carvalho, é igualmente possível visualizar o gênero musical como expressão nacional. Em dois deles, percebe-se um tom nacionalista:

Tem falta de patriotismo
 Quem do *fado* disser mal,
 Porque este canto é
 Pura invenção nacional.

Praguentos, arreda lá,
 Do *fado* não digais mal,
 Honra aos belos cantadores,
 Honra ao *fado* nacional!⁴⁵⁷

Elegendo declaradamente o fado como elemento da nação, o conteúdo desses versos conecta-se, assim, ao pensamento da última década do século XIX, na medida em que acusa

⁴⁵⁵ CARVALHO, op. cit., 101-102, grifos no original.

⁴⁵⁶ MOISÉS, op. cit., p. 243. O soneto a que se refere Massaud Moisés intitula-se *Sobre estas duras, cavernosas fragas*. O conflito entre sentimento e razão vem expresso em versos como: “Razão feroz, o coração me indagas,/ De meus erros a sombra esclarecendo,/ E vás nele (ai de mim!) palpando, e vendo/ De agudas ânsias venenosas chagas. Cego a meus males, surdo a teu reclamo,/ Mil objectos de horror co'a ideia eu corro,/ Solto gemidos, lágrimas derramo. Razão, de que me serve o teu socorro?/ Mandas-me não amar, eu ardo, eu amo;/ Dizes-me que sossegue, eu peno, eu morro”. (MOISÉS, op. cit., p. 236).

⁴⁵⁷ CARVALHO, op. cit., p. 121, grifos no original.

de falta de patriotismo a quem vilipendiar um símbolo nacional, caracterizado, aqui, pelo fado. Há ainda, nesses motes, o elemento da originalidade de um suposto “caráter nacional” manifestado pela expressão “pura invenção nacional”, que remete ao *modelo etnocultural* de nação.

Dois elementos desse modelo ficam patente em seu discurso. O primeiro é o que demarca o fado como um dos “atributos histórico e simbólicos-culturais no processo de subjetivação de identidades e valores”: o do elemento diferenciador de uma “cultura comum”. O segundo é a ideia de nacionalismo como uma “forma de cultura” conformada, entre outros, por “uma ideologia” ou uma “consciência” nacional denunciada, nos versos, pela expressão “patriotismo”.⁴⁵⁸

Noutro mote recolhido, percebe-se a intenção de institucionalizar o fado como símbolo nacional através da chancela real:

Se eu fosse de Portugal
Rei ao menos por um dia,
De nobre, os fóros daria,
Ao *fado* nacional.⁴⁵⁹

Contudo, não se pode deixar passar ileso, nesses versos, a intenção do autor anônimo de atribuir status nobiliárquico ao gênero musical, atribuindo-o foro nobre, lógica que se insere, segundo Pinto de Carvalho, na segunda fase do fado. Conforme já se destacou, Tinop identifica entre os anos de 1868 e 1869 o início do processo de aristocratização do fado. Segundo ele, a partir de então, o gênero musical ganha “uma feição mais delicada e um tudo nada mais artística”. Surgem novos nomes como João Maria dos Anjos, “que, por assim dizer, aristocratiza a guitarra”, e “*Calcinhas*, o verdadeiro iniciador do moderno canto fino do *fado*”.⁴⁶⁰ Nessa nova fase,

o *fado* aristocratiza-se, afidalga-se, conquista direitos de cidade na arte musical, recebe as suas cartas de credito na musica *sallonière*. Vive-se em plena fadocracia. Lavra uma febre de amor ao *fado*. [...] As senhoras do tom não desdenham aprender a guitarra, que readquire o posto que tivera nos antigos tempos. E a guitarra do povo, o alaúde popular, o dulcisono instrumento que o compreende nas suas dores, lhe escuta as suas maguas, lhe traduz os seus queixumes e lhe suavisa o *fatum* – o ineluctavel destino –, converte-se na guitarra senhoril.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ SMITH, op. cit., pp. 117-118.

⁴⁵⁹ CARVALHO, op. cit., p. 121, grifos no original.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 254, grifos no original.

⁴⁶¹ Ibidem, p. 255, grifos no original.

A intenção de nobiliarquizar o fado, conforme se destacou da leitura do mote citado, só vem reforçar a posição do gênero musical como símbolo nacional, já que demonstra sua capacidade de aproximar diferentes camadas da sociedade. Recorrendo novamente a versos anônimos, Pinto de Carvalho pontua, poeticamente, esse potencial de penetração e articulação do fado:

Se isto assim continua,
Onde irá parar não sei;
Veremos andar pl'a rua
De guitarra o próprio rei.

Oh *fado*, que foste *fado*,
Oh *fado*, que já não és,
O *fadinho* invade tudo
Da cabeça até aos pés.⁴⁶²

Dentre as figuras nobres mais notáveis no universo fadista, Tinop destaca D. José de Almada e Lancastre, também escritor e jornalista, que cantava o fado “só na intimidade e entre amigos”.⁴⁶³ Segundo o autor, esse nobre costumava afirmar cantar o “*fadinho nacional com musica religiosa*”.⁴⁶⁴ Vivendo sob “o regime fatal do romantismo”, Tinop destaca, ainda, que ele “adorou o *fado* como se adora a musa”.⁴⁶⁵

Vê-se revelado, aqui, uma vez mais, o fado como símbolo da nação, na medida em que é declaradamente referido como “nacional” e que figura como objeto de adoração. Nesse sentido, recorre-se a abordagem de Fernando Catroga, a qual define a nação através do conceito de religião civil, tomado de Rousseau, cuja “função reside na sacralização do viver comum de uma dada coletividade”. O historiador português defende, assim, que “a secularização dos fundamentos, funções e finalidades da política moderna, também fez irradiar um halo de sacralidade”, que se manifesta “em símbolos, ritos, gestos, e atitudes”.⁴⁶⁶ Definido por Pinto de Carvalho como objeto de adoração por D. José de Almada e Lancastre, conforme se constatou na passagem citada, o fado recebe então esse “halo de sacralidade” que o define como símbolo nacional. A menção, na passagem, explícita ao romantismo e a condição simbólica do fado como elemento de uma “cultura comum”⁴⁶⁷ encontra, assim, respaldo entre os pressupostos do *modelo etnocultural* de nação tal como definido neste trabalho.

⁴⁶² Ibidem, pp. 255-256, grifos no original.

⁴⁶³ Ibidem, p. 150.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 151, grifos no original.

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 151, grifos no original.

⁴⁶⁶ CATROGA, 2005, pp. 10-11.

⁴⁶⁷ SMITH, op. cit., p. 37.

Ao encaminhar as conclusões de sua *História do Fado*, Pinto de Carvalho destaca a capacidade de as canções populares traduzirem “a essência do mundo, o fundo do ser e do pensamento, a alma misteriosa do Universo, o que há de mais íntimo e de mais profundo em nós, e nas miragens d’este esferoide rotante, esse não sei quê que se chama – a inspiração”. Estendendo seu entendimento ao fado, acrescenta que todo esse conjunto de elementos

tanto pôde iluminar os grandes quadros como as pequeninas telas musicais, tanto pôde luzir n’uma partitura intrincada como no *fado* comesinho. E se, nas obras primas dos grandes maestros, a alma misteriosa do Universo nos fala a sua linguagem mística, a essência do mundo se manifesta a nossos olhos, e as regiões longíquas das causas primeiras e das idéas eternas aparecem acessíveis e próximas, no *fado* – a mais sugestiva canção lusitana – revela-se a alma nacional palpitante de emoção.⁴⁶⁸

Tinop retoma, assim, ao final de sua obra, a influência romântica que alimenta seu entendimento acerca da canção popular, manifestada pelo papel do poeta como figura capaz de acessar as questões metafísicas que buscam explicar a existência dos homens.⁴⁶⁹ Ao tratar especificamente do fado, o atribui protagonismo entre as canções populares lusitanas. Segundo ele, seria o gênero musical em questão a melhor expressão cultural portuguesa, a que revela “a alma nacional palpitante de emoção”.⁴⁷⁰ Essa condição coloca a análise do autor diretamente conectado ao pensamento da década de 1890 e ao *modelo etnocultural* de nação, já que considera o fado manifestação de uma subjetividade genuinamente portuguesa.

