



Ivete Luís dos Anjos Alberto de Oliveira: Ideário Nacional
Videira de Carvalho Pio



Ivete Luís dos Anjos Alberto de Oliveira: ideário nacional
Videira de Carvalho Pio

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas – Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Doutor António Nuno Rosmaninho Rolo, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a Julieta Carolina Pio Teixeira

O júri

Presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor José Carlos Seabra Pereira
Professor Associado da Universidade de Coimbra (arguente)

Prof. Doutor António Nuno Rosmaninho Rolo
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador)

Agradecimentos

Ao Exmo. Senhor Professor Doutor António Nuno Rosmaninho Rolo por ter aceitado orientar este trabalho e por toda a dedicação com que o fez, o meu sincero agradecimento. Sem o seu apoio, compreensão, incentivo e disponibilidade não teria sido possível realizar este trabalho.

Ao Exmo. Senhor Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira pelo apoio no acesso a algumas das obras que compõem a bibliografia.

Aos meus pais por todo o esforço que fizeram para que eu tivesse a oportunidade de estudar na Universidade de Aveiro.

Ao meu querido José António por todo o apoio.

Ao Exmo. Senhor Dr. António Marques Vilar.

À Exma. Senhora Dra. Vânia Amaral.

Palavras-chave

Neogarrettismo; nacionalismo; geração de 90; identidade nacional; tradição popular; costumes rurais; «arte neogarrettiana».

Resumo

Inserido numa atmosfera nacionalista que se estabeleceu em Portugal na última década do século XIX, o neogarrettismo anunciado por Alberto de Oliveira em 1894, na obra *Palavras Loucas*, procurou restabelecer a moral no país e criar um conceito de identidade nacional que permitisse aos portugueses ultrapassar o sentimento de decadência e inferioridade em relação à Europa, causado pelo Ultimato Britânico de 1890. Opondo-se à crítica social dos escritores realistas da geração de 70 e às imitações do estrangeiro, principalmente da França, Alberto de Oliveira propõe que a arte em Portugal se unifique em torno da representação temática das tradições populares rurais nacionais, como forma de valorização e afirmação da cultura e identidade portuguesas.

A *arte neogarrettiana* (expressão de Augusto da Costa Dias) é toda aquela onde, com maior ou menor expressão ou intensidade, dependendo do género artístico em questão, transparece o ideário de elogio dos costumes rurais proposto pelo neogarrettismo. Neste estudo, procurámos verificar de que forma o neogarrettismo se manifestou na literatura, no teatro, na pintura, na arquitectura, na escultura e na música em Portugal, avaliando o impacto que esta doutrina teve na cultura portuguesa.

Keywords

Neo-Garrettism; nationalism; *Geração de 90*; national identity; popular tradition; rural costumes; «neo-garrettian art».

Abstract

Inserted in the nationalist atmosphere established in Portugal in the last decade of the 19th century, Neo-Garrettism, proclaimed by Alberto de Oliveira, in 1894, in his work “Palavras Loucas”, attempted to reestablish the country’s morale and create a concept of national identity that could offer the Portuguese the possibility to overcome the feeling of decay and inferiority towards the rest of Europe brought about by the British ultimatum in 1880. Opposing the social criticism of the realistic writers of the *Geração de 70* and the imitations of foreign countries, mostly of France, Alberto de Oliveira proposed that art in Portugal unified around the thematic representation of the national popular traditions of rural communities, as a way of increasing the value and affirming the Portuguese culture and identity.

Neo-Garrettian art (Augusto da Costa Dias’ expression) is all the art that shows through, with more or less expression or intensity, according to which artistic genre, the theory of the commendation of the rural customs proposed by neo-Garrettism. In this study, our intention was to verify the way neo-Garrettism manifested itself in literature, theatre, painting, architecture, sculpture and music in Portugal, assessing the impact that this particular doctrine had in Portuguese culture.

ÍNDICE

Agradecimentos	v
Resumo	vi
Abstract	vii
Introdução	3

CAPÍTULO I

ALBERTO DE OLIVEIRA: IDEÁRIO CULTURAL E POLÍTICO

1. Percurso biográfico	5
2. Ideário cultural e político	13
3. Alberto de Oliveira e a França: denúncia do «êro paris-cêntrico»	27

CAPÍTULO II

NEOGARRETTISMO

1. Neogarrettismo: «movimento cultural»	36
2. O neogarrettismo em <i>Palavras Loucas</i>	43
3. O neogarrettismo no contexto do nacionalismo cultural da Geração de 90	53
4. Recepção crítica do ideário neogarrettista	61

CAPÍTULO III

UNIFICAÇÃO DA ARTE NACIONAL

1. As artes ao serviço da nação	81
2. Uma lição perene	96
3. O neogarrettismo na literatura	100
4. O neogarrettismo no teatro	111
5. O neogarrettismo na pintura	119
6. O neogarrettismo na arquitectura	130
7. O neogarrettismo na escultura	138
8. O neogarrettismo na música	144
Conclusão	155
Bibliografia	158

INTRODUÇÃO

Este estudo dedicado ao neogarrettismo pretende atenuar o desinteresse com que o tema tem sido tratado pelos especialistas em arte e cultura portuguesa, ao longo do tempo, desde a sua criação. O trabalho divide-se em três capítulos que se interligam no sentido de oferecer ao leitor uma perspectiva global da criação do neogarrettismo, desde a sua concepção aos resultados da sua aplicação à produção artística em Portugal. No primeiro capítulo, apresentaremos, a abrir, um estudo da biografia de Alberto de Oliveira na expectativa de que contribua para facilitar a compreensão da criação do neogarrettismo. Seguidamente, contemplaremos o ideário político e cultural de Alberto de Oliveira e finalmente dedicaremos uma parte do capítulo à análise da relação que Alberto de Oliveira mantém com a realidade cultural francesa no sentido de esclarecermos as críticas que dirige à França.

No segundo capítulo, privilegiaremos, o estudo da doutrina neogarrettista e da sua abrangência cultural e procuraremos compreender como é que Alberto de Oliveira equacionava a colocação da arte ao serviço do nacionalismo em Portugal. Apesar de Alberto de Oliveira ter escrito uma vasta quantidade de obras nas quais discute a importância da criação de um sentimento de patriotismo, *Palavras Loucas* distingue-se pela apresentação do programa neogarrettista e pela recomendação da unificação temática da arte em torno dos propósitos de enaltecimento patriótico do neogarrettismo. Por este motivo, o segundo capítulo disporá de um ponto dedicado exclusivamente ao estudo do neogarrettismo em *Palavras Loucas* e da relação entre o neogarrettismo e os textos de Almeida Garrett. Seguidamente, incluiremos o neogarrettismo no contexto cultural da sua época, uma vez que o nacionalismo não era preocupação exclusiva de Alberto de Oliveira, mas de toda a geração de 90. Finalmente, estudaremos a crítica dedicada ao neogarrettismo de forma a podermos perceber a aceitação que o ideário de Alberto de Oliveira teve no meio cultural da época e de que modo é que a sua recepção crítica foi evoluindo.

No último capítulo, analisaremos a criação artística portuguesa e a sua relação com a proposta neogarrettista de unificação temática da arte. Estudaremos a resposta da literatura, do teatro, da pintura, da escultura, da arquitectura e da música à proposta neogarrettista, com o propósito de contribuir para uma melhor compreensão do nacionalismo artístico em Portugal.

CAPÍTULO I

ALBERTO DE OLIVEIRA: IDEÁRIO CULTURAL E POLÍTICO

A importância do conhecimento do percurso biográfico de Alberto de Oliveira justifica-se pela relevância que este aspecto pode assumir no estudo da sua obra, do seu ideário cultural e político, e da criação do neogarrettismo. A apresentação biográfica que constituirá a primeira parte deste capítulo surge na sequência de vários outros estudos e artigos já existentes sobre a vida do autor, que, todavia, carecem de ser cruzados e reunidos num estudo biográfico que se pretende mais abrangente.

A biografia de Alberto de Oliveira, aqui apresentada, é assim tributária dos seguintes estudos e artigos que anteriormente se ocuparam do assunto: a tese de licenciatura *Alberto de Oliveira* de Maria Cândia Barros; a exposição biográfica, que o autor faz de si próprio, em *António Nobre: Página de Memórias*, a biografia disponibilizada no *Dicionário da Literatura Portuguesa* dirigido por Álvaro Manuel Machado, o resumo biográfico apresentado em *Palavras Loucas* e as referências a Alberto de Oliveira que surgem em *Vida e Obra de António Nobre*, de Guilherme de Castilho. O estudo biográfico, que se segue, foi ainda complementado com a minha análise cuidada das datas e locais referidos por Alberto de Oliveira na assinatura final dos seus artigos, e das suas apreciações sobre os sítios por onde passou; e procura expor a biografia de Alberto de Oliveira de forma a que esta possa ser útil ao estudo da formação ideológica do autor.

Numa fase seguinte, este capítulo privilegiará o estudo do ideário cultural e político do autor que propôs a atribuição de uma função nacionalista à cultura, à política e à arte, em geral, com o intuito de as colocar ao serviço da valorização nacional. Finalmente, considerou-se relevante o estudo da forma como Alberto de Oliveira se relacionou com a realidade francesa. A frequência com que se refere à França, por variados motivos, criticando-a e estabelecendo comparações entre Paris e outras cidades europeias, em várias das suas obras, merece uma reflexão cuidada no sentido de se poderem apurar as razões e o teor da insistente crítica que faz ao país.

1. Percurso biográfico

Alberto de Oliveira, escritor, poeta, crítico, diplomata e ideólogo do programa neogarrettista, nasceu a 16 de Novembro de 1873 e faleceu a 23 de Abril de 1940, no Porto¹. Filho de pais transmontanos, que, segundo Maria Cândia Barros, tiveram 15 filhos e viveram vários anos no Brasil, na cidade de Vassouras, Alberto de Oliveira foi o único dos muitos irmãos que sobreviveu.²

Dotado de capacidades intelectuais pouco comuns em crianças da sua idade, Alberto de Oliveira não viveu as habituais brincadeiras de infância. O seu nível intelectual parece ter-se desenvolvido precocemente ao ponto de o autor admitir que não soube ser criança:

Eu era e não era uma criança. Não me ensinaram a sê-lo, ou Deus não quis que eu o fôsse. Procuo fundamente no passado e encontro-me sempre com a cabeça cheia de ideias e sentimentos de pessoa crescida e privado daquela feliz inconsciência que é apanágio infantil. Aos 11 anos chorei e penei de amor. Soube ler e escrever antes dos 4 e não sei se soube brincar com tal presteza. Aflige-me ainda hoje, apesar de já vencida e equilibrada pelo tempo, essa pressa doentia com que busquei a vida antes de me haver adestrado para ela.³

A propósito da precocidade intelectual e sentimental de Alberto de Oliveira, Maria Cândia Barros afirma que «o pai o encarregava frequentes vezes da correspondência dos negócios, fornecia-lhe os tópicos e deixava-o expor livremente.»⁴ A autora nota ainda que noutra

¹ Cf. Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Editorial Presença, Lisboa, 1996, p. 345

² Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 2: «Os filhos morriam-lhes meses após o nascimento, as dolorosas perdas sucediam-se sem saberem a que atribuir tão grande infelicidade. Acabaram por pensar ser o clima desfavorável e regressaram a Portugal. No entanto, pouco mais felizes foram; se dez filhos perderam no Brasil, de cinco que em Portugal tiveram, só dois vingaram, Alberto d'Oliveira e um irmão que veio a falecer ainda bastante novo.»

³ Alberto de Oliveira, «António Nobre: Página de Memórias» in Manuel Múrias (dir.), *Ocidente*, vol. IX, Império, Lisboa, 1940, p. 18

⁴ Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 2

ocasião apaixonou-se por uma jovem portuense e paixão foi essa que não resistiu a declarar-lha em ardente missiva. Por fatalidade, a carta chega ao conhecimento do austero pai da menina, que indignado, resolve procurar o cavalheiro e exigir-lhe uma satisfação. Dirige-se à morada na carta indicada e pede para falar ao Sr. Alberto de Oliveira, perante o pasmo da serviçal, admirada de ouvir dar senhoria ao menino da casa. Em face da creança que se lhe apresentou, julga tratar-se do filho do cavalheiro com quem deseja falar, pede-lhe para ir chamar o pai. Calcule-se a sua estupefacção ao saber que já não tinha pai e que o Sr. Alberto d'Oliveira era o simpático pequeno que tinha diante de si.»⁵

Segundo este relato de Maria Cândia Barros, poderá pensar-se que Alberto de Oliveira terá ficado órfão de pai bastante cedo, apesar de não encontrar outras referências biográficas que o confirmem. Mas se a sua infância foi invulgar, a sua juventude não o foi menos. Destacava-se dos seus colegas, em ambiente escolar, «pela sua iniciativa» e revelava um «temperamento entusiasta, comunicativo, [que] facilmente captava a simpatia de quem com ele convivia».⁶ Se por um lado, era reconhecido pela sua desenvoltura intelectual, por outro, lastimava-se da sua inabilidade física, quando comparado com os colegas:

Sem dúvida o temperamento pôde mais que a vontade, pois muito bem recorde a minha humilhada incapacidade de igualar os outros rapazes nas suas proezas desportivas e nunca pude consolar-me de não haver conseguido [sic], apesar de mil tentativas, realizar gimnásticamente a *subida de frente na barra fixa* que constituía, para qualquer dos meus companheiros de colégio, habilidade fácilima.⁷

O autor permaneceu no Porto até ingressar, com apenas 14 anos, no Curso de Direito da Universidade de Coimbra, onde conheceu António Nobre, que teve um grande impacto na sua vida: «Conheci António Nobre em Coimbra, em 1888, quando eu tinha apenas 15 anos e êle já 21. Apesar da diferença de idades eu precedera-o de um ano na

⁵ *Idem, ibidem*, p. 3

⁶ *Idem, ibidem*, p. 4

⁷ Alberto de Oliveira, «António Nobre: Página de Memórias» in Manuel Múrias (dir.), *Ocidente*, vol. IX, Império, Lisboa, 1940, p. 18 e 19

Universidade, tais foram os excessos e exageros da minha precocidade.»⁸ Em Coimbra, Alberto de Oliveira integra-se facilmente no meio académico e é bem recebido pelos colegas, «não sendo considerado por estes uma criança, mas um companheiro da mesma idade.»⁹ Em 1889, envolve-se em questões de crítica literária e funda com «António Nobre, Agostinho de Campos, António Homem de Melo (Toy) e Alberto Osório de Castro»¹⁰ a revista literária *Boémia Nova*. Quanto à produção literária da revista, Guilherme de Castilho afirma: «O primeiro número sai a lume em Fevereiro de 89. Subintitulava-se «Revista de Literatura e Ciência» e o *Dr. Fausto* (Alberto de Oliveira) era o seu redactor-chefe.»¹¹ Em resposta à *Boémia Nova*, surge a revista *Os Insubmissos* com a colaboração de «Eugénio de Castro, Francisco Bastos, Barbosa de Andrade e João de Menezes.»¹² Uma questão relacionada com a criação de novos versos alexandrinos — os alexandrinos tripartidos —, levou a um longo debate em artigos publicados pelas duas revistas, do qual a *Boémia Nova* saiu vencedora com um artigo publicado por Alberto de Oliveira, o que intensificou a consideração que os colegas tinham por ele, conforme nota Maria Cândia Barros:

Levanta-se discussão que prossegue durante bastante tempo até que um dos colaboradores, que primeiro se supoz ser Alberto Osório, publica um artigo que bate o adversário. Dias depois, sabe-se ao certo quem fora o autor: Alberto de Oliveira, o que causou espanto e aumentou a admiração pelo “fedelho-prodígio” como então era conhecido.¹³

Guilherme de Castilho refere, para além destas duas revistas, o aparecimento de duas outras: *Nem cá nem lá* em Fevereiro e *Boémia Velha* em Março, criadas com o intuito de parodiar a questão debatida entre *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*. Castilho define a revista *Nem cá nem lá* como «uma publicação de intuitos puramente galhofeiros: gozar à custa de ambos. A redacção é no *Jardim de Acádemos* e os seus directores são *Eu, Tu e Ele*, pseudónimos de Pinto da Rocha (colaborador dos dois primeiros números

⁸ *Idem, ibidem*, p. 18

⁹ Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 5

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 5

¹¹ Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979, p. 65

¹² Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 5

¹³ *Idem, ibidem*, p. 6

da *Boémia*) e Ernesto de Vasconcelos.»¹⁴ Os redactores de *Nem cá nem lá* declaravam: «Somos intransigentes com tudo e com todos. O nosso destino é dar pancada a torto e a direito, tanto na *Boémia Nova* como nos *Insubmissos*»¹⁵ Em Março, *Boémia Velha* surge com o mesmo propósito de *Nem cá nem lá* «tendo como redactor-chefe *Mefistófeles*, proprietário *Zé das Gaifonas* e colaboradores *Vários*, pseudónimos que encobriam os verdadeiros nomes do estudante Lomelino de Freitas e dos tipógrafos Pedro Cardoso e Delfim Gomes.»¹⁶

O tempo que passou em Coimbra foi muito importante para Alberto de Oliveira, não só pela envolvimento nas questões literárias, mas também pela amizade que estabeleceu com António Nobre, o amigo por quem Alberto de Oliveira sentiu, desde sempre, um grande fascínio, como o próprio autor confessa: «O poeta do *Só* foi para mim um Messias, de cujo evangelho pretendi arvorar-me em S. Paulo.»¹⁷ Castilho considera que esta admiração imediata por António Nobre se deve ao facto de Alberto de Oliveira ser ainda muito jovem e estar numa fase de formação do seu carácter, quando os dois se conheceram, deixando-se extasiar pela excentricidade de Nobre:

Alberto de Oliveira, na altura do seu encontro com António Nobre em Coimbra, era um adolescente que havia pouco deixara de ser criança: personalidade ainda por modelar, à espera dum influxo dominante que desse direcção definida à hesitação dos seus primeiros passos. É então que se lhe depara António Nobre, mais velho seis anos do que ele, com o seu temperamento cheio de caprichos singulares, de esquisitices requintadas, profundamente romântico. E Alberto de Oliveira sente como que um deslumbramento diante da originalidade do amigo; tudo que naquele é força realizadora, concretização de vagas tendências para a acção, docilmente se modela à sombra do modelo que tem diante de si.¹⁸