Na sequência, reforçando seu argumento, expõe, uma vez mais, sua visão do fado como elemento nacional assente no *modelo etnocultural* de nação.

O *fado* – que, á maneira do oiro, se vae enobrecendo sob a patina dos anos – não pôde, como tantas outras coisas, desaparecer na promiscuidade das novas usanças cosmopolitas e na banalização caprichosa das modas.⁴⁷¹

Implícito em seu comentário, é possível destacar que sua concepção do gênero musical em análise coloca-se em oposição aos postulados do *modelo racional* de nação, na medida em que adjetiva de promíscua as ideias de cosmopolitismo e modismo. Ao contrário dessas idealizações, que por falta de identificação com os aspectos nacionais terminam por serem passageiras, o fado seria portador de uma suposta originalidade que o consolidou como elemento genuinamente português.

Nesse sentido, afirma que

⁴⁶⁸ CARVALHO, op. cit., p. 263, grifos no original.

⁴⁶⁹ HERDER, 1959; FICHTE, 2009. Veja-se nota 87.

⁴⁷⁰ CARVALHO, op. cit.

⁴⁷¹ Ibidem, p. 264, grifos no original.

parece que elle [o fado] possui como que uma sorte de resistencia psychica, que obsta ao seu desparecimento. Apesar de tudo, o *fado* conserva um caracter estreme de individualidade local, e o povo vae recolhendo, hereditariamente, a memoria e o gosto o rythmo e o sentido d'essa canção amada, e conserva-a, religiosamente, como um piedoso legado dos seus ancestraes.⁴⁷²

Essas características atribuídas ao fado oferecem a melhor formulação de sua condição como símbolo nacional em consonância com os pressupostos do *modelo etnocultural* de nação. É possível identificar, aqui, todos os “atributos histórico e simbólico-culturais no processo de subjetivação de identidades e valores”⁴⁷³ que sustentam o referido modelo. Assim, o caráter de “individualidade local”,⁴⁷⁴ apontado por Tinop, atende os atributos “nome próprio coletivo” e “associação a uma terra natal específica”;⁴⁷⁵ a referência a recolha hereditária da memória do fado como legado de ancestrais sustenta os atributos “mito de linhagem comum”, “memórias históricas partilhadas” e “um sentido de solidariedade em sectores significativos da população”;⁴⁷⁶ por fim, a ideia de conservação do fado como “canção amada”⁴⁷⁷ caracteriza o atributo que define “elementos diferenciadores de cultura comum”.⁴⁷⁸

Por fim, reforçando o fado como elemento genuinamente português, Tinop lança um vaticínio: “de qualquer maneira, o *fado* subsistirá, porque elle corresponde maravilhosamente á nossa indole contemplativa, elegiaca e sonhadora, porque elle reflecte nossa alma *ondeante e diversa* como o homem de Montaigne”.⁴⁷⁹ Sua convicção expõe, dessa forma, uma perspectiva de futuro considerando que o gênero musical, por sua originalidade, subsistirá através do tempo.

⁴⁷² Ibidem, p. 264, grifos no original.

⁴⁷³ SMITH, op. cit., p. 37. Ver nota 68.

⁴⁷⁴ CARVALHO, op. cit., p. p. 264.

⁴⁷⁵ SMITH, op. cit., p. 37.

⁴⁷⁶ Ibidem.

⁴⁷⁷ CARVALHO, op. cit., p. 264,

⁴⁷⁸ SMITH, op. cit., p. 37.

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 264, grifos no original. A menção à Montaigne parece fazer alusão à discussão provocada pelo humanista francês, a qual tinha como centro de argumentação a ideia de que se deveria formar um homem honesto e capaz de refletir por si mesmo sobre diversos aspectos. Este homem deveria procurar o diálogo com os outros, tendo senso de relatividade sobre todas as coisas. Assim, ele conseguiria se adaptar à sociedade onde deverá viver em harmonia com os outros homens e com o mundo; seria um espírito livre e liberto de crenças e superstições. Tendo uma vida dividida entre uma carreira jurídica e administrativa (foi prefeito de Bordeaux, França), aproveitava-se dos retiros em seu castelo para se isolar e escrever, hegemonicamente, sobre a sabedoria. *Ensaaios* é sua obra-prima, que floresceu após 20 anos de reflexão. Consiste em um modo de pensar crítico à sociedade do século XVI, embora aborde temas variados. Algumas de suas teses são: i) toda ideia nova é perigosa; ii) todos os homens devem ser respeitados; iii) no domínio da educação, deve-se respeitar a personalidade da criança (MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: uma seleção; org. M.A. Screech. Tradução Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010).

Pinto de Carvalho encerra, assim, seu argumento em defesa da autenticidade do fado como símbolo nacional capaz de manifestar a *alma* portuguesa. Desse ponto de vista, coloca-se consoante ao ideal dos intelectuais da chamada *Geração de 1890*, a qual acreditava que só elementos identificados com a nacionalidade teriam capacidade de perdurar e, portanto, servir de anelo regenerador da sociedade portuguesa em crise na última década do século XIX.

Dessa forma, invertendo a lógica da geração anterior, analisada no segundo capítulo através da síntese oferecida pelas obras de Eça de Queirós, constata-se que Pinto de Carvalho considera o fado expressão da *alma* nacional justamente por ser a manifestação por excelência do comportamento cultural português, definido pelas características anteriormente condenadas por Eça: o nacionalismo e o sentimentalismo exacerbados. Sua imagem do fado como símbolo nacional coloca sua análise, dessa forma, em consonância com os pressupostos do *modelo etnocultural* de nação definido neste trabalho.

Seguindo a mesma linha de raciocínio adotada por Tinop, Alberto Pimentel, em *A Triste Canção do Sul*,⁴⁸⁰ também traz o fado como expressão da *alma* nacional. Passemos à análise dessa obra.

3.2.2 *O fado é portuguez, é toda uma mentalidade, é toda uma Historia.* O fado por Alberto Pimentel

Alberto Pimentel inicia *A Triste Canção do Sul* abordando os significados do vocábulo fado. Segundo ele, “é só depois de passada a primeira metade do século XIX que a palavra *Fado* aparece nos dicionários da língua com o significado de canção popular, já sancionado pelo uso comum”.⁴⁸¹ Contudo, a acepção original do termo, que significa destino, guardaria, segundo ele, relação direta com certo comportamento cultural português.

Nesse sentido, afirma que o povo português,

⁴⁸⁰ PIMENTEL, op. cit.

⁴⁸¹ Ibidem, p. 9, grifos no original.

á semelhança dos poetas, tem sido sempre fatalista: explica suas faltas e desgraças, e também sua boa fortuna, por uma imposição da lei do Fado; no primeiro caso diz: «Estava escripto no livro dos destinos ou «Era Fado; tinha de ser assim»; no segundo caso: «Tive sorte; estou em sorte, etc.»⁴⁸²

Assim expostas as diferentes acepções do termo, Alberto Pimentel vincula seus significados antigo, como destino, e moderno, como canção. Essa relação fado/destino será reiteradamente evocada ao longo de toda sua obra, na qual lança mão de uma perspectiva de futuro evidenciada através do fado como elemento fatalista. Sua análise apoia-se, então, na convicção de que o português, “crente na fatalidade da sorte a que tem de obedecer, [...] começou a dar o nome de *Fados* ás canções que celebram as agruras do destino e a crença na lei irrevogável do Fado”.⁴⁸³ A perspectiva de futuro revela, assim, uma noção do devir da nação como que condenada aos desígnios do fado enquanto canção.

O autor anuncia, dessa forma, o traço cultural português mais característico, cuja síntese fora formulada, segundo ele, em artigo intitulado *O cruel e triste fado*, de autoria do erudito portuense Rocha Peixoto, publicado no periódico *Nova Alvorada*. Esse autor, responsável por pontuar “a relação psychica existente entre o *Fado*, canção, e a orientação histórica do povo portuguez”, teria afirmado:

« ... o fado [...] e o que n'elle se diz de sonho, de sombra, de amor, de ciúme, de ausência, de saudade e principalmente de conformação com o cru e negro império do destino, eis o que exprime dramaticamente a feição da alma nacional. O fado é portuguez, é toda uma mentalidade, é toda uma Historia».⁴⁸⁴

O fado é, então, considerado o elemento que melhor define a *alma* nacional, caracterizada por um conjunto de sentimentos e emoções – sonho, sombra, amor, ciúme, ausência, saudade e resignação com o destino – que manifestam o comportamento cultural português, “melancólico por effeito das condições da nossa própria existência e de uma educação tradicional”.⁴⁸⁵ Assim conformado, o gênero musical assume caráter de objeto genuinamente nacional, confundindo-se com a “mentalidade” e a própria “História” portuguesas.

Essas considerações acerca do fado e sua vinculação com uma noção de destino levam Pimentel a afirmar que “todo o homem do povo é capaz de pôr lagrimas na voz para cantar o *Fado*, porque cada classe, como cada raça, possui uma gamma especial para interpretar as

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ Ibidem, p. 8, grifos no original.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 14-15, grifos no original.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 28.

suas paixões, os golpes cruéis do seu destino”.⁴⁸⁶ Por essas razões, a análise de Alberto Pimentel coloca-se em consonância com o pensamento da década de 1890 e, conseqüentemente com os postulados do *modelo etnocultural* de nação definido neste trabalho.

Sua convicção acerca da originalidade do fado como elemento nacional também encontra amparo no relato de viajantes. Segundo ele,

Madame Adam, no seu livro *La patrie portugaise* (1896), escreve: «Jovens guitarristas, agrupados em bandos, cantam e acompanham o *Fado*, a canção que se traduz pela palavra «Destino» e que é puramente lusitana. Todos os motivos do *Fado* são portugueses. Ha *Fados* para todos os acontecimentos da vida, para o amor, especialmente; e para a politica também.»⁴⁸⁷

A fim de endossar as afirmações da viajante acerca do fado, o autor procura credenciá-la como “inteligente e instruída mulher franceza, que reconheceu em os nossos *Fados* um caracter privativo, uma expressão nacional, a alma de um povo, emfim”.⁴⁸⁸ Reiteradamente, portanto, desta vez através das impressões de um estrangeiro, o autor vincula o fado à noção de destino, considerando o gênero musical expressão cultural genuinamente portuguesa.

Referindo-se à penetração do fado em outros ambientes sociais na segunda metade do século XIX, processo explicitado no primeiro capítulo deste trabalho, Alberto Pimentel afirma que,

apesar da dupla aristocratização que tem recebido dos poetas e das salas, denuncia a sua origem popular, a alma do povo que o canta.
E' nas ruas, nas tabernas e nos bordeis que o *Fado* parece nascer, espontaneamente.
[...]
Em geral a letra dos *Fados* justifica a etymologia, porque celebra as desgraças de um individuo ou de uma classe, mas ha casos em que a letra, por glosar um assumpto alegre ou malicioso, briga com a toada dolente da guitarra. A musica, o acompanhamento, é sempre triste, como um ecco da alma do povo, ingénua e soffredora.⁴⁸⁹

Sua análise do processo de aristocratização do fado parece guardar algumas diferenças em relação à realizada por Pinto de Carvalho. Enquanto esse apontava o “caráter nacional” do gênero musical através de sua facilidade em penetrar em novos ambientes, Alberto Pimentel destaca que a “alma do povo, ingénua e soffredora” manifesta-se espontaneamente “nas ruas, nas tabernas, nos bordeis”.⁴⁹⁰ Uma vez mais, observa-se a vinculação do fado a uma noção de

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 28, grifos no original.

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 16, grifos no original.

⁴⁸⁸ Ibidem, grifos no original.

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 24, grifos no original.

⁴⁹⁰ Ibidem.

destino retratado como fardo. O autor reforça, dessa maneira, a melancolia como característica maior do comportamento cultural português, articulando, por fim, a guitarra como instrumento nacional, na medida em que considera vocação sua a toada desse traço genuinamente lusitano.

A guitarra portuguesa surge novamente como instrumento musical nacional por excelência da expressão dos desígnios do fado enquanto canção e enquanto destino em outra passagem:

Compreende-se que o povo, no meio dos seus prazeres, não esqueça inteiramente a pesada fatalidade com que a sorte o subjuga; mas compreende-se também que ache gosto em saborear o desabafo que a guitarra lhe proporciona, fazendo-o cantar, e dando-lhe pretexto para molhar a palavra com o vinho.
D'envolta pois com o sentido esmagador da palavra *Fado*, que representa uma condenação invencível, vem associada a ideia da folga na taberna, da merenda nas hortas, do passeio ao luar, enquanto a guitarra vai dizendo da sua justiça.⁴⁹¹

Considerado, então, instrumento nacional capaz de soar o desabafo que caracteriza o fado, a guitarra figura como subterfúgio ao fatal desígnio do “povo” português. Ela é capaz de aliviar o pesado fardo do destino, amenizando-o através de seus sons no ambiente descontraído e prazeroso dos momentos de folga na taberna, das merendas e dos passeios noturnos. Daí surge a imbricada relação do instrumento com a figura do fadista.

De acordo com Alberto Pimentel, o vocábulo fadista já existia em Portugal antes do termo fado receber a acepção de cantiga popular: “desde o fim da primeira metade do século XIX nos aparece [...] a designação *fadistas*, com a de faias, faiantes, bailhões, etc.”⁴⁹² A expressão teria aparecido, também, na obra *Mysterios do Limoeiro*, de autoria do padre Rabecão, publicada em 1849.⁴⁹³ Contudo, afirma, “o seu fadista da taberna da Madragôa bebe e não canta”.⁴⁹⁴ Pimentel sustenta, assim, apoiado na cronologia, “que não foram as canções que deram o nome aos fadistas; mas que, pelo contrario, d'elles o receberam as canções”.⁴⁹⁵

Essa conclusão o leva a afirmar que,

depois da invenção da guitarra, nada parece ao fadista tão admirável e sublime como o *Fado* em que elle pôde traduzir tudo quanto pensa e sente, toda a expressão da sua alma, toda a synthese da sua existência.

Decerto, não fica mal
Gostar do mavioso Fado,

⁴⁹¹ Ibidem, pp. 25-26, grifos no original.

⁴⁹² Ibidem, p. 45, grifos no original.

⁴⁹³ Ibidem, p. 43, grifos no original.

⁴⁹⁴ Ibidem, p. 46.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 45, grifos no original.

Pois só elle é aclamado,
 Como o hymno nacional.
 Gosto do Fado em geral,

[...]

Para o fadista, cidadão dos bairros infamados, *habitué* das espeluncas e dos bordeis, todo o paiz se resume n'esse mundo, que é o seu, a «sua pátria», o seu *habitat*. Por isso considera o *Fado* um «hymno nacional».⁴⁹⁶

Devido a sua estreita relação com a guitarra portuguesa, instrumento capaz de soar a *alma* nacional, o fadista surge, então, como “representative man” da nacionalidade,⁴⁹⁷ síntese do “povo” português. A menção, nos versos citados, à aclamação do fado como “hymno nacional”, que retoma sua condição como símbolo nacional nos termos já utilizados quando da análise da obra e Pinto de Carvalho, transforma o ambiente fadista em microcosmo da nação. Dessa forma, o universo das tabernas torna-se a “pátria” e o fado, por sua vez, o hino nacional – símbolo e objeto de adoração.

Essa condição de “representative man” da nacionalidade se amplifica, na análise de Alberto Pimentel, não sem alguma reprovação de sua parte, quando sujeitos integrantes de outros círculos sociais tornam-se fadistas.

«Mas, desde que os fidalgos e os janotas gostam de ser fadistas, estão os fadistas a querer parecer janotas e fidalgos, e não se pode contar com elles; saiem-se já de casaca, em grande seriedade de *virtuoses*, a dar concertos no Casino e no Circo, e o mais que se alcança d'elles é contarem-nos a vida de Salomão e de David...