É realmente, tal como Castilho bem observou, o aspecto místico de António Nobre que inicialmente atrai Alberto de Oliveira, conforme ele próprio confessa:

¹⁴ Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979, p. 73

¹⁵ *Apud* Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979, p. 73

¹⁶ Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979, p. 75

¹⁷ Alberto de Oliveira, «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925, p. 7

¹⁸ Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979, p. 150

Em Coimbra, convertido de repente em rapaz, mas com aparência de menino, só me atraíam os estudantes mais velhos do que eu, e entre êsses recrutei os meus primeiros amigos. António Nobre foi logo um deles. Nele me seduzia e fascinava o poeta, de que o seu aspecto físico era espelho fidelíssimo. Já à volta do seu nome se formavam lendas e anedotas.¹⁹

Com o passar do tempo, a amizade entre ambos começa a fortalecer-se e em 1889, os escritores vão «morar juntos para um humilde casinholo no prolongamento, para os campos, da rua Fresca de Leça».²⁰ Passam, juntos, o Verão, criando uma relação muito próxima que mais tarde chega a ser mesmo apelidada de «*amizade amorosa*»: «Nesse Verão convivemos na mais absorvente e ardente intimidade. Namorámos e poetámos em companhia.»²¹ Depois disso, vieram os dois ainda a morar, também com Toy, na torre que ficou conhecida como Torre de Anto.²² Vendo-se impossibilitado de concluir o curso de Direito em Portugal, António Nobre vai estudar para França. Apesar deste afastamento, os amigos correspondem-se durante dois anos. As cartas que Alberto de Oliveira recebe de António Nobre deixam perceber que, apesar da falta que António Nobre diz sentir de Alberto de Oliveira, o pensamento dos dois amigos se vai distanciando. António Nobre declara-lhe os seus mais sinceros sentimentos:

Meu Alberto, como dava de boa vontade mil horas da minha vida, para que uma só estivesses ao pé de mim, não em sombra como ali te vejo, mas em Carne e Alma, tal qual como nos tempos em que contigo pisei a terra do Planeta, feliz e infeliz. Ah, sinto agora bem quanto é grande a minha Amizade por ti, maior do que Amor, quase Adoração, não são Toyanas estas palavras, Alberto, são sinceras, são humanas, são profundas!²³

¹⁹ Alberto de Oliveira, «António Nobre: Página de Memórias» in Manuel Múrias (dir.), *Ocidente*, vol. IX, Império, Lisboa, 1940, p. 19

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 19

²¹ *Idem, ibidem*, p. 19

²² Cf. Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 6

²³ Carta de António Nobre dirigida a Alberto de Oliveira, datada de 22 de Outubro de 1890, *Apud* Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979, p. 147

Todavia, a verdade é que, mais tarde, a relação se degrada e António Nobre escreve:

ou não sentes o que eu sinto, tens a insensibilidade da Pedra em frente aos meus soluços, ou não acreditaste naquelas palavras e as tomaste por retórica, por mentiras, por efeitos emocionais, convencido de que eu *jouait la comédie*. Aqui (não penses dizer o contrário) não há fugir. [...] E todos esses bilhetes eram Dor, dor pelas tuas injustiças, pelas tuas incoerências, pelas tuas vaidades, pelas desilusões que me trouxeste, enfim.²⁴

Castilho defende que estes desentendimentos se deviam a mudanças na personalidade de Alberto de Oliveira, que crescera, se tornara adulto e começara a autonomizar a sua postura intelectual:

Alberto de Oliveira já não sentia o que ele, António Nobre, sentia. Ou melhor: já o não sentia da mesma maneira. A *Dor*, a *Dor-Infinita* de que Nobre nos fala, passa a não ter sentido para aquele. A comunhão dos primeiros tempos dá lugar a um concretizar de caminhos cada vez mais divergentes. Enquanto António Nobre se mantém estruturalmente o mesmo na hiperemotividade que é uma característica permanente do seu temperamento, na capacidade e no gosto do sentimento, na visão pessimista da vida, Alberto de Oliveira como é natural, vai sofrendo a modificação que a idade e a diferença lhe vão ditando. Faz-se homem.²⁵

Esta perspectiva de Castilho parece poder explicar o desenvolvimento da relação entre os escritores. Todavia, nada impede que outras razões desconhecidas estejam na origem do distanciamento que se criou entre os dois. Em 1892, Alberto de Oliveira termina o curso de Direito e viaja até França para se encontrar com o amigo António Nobre, mas os desentendimentos entre ambos levam a um afastamento definitivo. Em França, Alberto de Oliveira conhece Eça de Queiroz, de quem se revela grande admirador: «Eça de Queiroz acolheu-nos com a cortesia sóbria, requintada que era um dos seus dotes. Cada gesto seu, cada palavra, era naturalmente e sem intenção nem

²⁴ Carta de António Nobre dirigida a Alberto de Oliveira, datada de 29 de Março de 1891, *Apud* Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979, p. 154

²⁵ Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979, p. 157

esforço uma obra de arte.»²⁶ A 10 de Setembro de 1894, Alberto de Oliveira casa-se e, nesse mesmo ano, é publicada a sua obra *Palavras Loucas* que reúne artigos escritos entre 1892 e 1894, nos quais expõe o seu programa neogarrettista. No entanto, o programa que acabava de anunciar, não era uma novidade absoluta, uma vez que o capítulo II, intitulado «Do neogarrettismo no teatro», que integra a obra publicada em 1894 havia já sido impresso anteriormente, em 1892, com o título de «Cartas da Última Hora: O theatro. — Neo-garrettismo.— A inspiração nacional.», na *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queiroz.

Depois de se formar, Alberto de Oliveira passa grande parte da sua vida fora do país. De acordo com Maria Cândia Barros, em 1896, com 23 anos, Alberto de Oliveira foi cônsul em Tânger e em 1902 tornou-se «representante diplomático»²⁷ em Berna, na Suíça. Em 1907 esteve na Conferência de Haia e em 1910 esteve em Berlim.²⁸ A autora não refere durante quanto tempo Alberto de Oliveira terá permanecido em Berlim. No entanto, segundo o autor, os artigos de *Sermões Não Encomendados (Notas Quotidianas)* terão sido escritos «nos anos de 1912 e 1913, em que residi quasi sempre em Berlim»²⁹ Entre 1914 e 1918, esteve no Rio de Janeiro a exercer o cargo de cônsul geral.³⁰ Em 1919, esteve em Lisboa³¹, em 1920 na Argentina, em 1926 e em 1931, em Bruxelas, em 1929, em Roma, em 1934, no Vaticano e finalmente em 1935, em Londres³². Alberto de Oliveira terá estado ainda em Buenos Aires em 1924, conforme

²⁶ Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2ª ed., Portugália, Lisboa, 1919, p. 43

²⁷ Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 12

²⁸ As informações relativas às deslocações do autor em: Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, carecem de uma clarificação. A autora afirma que Alberto foi para a Suíça em 1902 e que «depois de nove anos de permanência na Suíça [...] segue para a conferência de Haia (1907)». Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, tese de licenciatura, Lisboa, 1950, p.13

²⁹ Cf. introdução da obra: Alberto de Oliveira, *Sermões Não Encomendados (Notas Quotidianas)*, 2.ª ed., J. Rodrigues & C.ª Editores), Lisboa, 1939

³⁰ De acordo com a data do artigo «Apresentação à Colónia», in Alberto de Oliveira, *Na Outra Banda de Portugal: Quatro Anos no Rio de Janeiro*, Portugal-Brasil Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, Lisboa, 1920, p. 11: «No Gremio Republicano Portuguez do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1914»; e com a data do epílogo da obra *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*: «Rio de Janeiro, 1917 – 1918», in Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, Portugália, Lisboa, 1919, p. 205

³¹ Cf. a data da dedicatória: «Lisboa, 1919» e a data da *Nota Final*: «Lisboa — Outubro de 1919», Alberto de Oliveira, *Na Outra Banda de Portugal: Quatro Anos no Rio de Janeiro*, Portugal-Brasil Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, Lisboa, 1920

³² Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 14

data e local assinalados em *Nacionalismo na Literatura*³³ e em Lisboa em 1925, data e local referidos na nota introdutória de *Sermões Não Encomendados*.³⁴ Terminado o período de permanência em Londres como embaixador português e até ao final da sua vida, Alberto de Oliveira encarregou-se da organização da *Exposição do Mundo Português*, de 1940, à qual já não pôde assistir.³⁵

Durante toda a sua actividade de escritor, Alberto de Oliveira não só escreveu várias obras, incluindo poesia, como prefaciou outras, colaborou com vários jornais e dirigiu, em 1921, o semanário monárquico integralista *Acção Nacional*. O autor foi «condecorado com a Legião de Honra, Ordem de Cristo e Ordem de Santiago e da Academia de Ciências de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras, [e] foi também sócio da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras.»³⁶ Escreveu: *Poesias: Bíblia do Sonho e Pores-de-Sol* (1891), *Cartas da Última Hora* (1892), *Palavras Loucas* (1894), versos para *Suave Milagre* (1902), *Poesias: segunda série* (1906), *Mil Trovas Populares Portuguezas* (prefácio em colaboração com Agostinho de Campos, (1908), *Pombos-correios (Notas Quotidianas)* (1913), *Poesias: terceira série* (1913), *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias* (1919), *Prosa e Verso (Páginas Escolhidas)* (1919), *Na Outra Banda de Portugal (Quatro Annos no Rio de Janeiro)* (1920), *Ramo de Árvore: versos* (1922), *Nacionalismo na Literatura* (1924), *Sermões Não Encomendados* (1925 – 1ª ed., 1939 – 2ª ed.), *Memórias da Vida Diplomática: Portugal na Conferência de Haia de 1907* (1925), *Vida, Poesia e Morte* (1926), *Coimbra Amada, últimos versos* (1930), *Novos Sonetos* (1935), *Recordando: Notas de Viagem* (1936), *A Gravidade da Hora que Passa: a crítica sistemática é inimiga da unidade moral da nação* (1937), *A povoação "Portugal" perto de Roterdão* (1937), *Poemas de Itália e outros Poemas* (1939), *António Nobre: Página de Memórias* (1940), *A Coluna de Siena* (1940), *Poesia* (1959). Prefaciou: *Manual Político do Cidadão Português* de Trindade Coelho (1906), *Amor Immortal* de José António Nogueira (1913), *A Arte de Fazer Versos: com um dicionário de rimas ricas* do autor Osório Duque-Estrada (1914), *Inquérito para a Expansão do Comércio Português no Brasil* (1916) e a obra *Novinhos em Folha: Versos para Crianças*, da autoria de Beatriz Tovar (1939).

³³ «Buenos Aires, 1924», Alberto de Oliveira, «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925, p. 23

³⁴ Cf. data da nota introdutória: «Lisboa, Outubro de 1925», Alberto de Oliveira, *Sermões Não Encomendados (Notas Quotidianas)*, 2.ª ed., J. Rodrigues & C.ª Editores), Lisboa, 1939.

³⁵ Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 17

³⁶ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 28

2. Ideário cultural e político

Alberto de Oliveira procurou obstinadamente divulgar e promover o ideário nacionalista, que recomendava a valorização de todas as manifestações culturais portuguesas, que melhor representassem aquilo que considerava a essência da pátria, a caracterizassem e a diferenciasssem das outras, bem como a escolha do regime político que melhor conviesse à defesa dos interesses nacionais. Esta ideologia nacionalista não resultou de uma criação exclusiva de Alberto de Oliveira, mas surgiu num contexto de descontentamento e de sentimento de crise nacional que dominou os interesses da geração literária de 1890. A nacionalização da cultura foi a proposta da geração de 90 que, de diversas formas, se empenhou em proclamar o nacionalismo como o método mais eficaz de combate ao sentimento de crise da moral nacional que a afectava, conforme se explicará oportunamente, no ponto dedicado ao estudo da integração do neogarrettismo no contexto do nacionalismo cultural da geração de 90. Entre os literatos de 90, empenhados na valorização dos aspectos nacionais da cultura portuguesa, estava Alberto de Oliveira cujo neogarrettismo representou a concretização ideológica do seu programa de nacionalização cultural e política.

Apesar de Alberto de Oliveira ter permanecido grande parte da sua vida no estrangeiro e não em Portugal, manteve-se atento ao desenvolvimento cultural e político do seu país, não deixando de intervir activamente, escrevendo obras e artigos onde propunha insistentemente a necessidade de valorizar os aspectos da cultura portuguesa que a distinguissem das estrangeiras, conforme nota Maria Cândia Barros:

A pátria estava sempre no seu pensamento, e, no meio da agitada vida diplomática, encontrava ocasião para voltar os olhos para o seu país, mantendo com ele estreito contacto por meio de artigos que enviava para os nossos jornais.³⁷

A sua experiência como cônsul, nos vários países por onde passou, e o contacto com a realidade não apenas política, mas também cultural desses países, serviram-lhe

³⁷ Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p. 9 e 10

para estabelecer comparações, valorizar a originalidade portuguesa e recusar as imitações estrangeiras, especialmente as francesas. Interessou-se pelas realidades culturais e políticas dos vários países por onde passou e escreveu sobre elas. Além disso, também consagrou vários textos ao elogio dos meios campestres e rurais, das actividades e poesia populares e da recuperação dos aspectos mais grandiosos da história nacional.

Estudar o ideário cultural e político nacionalista de Alberto de Oliveira implica que se considerem os vários aspectos que o constituem: o surgimento de uma noção de pátria composta por indivíduos com interesses e valores comuns; um sentimento de patriotismo; a crença na existência de raças e uma concepção de raça portuguesa com características próprias; a valorização da língua portuguesa; a procura de uma identidade nacional; uma visão nacionalista da história de Portugal; uma ligação natural dos portugueses ao mar; a primazia do sentimento sobre a razão; a defesa do fervor religioso; a preservação de tradições; o elogio do folclore, do ruralismo e das actividades campestres; a atribuição de uma função de representação nacional à arte; a valorização da produção cultural etnográfica; o enaltecimento de hábitos nacionalistas de outros países; a recusa das influências estrangeiras e da sua alegada superioridade; a defesa do império colonial e da memória dos descobrimentos portugueses.

Estes eram os tópicos da ideologia de exaltação nacional que sustentou a criação do neogarrettismo, que teve em Garrett um pretexto e uma referência, conforme se estudará adiante. Ferido pelo sentimento de decadência, expresso nas severas críticas sociais dos escritores realistas e naturalistas, Alberto de Oliveira denuncia os efeitos nefastos dessa comparação crítica com o resto da Europa e recomenda, incessantemente, o patriotismo, o amor-próprio incondicional, o valor da raça e das suas tradições, a importância do passado histórico, que fazia de Portugal um glorioso e próspero império, e a necessidade de uma arte que representasse todos os aspectos da vida nacional:

Os novos arautos que com alegria vejo surgir de cada lado, dispostos a pôr ordem no nosso caos mental, pregam a boa doutrina e começam a praticá-la com brilho. Receitam-nos o optimismo, que é fôrça e saúde; o culto inteligente da tradição e da raça; a revisão da nossa história, tantas vezes escrita com rancor e interpretada sem atenção à relatividade dos tempos e circunstâncias; o patriotismo ardente e que antes seja místico (*le seul mysticisme nécessaire*, lhe chamava o

insuspeito Gambetta) do que céptico e irónico; o nacionalismo e até o regionalismo na arte, na política, na economia, na vida jurídica, religiosa e social, e enfim o estudo técnico, concreto, cara a cara com a realidade, dos nossos problemas chamados vitais e que, sempre pendentes e nunca solvidos, passaram ao estado singular de urgência crónica.³⁸

A geração de 90, à qual pertencia Alberto de Oliveira, defendia o «optimismo» e a «tradição», recusava o positivismo e o racionalismo e contrapunha à ironia realista de inspiração francesa, que considerava nefasta para a moral nacional, o sentimentalismo e o misticismo que acreditava serem inatos aos portugueses. Para que a exaltação patriótica atingisse os desejados efeitos reabilitadores, o autor considerava primordial a sua extensão ao ensino nas escolas:

Sou, ha muito tempo, de opinião que nas nossas escolas secundarias devia instituir-se uma cadeira onde se professasse, tomando como unico texto os *Lusíadas*, a historia e a corographia de Portugal, a nossa lingua nas suas mais difficeis bellezas, o culto dos nossos heroes, a moral e a educação civica, o viril patriotismo, a arte e o impeto colonizadores, com que devem formar-se a mentalidade e a consciência de cada Portuguez digno de usar tão grande nome.³⁹

Desta forma, começariam a ser formados, desde cedo, portugueses que se identificassem com o discurso identitário que a geração de 90 começava a criar, orgulhosos de si próprios, como convinha ao país, e prontos a combater o preocupante sentimento de crise. Todo o programa cultural e político nacionalista de Alberto de Oliveira tinha como fim último restaurar o orgulho nacional: «Tudo o que faça bem á Patria merece mais larga publicidade entre os estrangeiros; tudo o que a affecte e diminúa deve ser posto em dúvida até ser apurado, e ainda depois de apurado póde e deve ser attenuado.»⁴⁰ Segundo Alberto de Oliveira, o sentimento orgulhoso de pertença a uma pátria que se admira, constituída por pessoas com características e valores comuns era essencial para o bem-estar de qualquer nação: «Alguém chamou ao patriotismo a saude

³⁸ Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2.^a ed., Portugália, Lisboa, 1919, pp. 80- 81.

³⁹ *Idem*, *Na Outra Banda de Portugal: Quatro Annos no Rio de Janeiro*, Portugal-Brasil Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, Lisboa, 1920, pp. 199- 200

⁴⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 349

dos povos.»⁴¹ O conceito de pátria mereceu um lugar de relevo no ideário de Alberto de Oliveira. Maria Cândia Barros afirma mesmo que «Alberto de Oliveira vivia da Pátria e para a Pátria e dela fazia um apostolado fervoroso».⁴² Ora era mesmo esta defesa incondicional da pátria que o escritor propunha. Associado ao conceito de pátria estava o de raça. O autor afirmava que a humanidade se dividia em várias raças claramente diferenciadas, em vez de existir apenas uma raça humana com diferenças culturais:

Não há dúvida de que *somos todos eguaes*, ou quasi, e que a dificuldade que temos em distinguir uns dos outros os typos physiomicos das raças exoticas existe nessas raças, em relação a nós, exactamente no mesmo grau. Os japonezes dirão de nós, como nós delles, que parecemos todos feitos no mesmo molde.⁴³

Todavia, este discurso racial, aparentemente antropológico, confirmando a tendência para a «cientificação», conforme defende Nuno Rosmaninho, é na realidade, em Alberto de Oliveira, estritamente caracterológico:

Nos anos trinta, o recorte literário geralmente adoptado nas formulações patrióticas, e que tão bem identifica os neogarrettianos, evoluiu no sentido da cientificação. Continuou a escrever-se sobre «Portugal e o espírito» e sobre a «alma portuguesa». Mas ao lado do paradigma especulativo, afirmou-se, sob a influência da antropologia física, um discurso com pretensões demonstrativas.⁴⁴

Apesar de Alberto de Oliveira utilizar este «discurso com pretensões demonstrativas» e de distinguir a fisionomia das várias «raças», isso não comprova que estivesse convicto de diferenças antropológicas entre os seres humanos. Utiliza esse discurso de diferenciação no sentido de evidenciar traços que pudessem afirmar uma essência portuguesa e caracterizá-la. A pátria determinava as características comuns à população que nela vivia. No caso de Portugal, a população de raça portuguesa tinha um

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 163

⁴² Maria Cândia Barros, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, 1950, tese de licenciatura em Filologia Românica, p 14

⁴³ Alberto de Oliveira, *Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 267

⁴⁴ Nuno Rosmaninho, «As Múltiplas Facetas da Arte Nacional» in, António Pedro Pita e, Luís Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*, Coimbra, Ariadne Editora e CEIS20, 2005, pp. 373-400, p. 376

temperamento, compleição física, hábitos, gostos, tradições e modos de falar próprios e únicos, que a distinguam de todas as outras raças:

Um inglez e um portuguez differem tanto pela lingua que falam como pela gesticulação com que a sublinham. [...] Não só cada raça e cada povo, mas cada temperamento e até cada profissão teem a sua maneira própria e característica de falar com as mãos, com a cabeça, com os braços ou com as pernas.⁴⁵

Tentando anular o sentimento de inferioridade em relação à Europa que o Ultimato inglês parecia ter provocado nos portugueses e que as críticas sociais dos escritores realistas acentuavam, Alberto de Oliveira contesta a superioridade da “Europa”, contrapondo-lhe a «imortalidade» e indestrutibilidade da «raça portuguesa»:

Portugal projectou ao longe, não só a sua força ephemera, como a sua alma indestructivel. Não nos limitamos a crescer: multiplicamo-nos, communicando a nossa physionomia e a nossa personalidade aos nossos filhos e assegurando assim á raça portugueza uma immortalidade que já se tornou independente dos próprios destinos da mãe pátria.⁴⁶

Segundo o autor, a raça portuguesa parecia ser sentimental, ruralista, melancólica, afectada por um sentimento de saudade como nenhum outro povo, naturalmente aventureira, corajosa e com uma ligação congénita ao mar. A propósito dos portugueses emigrados no Brasil, Alberto de Oliveira afirma:

Os Portugueses que hoje emigram para aqui são da mesma raça dos que outrora encheram de gloria a historia patria. Elles attestam a persistencia, através dos tempos, do nosso espirito de aventura, do nosso genio commercial, da nossa coragem e tenacidade.⁴⁷

Também na obra *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, o autor procura caracterizar o povo português e definir-lhe a identidade. Desta vez, eleva a estereótipo a personagem *Alpedrinha* da obra *A Relíquia* de Eça de Queiroz, insistindo na ideia do

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 261

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 402 e 403

⁴⁷ *Idem, Na Outra Banda de Portugal: Quatro Annos no Rio de Janeiro*, Portugal-Brasil Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, Lisboa, 1920, p. 16

português tendencialmente «aventureiro» e reforçando o carácter saudosista dos portugueses, supostamente marcados pela predestinação para os descobrimentos:

É que todos nos sentimos mais ou menos Alpedrinhas, senão na humildade ou inutilidade do nosso destino, ao menos na persistência em nós do espírito aventureiro da raça e na agudeza incurável da nossa saúde. O coração português é constitucionalmente caracterizado por estas duas ânsias que parecem contraditórias, e em nós são muito complementares uma da outra: o desejo de correr mundo, a nostalgia do lar abandonado.⁴⁸

Alpedrinha, personagem queiroziana de *A Relíquia*, surge na obra, como uma «figura de emigrante aventureiro»⁴⁹ que viaja para Madrid, passa por Atenas e pelo Egipto, confirmando os traços identitários que Alberto de Oliveira atribuíra aos portugueses. Em *Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, o autor reserva também algum espaço para caracterizar a raça portuguesa, aproveitando testemunhos estrangeiros. Emerge assim uma especial tendência para a tristeza e para a melancolia:

Graças sejam dadas ao sr. Angel Marvaud que, no seu interessante volume *Le Portugal et ses colonies*, restabelece enfim a verdade histórica e psicológica proclamando que somos um povo triste, embora vá até ao extremo de afirmar que somos um povo de suicidas. [...] Somos melancólicos, sonhadores e poetas, mas com delícias. Seja da companhia e vizinhança do mar, seja da nossa costela celta ou do sangue árabe, o nosso natural é sisudo, contemplativo e suspiroso.⁵⁰

E na mesma obra, reitera a referência ao carácter saudosista do povo português, como se a palavra saudade só fosse verdadeiramente entendida por este e como se só este fosse capaz de a sentir. A *saudade* parece indissociável do carácter português e símbolo máximo da sua representação:

A história desta imensa palavra — *saudade* — deve oferecer coincidências curiosas e inéditas com a própria história nacional. [...]

⁴⁸ *Idem, Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2ª ed., Portugal, Lisboa, 1919, p. 130 e 131

⁴⁹ A. Campos Matos (org. e dir.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2.ª ed., Editorial Caminho, Lisboa, 1993, p.70

⁵⁰ *Idem, Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 111

Emfim *saudade*, synthese final, seixo acabado de polir pelo fluxo e refluxo da nossa alma, sete letras que são o braço da nossa raça como os cinco signaes das Quinas o são da nossa Patria.⁵¹

Este esforço insistente em caracterizar os portugueses denunciava uma preocupação com a determinação de uma identidade nacional, um conjunto de características com as quais todos os portugueses se pudessem identificar e das quais se pudessem orgulhar. A relação com o mar permite precisamente destacar supostos traços de originalidade nacional e consensuais motivos de orgulho:

Portugal não deve menores serviços ao Mar. A bem dizer deve-lhe tudo. A occidental praia lusitana, perpetuamente beijada pelo mais amoroso e belo dos Oceanos, encontrou nesse consorcio a fecundidade e a glória. Cada portuguez póde dizer que, se a Terra foi a sua mãe, o seu pae foi o Mar.⁵²

Empenhado em reforçar a importância dos descobrimentos, atreve-se mesmo a insinuar que os portugueses são o povo com mais apetência para os empreendimentos marítimos e que nenhum outro se lhe pode equiparar: «Creio que ainda hoje, como de justiça, é a língua portuguesa a que o Mar melhor entende; creio que ninguém melhor que vós sabe falar ás ondas e fazer-se ouvir dellas.»⁵³ Apesar do sentimento de crise, acentuado pelo sentimento de inferioridade em relação à Europa e pelo Ultimato Inglês, que abalava a Geração de 90 e os neogarrettistas, Alberto de Oliveira empenhou-se em restaurar a moral nacional afirmando a grandiosidade do império colonial apesar de esta não ser reconhecida senão pelos portugueses. O seu programa nacionalista promoveu a recuperação do passado impulsionando um sentimento de orgulho nos descobrimentos portugueses. O autor pretendia fazer o país crer na sua «vocação» de colonizador e no seu poder imperial para restabelecer o país da crise sentida: «Pois é minha fé muito antiga, e vi-a ultimamente partilhada por estrangeiros competentes, que ainda temos um futuro em Marrocos: não já como donos nem como tutores, mas sempre como colonos.»⁵⁴ É sobre as vitórias de outros tempos que Alberto de Oliveira erige o orgulho e a

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 111 e 112

⁵² *Idem, ibidem*, p. 287 e 288

⁵³ *Idem, Na Outra Banda de Portugal: Quatro Annos no Rio de Janeiro*, Portugal-Brasil Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, Lisboa, 1920, p. 63

⁵⁴ *Idem, Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 49

identidade nacional: «Abençoado sebastianismo seria esse que agora nos levasse pela Moirama dentro á procura de nós mesmos, não de guitarra em punho gemendo prophecias e fados, mas cheios de audacia e fé viril para cobrar em moeda tangivel o preço sempre devido do heróico esforço doutr'ora.»⁵⁵ O seu discurso fez dos portugueses um povo de descobridores aventureiros:

Indo ao longo de um mar que era nosso, de um mar que era a nossa terra mais firme, tão seguros e victoriosos nelle nos moviamos, com o padrão das Quinas deixámos assignaladas e indeleveis todas as nossas pegadas pelo mundo; com elle e á sombra delle baptizamos tantas terras da Africa, da Asia e da America, de que fomos, ao mesmo tempo, descobridores e padrinhos, dando-lhes nomes que ainda hoje as acompanham e para sempre lhes ficarão lembrando que foi o nosso sangue maternal que lhes deu vida historica.⁵⁶

Apesar de este discurso identitário parecer frágil e condenado ao fracasso, a verdade é que ele esteve na origem da construção do discurso identitário empreendida pelo Estado Novo, conforme nota Augusto da Costa Dias que, com algum exagero, entende a ideologia de Alberto de Oliveira como «a mais confusa e mais irracionalista de todas, mas também a de maior futuro, pois constitui um prefácio doutrinal ao totalitarismo do século XX: o *neogarrettismo*.»⁵⁷

O respeito pela língua portuguesa era também uma das preocupações de Alberto de Oliveira, todavia expressa de forma ambígua. Se num momento era considerada muito valiosa e uma forma de representação da cultura e da identidade portuguesas («É a lingua de um povo, portadora e interprete das suas ideias, sentimentos, aspirações e tradições, é mais de metade da sua alma»⁵⁸), noutro momento, não hesita em denunciar a sua «inutilidade» internacional:

Eis um exemplo a seguir pelos povos que, como Portugal, falam uma lingua ignorada e inutilisavel, fóra das suas fronteiras. Precisamos

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 48

⁵⁶ *Idem, Na Outra Banda de Portugal: Quatro Annos no Rio de Janeiro*, Portugal-Brasil Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, Lisboa, 1920, p. 160

⁵⁷ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugália, Lisboa, 1962, p. 66 e 67

⁵⁸ Alberto de Oliveira, *Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 167

urgentemente de adoptar uma segunda lingua que toda a gente aprenda a falar e a escrever desde creança, de que conheça todos os segredos, que emfim assimile e domine como a propria. E essa lingua não deve ser franceza, demasiado visinha da nossa, facil e acessivel, que as pessoas mais cultas aprenderão de resto sempre por gosto [...].⁵⁹

Apesar de a ambiguidade ser frequente no programa neogarrettista de Alberto de Oliveira, o nacionalismo do seu ideário cultural e político é evidente. Defendia a valorização das tradições, do folclore e das manifestações do povo, entendido no neogarrettismo como a população rural, que segundo Augusto da Costa Dias era aquele que melhor servia os propósitos do autor:

É uma essência, uma invariante que se define por certas idiosincrasias crepusculares e folclóricas (a credence, a familiaridade com as forças obscuras infra e supranaturais, a ciência de as apiedar, o predomínio do sentimento nas reacções) e por cantares em sete sílabas, danças, contos, lendas transmitidas de geração em geração, juntamente com as tradições primitivíssimas do tamanho dos campos ou do labor caseiro artesanal, todas elas sempre iguais a si mesmas no tempo, refractárias aos sopros do progresso, alheias a calendários de reis e a regimes políticos.⁶⁰

O povo neogarrettista é a população do meio rural, aquela que estava menos sujeita às influências estrangeiras que ameaçavam adulterar a sua genuinidade. Portugal não necessitava, de acordo com Alberto de Oliveira, dos influxos culturais dos outros países, mas pelo contrário, devia afastar-se deles e orgulhar-se dos seus escritores, da sua literatura, da poesia popular e de tudo o que era português. A arte devia inspirar-se na poesia e tradições populares, nos trabalhos agrícolas e rurais, nas crenças, lendas e superstições. O povo neogarrettista é assim a fonte e garante do carácter nacional que Alberto de Oliveira atribui à arte, conforme nota Augusto da Costa Dias, que chega mesmo a considerar a existência de uma *arte neogarrettiana*:

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 231

⁶⁰ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugalia, Lisboa, 1962, p. 289

[...] podemos vislumbrar o que o povo (do ponto de vista artístico) representa para os neogarrettianos. Assim compreenderemos a sua importância: é um figurino que, ao contrário dos das lojas e museus, trabalha, come, respira, canta, chora, dança e se reproduz inalteravelmente (santo patrono da estabilidade!), reproduzindo também com a mesma fixidez (quase diríamos somatológica) gestos, sons, cores, sentimentos velhos de séculos. Na pecuária folclórica cabe-lhe o papel de reprodutor. Assim o vemos retratado na arte *neogarrettiana*: e enquanto cria (ou repete) folclore, é ele também para o espectador uma forma de folclore, uma fonte de estésias insólitas.⁶¹

Alberto de Oliveira associa assim a essência nacional a uma alegada genuinidade etnográfica. Para o autor, são importantes todas as manifestações populares. Vejamos quatro exemplos. A poesia: «Grande poeta é o povo, e um dos maiores é o nosso, lyrico e amoroso de raça, tão fadado á poesia que é só a cantar que vive, ou antes, que a cantar e a chorar se vae esquecendo de viver.»⁶² A religiosidade: «Outro sentimento, que o povo interpreta com infallível talento nos seus versos, é o da fé religiosa, o da sua humildade e fragilidade perante Deus.»⁶³ A saudade: «A tristeza e a saudade, sentimentos tão vivamente portugueses, são assumpto frequente das mais bellas cantigas do povo.»⁶⁴ A natureza: «A maior belleza da poesia do povo está, sem duvida, em que nenhuma outra obra de arte humana nos dá, como ella, a sensação, viva da Natureza. A sensação, e não só a illusão.»⁶⁵ O povo neogarrettista, com a sua mentalidade estagnada simboliza e justifica a manutenção dos costumes recomendada por Alberto de Oliveira, conforme nota Augusto da Costa Dias:

O povo (o camponês — entenda-se — que o folclore e o imobilismo são produções «genuinamente» aldeãs) é um composto indestrutível que deixaria de existir se se aceitasse a substituição, a renovação de um dos seus componentes — a miséria, a doença, a ignorância, o seu atraso que o nivela às criaturas irracionais e vegetais e o integra, em perfeita harmonia, no grande quadro da *Natureza, Mãe*

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 291

⁶² Alberto de Oliveira e Agostinho de Campos (colec. e pref.), *Mil Trovas Populares Portuguesas*, Magalhães & Moniz, Limitada — Editores, Porto, 1908, p. XLIV e XLV

⁶³ *Idem, ibidem*, p. XLI

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. XXXIV

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. XVII

pura. A sua miséria, a sua ignorância, o seu atraso fazem parte do folclore — o insólito secular.