Uma massada!

Efectivamente, no Casino do largo da Abegoaria, chegou a haver concertos públicos em que se ouvia o *Fado*, com grande apazimento do auditório fidalgo, cantado por algumas coristas dos theatros da capital.⁴⁹⁸

Alberto Pimentel adota tom irônico, expresso pelo termo “massada”, ao se referir a que os antigos fadistas e os novos – “janotas e fidalgos” – desejassem parecer uns com outros. Fato é que essa apropriação do fado por outros atores sociais fez com que o gênero musical adentrasse espaços diferentes daqueles originários, caracterizados pelas tabernas e bordéis, como o “Casino do largo da Abegoaria” ou os “theatros da capital” mencionados na citação.

Mais, contudo, do que ocupar novos ambientes sociais, o fado sofreu variações desencadeadas, segundo o autor, por um processo de cópia. Afirma ele, nesse sentido, que

só o espirito de imitação, conduzido pelos fidalgos, pelos estudantes e pelos bohemios, principalmente os cegos andantes, tem introduzido o *Fado* alfacinha nas províncias do norte, que o cantam sem o comprehender, porque as condições de vida são ahi muito differentes.

⁴⁹⁶ Ibidem, pp. 84-86, grifos no original.

⁴⁹⁷ CATROGA, 2005, p. 120.

⁴⁹⁸ PIMENTEL, op. cit., p. 67, grifos no original.

E' também por espírito de imitação que o *Fado* se aristocratisou na guitarra dos marialvas e no piano das salas, como um producto exótico violentamente aclimado, uma planta d'estufa, que parece chorar pelo seu clima nativo—o clima dos bairros infamados e das ruas suspeitas.

E' preciso que o marialva viva fóra da sociedade em que nasceu, identificando-se com o povo, como o conde de Vimioso, para compreender e sentir o *Fado*.⁴⁹⁹

Levado a outras partes do país, o fado, lisboeta por natureza, só poderia ser introduzido noutras regiões através de um processo de imitação que não alcança, contudo, a originalidade que apresentava na capital. A mesma condição observa-se, de acordo com Alberto Pimentel, no processo de aristocratização, quando o gênero musical recebeu o acompanhamento do piano, caracterizando-se como um produto exótico. Ainda que tenha sido incorporado a novos hábitos musicais, o fado, assim executado por sujeitos denominados pelo autor como marialvas, teria perdido um tanto de sua originalidade. Nesse sentido, havia uma condição a que os fidalgos fadistas pudessem de fato expressar a *alma* nacional através do fado: a de estar entre o que chama de “povo”.

Em outra passagem, na qual reforça esta sua visão acerca do “espírito de imitação” de que foi vítima o fado, o autor afirma ser

claro que toda a naturalidade da poesia popular foi estrangulada n'estas tentativas de habilidosa gymnastica, algumas mais felizes do que outras; mas a alma de um povo não se torce facilmente, como vara tenra, nas manifestações da sua sentimentalidade espontânea e nativa.

Essas tentativas passam, e a Índole fundamental do *Fado* permanece a mesma.

Os *Fados* exdruulos, bem como todos os outros em que o artifício predomina, podem ser admirados quando o mereçam, como esforço de paciência; mas só isso, porque não encontram ecco dentro do nosso coração, nem affectuosa adhesão no nosso espirito e memoria.⁵⁰⁰

Aqui, uma vez mais, autor sai em defesa da originalidade do fado como expressão da *alma* do “povo”. De quebra, coloca-se em oposição aos postulados do *modelo racional* de nação definido neste trabalho, considerando que as manifestações genuinamente nacionais, aquelas com condições de permanência, a exemplo do fado, porque não se dobram a tentativas de adaptação, melhor expressam os traços culturais portugueses, traduzidos por uma sentimentalidade característica.

Revela-se, assim, sua visão do fado como traço original da personalidade cultural portuguesa, fator que coloca sua análise em consonância com os pressupostos do *modelo etnocultural* de nação. A análise realizada neste trabalho considera o fado, tal como ilustrado

⁴⁹⁹ Ibidem, p. 27, grifos no original.

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 188, grifos no original.

em *A Triste Canção do Sul*, como elemento diferenciador de uma “cultura comum”, característica de uma “comunidade histórica”.⁵⁰¹

Contudo, a penetração do fado em espaços diversos e sua execução por outros sujeitos sociais fez com que o gênero musical se pulverizasse de diferentes formas pela sociedade portuguesa. Sendo assim, afirma o autor que

a generalização do Fado explica a aparição de publicações, que lhe diziam respeito, e tinham grande voga.

[...]

Dá perfeita ideia do gosto com que o *Fado* se ia generalizando, o seguinte mote publicado em um dos folhetos que deixamos mencionados:

Se isto assim continuar,
Onde irá parar não sei!
Veremos andar pela rua
De guitarra o próprio rei.⁵⁰²

Tratavam-se as publicações mencionadas de divulgação do fado e de material que se prestava a servir de orientação musical para execução do gênero. Os versos citados na quadra acima, por sua vez, são os mesmos que Pinto de Carvalho já havia destacado em sua *História do Fado*.⁵⁰³ Como naquela obra, dão conta do amplo alcance que o fado atingiu entre as diversas camadas da sociedade.

Nesse processo de expansão, através do qual o fado penetrou também no ambiente intelectual de Coimbra, o gênero musical recebeu, segundo Alberto Pimentel, “a alta cotação litteraria, que elle tem hoje nas serenatas académicas”.⁵⁰⁴ Sob influência da atmosfera coimbrã, conforme foi destacado no primeiro capítulo deste trabalho, o fado passa por uma remodelagem poética que, segundo o autor, o concedeu reconhecimento nacional e internacional. Essa herança seria ainda perceptível na época em que escrevera *A Triste Canção do Sul*. Sobre a contribuição coimbrã comenta: “dos nossos poetas modernos, aquelles que passaram por Coimbra são pois os que melhor revelam nos seus cantares toda a delicada comprehensão esthetica do *Fado*, toda a sua grande doçura maviosa como expressão sentimental”.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ SMITH, op. cit., p. 37.

⁵⁰² PIMENTEL, op. cit., pp. 68-70, grifos no original.

⁵⁰³ CARVALHO, op. cit.

⁵⁰⁴ PIMENTEL, op. cit., p. 234.

⁵⁰⁵ Ibidem, p. 237, grifos no original.

Dentre esses nomes destaca o de Ant3nio Nobre, sugerindo uma rela73o direta do simbolismo com o fado. Uma quadra de autoria do poeta simbolista portugu4s 4 citada como exemplo da remodelagem po4tica impressa pelo universo coimbr3o:

Meu viol3o 4 um corti7o,
Tem por abelhas os sons,
Que fabricam, valha-me isso,
Fadinhos de mel, t3o bons!⁵⁰⁶

A influ4ncia de Ant3nio Nobre no meio fadista 4 ainda refor7ada pelo fado dedicado a sua mem3ria, quando da sua morte prematura em 1902.⁵⁰⁷ Sob letra de Armando Araujo e m3sica de Julio Silva, veio a lume a composi73o intitulada *Triste*, na qual o poeta simbolista 4 reverenciado:

Oh! alv3r das madrugadas
J3 tenho saudades tuas,
Do choro das guitarras
Gemendo o fado das ruas...
[...]
Vae subindo oh! triste canto,
– Nunca a tristeza te sobre!
Vae levar ao c3u meu pranto,
Pelo poeta Antonio Nobre...
[...]⁵⁰⁸

Contudo, ainda que tenha sido consider3vel a influ4ncia dos poetas conimbrenses sobre o fado de Lisboa, afirma o autor que

em Coimbra ele tem conservado toda a sua amargura dolente, continua a ser, na voz dos estudantes, o h3mno da desgra7a, n3o da que se debate em abysmos de mis3ria social, mas em tormentos, certamente exagerados, de amor e de saudade. Prevalece integral no *Fado* de Coimbra a mesma fei73o psychica de sofrimento e angustia com que nasceu o Fado de Lisboa.⁵⁰⁹

Alberto Pimentel aponta, assim, uma sens3vel diferen7a entre os fados de Lisboa e de Coimbra. Enquanto no primeiro existia uma inclina73o 3 den3ncia social, o segundo explora temas mais ligados aos sentimentos e 3s emo73es. Contudo, destaca que o tra7o elementar do fado, o sofrimento e a ang3stia, permaneceu inalter3vel. Na sequ4ncia da passagem citada acima, o autor explicita de que forma o acento liter3rio coimbr3o buscou circunscrever a personalidade cultural portuguesa:

Logo que a litteratura se apropriou do *Fado*, como de um poema curto e profundo, a arte foi procurar n'elle a alma do povo, o character nacional, e 3 semelhan7a do que fizera Franz Liszt, inspirando-se nos motivos populares da Hungria, come7aram a

⁵⁰⁶ Ibidem, p. 237.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 237.