O próprio povo, de resto, é insólito: *místico, supersticioso, atacado da febre das grandezas*, manancial de *sádicos, diabólicos, histéricos, doidos, típicos e inéditos, monstros, fenómenos, aflitos* ou de loucuras mansas [...].⁶⁶

Promovendo os costumes populares rurais a ideal de cultura nacional, Alberto de Oliveira menoriza as cidades, contaminadas pela industrialização:

A grande patria nacional tem de ser a somma de todas as pequenas pátrias regionaes. A capital deve actuar sobre o resto da nação como força motora e estimulante e não parasita. Aquelle que abandona e esquece o seu lar pelas tentações da capital longinqua, a cujos costumes e gostos novos se apressa a conformar-se, é menos um patriota do que um renegado.⁶⁷

Ao longo da análise da sua produção escrita, o leitor apercebe-se da declarada aversão pela cidade que Alberto de Oliveira demonstra. Mesmo o irracionalismo e a sentimentalidade que caracterizam as crenças e superstições populares lhe parecem preferíveis ao positivismo e ao racionalismo de inspiração francesa. A ampliação do conhecimento levaria o povo a questionar a realidade portuguesa, a sentir-se mais insatisfeito, daqui resultando uma acentuação da crise moral nacional. Pelo contrário, a ignorância, o contentamento, a resignação à miséria e a sentimentalidade trariam alegria e satisfação:

Considero a vida como uma coisa misteriosa e eu proprio me tenho na conta de um dos mysterios que a compõem. Se meditasse no que é por dentro o meu organismo ter-lhe-ia decerto horror e viveria na obsessão dos micróbios que me habitam e dos que hão-de herdar-me. Sou e sinto-me um instrumento das forças universaes e tenho muito mais confiança no meu instincto que na minha lógica.⁶⁸

⁶⁶ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugal, Lisboa, 1962, p. 293 e 294

⁶⁷ Alberto de Oliveira, *Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 315 e 316

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 208

Estas recomendações convergem na valorização do sentimento patriótico, levando Alberto de Oliveira a recusar a comparação que os escritores realistas faziam entre Portugal e os países europeus, principalmente a França, que exercia sobre a geração de 70 uma grande influência, provocando um extremado sentido crítico: «A ironia [que] Queiroz indicou às suas sucessoras não foi sempre o mais conveniente à saúde moral de uma nação que merecia receitas de vida e não antecipados necrológicos.»⁶⁹ Apesar de contestar a conveniência das comparações entre Portugal e outros países e a imitação do estrangeiro, ele próprio as faz e as aconselha, quando isso lhe convém. O programa nacionalista de Alberto de Oliveira é por vezes ambíguo, tal como o seu neogarrettismo. Discorda dos escritores adeptos da corrente Realista quando estes comparam o país a outros países europeus, no sentido de criticar o atraso que a nação parece ter em relação à Europa. No entanto, quando as comparações são favoráveis a Portugal, é ele próprio que as faz, chegando a recomendar a imitação das nações estrangeiras, principalmente da Suíça:

Uma forte corrente de lusitanismo, irrompendo do seio das gerações novas, encontrará no Brasil um paiz do tamanho de um mundo onde espriar-se. A Suissa acalenta por todos os modos o seu helvetismo, as ligas de expansão da cultura italiana vão ao encontro e ao amparo da emigração nacional, a arrogante Germania aspira a germanizar o Universo.⁷⁰

De acordo com Alberto de Oliveira, a solução para a crise moral de qualquer país era o nacionalismo, o respeito e a adoração por tudo o que era nacional e a produção cultural e artística que exprimisse a essência da pátria. Cada país deveria cultivar a originalidade, a diferença, e sobre elas criar uma mundividência própria e até uma interpretação específica da História:

Cada paiz fez desse estudo o viveiro do patriotismo e das aspirações nacionaes. Admitte-se até como legitimo que cada qual puxe a brasa para a sua sardinha patriotica, e é por isso que a mesma historia universal, escripta por francezes, inglezes, hespanhoes ou allemães, assume feições diversas e aspira naturalmente sempre a pôr em maior

⁶⁹ *Idem, Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2ª ed., Portugália, Lisboa, 1919, p. 78

⁷⁰ *Idem, Na Outra Banda de Portugal: Quatro Annos no Rio de Janeiro*, Portugal-Brasil Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, Lisboa, 1920, p. 283

relevo e em luz mais favoravel o passado da nação de que faz parte quem a escreve.⁷¹

Cada nação deveria preferir para si tudo o que melhor se adaptasse às suas características, incluindo o regime político. O que parecia ideal para uma, não o seria certamente para as outras. As singularidades de cada país tornavam impossível um sistema político universal:

Cada povo tem de construir por si proprio a casa em que vae viver, adequada ao seu temperamento e ás suas necessidades, fructo natural e amadurecido da sua evolução, da sua historia, dos esforços, das experiencias, das decepções accumuldas de seculos. Exemplo vivo de nações equilibradas, estaveis, que encontraram a sua *fôrma*? A Inglaterra, a Suissa ... Mas os moldes de uns não servem a outros, por mais logicos que a theoria os proclame.⁷²

Cada país tem a sua história e mesmo a sua própria versão da História. Cada país tem a sua raça, a sua cultura, os seus valores, tradições, costumes e hábitos. Por que razão haveriam, então, de seguir um único sistema político, ignorando as suas próprias particularidades? Cada país, respeitando a sua história, deveria criar normas políticas próprias, como fez a Suécia:

A Suécia é uma monarchia constitucional que não se parece nada com as suas collegas da Europa occidental. Tem uma constituição que foi gerada nas suas proprias entranhas e não traduzida das constituições estrangeiras mais em moda ao tempo da sua promulgação (1809). Os estadistas suecos procuraram a sua inspiração na historia nacional.⁷³

Sem nunca renunciar ao carácter vago das ideias gerais, afirma que «cada paiz deve procurar em si mesmo as instituições que lhe convenham, filhas legitimas do seu passado, com raizes no mais profundo e são da alma nacional.»⁷⁴ A Suíça é alvo constante de elogios do autor, dado que os seus políticos servem a pátria pelo sentimento de dever cívico e demonstram um grande patriotismo:

⁷¹ *Idem, Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 76

⁷² *Idem, ibidem*, p. 95 e 96

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 304

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 306

Um ministro ganha tres contos anuaes e ninguem dá por elle. Vive como um modesto particular e sem que os jornaes, que naquelle paiz são impessoalissimos, lhe façam a côrte. Não se desloca um soldado nem uma banda de musica para o festejar. O povo suiso, conhecendo as fraquezas universaes da vaidade humana, applica-lhes este regimen preventivo. Nomeia os seus ministros mas logo a seguir ignora-os sob todos os pontos de vista do exhibicionismo. E quando o conselheiro federal passa de ministro a Presidente da Republica, o systema não muda.⁷⁵

Apesar da fundamentação nacionalista que induz Alberto de Oliveira a recomendar que cada nação tenha o regime político que mais se adequa à sua realidade, Augusto da Costa Dias refere a tendência não só portuguesa, mas também estrangeira, de fim-de-século, para o apoio a «conceitos e doutrinas antidemocráticos»:

Por essa época, noutros países latinos cujo quadro económico, político e social se assemelha ao que nos determinava, surgem movimentos *nacionalistas* de características afins, quer no que possuem de extemporâneo em relação ao atraso material da sociedade; quer nos tropismos que os orientam para tempos idos, em consequência da falta de bases objectivas no presente; quer nas suas fugas para estados mentais e sensoriais que se aposentam no mito, no irracionalismo, no instinto, no desamor ao quotidiano e neles estruturam uma grandeza impossível; quer finalmente na admissão de conceitos e doutrinas antidemocráticos que viriam, no século seguinte, a originar novos padrões ideológicos, políticos e culturais.⁷⁶

As doutrinas culturais finiseculares pareciam assim dirigi-lo para políticas de união nacional e a verdade é que em 1921, encontramos Alberto de Oliveira a dirigir o semanário monárquico integralista *Acção Nacional*. O Movimento de Acção Nacional declarava-se, nessa data, antidemocrático, revolucionário e defensor da estabilidade e da ordem nacional, anti-capitalista e anti-partidário, popular, interventor ao nível social, cultural e político com a finalidade de restabelecer a ordem nacional. Todavia, apesar da sua solidarização com as políticas nacionalistas, Alberto de Oliveira não assume a sua

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 31

⁷⁶ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugal, Lisboa, 1962, p. 19

preferência por nenhuma em concreto. O nacionalismo da geração de 90 empenhou-se no retorno às manifestações culturais populares, servindo-se de Garrett, no caso do neogarrettismo, como fundamento credibilizador, conforme nota Luís Torgal:

Expliquemos ainda melhor, o movimento nacionalista cultural não tem propriamente um sentido político definido. Pode dizer-se que participou dele um largo espectro de intelectuais de ideologias diversas, mais ou menos identificáveis: monárquicos legitimistas ou liberais, republicanos, católicos ou laicistas. Têm eles como intenção, como se disse, o regresso a uma «cultura da terra», à literatura popular original ou a uma literatura criada a partir das raízes portuguesas — daí que sempre se equacione o significado que neste movimento teve o Garrett do *Romanceiro* ou das *Viagens da Minha Terra* —, a uma história portuguesa, a uma arte portuguesa, a uma arquitectura portuguesa, ao conhecimento dos usos e costumes dos Portugueses.⁷⁷

Assim se compreende o interesse de Alberto de Oliveira pelos textos de Garrett, e a utilidade que estes tiveram para o autor delinear o programa nacionalista a que chamou neogarrettismo.

3. Alberto de Oliveira e a França: denúncia do «êrro paris-cêntrico»

As correntes literárias francesas tiveram sobre a geração de 70 principalmente, mas também ainda sobre a de 90, um grande impacto, que a última pretendeu contrariar. De França chegavam as novidades culturais e literárias que influenciavam muitos dos nossos escritores de 1870. Com o Realismo e o Naturalismo chegou a atribuição, à literatura, de uma função de crítica social, da qual, como referido anteriormente, Alberto de Oliveira discordava absolutamente sob o pretexto de que esta era prejudicial à moral nacional. No sentido de contrariar as influências francesas, Alberto de Oliveira dedicou-se a enumerar os defeitos franceses e as razões pelas quais Portugal deveria evitar a imitação da França: «Há mais de um século que vegetamos na sombra da França, e o

⁷⁷ Luís Reis Torgal, «Garrett e o Nacionalismo Cultural Integralista e Salazarista» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 304

que eu já chamei o *êrrro paris-cêntrico* se tornou em Portugal uma obsessão mórbida, podendo ser tão facilmente uma influência útil e fecundante.»⁷⁸

As razões da crítica a França e sobretudo a Paris, poderiam tentar justificar-se pela aversão pela cidade que Alberto de Oliveira demonstra em várias obras, pelos motivos anteriormente referidos. Todavia, se Alberto de Oliveira censura insistentemente a capital francesa, pelo contrário, elogia outras cidades europeias, o que me permite considerar que a crítica a França ultrapassa a mera censura ao meio cosmopolita parisiense. No caso da Suíça, elogia as suas cidades ruralizadas, o que não deixa de ser um discurso favorável à cidade: «As suas cidades, todas provincianas á força de silenciosas e serenas, são no entanto focos vivos de sciencia e inçam-se de escolas frequentadas por estudantes e estudantes do mundo inteiro.»⁷⁹ Quanto à Alemanha, refere: «Não creio que haja na Europa uma grande capital mais limpa e bem arrumada que Berlim.»⁸⁰ E chega mesmo a comparar a cidade de Berlim à de Paris, mostrando a sua preferência pela cidade alemã:

Berlim tem ainda est'outra virtude, que deve por certo ao seu solo arenoso, de ser uma cidade sem poeira. As nossas botas não precisariam aqui de engraxar-se mais de uma vez por semana, e já com excesso. O ar dir-se-ia tambem objecto de cuidados especiaes, porque se sente leve e puro. Em Paris volta-se sempre a casa com o nariz sujo. Em Berlim, terra de grandes narizes semitas, nenhum soffre do fumo ambiente ou de maus cheiros.⁸¹

Não se trata de um ataque à cidade, mas verdadeiramente, de um ataque à França. As restantes cidades europeias são agradáveis, têm as suas qualidades, mas Paris cheira mal e tem pó. Na realidade, quase tudo serve para apontar defeitos à França e a Paris e para tentar afirmar a superioridade portuguesa em relação à França. A imitação da França pode mesmo desvirtuar as nações que o fazem:

A França, exactamente pelo brilho e irradiação contagiosa das suas qualidades, excita ao plágio. O que nela foi impulso do próprio génio, emanação natural e jacto vivo e fecundo, resulta facilmente, entre

⁷⁸ Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2.^a ed., Portugalia, Lisboa, 1919, p. 103

⁷⁹ *Idem*, *Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 23

⁸⁰ *Idem*, *ibidem*, p.26

⁸¹ *Idem*, *ibidem*

as nações do seu séquito, em artifício pueril e convenção forçada e contrafeita. Despersonaliza-as, esteriliza-as, sem tonificá-las. É sempre oportuno lembrar que não foi a França, apesar do seu génio, que ensinou a Vasco da Gama o caminho da Índia ou ditou a Camões os dez cantos dos *Lusíadas*. Os descobrimentos e as conquistas, como tudo quanto nos honra na história, brotaram originais do nosso solo.⁸²

Para o autor, também a língua portuguesa parece superior à francesa. Aceita que tenhamos o inglês como segunda língua, mas o francês, repleto de defeitos, nunca:

Accresce que a nossa lingua é mais subjectiva e poetica que a clara lingua franceza. Á nitidez latina mistura-se em portuguez uma nevoa e halo de mysterio, que não sei de onde nos vem, mas que dá aos versos dos nossos poetas um relevo e um sabor singulares. As nossas palavras teem mais musica e mais symbolo que as francezas.⁸³

Pretende denunciar a decadência intelectual dos franceses, por não conhecerem nem estudarem os autores portugueses («Eça de Queiroz viveu longos annos em Paris sem que Paris dêsse por elle. E' tempo que algum linguista consummado como Georges Hérelle, o traductor de Gabriel d'Annunzio e de Blasco Ibañez, emprehenda a tarefa de apresentar á França o grande artista portuguez.»⁸⁴) e por não investirem mais na aprendizagem de línguas:

E porque se não estudam um pouco mais em França, as outras linguas latinas? Chega a ser vexatorio para a cultura francesa que as peças italianas tenham ali de representar-se traduzidas, para serem comprehendidas, quando nos theatros de provincia portugueses pôde o grande Novelli fazer-se ouvir, na sua lingua patria, de um publico entusiastico, que não perdeu uma unica das suas palavras.⁸⁵

⁸² *Idem, Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2ª ed., Portugal, Lisboa, 1919, p. 104

⁸³ *Idem, Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 140

⁸⁴ *Idem, Sermões Não Encomendados (Notas Quotidianas)*, 2ª ed., J. Rodrigues & c.^a (Editores), Lisboa, 1939, p. 110

⁸⁵ *Idem, ibidem*

Critica a indústria de mobiliário francesa por ser antiquada. Se em Portugal a manutenção das tradições é recomendada e salutar, em França, tratando-se da produção de mobiliário, parece desprezível:

Affirma um critico allemão que a França perdeu o gosto ás Exposições Universaes desde que, na de Paris em 1900, teve de reconhecer a sua impossibilidade crescente de concorrer com as indústrias estrangeiras, especialmente com as da Allemanha. [...]

No que diz respeito ao mobiliario, por exemplo, parece evidente que a industria francesa continúa executando com perfeição os velhos estylos, taes como o *Luiz XV e XVI* ou o *Imperio*, mas se desinteressou inteiramente de inventar novas formas artisticas, ao contrario do que succede na Allemanha e na Inglaterra. O esforço persistente, e nem sempre mal succedido, destes paizes, para crearem uma arte decorativa moderna, accommodada ás necessidades e gostos do nosso tempo e utilizando os progressos da technica, não encontra echo em França.⁸⁶

Critica a classe política francesa:

[...] a celebridade e a gloria cortejam mais facilmente em França os homens politicos do que os representantes do trabalho nacional; ao passo que na Allemanha nenhum grande industrial, commerciante ou banqueiro, como nenhum grande professor ou homem de sciencia, teem coísa alguma que invejar, no prestigio que os rodeia ou na influencia e acção que exercem, aos titulares das tantas vezes apagadas e desdenhadas profissões politicas e officiaes.⁸⁷

Censura a forma como são tratados os juizes franceses: «Os juizes franceses, ainda os de alta categoria, vivem na pobreza mais envergonhada. Muitos não ganham para comer. Que supplicio de Tantalos não deve ser essa injustiça — para homens encarregados de distribuir a justiça aos seus semelhantes!»⁸⁸. Aponta defeitos ao sistema de saúde francês: «O augmento da mortalidade não pode explicar-se, nem pelo clima, nem pela miseria da França temperada, salubre e rica. A sua causa é com effeito outra: negligencia, desorganisação dos serviços de saude e hygiene — e a endemia terrível do

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 123 e 124

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 211 e 212

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 127

alcoholismo.»⁸⁹ Condena as alterações das celebrações religiosas francesas num artigo intitulado *Delírio Laico*, escrito a propósito da Sexta-feira Santa que era então comemorada a bordo de todos os navios do mundo, à excepção dos franceses:

Por virtude da ordem do sr. Pelletan as esquadras francesas encontravam-se nesta posição extravagante: 1º Eram as unicas do mundo culto a quem o dia de Sexta-feira Santa passava despercebido; 2º Esse dia era para ellas o unico em que se recusavam a tomar parte nas commemorações, de qualquer natureza, dos camaradas de outros paizes. [...] O actual ministro da marinha annulou agora a estranha determinação, e declarou faze-lo «a pedido do seu collega dos negocios estrangeiros». Como quem diz: por decoro internacional.⁹⁰

Todas as atitudes e decisões culturais, sociais, religiosas e políticas francesas são analisadas, ao pormenor, e se possível utilizadas para parodiar a França, em vários dos seus artigos, principalmente nos publicados em *Sermões Não Encomendados (Notas Quotidianas)*. Em «A Liberdade na mão das bruxas», Alberto de Oliveira critica a superstição francesa. Se em Portugal, esta é defendida como uma característica popular a preservar, no meio intelectual parisiense, agora aparentemente regido pela ciência, é ridícula. Pretende mostrar que por detrás da aparente evolução intelectual positivista e racionalista francesa, o povo mantém as suas crenças populares, tal como em Portugal, denunciando a fragilidade do racionalismo francês, e a vitória, também em França, do sentimentalismo popular:

Abre-se um jornal de Paris na secção de annuncios e encontram-se columnas e columnas de typo miudo preenchidas por endereços e recommendações de bruxas e feiticeiras. [...] Leia o leitor commigo alguns desses extranhos annuncios. Eis aqui M.^{me} Lenormand, somnambula e cartomante ha 35 annos, unica herdeira dos segredos de M.^{lle} Lenormand, a verdadeira, a mesma que Napoleão consultou outrora com tanto exito. E', affirma ella, a primeira do mundo. Ensina a realizar os nossos mais ardentes desejos. Mas uma sua rival, a decana das bruxas, M.^{me} Andrea, vae ainda mais longe. Essa lê o futuro nas linhas das mãos ou pelas cartas. [...] Emquanto se varre Deus das escolas, e a Sciencia semeia a mãos plenas as suas verdades, a humanidade

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 132

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 139 e 14

immutavel continua a correr atraz do seu sonho e só se dispõe a acreditar em quem lhe der esperanças de realisar-o. Desilludida das religiões, voltou-se talvez para a Liberdade e para a Fraternidade. E agora, desilludida tambem destas duas velhas somnambulas, volta-se com nova anciedade para as mesmas bruxas que já enganaram a fome e a sêde dos nossos avós!⁹¹

O autor tenta demonstrar a fragilidade das correntes racionalistas francesas e a supremacia da emotividade e do sentimentalismo (que tanto recomenda a Portugal para o contentamento do povo), também em França. Para denegrir a imagem francesa, também critica a alimentação. Alberto de Oliveira ocupa-se da análise dos hábitos alimentares europeus para afirmar que em Portugal se come bem e em França mal. Para o autor, comer muito não é incorrecto, mas sim um hábito das nações mais progressistas e comer pouco é hábito de países decadentes:

Quem quizer alimentar-se, segundo todos os preceitos da mais requintada arte e da mais escrupulosa hygiene, só nos bons restaurantes de Paris, do deliquescente Paris, se sentirá confortado. Ao contrario o seu estomago fino acolherá como uma injuria o presunto ou a cerveja de que tão exhuberantemente se nutre a poderosa e juvenil Germania. Os jantares parisienses são vertiginosos. As iguarias debicam-se mais do que se comem. Os vinhos tocam-se quasi só com os lábios. Os jantares germanicos duram horas, como nos bons tempos do nosso D. Manoel ou D. João V. [...] O futuro é dos povos que teem boa bocca e que vão á conquista do Progresso com appetites genuinamente medievaes.⁹²

Alberto de Oliveira valoriza exageradamente esta questão, como se o futuro das nações pudesse ser ditado pelos hábitos alimentares. Aqui se nota que, mais uma vez, estabelece comparações entre a capital francesa e outros países, e conforme vai sendo hábito, a França é novamente a lesada e desfavorecida, uma vez que ironicamente, o autor associa hábitos alimentares higiénicos a um Paris decadente e os apetites vorazes aos países que considera poderosos. Em França, até as moedas têm defeitos para denunciar costumes poucos higiénicos e o atraso francês em comparação novamente, com a Alemanha e também com a Suíça:

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 163, 164 e 165

⁹² *Idem, ibidem*, p. 103 e 104

Tendo vivido longos annos na Suissa e na Allemanha, onde a moeda de cobre foi ha muito substituida pela de nickel, é sempre com desagradavel surpresa que, ao entrar em territorio francez, reato relações com as sujas peças de cinco e dez centimos ou de um e dois *sous*, que é o seu antiquissimo e intacto nome. O primeiro trôco que recebo nessa pouco apetitosa moeda impacienta-me e repugna-me. Custa-me tocar-lhe com os dedos e fujo de guardal-o na bolsa, pequena demais para contel-o e habituada a hospedes mais civilizados. Pelos meios mais prodigos procuro desembaraçar-me rapidamente de um dinheiro tão ordinário e de contacto tão infeccioso. Não me sahe da memoria o pataco portuguez da minha infancia, manchado de verdête, depositando o seu veneno em todas as mãos. E por fim, como tudo na vida seja um habito, hebituo-me e resigno-me aos negros cobres franceses e mato como posso as saudades dos nítidos e leves nickeis germanicos e helveticos.⁹³

Em face da catastrófica obrigatoriedade de utilizar as moedas francesas, o autor não deixa de ansiar pela oportunidade de manusear o dinheiro português «manchado de verdête, depositando o seu veneno em todas as mãos», que, na sua opinião, é obviamente, como tudo o que é português, melhor do que as moedas francesas. Empenhado em notar tudo aquilo que lhe parecem falhas francesas e em dissuadir Portugal de imitar a França, em proveito da valorização nacional, o autor dedica também uma crítica à organização e à segurança dos museus franceses parodiando o roubo do quadro *Gioconda* de Leonardo Da Vinci do Museu do Louvre, em 1911:

Nunca acreditei que a Gioconda tivesse sido roubada do museu do Louvre. Foi sempre minha convicção que ella fugira. E o seu reaparecimento agora em Florença, sua patria, mais robustece a minha hypothese. Deixemos falar os jornaes, eternos almocreves das pêtas, e procuremos reconstituir a verdade essencial por sobre as miudezas anecdoticas que tão visivelmente a deturpam.

A Gioconda fugiu um dia do Louvre — e quem não fugiria no seu caso? Fugiu para escapar á mortal saudade e solidão que desde seculos a atormentava. Fugiu para poder emfim abrir num riso feliz e victorioso o seu eterno sorriso enigmatico. Fugiu para se vingar do desprezo a que a

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 128

votavam, da negligencia dos guardas que adormeciam a guardal-a, da inintelligencia do Estado, a quem a sua belleza só despertava enjoativas banalidades, da estupidez do [sic] maioria dos seus visitantes, que a admiravam por convenção e olhavam para ella sem a ver. Fugiu para escapar á poeira, ao môfo, á indifferença, á athmosphera funebre dos museus, tão parecida com a dos cemiterios.⁹⁴

Neste proclamado desdém pelo valor cultural francês, Alberto de Oliveira também recusa a imitação da sua arte. Conforme referido anteriormente, o autor propôs a aplicação do seu ideário não só à cultura e à política, mas também concretamente à arte, que deveria reflectir as características e a identidade que ele ambicionava atribuir ao povo português. Nos *Sermões Não Encomendados*, Alberto de Oliveira aconselha a criação de uma arte proveniente da valorização nacional, utilizando, desta vez, do parecer do sultão da Turquia Abdul-Hamid, que serve perfeitamente os seus propósitos: «Emfim, sobre a litteratura e a arte eis o sabio conselho de Abdul-Hamid: «Em vez de imitarmos as obras francesas, procuremos a nossa inspiração nas ricas fontes nacionaes e fecundemol-a pelo estudo dos elementos populares.»»⁹⁵

A ironia com que Alberto de Oliveira se refere repetidamente à França, seleccionando, para os seus artigos, temas relacionados com a realidade do país, nos quais faz sempre questão de expor a sua opinião concordante com a valorização de Portugal, transparece a pouca simpatia que o autor sentia pelo país, não porque não reconhecesse a importância cultural e intelectual francesa e a representação que esta tinha no mundo, mas porque o elogio da França conforme o faziam os autores realistas, não convinha ao seu ideário cultural. Mediante a recolha das observações negativas que o escritor se atreve a publicar sobre a pátria francesa e sobre a sua capital, bastante distantes das que faz a qualquer outro país ou cidade da Europa ou do restante mundo, é possível notar que Alberto de Oliveira sente uma repulsa especial pela imitação da França, que concorda com o seu ideário cultural e político de combate à crítica social dos escritores realistas, de influência francesa, tão nefasta para o orgulho nacional. O autor não se importa de elogiar os exemplos de outras cidades ou países, as suas realidades sociais, culturais e políticas, mesmo que isso implique o reconhecimento de algum atraso português em relação à Europa. Aconselha o exemplo da Suíça, mas a França, por sua vez, deve estar longe de qualquer aspiração portuguesa. Podem considerar-se vários

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 173 e 174

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 28

motivos para a recusa, tão determinada, da imitação da França. Uma das razões poderia ser a condenação das críticas sociais da Geração de 70, tributárias do Realismo literário de inspiração francesa e prejudiciais à auto-estima nacional. Outra, a forte influência que, na época, a França tinha na cultura portuguesa, o que afectava a preservação das tradições portuguesas na arte e a sua intenção de exaltação nacional. Finalmente, o facto de também Almeida Garrett já anteriormente ter recomendado a recusa da imitação francesa. Estes são os motivos que coexistem na justificação da crítica à França, sem que, no entanto, nenhum se evidencie mais do que os outros.

CAPÍTULO II

NEOGARRETTISMO

A doutrina neogarrettista de Alberto de Oliveira consolidou-se progressivamente, à medida que este foi definindo com mais convicção o seu ideário cultural e que encontrou em Garrett uma sólida fonte de credibilidade. Há uma evolução temática notável na poesia de Alberto de Oliveira, conforme ele próprio admite, que inicialmente denota influências do decadentismo francês e que depois se vai ocupando de temas relacionados com as tradições e os trabalhos campestres. Convém salientar esta mudança e o seu teor ideológico. Para a caracterização do neogarrettismo, interessa ainda compreender de que forma Alberto de Oliveira se serviu dos textos de Almeida Garrett e em que é que estes diferem do ideário do seu teorizador. As prolíferas intervenções de Alberto de Oliveira em defesa da sua teoria neogarrettista denotam, por vezes, ambiguidades e indefinições ideológicas que também é importante estudar.

Para o efeito, privilegiar-se-á a integração do neogarrettismo no nacionalismo cultural da geração de 90, que torna inteligível a euforia nacionalista de Alberto de Oliveira. O final do capítulo será dedicado ao estudo da recepção crítica do neogarrettismo, patente em Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Augusto da Costa Dias, Cruz Malpique, Luís F. A. Carlos, José Carlos Seabra Pereira e Luís Reis Torgal.

1. Neogarrettismo: «movimento cultural»

Ao longo do tempo, não apenas Alberto de Oliveira e os neogarrettistas, mas também, depois, o regime de Salazar, foram insistindo em fazer de Garrett, autor do *Romanceiro*, o impulsor e representante do nacionalismo, segundo lhes era útil, conforme nota Luís Reis Torgal:

Como se vê, tudo se articulava para fazer de Garrett um espírito nacionalista, tradicionalista e cristão, em luta contra os «novos bárbaros», o «materialismo», as «ideias destrutivas», «os erros e as

ruínas da época», «as facções, as usurpações de classe e as tiranias democráticas», inspirador, a longa distância, das concepções correntes no governo de Salazar.⁹⁶

Tomando Garrett como guia inspirador, Alberto de Oliveira aproveitou os seus textos doutrinários para melhor impor um novo programa cultural e político. No entanto, como é evidente, o seu nacionalismo não se enraíza apenas em Garrett. Ele integra uma corrente que pertence à geração de 90, no seu todo. O neogarrettismo não deriva exclusivamente do nacionalismo de Garrett, mas também do contexto nacionalista do seu tempo.

O neogarrettismo não representa na actividade literária de Alberto de Oliveira uma concepção imediata e convicta, mas antes, uma construção lenta e ambígua, de cujo ideário e eficácia, por vezes, o próprio autor duvida, conforme confessa a *Eça de Queiroz*, numa carta datada de 1894, redigida pouco tempo depois da publicação de *Palavras Loucas*: «E sucede-me que, um dia depois da prédica, sou eu o primeiro a achar ilusões platónicas as ideias e sentimentos que apregoara com tôda a fé na véspera.»⁹⁷ Apesar de estas dúvidas se integrarem no que poderia chamar-se, pleonasticamente, uma retórica de convencimento, é inegável que o neogarrettismo de Alberto de Oliveira se vai compondo entre a produção de textos poéticos com notórias influências do decadentismo francês, que ele próprio assume e das quais se vai afastando progressivamente.

A propósito da influência do decadentismo francês na poesia de Alberto de Oliveira, José Carlos Seabra Pereira considera a existência, na obra poética do autor, de um «heterogéneo estado poético»⁹⁸:

Desenha-se assim um estado poético de fundo neo-romântico que, além de atravessado por resquícios vários da nossa poesia pós-romântica (no pendor discursivo e descritivista, na momentânea preocupação moralística) viu sobreporem-se-lhe preocupações de

⁹⁶ Luís Reis Torgal, «Garrett e o Nacionalismo Cultural Integralista e Salazarista» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 315

⁹⁷ Alberto de Oliveira, «Cartas de Alberto de Oliveira a Eça de Queiroz» in Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2.^a ed., Portugália, Lisboa, 1919, p. 215

⁹⁸ José Carlos Seabra Pereira, *Obras de Alberto de Oliveira: Poesias*, Lello Editores, Porto, 1999, p. X

requite artístico com origem diversa e, sobretudo, manifestações de espírito e da sensibilidade decadentistas.⁹⁹

Esta heterogeneidade poética vai-se diluindo em benefício de uma poesia dedicada à exaltação das manifestações populares, que Alberto de Oliveira viria a defender também nos textos não poéticos e doutrinários. A gradual preferência do autor por esta temática é ilustrada em poemas como «A Vindima», «Do grão ao pão», «Melodia Campestre», «Paisagem humana», «Semeia e cria», entre outros. José Carlos Seabra Pereira considera esta poesia um verdadeiro

[...] canto da saúde e da alegria rural, que se torna também enaltecimento da terra natal e do Povo; e, finalmente, associa-se ao declarado folclorismo que culmina nas preferências temáticas e ambientais (esfolhadas, danças, canções, ...) da última "Aldeã" e na própria representação estilística popularizante que elas aí recebem. Surgindo assim a abrir caminho para a doutrinação neogarrettista, e daí retirando boa parte da sua importância histórico-literária, a poesia de Alberto de Oliveira [...] ¹⁰⁰

Acredita-se então que o neogarrettismo foi surgindo na obra literária de Alberto de Oliveira, a par com as influências, por ele reconhecidas, do decadentismo e do simbolismo, como uma convicção frágil que foi ganhando contornos e vitalidade ao longo do tempo:

Ha vinte annos toda a mocidade litteraria portugueza, como sempre sob a influencia da franceza, se sentia impregnada de mysticismo e buscava frequentemente a sua inspiração e os seus epithetos nas formulas e symbolos da liturgia catholica. [...] Eramos pois todos neo-mysticos e hieraticos. Os nossos livros chamavam-se bíblias ou livros de horas, os nossos poemas de amor soavam e exprimiam-se como ladainhas, a hostia e o incenso tinham o seu logar marcado nos nossos officios liricos e pantheistas. O aspecto exterior desses volumes era de missaes, e mesmo de antigos missaes, impressos em papel de linho a que um banho de immersão em chá preto dava as nodoas e a côr

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. X

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. XIII

da velhice [...] E se assim se vestiam os livros, que dizer dos seus autores? Datam de então os penteados em bandos, os perfis ascéticos, os chapés molles em forma de manteigueira, que ainda hoje — supponho— não estão inteiramente abandonados.¹⁰¹

Em *Pombos-correios*, o autor assume a sua pertença ao grupo de escritores tributários das influências do Simbolismo e do Decadentismo franceses, confirmando que a manifestação do seu desagrado pela França e a proclamação do neogarrettismo não foram, na sua vida literária, imediatas, mas progressivas. Tendo em conta o carácter instável da afirmação do neogarrettismo, não se tornam tão surpreendentes, as ambiguidades que este denota. Se em determinados momentos, Alberto de Oliveira recomenda com toda a convicção, à pátria, o seu nacionalismo, noutros, duvida dele, admitindo incertezas acerca do neogarrettismo, que segundo o que confessa a *Eça de Queiroz*, parece ter sido criado a partir de impulsos juvenis:

Não posso ir a Paris êste Outono, senão sorriríamos juntos do meu fogo neo-Garrettismo, da convicção com que escrevi essa prosa de campanha, naquele estado de alma, comum a todos os rapazes, em que se acredita em tôdas as formulas vãs: escolas literárias, gerações, cenáculos, e julgamos verdades universais o que são apenas verdades pessoais do nosso temperamento. O Garrett é uma paixão minha, como é outra paixão instintiva e infantil, êste ameno torrão de Portugal.¹⁰²

Ainda na mesma carta, admite: «Querer fazer deste Garrettismo, só útil e fecundo para mim, uma bandeira — eis o meu êrro de há 2 anos, quando a tal proclamação do meu livro foi escrita.»¹⁰³ Outro ponto em que se identifica a ambiguidade e a contradição no pensamento de Alberto de Oliveira surge em *Sermões Não Encomendados (Notas Quotidianas)* quando recomenda aos portugueses que se inspirem na arte e na «cultura europeia» indo absolutamente contra o que sempre recomendara, a não imitação do estrangeiro:

¹⁰¹ Alberto de Oliveira, *Pombos-correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913, p. 256 e 257

¹⁰² *Idem*, «Cartas de Alberto de Oliveira a Eça de Queiroz» in *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2.^a ed., Portugália, Lisboa, 1919, p. 213

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 214

Pois o melhor meio de fecundarmos o nosso patriotismo inerte consistirá, ao contrario, em nos aproximarmos quanto possível dos outros povos, tendo sempre diante dos olhos a visão insistente da sua prosperidade, que nos ensinará o segredo da nossa. [...] vamos nós à conquista das terras alheias, impregnemo-nos da sua sciencia, da sua arte, da sua indústria, encorporemo-nos enfim nas fileiras mais activas e militantes da cultura europeia.¹⁰⁴

Este aspecto não significa, porém, que o autor não acreditasse verdadeiramente no seu programa cultural nacionalista. Esta ambiguidade era expectável num autor tão jovem, à procura das suas próprias convicções, do seu rumo estético-literário, de uma solução para o sentimento de crise nacional que o preocupava e de um mentor ideológico. Foi exactamente isto que Almeida Garrett representou para Alberto de Oliveira. O jovem escritor, em busca da estabilidade, do orgulho e de uma identidade nacionais, ao deparar-se com os textos do seu mentor, serviu-se deles, assimilando-os e colocando-os ao serviço dos seus propósitos.

Dos textos de Almeida Garrett, Alberto de Oliveira retirou, sobretudo, os incitamentos para valorizar a produção cultural nacional e para repudiar os modelos estrangeiros. Enquanto Garrett se empenhou em renovar a arte portuguesa, afastando-a das imitações estrangeiras, Alberto de Oliveira estendeu o seu nacionalismo a todos os domínios: social, cultural, artístico e político. A Alberto de Oliveira, interessaram as referências de Garrett ao povo:

Mas como nenhum povo vive sem poesia, o nosso povo foi achá-la onde nem os grandes nem os sabedores do tempo decerto imaginavam que ela estivesse, mas estava, a verdadeira, a única nacional de então, a das trovas e profecias que lhe falavam de um libertador, de um vingador, de um salvador que a Providência tinha reservado à nação portuguesa, e no qual se haviam de cumprir as imaginadas e suspiradas promessas do Campo de Ourique. São deste tempo as *Profecias do Bandarra* e outras que em si resumem quase toda a poesia popular da época, se exceptuarmos as lendas de milagres e as

¹⁰⁴ *Idem, Sermões Não Encomendados (Notas Quotidianas)*, 2.^a ed., J. Rodrigues & C.^a (Editores), Lisboa, 1939, p. 115

canções ao divino de que agora aparecem mais exemplares do que nunca.¹⁰⁵

O povo de Garrett, que viria a ser, mais tarde, o povo rural e aldeão do neogarrettismo acreditava nas profecias de Bandarra, que por mais incríveis que fossem, constituíam a literatura nacional, «a verdadeira, a única nacional» segundo o autor do *Romanceiro*. Assim, aconselhava que se valorizasse a literatura eleita e produzida pelo povo rural, por ser este o menos exposto às influências literárias estrangeiras. Deste modo, seria possível preservar a nossa literatura das imitações que a desvirtuavam. No neogarrettismo de Alberto de Oliveira, tal como referido anteriormente, o povo campestre assume uma importância axial. O autor valoriza não apenas a sua produção poética, mas também os seus costumes e hábitos. As suas tradições, crenças, poesias, e tudo o que ao povo diga respeito, passa a ser tido como referência para a constituição de uma identidade nacional.