⁵⁰⁸ Ibidem, pp. 293-294.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 235, grifos no original.

aparecer as rapsódias portuguesas, o rythmo do *Fado* foi superiormente glosado por alguns compositores, n'uma alta expressão de technica professional.⁵¹⁰

Ainda que buscando dar um tom erudito ao gênero musical, orquestrado por recursos técnicos de composição, os poetas de Coimbra teriam procurado nas manifestações populares subsídios para a tessitura do fado. Nesse aspecto, a análise de Alberto Pimentel, uma vez mais, destaca que uma manifestação cultural que pretenda expressar o “caracter nacional” só pode ser encontrada na “alma do povo”. Denuncia, dessa forma, sua influência romântica na concepção dos símbolos nacionais, lógica que permeia toda a sua obra.

Por fim, referindo-se ao contexto de seu tempo, Alberto Pimentel faz um alerta sobre o perigo que ameaça o fado de desaparecer. Através da referência às figuras femininas consagradas do universo fadista, o autor destaca o nome de Severa:

De todas as mulheres da mesma estofa, que a tradição tornou celebres, a Joaquina dos Gordões, a Escarnichia, a Amália Bexigosa, a Conceição Gapellista, foi a Severa aquella cuja individualidade parece ter consubstanciado todas as lendas da bohemia fadista, da vida picaresca de Lisboa, das aventuras do *redondel* e do alcouce, que tiveram um período de fascinação capitosa.

Mas, se toda a gente fala ainda da Severa, é fora de duvida que a geração de hoje em dia não tem sobre o assumpto senão uma vaga ida fugitiva, que apenas as cantigas do Fado alimentam ainda, e que tende a apagar-se como uma lenda que morre estrangulada pela corrente de novos costumes e novas proezas.⁵¹¹

O que o autor põe em evidencia na última parte da passagem citada é o alerta que faz referência às novas lógicas de pensamento então em voga. Clamando a que as novas gerações não deixassem cair no esquecimento o mito da Severa, mantido ainda vivo através de canções de fados, clama pela permanência de uma tradição fadista, a qual considera manifestação cultural genuinamente portuguesa.

Alberto Pimentel combate, dessa forma, a lógica cosmopolita aplicada na abordagem da nação e seus símbolos, então presente no cenário europeu, traduzida, na citação acima, pelas expressões “novos costumes e novas proezas”. Dessa forma, uma vez mais, observam-se em confronto, em sua obra, os dois modelos de nação definidos neste trabalho: na medida em que nega os postulados do *modelo racional*, o qual sustenta o ideal cosmopolita da *Geração de Eça de Queirós*, endossa os pressupostos do *modelo etnocultural*, buscando alimentar a permanência de um elemento diferenciador de “cultura comum”,⁵¹² simbolizado pelo fado.

⁵¹⁰ Ibidem, pp. 236-237, grifos no original.

⁵¹¹ Ibidem, p. 140, grifos no original.

⁵¹² SMITH, op. cit., p. 37.

A análise realizada por Alberto Pimentel em *A Triste Canção do Sul* parece pontuada pelo desejo de atribuir uma pureza ao fado. De acordo com essa concepção, os símbolos nacionais só poderiam manifestar o “caráter nacional” se fossem capazes de alcançar a “*alma* do povo”. No caso do fado, tal como apresenta o autor, esse “povo”, definido em termos de uma coletividade cultural representativa da nacionalidade, encontra síntese na figura do fadista originário dos ambientes da taberna e dos bordéis, os quais constituem o *habitat* natural do gênero musical em questão.

Seu discurso denuncia, assim, forte influência do pensamento romântico, o qual, por sua natureza mesma, aponta para uma lógica nacionalista pontuada, no caso, por seu interesse em definir um suposto “caráter nacional” através do tratamento do fado como manifestação da *alma* nacional ou pelo papel atribuído ao fadista como síntese do “povo” português. Alberto Pimentel oferece, dessa forma, a melhor elaboração do fado como cultura e canção popular.

Herdeira do contexto português pós-*Ultimatum* de 1890, conforme se defende neste trabalho, estão presentes n’*A Triste Canção do Sul* o sentimento nacionalista observado nos planos sociopolítico e literário e o discurso simbolista, representado em Portugal pelo pensamento de António Nobre. Esse último faz-se fortemente presente na obra em questão através do esforço do autor em definir o fado como um elemento cultural genuinamente português, reiterando a melancolia como o principal traço cultural lusitano. A imagem que compõe, fortemente demarcada pela atmosfera de *fin-de-siècle europeu*, leva-o a afirmar que o “fado tem a poesia natural das grandes angustias, a tristeza dos que sofrem desamparados. E’ o hymno da desgraça, o romance das maguas obscuras, a epopèa do povo”.⁵¹³

O fado constitui-se, então, como a melhor manifestação da sentimentalidade melancólica que configura a personalidade cultural portuguesa, expressa, na passagem, pelas expressões “desgraça” e “maguas obscuras”. Mais do que essa síntese, ele é a própria história transfigurada na noção de destino expressa, na citação acima, através do termo “epopeia”. Quer se apontar, assim, a perspectiva de futuro enunciada pelo autor. Conforme já se mencionou neste capítulo, a imagem do fado montada por Alberto Pimentel vincula o gênero musical à noção de destino que se encontra na própria etimologia do termo latino *fatum*. Sendo assim, o *fado – destino* e o *fado – canção* dariam conteúdo ao devir histórico da nação portuguesa.

⁵¹³ PIMENTEL, op. cit., p. 152.

Uma composição como essa retoma as elaborações de Eduardo Lourenço acerca da percepção que os portugueses têm da própria existência e de sua relação com o fado:

ontem, como hoje, confundia-se um certo pendor melancólico, aliás complexo, do povo português com qualquer percepção a vida e do destino como essencialmente «trágico».

Talvez haja alguma verdade nesta imagem que é costume evocar em relação a este povo que canta «o fado» ou no fado se canta.⁵¹⁴

Constituído por características originais, o fado é considerado por Alberto Pimentel símbolo nacional capaz de manifestar a *alma* portuguesa, já que seu traço principal seria a melancolia. Desse ponto de vista, o autor coloca-se consoante ao ideal dos intelectuais da chamada *Geração de 1890*, a qual defendia que somente elementos genuinamente nacionais teriam capacidade de perdurar e, portanto, servir de anelo regenerador da sociedade portuguesa em crise na última década do século XIX.

A exemplo de Pinto de Carvalho, Alberto Pimentel inverte a lógica de análise da *Geração de 1870* analisada no capítulo anterior. Sendo assim, considera o fado expressão da *alma* nacional justamente por ser a manifestação por excelência do comportamento cultural português, definido pelas características anteriormente condenadas por Eça de Queirós: o nacionalismo e o sentimentalismo exacerbados. Dessa forma, sua imagem do fado como símbolo nacional coloca sua análise em consonância com os pressupostos do *modelo etnocultural* de nação definido neste trabalho.

⁵¹⁴ LOURENÇO, op. cit., 43.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se demonstrar ao longo destas páginas que a ideia de nação e dos símbolos capazes de identificá-la esteve diretamente relacionada às especificidades de cada momento histórico. Sendo, assim, entende-se que este trabalho cumpriu sua intenção de comprovar o caráter mutável do conceito de nação, atestado pela constatação da historicidade observada na construção das imagens do fado em dois momentos distintos da história de Portugal, ora como elemento incapaz de figurar como símbolo da nação portuguesa, ora como expressão da “alma nacional”.

Tratou-se, portanto, de pontuar as “estéticas de recomposição identitária” desenvolvidas pela cultura portuguesa⁵¹⁵ a partir da segunda metade do século XIX, através do estudo do fado. Durante esse período, como se viu, nascia uma novidade: uma nova lógica de pensamento calcada no estabelecimento de uma alteração na dimensão temporal de análise da história de Portugal. Pela primeira vez, após séculos de proeminência de uma tradição passadista na concepção da nação portuguesa, se descortinou a possibilidade de repensar o país buscando a cristalização de elementos nacionais capazes de se perpetuar no futuro. Transferiu-se, então, ao devir histórico, e não mais se delegou ao passado português, o papel de conformador da nação.

Este trabalho buscou demonstrar, assim, que as temporalidades expressas pelas categorias de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”⁵¹⁶ articularam a nova forma de pensar a nação, embora as análises realizadas por cada um dos grupos tenha repousado em pressupostos diferentes. Durante a segunda metade do século XIX, foram identificados dois grupos responsáveis por estabelecer os parâmetros capazes de conformar as referidas “estéticas”: a chamada *Geração de 1870*, marcadamente cientificista, inclusive no âmbito da literatura, através da corrente realista, e a *Geração de 1890*, de cunho fortemente nacionalista, o qual conformou, na literatura, o simbolismo em Portugal. No estudo de caso, a experiência configurou os parâmetros praticados pelos intelectuais em suas composições de imagens do fado, influenciados pelo conjunto de ideias vigentes em cada um dos momentos assinalados pelas duas gerações; conseqüentemente, a expectativa, conformada por essa

⁵¹⁵ PAREDES, op. cit., p. 214.

⁵¹⁶ KOSELLECK, 2006.

experiência, se transfigurou na idealização de projetos antagônicos, nos quais o fado foi, ora desconsiderado como elemento nacional, no caso dos romances de Eça de Queirós, ora considerado elemento genuinamente português, expressão da alma nacional, nas obras de Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel.

Em termos conceituais, os dois *modelos de nação* definidos neste trabalho sintetizaram a lógica de pensamento desses intelectuais dedicados a estabelecer um projeto político com elementos identitários que pudessem dar sustentação às intenções de superação da crise em que estava imersa a sociedade na segunda metade dos oitocentos. Sendo assim, os dois modelos colocaram-se em oposição. Enquanto o *modelo racional*, atribuído ao pensamento de Eça de Queirós, apresenta características que conformariam a sociedade portuguesa nos moldes da civilização europeia moderna, o *modelo etnocultural*, atribuído ao pensamento presente nas obras de Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel, constitui-se de características que apontam à perscrutação de elementos indicadores de uma suposta originalidade cultural portuguesa.

Torna-se relevante, nessas considerações, pontuar de que forma as referidas “estéticas de recomposição identitária”⁵¹⁷ ligadas aos dois *modelos de nação* estiveram presentes na composição das imagens do fado presentes nas obras analisadas. No caso do romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, o gênero musical é apresentado pelo autor como veículo de vazão das emoções da protagonista Luísa. De personalidade melancólica, ela pratica o adultério com seu primo Basílio. Através da relação entre esses dois personagens, Eça traça um paralelo entre um Portugal decadente, fortemente caracterizado por inclinações sentimentais, representado por Luísa, e um modelo de civilização europeia moderna, representado pelo pensamento racional e pelo cosmopolitismo sintetizados na personalidade de Basílio.

Em *A Ilustre Casa de Ramires*, por sua vez, o personagem fadista Videirinha é apresentado como um bajulador de Gonçalo Mendes Ramires, o “fidalgo da torre”, comportamento justificado pela composição das quadras do *Fado dos Ramires*. Influente na vila onde reside, o nobre costuma reunir-se com amigos em sua residência a fim de discutir a política local. Videirinha, no entanto, considerado pelo fidalgo como incapaz de participar das discussões travadas nessas reuniões, somente é convidado para o momento em que todos comem e bebem ao som de seus fados.

⁵¹⁷ PAREDES, op. cit., p. 214.

O gênero musical em questão surge, então, nos romances analisados, como elemento desvinculado dos parâmetros cientificistas que configuram seu ideal de nação. Dessa forma, se a estética de recomposição identitária atribuída a Eça é definida em termos de uma pretensa cientificidade na conformação de símbolos nacionais, que encontra definições nas concepções do realismo, o fado, apresentado como veículo de vazão de emoções, manifestado através de sons monossilábicos e apresentado através de personagens incapazes de refletir racionalmente sobre questões políticas e filosóficas, é rechaçado como elemento identitário da nação passível de se consolidar através do tempo.

Em sua *História do Fado*, Pinto de Carvalho considera o gênero musical em questão como a mais emblemática das canções populares, que, segundo ele, são aquelas que manifestam mais precisamente o comportamento de um “povo”. Buscando traçar um perfil do fado e do fadista desde a segunda metade do século XIX, ele procura demonstrar que suas características principais atravessam as décadas de forma perene. O caráter de originalidade que atribui ao fado como símbolo genuinamente português, manifestaria-se, segundo ele, através de sua resistência às tendências e costumes contemporâneos. Ainda, a fim de justificar a estreita vinculação do gênero musical com uma suposta personalidade cultural portuguesa, afirma que ele subsistirá por se tratar de uma invenção nacional capaz de penetrar em diversas camadas da sociedade. Por essas razões, o fado, segundo suas convicções, manifestaria a alma nacional portuguesa.

N’A *Triste Canção do Sul*, Alberto Pimentel explora a relação do *fado canção* com o *fado destino*. De acordo com o autor, o “povo português” apresentaria comportamento fatalista e, sendo assim, o fado seria uma espécie de mentalidade ou a própria história de Portugal. Da mesma forma que Pinto de Carvalho, Pimentel afirma que, por manifestar a alma do povo, o fado caracterizaria-se como símbolo genuinamente português. Sua análise avança, contudo, em relação à de Tinop, na medida em que considera o fadista como a síntese do “povo” português, porque originário dos ambientes da taberna e dos bordéis. Considerando que nesses locais a originalidade nacional está melhor representada, transforma, dessa forma, o ambiente fadista em microcosmo da nação e o fado numa espécie de hino nacional, símbolo e objeto de adoração.

Apresentado nessas obras como a manifestação da alma nacional, o fado é, então, considerado elemento genuinamente nacional. Para ambos os autores, uma relação psíquica vincula o gênero musical a uma suposta originalidade portuguesa, o que faz com que ele

resista às novas lógicas de pensamento contemporâneas, diga-se, cosmopolitas. Dessa forma, definem o fado como elemento nacional segundo parâmetros que buscam estabelecer uma subjetividade lusitana conformadora de seu ideal de nação. Observa-se, assim, através dessas características, a estética de recomposição identitária atribuída aos autores, definida por uma orientação nacionalista, responsável por conformar as concepções simbolistas. De acordo com esses pressupostos, o fado, entendido como a alma do “povo”, pode ser considerado, então, elemento identitário da nação passível de se consolidar através do tempo.

Conforme se demonstrou, a definição de “estéticas de recomposição identitária”⁵¹⁸ desenvolvidas pela cultura portuguesa na segunda metade do século XIX reforça a intenção deste trabalho de comprovar o caráter mutável do conceito de nação. Na medida em que foram estabelecidas segundo parâmetros antagônicos, apresentando concepções diametralmente confrontáveis entre si, revelam, assim, a historicidade observada na construção dos símbolos nacionais, neste caso, o fado.

Na introdução deste trabalho, traçou-se um painel com os elementos que tornam o fado símbolo identitário em Portugal na atualidade. Ainda que essa ideia pareça estar consolidada em diferentes setores da sociedade lusitana, e também entre a comunidade internacional, procurou-se demonstrar que o gênero musical ainda carece de trabalhos que o analisem enquanto objeto historiográfico. Frente a este estado de coisas, este trabalho pretende-se, então, uma contribuição à construção de sua história enquanto música popular portuguesa e à problematização de seu caráter identitário como símbolo da nação lusa.