Em Almeida Garrett surgem críticas às influências literárias francesas:

[...] em Espanha portugueses e castelhanos despertaram quase ao mesmo tempo, e começaram a abrir os olhos sobre a triste figura que estavam fazendo na Europa em renegar da fidalga origem de suas belas línguas e literaturas, prostituindo-as em tão humilhante servidão francesa que por fins tinham chegado a nem já quase ousar imitar os seus modelos: traduziam palavra a palavra; e da própria frase, do génio de seu idioma se envergonhavam.¹⁰⁶

A repulsa garrettiana pelos modelos literários franceses estendeu-se, no neogarrettismo de Alberto de Oliveira, a tudo o que fosse oriundo de França, como se tudo o que fosse proveniente de França fosse prejudicial para a nação portuguesa. Alberto de Oliveira apodera-se das ideias de Garrett destinadas a uma reforma literária e extrema-as ao serviço do seu nacionalismo. A finalidade de reforma literária que Garrett pretendia atingir com os seus textos doutrinários, não era a mesma que Alberto de Oliveira pretendia alcançar com o seu neogarrettismo, conforme se disse. Recuperar «as canções populares, xácaras, romances ou rimances, solaus» em função da originalidade intelectual e literária portuguesa, era a intenção de Almeida Garrett:

¹⁰⁵ Almeida Garrett, *Romanceiro*, Editorial Domingos Barreira, Porto, 1969, p. 30

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 33 e 34

E por tudo isso é que a poesia nacional há-de ressuscitar verdadeira e legítima, despido no seu contacto clássico, o sudário da barbaridade, em que foi amortalhada quando morreu, e com que se vestia quando era viva. Reunir e restaurar com este intuito, as canções populares, xácaras, romances ou rimances, solaus, ou como lhe queiram chamar, é um dos primeiros trabalhos que precisávamos.¹⁰⁷

Quando confrontado com os propósitos doutrinários do seu mestre, Alberto de Oliveira responde a Eça de Queiroz: «Odeio o solau, a xácara, o Pinheiro Chagas — portuguesismos de papel pintado; mas a melancolia, o idealismo próprios da raça, oiço-os ferver dentro de mim.»¹⁰⁸ Esta afirmação de Alberto de Oliveira é um indício claro da forma como ele se serviu da doutrina literária de Garrett, aproveitando o que lhe convinha como pretexto para a afirmação do seu ideário. A crítica ao *Romanceiro* faz do seu autor o impulsionador do nacionalismo em Portugal, daí que Alberto de Oliveira tenha fundamentado o seu nacionalismo, utilizando o próprio nome de Garrett, chamando-lhe neogarrettismo. Fernando Pires de Lima, no prefácio ao *Romanceiro* acentua não apenas o carácter interventivo de Garrett ao nível literário, mas também a sua atitude sensibilizadora para a importância da valorização nacional, que Alberto de Oliveira tanto apreciou:

Deve-se a Garrett, justiça lhe seja feita, ter sido o primeiro que chamou a atenção para uma verdade que já tinha sido, infelizmente, esquecida: Acordar a consciência nacional e obrigá-la a reagir e a sentir em Português. Aconselhar a juventude inteligente a pensar segundo as melhores tendências nacionais e a repudiar a falsa literatura que vinha do estrangeiro.¹⁰⁹

O neogarrettismo de Alberto de Oliveira não deve ser entendido apenas como uma corrente literária, pois os seus propósitos excedem largamente os da intervenção exclusivamente literária. O neogarrettismo deve considerar-se um «movimento

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 17 e 18

¹⁰⁸ Alberto de Oliveira, «Cartas de Alberto de Oliveira a Eça de Queiroz» in Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2.^a ed., Portugália, Lisboa, 1919, p. 214

¹⁰⁹ Fernando de Castro Pires de Lima, «Prefácio» in Garrett, Almeida, *Romanceiro*, Editorial Domingos Barreira, Porto, 1969, p. 8

cultural»¹¹⁰ de índole nacionalista criado com a pretensão de intervir ao nível social, cultural, político e artístico. Formulado a partir da convicção da geração de 90 acerca do poder do nacionalismo para a reestruturação do orgulho nacional, o neogarrettismo apresenta uma receita para a cultura, para a política, para a arte e para a literatura: o patriotismo; a defesa de uma raça portuguesa melancólica, religiosa, afectada por uma saudade inigualável, com uma língua especialmente propícia à criação poética; a valorização das manifestações culturais da população rural; a recusa das imitações do estrangeiro; a representatividade nacional da arte e a reformulação da História nacional. O neogarrettismo constitui a concretização teórica do ideário cultural de Alberto de Oliveira, concebido a partir da sua interpretação dos textos doutrinários de Almeida Garrett.

2. O neogarrettismo em *Palavras Loucas*

É a obra intitulada *Palavras Loucas*, publicada em 1894 que marca a proclamação do neogarrettismo. Esta obra reúne vários artigos redigidos entre 1892 e 1894, nos quais Alberto de Oliveira faz a apologia do seu nacionalismo e a idolatria do mestre Garrett. Nos diversos capítulos que compõem a obra, o autor sugere a aplicação do neogarrettismo a diferentes campos artísticos: a literatura, o teatro, a música, a escultura, a arquitectura e a pintura, propondo a sua unificação em torno de um sentimento de patriotismo e de orgulho nacionalista.

O capítulo intitulado «Profissão da Minha Fé» é essencialmente dedicado à denúncia da crise de sentimentos e da debilidade que afectava a religião, que se deixava abalar pelo positivismo e o cientismo franceses. Neste capítulo, o autor defende a prioridade do sentimento sobre a razão: «É que até as coisas da religião perderam a sua nobreza e estão insignificantes com o dobrar dos séculos; a ironia dos homens chegou ao trono de Deus [...] Sois medíocre Santíssimo Padre, como tudo é medíocre desde que a razão humana governa sobre o instinto e desdenha do sentimento.»¹¹¹ No mesmo capítulo, o autor propõe a desintelectualização: «[...] só uma estrada temos a seguir:

¹¹⁰ Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, 1971, apud Luís Reis Torgal, «Garrett e o Nacionalismo Cultural Integralista e Salazarista» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 303

¹¹¹ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 31

procurar a felicidade na fé, e o sossego no instinto. Desintelectualizar-nos.»¹¹² No decorrer da obra, o autor critica o Realismo e atribui ao teatro a função de expressão da alma e da nacionalidade:

E assim este tempo, que devia legar, ao menos, aos vindouros, duas ou três assombrosas tragédias, todo se vai desfazendo em livrinhos de informação exigente e indiscreta aplicada a almas, miudezas de psicologia e de nevrose, esquisitices de traje e de pensamento, nada sólido, nada intenso nem grande, nada que apeteça reler nos dias em que se tem o nojo da Literatura e a amarga certeza de que a Vida não são anedotas.¹¹³

Alberto de Oliveira pretende assim, intervir no sentido de promover o teatro, enquanto género que mais se adequava às características que ele atribuía ao povo português. Tendo em conta que Alberto de Oliveira considerava os portugueses naturalmente melancólicos e dramáticos, também o género dramático lhe parecia o mais indicado para a literatura portuguesa. O autor defende a inspiração artística no passado e nas tradições, insistindo em criticar as imitações do estrangeiro e atribuindo ao Realismo, o fracasso da criação literária dramática: «Vês em França como as tentativas dos naturalistas e das outras escolas têm falhado. Esse fiasco, que eles atribuem à inferioridade da arte dramática, para mim significa o contrário.»¹¹⁴ Elogia o programa literário de Garrett, a partir do qual ele formou as suas próprias convicções culturais:

Seria preciso fundar um *neogarrettismo*, e fazer aos novos decorar o *Frei Luís*, interpretá-lo e marginá-lo de comentários piedosos como fazem os stendhalianos ao seu mestre. Garrett fora sobretudo um grande e activo agitador de ideias, chefe de uma escola que ainda não teve um discípulo. Ele sonhou, com olhos de génio, uma Literatura portuguesa nova, pujante, toda de regresso às tradições, com a melancolia e o maravilhoso do povo, e logo procurou fornecer modelos para todos os géneros de arte: assim renovou o Teatro, organizou o Romanceiro,

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 32

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 41

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 50

escreveu romances nacionais, exaltou a nossa paisagem, enfim compôs esses divinos dois volumes das *Viagens na minha terra*.¹¹⁵

Conforme se explicou anteriormente, Alberto de Oliveira, quando propôs o neogarrettismo, idealizou a sua aplicação a toda a arte, respeitando e orientando-se também pelas indicações de Garrett, conforme ele as entendeu, dado que considera que Garrett «procurou fornecer modelos para todos os géneros de arte»¹¹⁶. Interessará então questionar que efeito teve, efectivamente, a propaganda neogarrettista na arte produzida em Portugal. Este será, então, o principal objecto de estudo do terceiro capítulo da presente dissertação: compreender que relação existe entre o neogarrettismo e a consideração de uma arte nacional.

No capítulo intitulado «À Volta de D. Maria», de *Palavras Loucas*, o autor remete-nos para a importância de produzir literatura dramática dirigida ao povo (povo conforme os neogarrettistas o idealizaram), uma literatura que todos compreendessem e não fosse apenas acessível a uma classe letrada. A arte dramática demasiado intelectualizada seria incompreendida pelo povo e por isso desadequada, pelo que o autor prefere as encenações populares aos espectáculos nos grandes teatros.

No capítulo seguinte, «O Tio Garrett», escrito em formato romanesco, Alberto de Oliveira apresenta-nos uma personagem à qual atribui a função de representação do povo português — o Tio Garrett, nome pelo qual é conhecido, por ser um grande admirador de Garrett. Este capítulo parece-me um dos mais importantes, senão o mais importante de toda a obra, para a compreensão dos propósitos do neogarrettismo, uma vez que a personagem Tio Garrett dá, na realidade, voz aos pensamentos do autor e teoriza-os. Alberto de Oliveira pretende fazer o leitor crer na admiração que o povo sentia por Garrett, pelo que coloca o Tio Garrett a dar lições de literatura aos jovens: «Vocês, rapazes, já leram as *Viagens da minha terra*? Já se apaixonaram pela Joanhinha? Onde diabo têm vocês a cabeça, que não percebem que é por aí que se começa, como pelo abc?»¹¹⁷ Esta personagem revela ter uma vasta cultura literária que inclui a literatura francesa, mas mesmo assim, não hesita em defender Garrett como o maior escritor de todos os tempos e em idolatrá-lo num culto exagerado que se assemelha a um ritual litúrgico de adoração divina:

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 52

¹¹⁶ *Idem, ibidem*

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 71

— Ah, isso é para eu dizer a missa. É todas as tardes, enquanto a novena dura: é a *missa garrettiana*. Leio uns trechos em prosa, outros em verso, dos livros dele, depois medito-os durante meia hora, em seguida umas tecedeiras minhas vizinhas vêm para aí, com vestidos de domingo, e põem-se a cantar a *Nau Catrineta* e o rimance da *Bela Infanta*.¹¹⁸

Neste capítulo, o elogio de Garrett é hiperbolizado ao extremo de se fazer dele um Deus venerável em cerimónias semelhantes a missas, com direito a cânticos entoados por senhoras com «vestidos de domingo», leituras e meditações sobre a palavra sacralizada, a de Garrett divinizado:

A sala estava realmente pitoresca. Custou-me a conter que me não risse. Depois comecei a olhar com interesse, e afinal com absorvente atenção. No fundo, justo em frente de mim, tinha sido improvisado um altar em escadório, coberto de damasco vermelho. As grandes jarras de faiança azul, portuguesa, como que engordavam das camélias e dalias que tinham dentro. Cheirava a funcho, a rosmaninho. E no último degrau ao alto, entre ramos de carvalho e de loiro, de um maravilhoso bronze cor de oiro velho saía a admirável figura de Garrett. Era quase ridículo; mas o gosto da decoração salvava a ideia do iminente naufrágio. Do tecto em baldaquino, caía uma caçoila de cobre, dentro ardia uma luz verde; os seus reflexos davam à face do *Divino* expressões estranhas.¹¹⁹

Para além de Garrett, o velho senhor também manifesta a sua admiração por António Nobre. A sua obra *Só* assume um lugar de destaque conforme convém a Alberto de Oliveira, que transpõe as suas próprias preferências literárias para o Tio Garrett:

— E como vai o António Nobre? Grande rapagão! Diz que anda vestido de frade capucho, lá pelo Bairro Latino? Está ali um rijo talento, caramba! Olha cá lhe tenho o livro, tenho-me consolado de o ler. [...]

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 75

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 73 e 74

Tinha o *Só* encadernado em negro, ao pé dos *Sonetos* de Antero e das cartas de Sórora Mariana.¹²⁰

A obra *Só* de António Nobre suscitou sempre uma grande admiração por parte de Alberto de Oliveira, que viu nela todo o seu neogarrettismo em forma poética. Eram as composições poéticas de António Nobre cuja temática concordava com o ideário cultural de Alberto de Oliveira que mais despertavam o interesse do autor, que pretendeu fazer de António Nobre um escritor neogarrettista, desvalorizando as manifestações literárias do decadentismo na sua obra, conforme nota Augusto Costa Dias: «António Nobre é a ilustração perfeita das teses das *Palavras Loucas* e do estado de espírito de uma *elite* a que o poeta chamou *perdida*».¹²¹ A Alberto de Oliveira, apaziam os poemas que confirmavam a noção que este tinha da identidade portuguesa, e as características que atribuía aos portugueses: «Sou neto de Navegadores,/ Heróis, Lobos-d'água, Senhores/ Da Índia, d'Aquém e d'Além-mar!»¹²² Elogiava incansavelmente o *Só* por tudo o que lhe parecia que a obra tinha de neogarrettista: «Georges! anda ver meu país de Marinheiros,/ O meu país das Naus, de esquadras e de frotas!»¹²³, «Georges! anda ver meu país de romarias/ E procissões!»¹²⁴, identificando nela os seus propósitos nacionalistas conforme nota Augusto da Costa Dias:

O estudo comparativo do *Só* e das *Palavras Loucas* confirma esta identidade ideológica e a mesma desordem mental. A diferença reside, como já observei, em que um pretende teorizar, fazer escola, e o outro exprimir-se.¹²⁵

Neste texto teorizador do neogarrettismo, também está contemplada uma referência laudatória à poesia popular, por intermédio do Tio Garrett:

Que tu bem sabes, ainda não há poetas como no povo. Nas desgarradas dizem às vezes coisas extraordinárias. Ainda no outro dia,

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 73

¹²¹ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugal, Lisboa, 1962, p. 159

¹²² António Nobre, *Só*, Leya, Alfragide, 2009, p. 15

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 35

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p. 38

¹²⁵ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugal, Lisboa, 1962, p. 159

vai uma das piquenas que me andam aí a trabalhar à porta, sai-se com esta:

Por mais que ande com cismas,
As coisas são no que são:
Se a cabeça anda no ar,
Os pés não largam do chão...

Ora anda lá, vai perguntar ao João de Deus onde é que ele tem quadras melhores!¹²⁶

O Tio Garrett, enquanto lídimo representante da verdadeira essência portuguesa, segundo os neogarrettistas, habita em meio rural numa pitoresca e acolhedora casa florida, descrita ao pormenor:

Tio Garrett mora em Ramalde, numa casa de alpendre, risonha e tão caiada que parece uma residência. De aqui até lá é meia hora de caminho, andando bem. As janelas estavam todas floridas de cravos vermelhos, pareciam rir-me na cara. Bati à porta, veio o dono da casa abrir-me em pessoa, com os seus dois gatos brancos ao colo.¹²⁷

A atitude do velho Tio Garrett é sempre acolhedora e amável, como Alberto de Oliveira quer fazer crer que é hábito nos portugueses: «A hospitalidade do tio Garrett é aldeana e fresca como um ramo de giestas em Maio. Expansiva, gesticuladora, toda em abraços e beijos de avô.»¹²⁸ O Tio Garrett de *Palavras Loucas* é o modelo do português da aldeia, hospitaleiro e alegre. Ele é o homem novo do neogarrettismo que, com o mesmo gosto, manuseia os livros e prova as laranjas do seu quintal: «Depois parámos ao pé de uma laranjeira, e o tio Garrett colheu uma laranja, para me dar. No correr da palestra tínhamos abandonado a sala e saído para a quinta, que é toda em hortas, pomares e trepadeiras.»¹²⁹

No capítulo V, «Carta a um Abade meu Amigo», Alberto de Oliveira estabelece uma comparação entre a vida no campo e a vida na cidade, de forma a apontar todos os inconvenientes da vida metropolitana e a salientar todas as vantagens da vida rural, num

¹²⁶ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 76

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 72

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 73

¹²⁹ *Idem, ibidem*, p. 79

meio em que a religião não é corrompida, e as pessoas são mais genuínas e verdadeiras, realidade para a qual, o autor adverte o abade: «E tu, já com a emoção regelada para as hipócritas devoções da cidade, sentirás correr as lágrimas quando vierem as lavadeiras com os seus homens beijar-te a mão [...]»¹³⁰ De novo, Alberto de Oliveira se detém na descrição da típica casa portuguesa que o abade poderá encontrar na aldeia:

A casa que te reservam, é, como as outras do lugar, uma primitiva construção toda em castanho, as longas salas sombrias, alumiada por um balcão também de castanho, com seu alpendre de pedra. De roda, terás um rico passal: hortas, lameiros, juvenis bacelos, soitos de castanheiros para te darem sombra, searas de centeio e aperitivos pomares.¹³¹

Esta observação da arquitectura rural portuguesa reveste-se de extrema importância para o estudo do impacto do neogarrettismo na arte. Não se quer com isto dizer que as casas assumiram determinadas formas e características devido aos reparos de Alberto de Oliveira, mas é certo que o autor observou cuidadosamente a constituição dessas casas aldeãs e estabeleceu um paradigma que interessa verificar se é recorrente e conforme à realidade, estudo esse que reservaremos para o próximo capítulo. Ainda no mesmo capítulo de *Palavras Loucas*, o autor acentua a renúncia à intelectualidade, preferindo o sentimentalismo: «Feliz de aquele, que numa existência quase automática pôde afogar o seu pensamento! [...] Nascer inteligente é uma má estrela, meu amigo — a não ser quando se nasce também mau.»¹³²