⁵¹⁸ PAREDES, op. cit., p. 214.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA, Benjamin Jr. “Eça de Queirós, o realismo e a circulação literária entre Portugal e Brasil”. In: _____. (org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000, pp. 89-117.
- ACTON, Lord. “Nacionalidade”. In: BALAKRISHNAN, Gopal. *Uma Mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 23-43 [Nationality. In: *The Home and Foreign Review*, 1, julho de 1862].
- ALMEIDA, José Carlos. *Celebrar Portugal. A nação, as comemorações públicas e as políticas de identidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Brasília: Ed. da UnB, 1963 [1854].
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mario de. *Origens do fado*. In: *Música, doce música*. São Paulo, L.G. Miranda, 1933.
- ARRUDA, José Jobson; TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUMER, Franklin L. *O Pensamento Europeu Moderno*. Volume II, Séculos XIX e XX. Lisboa: Edições 70, 1990.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O Ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BRAUDEL, Fernand. *A longa duração*. In: _____. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1990 [1958].
- BRITO, Joaquim Pais de. “O fado: etnografia na cidade”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 24-42.
- _____. “Sobre o fado e a *História do Fado*”. In: CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Antônio Nobre: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Fortaleza: Edições NUDOC / Museu do Ceará, 2005.

_____. “Positivistas e Republicanos”. In: TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando. *História da História em Portugal*. Sécs. XIX-XX. Vol. 1. A História através da História. Lisboa: Temas e Debates, 1988.

CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A. M. Archer de. *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.

COMTE, Auguste. “Curso de Filosofia Positiva”. In: _____. *Curso de Filosofia Positiva; Discurso Preliminar sobre o Conjunto do Positivismo; Catecismo Positivista*. Tradução José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. – 5.^a ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991. – (Os Pensadores), p. 1-39.

CORTESÃO, Jaime. *O que o povo canta em Portugal: trovas, romances, orações e seleção musical*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

_____. *Cancioneiro Popular: Antologia precedida dum estudo crítico*. Porto: Renascença Portuguesa, 1914.

COULANGES, Fustel de. *L'Alsace est-elle allemande ou française? RÉPONSE A M. MOMMSEN, Professeur à Berlin*. Paris: E. Dentu, Libraire-Éditeur, 1870. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5442701h/f2.image>. Acesso em 1 abr. 2014.

FALCON, Francisco. Historiografia Portuguesa Contemporânea: Um ensaio histórico-interpretativo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 79-99.

FARO, Rute Santos de Castro Lopo e. *O Porto na Berlinda: memórias de Alberto Pimentel*. Porto: UP, 2005, 149 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românticos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005.

FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. “Introdução”. In: NOBRE, António. *Só*. [S.I.]: Ulisseia, 1989, pp. 7-74.

FICHTE, Joahann Gottlieb. *Discursos à Nação Alemã*. Lisboa: Círculo de leitores, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. “No centenário de morte de Oliveira Martins”. In: QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. J. M. Eça de Queiroz, J. P. Oliveira Martins; texto introdutório de Paulo Franchetti, fixação do texto, notas e comentários de Beatriz Berrini. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

HASTINGS, Adrian. *La construcción de las nacionalidades*. Madrid: Cambridge Univ. Press, 2000.

HERDER, Joahann Gottfried. *Ideas para una filosofia de la humanidad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1959.

HOMEM, Amadeu Carvalho. *Do Romantismo ao Realismo: temas de Cultura Portuguesa (Século XIX)*. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 2005.

_____. “Para uma leitura sociológica e política da ‘Questão Coimbrã’”. *Máthesis*, nº 4, 1995.

JULLIARD, Jacques. “Sur un fascisme imaginaire: à propôs d’un livre de Zeev Sternhell”. *Annales ESC*, 39º ano, nº 4, julho-agosto de 1984, p. 849-859, citação p. 855. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1984_num_39_4_283100. Acesso em: 02 jul. 2014.

KOSELLECK, Reinhart [et al.]. *O Conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

_____. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica; I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

_____. *Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ; Contraponto, 1999.

LLOBERA, Josep R. *O Deus da Modernidade: o desenvolvimento do nacionalismo na Europa Ocidental*. Oeiras: Celta Editora, 2000.

LOPES, Óscar. “7ª Época – Época Contemporânea”. In: SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 1979.

LOURENÇO, António Apolinário. “De *Madame Bovary* ao *Primo Basílio*: a singularidade bovarista de Luísa” *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 4, p. 413-419, out./dez. 2012, p. 415.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.

_____. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

MAIA, E. J. *Marujo*. 1846. 1 original de arte, tinta-da-China e aguarela s/ papel, color., 320 mm x 227 mm. Coleção Desenho. Museu da Cidade. Lisboa. Disponível em: <http://www.museudacidade.pt/Coleccoes/Desenho/Paginas/Marujo.aspx>. Acesso em: 28 mar. 2014).

MALPAS, James. *Realismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000, il.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

_____. *Guia de história da 1ª República portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

_____. *A Primeira República Portuguesa* (alguns aspectos estruturais). Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.

MATOS, A. Campos. “Casino, Conferências do”. In: _____ (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988, pp. 123-131.

MATOS, Sérgio Campos. História e identidade nacional. A formação de Portugal na historiografia contemporânea. *Lusotopie*, 2002, pp. 123-139.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*; org. M.A. Screech. Tradução Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, pp. 203-221.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público: Corda Seca, 2004.

PAIS, José Machado. O *enigma* do ‘fado’ e a identidade luso-afro-brasileira. *Ler História*, 34 (1998), 33-61.

_____. A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 1983-3.º, 4.º 5.º, 939-960.

PAREDES, Marçal de Menezes. *Configurações Luso-Brasileiras*. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910). [Coimbra]: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

_____. “A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro”. In: *Portugal, Brasil, África: história, identidades e fronteiras*. São Leopoldo: Oikos, 2012, pp. 149-178.

PEREIRA, Henrique Manuel S. *À Volta de Junqueiro: Vida, Obra e Pensamento*. Porto: Universidade Católica do Porto, 2010.

PISSARA, Augusto. “Introdução”. In: QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997b, pp. 6-9.

QUEIRÓS, Eça de. *Eça de Queirós*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Benjamin Abdala Jr. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

QUEIROZ, Eça de. “O Francezismo”. In: *Últimas Páginas*. Lisboa: Livraria Lello e Irmão, 1944, pp. 397-425.

RAMOS, Rui. *A segunda fundação (1890-1926)*. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. [S.I.]: Editorial Estampa, 2001, v. 6.

REIS, Carlos. “Sobre o último Eça ou o Realismo como problema”. In: *Estudos Queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra*. Lisboa: Editorial Presença, 1999, pp. 156-163.

REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa (Ed.). *Textos de Imprensa I: da Gazeta de Portugal*. [S.I.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

RENAN, Ernest. “O que é uma nação?” (Conferencia realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882). In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (org.). *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*. Guimarães: Opnia Omnia, 2011, pp. 29-44.

SANTOS, Giuliano Lellis Ito. *A Ideia de História no Último Eça*. São Paulo: USP, 2011, 229 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós: ensaio*. Lisboa: Gradiva, 2000.

_____. *A tertúlia ocidental: estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins e outros*. Lisboa: Gradiva, 1995.

_____. *A cultura em Portugal: teoria e história*. Lisboa: Gradiva, 1991. 2 v.

_____. *Para a história da cultura em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1974. 2 v.

SERRÃO, Joel. *Temas Oitocentistas – II: para a história de Portugal no século passado*. Lisboa: Portugália, 1962.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, pp. 231-269.

SMITH, Anthony D. *Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

SOUSA, Avelino de. *O fado e os seus censores: artigos colligidos da Voz do Operario: critica aos detractores da canção nacional; com uma carta do illustre poeta e dramaturgo Dr. Julio Dantas*. Lisboa: 1912.

SUCENA, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Veja, 2002.

TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia del arte*. Valencia: F. Sampere, [1930?], v. 1 [1865].

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, 2001/2002, p. 7-23.

TINHORÃO, José Ramos. *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa*. Lisboa: Caminho da Musica, 1994.

TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando. *História da História em Portugal*. Sécs. XIX-XX. A História através da História. Lisboa: Temas e Debates, 1988, 2 v.

UNESCO. *Nomination file no. 00563 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2011*. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental Committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2011. Disponível em: <[HTTP://WWW.UNESCO.ORG/CULTURE/ICH/INDEX.PHP?LG=EN&PG=00011&RL=00563](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&rl=00563)>. Acesso em: 29 ago. 2012.

VELLOSO, Jota. “Calmaria”. Intérprete: Maria Bethânia. In: BETHÂNIA, Maria. *Oásis de Bethânia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012. 1 CD. Faixa 5.

VOLTAIRE, François Marie Arouet. *Cartas Inglesas; Tratado de Metafísica; Dicionário Filosófico; O filósofo ignorante*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí (et al.) – 2ª ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1978.

WAISSÉ, Silvia; AMARAL, Maria Thereza Cera Galvão; ALFONSO-GOLDFARB, Ana M. Raízes do vitalismo francês: Bordeu e Barthez, entre Paris e Montpellier. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, n.3, jul-set. 2011, p. 625-640.

FONTES PRINCIPAIS

CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna; Typographia, 1903, 270 p. Disponível em: <https://archive.org/details/historiadofado00carvgoog>. Acesso em: 22 abr. 2014.

PIMENTEL, Alberto. *A Triste canção do Sul* (subsídios para a história do fado). Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904. Disponível em: <https://ia600309.us.archive.org/9/items/tristecanodo00pimeuft/tristecanodo00pimeuft.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2012.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Bazílio*. 1ª ed. Porto; Braga: Livraria Chardron, 1878, 636 p.; 19 cm. Disponível em: http://purl.pt/23926/4/1-88941-p_PDF/1-88941-p_PDF_24-C-R0150/1-88941-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 22 abr. 2014.

QUEIROZ, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. Porto: Livraria Chardron, 1900, 543 p.; 19 cm. Disponível em: http://purl.pt/332/4/1-10061-p_PDF/1-10061-p_PDF_08-G-R0150/1-10061-p_0000_rosto-xv_t08-G-R0150.pdf. Acesso em: 22 abr. 2014.

FONTES COMPLEMENTARES

AS FARPAS: *Crônica mensal da política, das letras e dos costumes*. Lisboa: Tipografia Universal. Maio de 1871 – Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: http://purl.pt/256/4/pp-7311-p_1871/pp-7311-p_1871_item4/pp-7311-p_1871_PDF/pp-7311-p_1871_PDF_24-C-R0096/pp-7311-p_1871_0000_capa-98_t24-C-R0096.pdf. Acesso em: 22 abr. 2014.

AS FARPAS: *Crônica mensal da política, das letras e dos costumes*. Lisboa: Tipografia Universal. Junho de 1871 – Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: http://purl.pt/256/2/pp-7311-p_1871/pp-7311-p_1871_item2/pp-7311-p_1871_PDF/pp-7311-p_1871_PDF_24-C-R0096/pp-7311-p_1871_0000_capa-98_t24-C-R0096.pdf.

[p_1871_PDF_24-C-R0096/pp-7311-p_1871_0000_capa-98_t24-C-R0096.pdf](#) . Acesso em: 10 jul. 2014.

BRAGA, Teófilo. “As Teocracias Literárias. Relance sobre o Estado Actual da Literatura Portuguesa”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988 [1865], pp. 133-140.

_____. *Historia da Poesia Popular Portugueza*. Porto: Typographia Lusitana, 1867.

CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982 [1903].

_____. *Lisboa D’Outros Tempos*, v. 2: os cafés. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1899.

_____. *Lisboa D’Outros Tempos*, v. 1: figuras e scenas antigas. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1898.

CASTILHO, António Feliciano. “Carta do ILL.^{mo} E Ex.^{mo} Sr. António Feliciano de Castilho ao Editor”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988 [1865].

JUNQUEIRO, Guerra. *Pátria*. Porto: Lello & Irmão – Editores, (1990?) [1896].

_____. *Finis Patriae*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1967 [1890].

LEAL, Gomes. *Fim de um mundo: satyras modernas*. Porto: Livraria Chardron, 1899. Disponível em: <https://archive.org/stream/fimdeummundosaty00leal#page/238/mode/2up>. Acesso em: 10 Set. 2014.

NOBRE, António. *Só*. [S.I.]: Ulisseia, 1989.

_____. *Só*. Paris: Léon Vanier, 1892. Disponível em: http://purl.pt/125/6/1-61159-v_PDF/1-61159-v_PDF_24-C-R0072/1-61159-v_0000_capa-guardas2_t24-C-R0072.pdf. Acesso em: 9 Dez. 2014.

OLIVEIRA, Alberto de. *Palavras loucas*. Coimbra: F. França Amado, Editor, 1894.

PIMENTEL, Alberto. *As alegres canções do norte*. Lisboa: Livraria Viuva Tavares Cardoso, 1905. Disponível em: <https://archive.org/stream/asalegrescanesd00pimegoog#page/n9/mode/2up>. Acesso em: 10 Set. 2014.

_____. *Vida de Lisboa*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira – Livraria Editora, 1900.

_____. *Album de Ensino Universal: livro d’instrucção popular*. Lisboa: Oficina Typographiva de J. A. de Mattos, [S. I].

PROGRAMA DAS CONFERÊNCIAS DEMOCRÁTICAS. In: QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. 8ª ed. Lisboa: Ulmeiro, 2001a [1871], pp. 7-9.

PROTESTO Contra o Encerramento da Sala da Conferências Democráticas. In: QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. 8ª ed. Lisboa: Ulmeiro, 2001b [1871], p. 10.

QUEIRÓS, Eça de. “Lisboa”. In: REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa (Ed.). *Textos de Imprensa I: da Gazeta de Portugal*. [S.I.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004 [1867].

_____. *O Primo Basílio*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997 [1878].

_____. “O Primo Basílio. Carta a Teófilo Braga”. In: _____. *O Primo Basílio*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997a [1878], pp. 412-415.

_____. *Idealismo e Realismo*. In: QUEIRÓS, Eça de. *Eça de Queirós*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Benjamin Abdala Jr. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990a, pp. 23-28.

QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. J. M. Eça de Queiroz, J. P. Oliveira Martins; texto introdutório de Paulo Franchetti, fixação do texto, notas e comentários de Beatriz Berrini. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. *A Ilustre Casa de Ramires*. São Paulo: Brasiliense, 1973 [1900].

_____. “Antero de Quental”. In: _____. *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1951, pp. 333-380.

QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. 8ª ed. Lisboa: Ulmeiro, 2001 [1871].

_____. “Bom Senso e Bom Gosto. Carta ao Exmo. Sr. António Feliciano de Castilho”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988a [1865], pp. 111-122.

_____. “A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais”. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *A questão coimbrã* (Bom senso e Bom gosto). Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988b [1865], pp. 142-155.

_____. *Odes Modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=mUMuAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 12 abr. 2014.

SÍTIOS CONSULTADOS NA INTERNET

Biblioteca Nacional de Portugal: <http://www.bnportugal.pt/>

Bibliothèque nationale de France: gallica.bnf.fr

Candidatura do Fado à Lista de Patrimônio Imaterial da Humanidade: www.candidaturadofado.com/

Departamento de Difusão Cultural / UFRGS: www.ufrgs.br/difusaocultural

Google Livros: <https://books.google.com.br/>

Internet Archive: Digital Library of Free Books, Movies and Audios: <https://archive.org/>

Museu de Lisboa: www.museudacidade.pt

Notícias Magazine: www.noticiasmagazine.pt/

Persée: Portail de revues scientifiques em sciences humaines et sociales: www.persee.fr/

Revisitar/Redescobrir Guerra Junqueiro: www.artes.ucp.pt/guerrajunqueiro