No capítulo VI «Versailles», o autor insiste na sua atitude anti-intelectual e aproveita para dar amplo curso à sua repulsa pela França, zombando de Paris e do próprio rio Sena:

O próprio Sena é um rio verde e sórdido, sinuoso como uma traição, e, com seu aspecto viscoso e parado, di-lo-eis feito de azeite, que de água não. Ao cair do dia, acendem-se os poentes em sangue, acendem-se os candeeiros em sangue, pela rua trágica há cantos de sombra dantesca onde não será maravilha que se pratiquem incestos. Parece uma cidade mandada fazer por Edgar Poe. Os pregões são de

¹³⁰ *Idem, ibidem*, p. 80

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 80

¹³² *Idem, ibidem*, p. 84

enterro, os mendigos, em vez de pedirem esmola, cantam em melopeias de luto a sua miséria. Um milhão de criaturas está a ter fome a estas horas: e os castanheiros das Tulherias, ao longe de tão bonita saúde, fazem-me perguntar porque não são assim mantidos os rotos, os esfarrapados.¹³³

Aqui se confirma o desagrado pela França que, insistentemente, o autor repete nos seus textos, conforme explicado anteriormente. No capítulo intitulado «Rosa Tirana», o autor destaca a poesia, as canções, os contos e as lendas populares, elogiando a espontaneidade e o valor da criação poética popular: «Ah, como o estudo do Povo e do seu anónimo esforço abre clareiras na floresta densa! Se ouvimos as suas músicas e baladas, quedamos absortos a cismar com lágrimas no nosso rude batalhar, de homens de letras [...]»¹³⁴

É no capítulo «A Respeito de Portugal» que o autor melhor define a sua posição relativamente à produção artística em território nacional. A sua opinião é clara. A arte deve assumir a sua função de representação nacional e colocar-se ao serviço da exaltação da pátria e é esse o apelo que faz aos artistas:

Ergamos a nossa piquena torre de marfim artística, todos quantos pensamos em arte, pintores, poetas, moralistas, sábios! Como havemos de esquecer-nos que somos portugueses, se a fatalidade ou felicidade da pátria é a causa da nossa pobreza como homens e como artistas, e se a única coisa que nos resta salvar do naufrágio é a nossa Arte, perpetuada pela nossa língua [...]»¹³⁵

Encoraja a criação de uma escola portuguesa, confessando que não compreende a razão pela qual Portugal não tem ainda a sua própria escola de arte:

[...] oponho o meu desprezo, quase a minha raiva, a toda a obra de arte que não for universal ou nossa. No campo da Arte, ou não se tem pátria, ou se tem a sua. E por mais que os competentes me digam que o génio português é crítico mais do que criador, que nunca tivemos escola de pintura, nem de arquitectura, nem de literatura, a minha obstinação

¹³³ *Idem, ibidem*, p. 89

¹³⁴ *Idem, ibidem*, p. 146

¹³⁵ *Idem, ibidem*, p. 160

limita-se a perguntar por que motivo, e quais são as fontes maravilhosas de inspiração que os outros povos têm, e a nós nos faltam.

O nosso mal, parece-me, é antes de educação que de origem. Queremos ser civilizados, banais, cosmopolitas, sem pitoresco, fazer dos nossos vinhedos sábias hortas, das nossas florestas leões domados. Entretanto, criaturas! a civilização cá não existe, olhai que os pastores da Serra da Estrela são ainda como no tempo de Viriato, nem mesmo o *Século* lá pôde chegar até agora, e por isso a manteiga e queijo que fabricam é tão saborosa e nos dá tanto sainete aos almoços.¹³⁶

O autor acredita que as razões às quais se deve a falta de uma escola portuguesa se prendem com a falta de auto-confiança que sempre impeliu os portugueses a procurarem imitar o que vem de fora, sem assumirem a sua própria identidade e as suas próprias características, tão fecundas como tema de produção artística. E atreve-se a imaginar o que aconteceria se todas as artes se dedicassem a homenagear o pitoresco, o ruralismo e as tradições portuguesas, conforme ambicionava:

Ao fim do ano, cada um vinha com a sua colheita: uns com bucólicas que as raparigas cantariam nas esfolhadas, outros com romances estudando a miséria do transmontano, a sua vida de família, os seus descabros de temperamento, outros com dramas sentidos, humanos, escritos numa linguagem viva e forte. Juro que os lavradores os compreenderiam e abençoariam mais presto que os da cidade. Os pintores igualmente poupavam as suas cómicas vilegiaturas na Bretanha; mandaríamos alguns para as praias a fim de não acontecer como numa recente exposição, em que não havia uma marinha tolerável, apesar de ser Portugal um país de beira-mar, de pescadores e de navegadores. [...] E os músicos? Assombrariam a Europa, só com rapsodiar em óperas, em sonatas, em marchas fúnebres, os acordes da música do povo. Aos escultores ficava reservada a idealização da beleza da mulher que é fina e subtil em tantos sítios. Ou a formosura clássica, ou a moderna, cheia de ângulos e assimetrias, consistindo sobretudo na expressão, todas encontrariam aqui em abundância os correligionários de Praxíteles e de Velásquez, sem emigrar, e embora tomassem uma vez por outra um banho de imersão, no Museu do Prado. Enfim, aos

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 161 e 162

arquitectos não restava senão um dever bem grato de cumprir: fazerem voto de frades no mosteiro da Batalha.¹³⁷

Usa todos os argumentos possíveis para convencer os artistas da sua teoria, até mesmo o de que o povo da aldeia tem, melhor do que ninguém, capacidade para apreciar a arte, apesar da sua limitada formação. Segundo Alberto de Oliveira, todas as artes encontrariam em território nacional inspiração para as suas temáticas, sem necessitarem de copiar o estrangeiro. O que o autor propõe, na realidade, é a unificação da arte nacional. Para a literatura, o ideal seriam os romances que se ocupassem do quotidiano comezinho da população da aldeia ou, ainda melhor, os textos dramáticos, o género de eleição do autor; os pintores deveriam apostar nas temáticas marítimas; aos músicos, competiria adaptar à música erudita as melodias e ritmos populares; os escultores poderiam representar a figura feminina; os arquitectos deveriam prestar homenagem ao Mosteiro da Batalha e por ele reger as suas criações. Daqui se pode depreender que o autor recomenda aos arquitectos que mantenham o culto do estilo gótico, tão próximo do passado que o neogarrettista pretendia recuperar, e o estilo manuelino, que evidenciava elementos decorativos aos quais Alberto de Oliveira pretendeu associar uma identidade portuguesa. Todavia, o autor acaba por reconhecer a sua inaptidão para prescrever modelos de arte ideal. Tudo o que ele pretende é que na arte, em uníssono, transpareça o que é nacional. Aprecia em Columbano o facto de este não imitar os modelos franceses e de ser, por isso, «inconfundivelmente peninsular». A arte deveria ser assim, pelos seus motivos, traços, cores, sons e ritmos, perceptivelmente portuguesa:

Não esperem que eu vá aqui fazer, com pormenores do ofício, a análise dos quadros que me deslumbram neste *atelier* superior. Não sei. Da Arte só me nascem à flor da pena comentários morais, e esses aqui os ponho: primeira nota, acho que Columbano é um pintor português, ou hispano-luso, enfim inconfundivelmente peninsular. Fazer arte nacional não é, em letras, tentar reproduções esbatidas e fumosas de velhas trovas onde a nossa sinceridade já não cabe; nem em arquitectura, edificar, para dentro vender bilhetes de comboio, fastidiosos queques manuelinos que apetece mandar a um descarrilamento ou terramoto, esborcinar nos seus arrebiques. Para a nossa idade madura podem servir ou não servir as velhas fórmulas, isso é secundário, contanto que

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 163 e 164

os modos de sentir da nossa alma venham transparentes ao de cima, da nossa voz e pronúncia interior não gracejem mas falem, não hesitem mas berrem, através do confuso volapuk cosmopolita que invadiu sensações, sentimentos, línguas de povos e barbas em bico de caixeiros-viajantes.¹³⁸

É sobretudo em *Palavras Loucas* que o autor teoriza o neogarrettismo, procurando definir claramente a sua posição relativamente à produção cultural e artística ideal para o país, que deveria apresentar-se impregnada de sentimentalidade, espelhando as características e manifestações da população rural, dando preferência ao campo em detrimento da cidade, evitando as imitações do estrangeiro e exaltando todos os aspectos da vida nacional.

3. O neogarrettismo no contexto do nacionalismo cultural da Geração de 90

A verdadeira origem do sentimento de crise nacional que preocupava a Geração de 90, não é consensual entre os estudiosos da matéria. Independentemente de este se dever à fragilidade colonial que Portugal demonstrava perante a Europa marcada pelo *Ultimatum* Inglês; às críticas sociais dos literatos do Realismo ou mesmo a um descontentamento burguês conforme defende Augusto da Costa Dias, a realidade é que o sentimento de crise moral nacional existia e foi este que moveu a Geração de 90 no sentido do nacionalismo e deu forma ao Neo-romantismo lusitanista no qual José Carlos Seabra Pereira insere o neogarrettismo.

No que respeita às condições que propiciaram o sentimento de decadência moral que a geração de 90 anunciava, Augusto da Costa Dias refere um pessimismo da população burguesa que se agrava com crise financeira de 1891:

A especulação financeira e os expedientes a que os políticos se viam obrigados para salvar a rendosa colocação de capitais constituíam, avivados pelos escândalos, uma fonte de instabilidade aonde o homem desprevenido, o pequeno-burguês intelectual e burocrata, sentia faltar o

¹³⁸ *Idem, ibidem*, 169

pé, angustiado pelas incertezas do amanhã e pela incompreensão dos fenómenos que se processavam à sua volta.

A bancarrota do estado, comprometido na especulação, agrava o panorama; e a crise de 1891 vem dar-lhe as últimas demãos de tinta negra.¹³⁹

Num ambiente económico instável, segundo o autor, este sentimento de crise afecta primeiramente a burguesia e nela tem início até que a geração literária de 90 o promova a sentimento de insatisfação nacional:

No caso que nos interessa, o da pequena burguesia e sobretudo a rural, nascida e moldada num velho mundo ao qual correspondem uma paisagem física e humana, uma mentalidade, um tipo de raciocínio e de sensibilidade particulares, o trânsito para outro ambiente era de molde a provocar uma profunda crise de consciência, como de facto, assim o creio, provocou.¹⁴⁰

Os literatos da geração de 90, afectados pelo pessimismo do decadentismo francês com o qual tiveram imediato contacto no início das suas vidas de escritores, eram os pequenos burgueses, deslocados para o desconhecido mundo académico, que segundo Augusto da Costa Dias oficializaram o sentimento de crise nacional:

São eles que estão mortos e não o sabem. Sob o verde das folhas, esconde-se a raiz a apodrecer. Alheios dos problemas económicos, políticos e sociais, e esbulhados de um passado que ainda está longe de morrer, mas vai morrendo aos poucos, estes pequeno-burgueses transferem a sua morte para a morte da pátria total.¹⁴¹

Entre eles estava Alberto de Oliveira, também ele admitindo a influência que o decadentismo teve inicialmente na sua escrita e proclamando a natureza melancólica e pessimista dos portugueses, conforme demonstrámos anteriormente, mas a construir a sua proposta de combate à crise moral nacional — o neogarrettismo:

¹³⁹ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugal, Lisboa, 1962, p. 35

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 54

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 104

Os moços da geração de 90 — neogarrettianos, nefelibatas, neolusitanistas — desembarcaram, ainda húmidos do berço, na literatura francesa decadente. Nela se forneceram com mão superficial dos ingredientes mais visíveis — o calão exótico de escola, os mitos, a lassitude e o desespero apimentados com um grãozinho de cinismo ou satanismo, a aristocracia da solidão, da indiferença e dos seres incompreendidos, o irracionalismo e o primado do instinto, o estado de vidência, a hostilidade ao quotidiano, a transfiguração deste nos moldes do insólito e do bizarro, o angelismo e o infantilismo, não esquecendo os temas aperitivos da pequena burguesia francesa [...] Sobretudo a partir de 1890, o pessimismo (já atrás se viu) estava, entre nós, na ordem do dia. Para um sector de pequeno-burgueses, português e pessimista faziam de sinónimos. Como o entendiam, porém, os jovens literatos surgidos à volta daquele ano? Aí começa o seu *jogo*.

De início pareciam, de facto, não estar muito convencidos desse mal da época. Mas à sua volta, e até seguindo o calvário da geração de 70, que então atingia o seu gólgota, o pessimismo não precisava deles para existir, como eles próprios o sentiram. Pois será firmando-se em tal evidência que construirão a sua fábula.¹⁴²

Envoltos no ambiente pessimista que parecia abalar a nação, os novos escritores da geração de 90, convencidos de que o sentimento de descontentamento e de crise era geral e por isso nacional, procuram inverter o sentido que a literatura de 70 seguia, o do combate à crise moral através da crítica social e recomendam a exaltação nacional através do nacionalismo, não apenas na literatura, mas em toda a arte. Na realidade, apesar de o nacionalismo se evidenciar mais na produção cultural da geração de 90 do que na de 70, a noção de que a sociedade portuguesa estava em crise já era clara para a geração de 70. Caso contrário, os seus autores não se teriam dedicado com tanto afincio à reforma social através da crítica irónica. No que concerne à arte pictórica, escultural e arquitectónica, o nacionalismo da geração de 90 dá continuidade ao que Ramalho Ortigão já iniciara, apesar de pertencer à geração de 70: a protecção do património nacional. Conclui-se que, por motivos vários, que poderão estar relacionados com o descontentamento burguês, a perda de poder colonial ou a insatisfação provocada pela crítica social da geração realista de 70, a geração de 90 sente-se particularmente afectada por um sentimento de crise que acredita ser nacional e que pretende solucionar

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 78 e 79

por meio da aplicação do nacionalismo a qualquer produção cultural, o que já vinha sendo feito por Ramalho Ortigão no caso das artes plásticas. O autor da geração de 70 revelava já uma preocupação com a forma como vinha sendo tratada a arte em Portugal, associando-a já a uma noção de representação nacional:

Levaria muito tempo e seria excessivamente triste enumerar todos os atentados de que têm sido e continuam a ser objecto, perante a mais desastrosa indiferença dos poderes constituídos, os monumentos arquitectónicos da nação, os quais assinalam e comemoram os mais grandes feitos da nossa raça, sendo assim por duplo título, já como documento histórico, já como documento artístico, quanto há, sobre a terra em que nascemos, mais delicado e precioso para a honra, para a dignidade, para a glória da nossa pátria.¹⁴³

Conscientes de que a dedicação de Ramalho Ortigão à arte e a sua perspetivação sobre os fundamentos do nacionalismo são anteriores às propostas de nacionalização artística do neogarrettismo, e são também já procedentes do nacionalismo de Garrett e do interesse pelos costumes do povo e estímulos nacionalistas de Teófilo Braga, não se pode compreender o nacionalismo na arte como uma proposta exclusiva da teoria neogarettista, mas deve sim considerar-se o neogarrettismo na arte inserido no nacionalismo da geração de 90 que dá continuidade à perspectiva artística de Ramalho Ortigão, também ele já consciente da utilidade que a arte poderia ter na exaltação nacional, conforme nota Alice Nogueira Alves:

Para Ramalho, o enaltecimento das qualidades portuguesas foi sempre o seu objectivo final. Era preciso educar o povo neste sentido, mostrar-lhe as suas próprias capacidades e ensiná-lo a usá-las em seu próprio proveito, dando-lhe conhecimento do valor dos seus próprios monumentos do ponto de vista histórico e artístico. Ao despertar o orgulho pelos seus antepassados e a sua capacidade técnica chegada até ao presente, o povo defenderia e protegeria os seus bens face aos “vândalos” que grassavam pelos países europeus desde o fim do século XVIII.¹⁴⁴

¹⁴³ Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*, Esfera do Caos Editores, Lisboa, 2006, p. 19

¹⁴⁴ Alice Nogueira Alves, *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*, 2009, Tese de Doutoramento em História na Especialidade de Arte, Património e Restauro, p. 28

Tal como para Alberto de Oliveira, já anteriormente, para Ramalho Ortigão, Garrett fora o mestre que inspirou o nacionalismo e a valorização da produção cultural nacional. O neogarrettismo de Alberto de Oliveira, embora inserido já no contexto nacionalista da geração de 90, veio dar continuidade à defesa do património nacional como representação da pátria anteriormente iniciado por Ramalho Ortigão, ele próprio já admirador de Garrett, conforme esclarece Alice Nogueira Alves, para quem o discurso de Ramalho Ortigão denota a forma como este «assume claramente a grande influência de Almeida Garrett na sua obra e [...] o modo como essa admiração se reflecte no seu respeito pelo conceito de Pátria e, conseqüentemente, pela terra onde nasceu e viveu.»¹⁴⁵

Na realidade, a geração de 90 dá continuidade a um nacionalismo fortemente apoiado por Teófilo Braga e já evidente na geração de 70, por intermédio de Ramalho Ortigão, agora adaptado às influências decadentistas. O neogarrettismo coaduna-se perfeitamente ao espírito de toda uma geração que continua a proclamação do nacionalismo, agora não apenas na arte, mas como salvação da moral da pátria e que sentiu a necessidade de aumentar o orgulho nacional. O neogarrettismo representa a forma como Alberto de Oliveira se integrou na geração nacionalista de 90. Esta foi a sua proposta de nacionalismo que absorveu inteiramente todos os aspectos que caracterizavam o Neo-romantismo lusitanista. Pode considerar-se que ambos se intersectam e que o neogarrettismo contempla todos os aspectos que definem o Neo-romantismo lusitanista. Não devemos compreender o «movimento cultural» neogarrettista como uma manifestação isolada de nacionalismo inspirado em Garrett, mas devemos ter em conta o contexto cultural em que este movimento surge, conforme sugerido até aqui.

José Carlos Seabra Pereira insere o neogarrettismo numa das vertentes do Neo-romantismo, a lusitanista. Quanto ao surgimento do próprio Neo-romantismo e da sua divisão em três vertentes, o autor declara:

Não pressuporei uma perfeita homogeneidade de cada período, mas antes a prevalência de um determinado estilo epocal (no nosso caso o neo-romantismo) sobre outros em fase de declínio decisivo, ou de apagamento temporário e conducente a metamorfoses (no nosso caso, o realismo e o naturalismo, por um lado, e o decadentismo e o simbolismo,

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 71

por outro) ou sobre outros ainda numa fase de formação e de maturação em sectores restritos (no nosso caso, o modernismo de *Orpheu*) (...).¹⁴⁶

Desta forma, deve compreender-se que o Neo-romantismo não se afirmou efusivamente sobre todas as correntes existentes na época, anulando-as, mas foi conquistando o seu lugar na cultura portuguesa, a par com outras correntes que se transformavam e com outras que ameaçavam surgir. Conforme nota José Carlos Seabra Pereira, é o Neo-romantismo que prevalece na literatura nacionalista da geração de 90, apesar da sua incontestável interligação a outras correntes, conforme referido anteriormente.

É na corrente lusitanista do Neo-romantismo que vamos encontrar inserido o neogarrettismo a par com várias outras correntes nacionalistas e é por essa razão que José Carlos Seabra Pereira define o Neo-romantismo lusitanista como uma «mancha poligenésica»¹⁴⁷:

Das três correntes neo-românticas, a lusitanista é a única com antecedentes importantes nos finais do século XIX, onde conheceu um surto não só poligenésico, mas também assíncrono e aparentemente não unificável dada a ausência de relações ou a oposição em que conjuntamente parecem cair o novolusismo de M. da Silva Gaio, o historicismo de dramaturgos e romancistas com posicionamentos político-ideológicos (mas não sociais) diversos, o neogarrettismo de Alberto de Oliveira e António Nobre, o nacionalismo literário de Trindade Coelho, Alfredo da Cunha e Luís Osório, o quinhentismo do jovem Júlio Dantas, etc.¹⁴⁸

Se tivermos em conta as características que marcam o Neo-romantismo lusitanista, reparamos que neogarrettismo, enquanto uma das várias correntes que fluem do Neo-romantismo lusitanista, absorve todos os aspectos que o caracterizam e deles faz sua bandeira, tornando-se uma das correntes mais elucidativas do espírito nacionalista da época.

¹⁴⁶ José Carlos Seabra Pereira, «Tempo Neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)» in *Análise Social*, vol.XIX (77-78-79), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1983- 3º, 4º, 5º, 845 – 873, p. 847

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 852

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*

Os aspectos comuns ao Neo-romantismo lusitanista e à sua corrente neogarrettista são os vários que se seguem. A religiosidade: «Os poderes e as compensações das forças e dos estados irracionais (intuição e fé, sonho e inconsciente, etc.) beneficiam de calorosas valorizações. O aspecto mais saliente da mutação ideológica que alimenta o neo-romantismo lusitanista é, todavia, o da religiosidade.»¹⁴⁹ A censura do Realismo: «Todas estas tendências se traduzem (e dialecticamente se reforçam) pela crítica do realismo e do naturalismo, não tanto nas suas realizações literárias, quanto nos seus pressupostos ideológicos, nos seus princípios estéticos e na sua intervenção ou influência na sociedade portuguesa.»¹⁵⁰ A preocupação obsessiva com a decadência nacional: o Neo-romantismo é uma «corrente que vive obsidiada pela problemática da decadência nacional. Instaura-se uma relação dialéctica entre o sentimento dolorido do declínio de Portugal e a atitude de desencanto contemplativo (...).»¹⁵¹ O nacionalismo: «(...) a vibração patriótica e a exaltação histórica subvertem os desígnios de apoteose, hagiografia e cruzada pátrias; o nacionalismo desdobra a sua panóplia e alcança a dimensão visionária (...).»¹⁵² O patriotismo: «A literatura de intervenção do neo-romantismo lusitanista dá, conseqüentemente, a primazia à exaltação conservadora das virtudes e grandezas patrióticas. Às «chagas sociais» (desgraças, misérias, mendigos, ceguinhos, estropiados, etc.) correspondem a resignação (não a revolta), o compadecimento (não o protesto solidário ou classista), o providencialismo e a exploração do insólito (por vezes, no âmbito duma vasta nostalgia de estádios sociais pretéritos).»¹⁵³ A preservação da tradição e a afirmação duma hipotética raça: «(...) o neo-romantismo lusitanista empenha-se no culto da tradição e da Raça e quer-se determinado pelo génio autóctone. Se a tradição se afigura emblema quase inefável na sua amplitude e indefinição, nem por isso deixa de constituir o garante ideológico da exploração de tradições nacionais e regionais, bem como duma perspectiva tradicionalista no tratamento da mais diversa temática.»¹⁵⁴ A defesa da língua portuguesa e do «génio autóctone»: «Quanto à afirmação do génio autóctone processa-se por via criativa, mas também pela rejeição de importações culturais na língua, na literatura, nos costumes (sendo particularmente visado o francesismo).»¹⁵⁵ A temática rural e a construção da história nacional: «Historicismo e ruralismo são duas faces dum mesmo

¹⁴⁹ *Idem, ibidem*, p.863

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 864

¹⁵¹ *Idem, ibidem*

¹⁵² *Idem, ibidem*

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p. 865

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*

posicionamento perante o mundo e a criação literária, dominando largamente não só os motivos e temas, mas também a imagística, com a particularidade etnográfica.»¹⁵⁶ A exaltação nacional: «A história só interessa enquanto história da Pátria e esta é quase exclusivamente encarada enquanto galeria edificante das personalidades extraordinárias, crónica exaltante dos grandes feitos individuais, ou epopeia revivificante das gestas colectivas inseridas num destino providencial.»¹⁵⁷ A valorização do ruralismo, da paisagem e do ambiente campestre em detrimento do cosmopolitismo: «(...) o ruralismo é bem mais do que o enlevo com as belezas da paisagem. Cruza-se com a nostalgia de determinados grupos sociais pelo patriarcalismo e, então, à sociedade da metrópole moderna (poluída, mórbida, agitada, tensa, injusta) e às classes dirigentes da Nação (decadentes, doentes, estrangeiradas...), o campo e a província oferecem a panaceia do ambiente são e tranquilo da harmonia social, das virtudes antigas e da unção cristã, revestida de condimentos sedutores: invulgaridade pitoresca e (para-) anacrónica, casticismo de modos de vida e de tradições culturais, vernaculidade linguística.»¹⁵⁸ A caracterização do povo rural e a sua elevação a representação nacional: «Ora o pitoresco vem assim inserir-se numa preocupação mais vasta: a do casticismo, isto é, aquela perspectiva que, visando ao mesmo tempo a Língua, a história e o folclore, encara o povo como museu natural.»¹⁵⁹ Etnografismo como manancial temático e forma estilística: «Se enquanto fonte de inspiração temática (lendas e superstições, tradições e costumes, devoções e festejos, trajos e artefactos, utensílios e processos de mesteres e da lavoura, etc.), o etnografismo se liga à valorização do irracional, ao ruralismo, ao passadismo e à evasão pelo pitoresco, pelo menos enquanto fonte de inspiração estilístico-formal, essa componente etnográfica do neo-romantismo lusitanista liga-se à doutrina do popularismo estético.»¹⁶⁰

Atentando nos aspectos que aproximam tão intensamente o neogarrettismo da própria corrente em que este se insere, o Neo-romantismo preenchido ainda por outras manifestações nacionalistas, para além do neogarrettismo, é possível constatar que o seu programa nacionalista não advém apenas do desejo de Alberto de Oliveira de recuperar o orgulho nacional, nem da sua admiração por Almeida Garrett, mas de uma tendência nacionalista de toda uma geração, pelo que se torna fundamental compreender o neogarrettismo no contexto cultural nacionalista da sua época.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 866

¹⁵⁹ *Idem, ibidem*

¹⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 867

4. Recepção crítica do ideário neogarrettista

O ideário neogarrettista de Alberto de Oliveira, não tendo sido tomado, no momento da sua criação, como um tema que pudesse ter uma grande influência cultural, não foi alvo de consideráveis valorizações por parte dos críticos contemporâneos. A intelectualidade literária da sua geração votou-lhe diversos comentários, opiniões e críticas, não considerando todavia, a possibilidade de este ideário poder vir a alcançar o forte impacto cultural que, na realidade, teve, apesar de Alberto de Oliveira referir a grande impressão que a sua obra *Palavras Loucas* causou em Portugal e no Brasil: «Na introdução ao primeiro tomo da *Prosa e verso* explicava eu como foi ampla, nas rodas literárias de Portugal e Brasil, a repercussão do meu livro *Palavras Loucas* (...)»¹⁶¹ Posteriormente, foram poucos os críticos literários que também se ocuparam do tema. Neste ponto, proceder-se-á ao estudo da recepção crítica do neogarrettismo. Primeiramente, será estudada a crítica epistolar feita por Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro, seleccionada e analisada pelo próprio Alberto de Oliveira em «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas»». Seguidamente, serão analisadas as críticas de Augusto da Costa Dias, Cruz Malpique, Luís F. A. Carlos, José Carlos Seabra Pereira, e Luís Reis Torgal.

O facto de a obra *Palavras Loucas* ter merecido comentários e críticas em várias cartas dirigidas ao autor, por parte de escritores seus contemporâneos, como Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro foi um importante motivo de orgulho para Alberto de Oliveira, uma vez que, não sendo ignorado, o neogarrettismo foi questionado e, por isso, notado no meio literário da época. Em «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas»», Alberto de Oliveira compara o parecer de cada um dos autores em relação ao seu neogarrettismo e constrói as suas próprias observações à atitude de cada um face à sua obra e ao nacionalismo que propunha (no caso da correspondência trocada com Guerra Junqueiro):

Enquanto Eça de Queirós, colocando-se na defensiva, semeou de objecções o caminho ingénuo do meu «neo-garrettismo», e procurou esvaziá-lo de toda a substância e reduzi-lo à chateza de simples boneco

¹⁶¹ Alberto de Oliveira, «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925, p. 7

de vento — Oliveira Martins, como já fizera com o *Só*, e liberto como vivia de bandeiras e escolas literárias, compreendeu sem demora o que eu queria dizer e aplaudiu às mãos ambas a intenção.¹⁶²

Nesta observação, Alberto de Oliveira denuncia a diferença entre as críticas de Eça de Queiroz e de Oliveira Martins, manifestando a sua preferência pela última, que lhe pareceu muito mais favorável ao seu neogarrettismo. Todavia, ao contrário do que entendeu Alberto de Oliveira, nada na referida carta, bastante parca em palavras, se assemelha a um aplauso ou louvor às suas ideias neogarrettistas, mas pelo contrário, é-lhe recomendada uma afinação do estilo literário e do pensamento. Enquanto Eça de Queiroz se digna a esclarecer e justificar o seu parecer relativamente à obra, Oliveira Martins limita-se a resumir o propósito nacionalista que apreendeu nela:

Um bocadinho menos de affectação nephelibata e os caldos de Vieira da pharmacia de Herculano hão de temperar o seu estylo, ao mesmo tempo que os annos, a experiência e o estudo definirão o seu pensamento. Ha nelle a forte semente de nacionalismo e o proposito de rejuvenescimento pelo baptismo ou confirmação popular: isto é fundamentalmente solido.¹⁶³

Relativamente à recepção crítica do neogarrettismo, apresentada por Eça de Queiroz, existe uma importante carta do autor dirigida a Alberto de Oliveira, referindo-se precisamente à obra *Palavras Loucas*. Para além de em «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas»», a referida carta surge publicada também numa obra do próprio Alberto de Oliveira, maioritariamente dedicada a considerações do autor acerca de Eça de Queiroz e da sua produção literária, intitulada *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*. O estudo epistolar da crítica queiroziana ao neogarrettismo revela que Eça de Queiroz não corrobora absolutamente as propostas nacionalistas de Alberto de Oliveira. Na carta, datada de 6 de Agosto de 1894, dirigida ao autor de *Palavras Loucas*, Eça de Queiroz, acentua a falta de clareza do neogarrettismo.

¹⁶² *Idem, ibidem*, p.12

¹⁶³ Oliveira Martins, carta datada de 9 de Maio ou Junho de 1894, publicada em «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925, p. 23-24

Eça de Queiroz inicia a sua missiva com a polidez que lhe é característica, deixando claro que o que mais o impressionou positivamente na obra foi a qualidade da prosa e a continuidade das ideias nacionalistas que coerentemente se mantêm do início ao fim, o que não significa que lhes atribua alguma utilidade para o fim para o qual foram propostas:

Foi com alvoroçada sympathia que abri as folhas das Palavras Loucas. Mas Loucas porquê? Através dellas só entrevi Razão, e madura, ou na facil vespera de amadurecer. E nellas proprias só vi precisão, limpidez e rythmo, que são qualidades da Razão e das melhores. É por esta arte de bem dizer que eu o quero sobretudo louvar — ou antes felicitar, porque a prosa é um dom, e dos Deuses, como a Belleza. Enquanto às suas ideias — não lhe parece que o Nativismo e o Tradicionalismo, como fins supremos do esforço intellectual e artístico são um tanto mesquinhos?¹⁶⁴

Eça de Queiroz, com a ironia que lhe é característica, sugere de forma discreta, mas objectiva que, mantendo estas ideias, Alberto de Oliveira estaria a ser limitado no seu raciocínio: «A humanidade não está toda mettida entre a margem do rio Minho e o cabo de Santa Maria: — e um ser pensante não pode decentemente passar a existência a murmurar extacticamente que as margens do Mondego são bellas!»¹⁶⁵ Contesta o tradicionalismo enquanto fim último da arte, e afirma que este tendo já sido «experimentado», não serve o propósito nacionalista da sua teoria neogarrettista. Alerta ainda Alberto de Oliveira para o facto de este lamentavelmente ignorar que o movimento tradicionalista de que ele sente falta e pretende recuperar, existe amplamente na literatura que o rodeia, o que denuncia um impulso neogarrettista e nacionalista algo irreflectido e inconsciente do meio literário da época:

Por outro lado o tradicionalismo em literatura já foi largamente experimentado, durante trinta largos anos, de 1830 a 1860 — e certamente não resultou d'elle aquella renovação moral que Portugal necessita, e que o meu amigo d'elle espera. [...] E de que serviu tudo

¹⁶⁴ Eça de Queiroz, carta datada de 6 de Agosto de 1894 publicada em «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925, p. 24-25

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p.25

isso para o aperfeiçoamento dos caracteres e das intelligencias, ou sequer para a sua renacionalização? De resto o movimento tradicionalista, cuja ausência o meu amigo lamenta, ainda não cessou, está em torno de si. Thomaz Ribeiro, Chagas, e toda a sua descendencia litteraria, são tradicionalistas.¹⁶⁶

Segundo a observação de Eça de Queiroz, Alberto de Oliveira não estaria bem consciente do tradicionalismo literário que já existia ao seu redor, nem das suas repercussões culturais. Eça de Queiroz observa que a política nacionalista de Alberto de Oliveira não é a mais adequada à recuperação de um país moralmente decadente. Faz questão de terminar a missiva com a sua tradicional ironia, fazendo entender que a obra que Alberto de Oliveira lhe apresentara sobre o neogarrettismo é inútil na exposição da sua ideia, o que faz com que, depois de ler tão atentamente a obra, lhe reste perguntar:

E, a proposito, o que é o Neo-Garrettismo? Estou com muita curiosidade de saber a que nova concepção do Universo, ou a que novo methodo scientifico, ou a que feitiço original do espirito critico, deu o seu grande nome o mestre genial do Frei Luiz de Sousa.¹⁶⁷

Na apreciação das críticas dos seus contemporâneos, Alberto de Oliveira refere-se também ao modo como Fialho de Almeida avaliou a sua obra:

A carta de Fialho de Almeida, a-pesar-de agradecida à simpatia com que o seu autor era citado no meu livro, nem por isso deixa de traçar nitidamente a barreira que separava os nossos respectivos temperamentos. Não direi ideais, porque a cabeça de Fialho era pouco pensante e tudo na vida se convertia em sensações de arte. Assim o meu «passadismo» ou garrettismo não o preocupa nem o interessa.¹⁶⁸

O facto de Fialho de Almeida procurar na arte, segundo Alberto de Oliveira, a transmissão de sensações, parece impossibilitá-lo de compreender a sua teoria neogarrettista que compreende a arte enquanto instrumento colocado ao serviço da elevação e representação nacional, o que leva Alberto de Oliveira a atrever-se a apelidá-

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 25-26

¹⁶⁸ Alberto de Oliveira, *ibidem*, p. 14

lo de ser «pouco pensante», uma vez que o seu neogarrettismo parece mesmo nem chegar a interessar Fialho de Almeida. Para além disso, o autor que procurava na arte a transmissão de sensações, nem nesse campo vê futuro para Alberto de Oliveira, condenando a sua aptidão poética à nulidade, o que incomodava bastante o autor.

A apreensão que Alberto de Oliveira faz da mensagem de Fialho de Almeida, corresponde, de facto, à realidade. Na carta datada de 2 de Agosto de 1894, que dirige a Alberto de Oliveira a propósito da leitura da sua obra *Palavras Loucas*, Fialho de Almeida pouco diz sobre o assunto:

Só agora lhe escrevo a agradecer as *Palavras Loucas*, porque não tendo ultimado a leitura do livro, não saberia exprimir-lhe todo o meu sentimento a respeito d'aquellas paginas tão humoristicamente despreocupadas e independentes, em que V. espraia o seu talento, as suas sympathias e os seus odios litterarios, com uma alma d'artista que me não canço de applaudir. Perdõe-me dizer-lhe que o aprecio infinitamente mais a escrever prosa, e que será esta a forma litteraria que o fará conhecido e querido nas lettras nacionaes.¹⁶⁹

De facto, como observa Alberto de Oliveira, o tema parece não lhe ter despertado nenhum interesse. Todavia, Fialho de Almeida não perde a oportunidade de lhe declarar que prefere a sua prosa à sua poesia. Fialho de Almeida não leva seriamente em consideração as ideias de Alberto de Oliveira que toma como a simples expressão de «sympathias» e «odios literarios» em páginas «humorsiticamente despreocupadas».

Acerca da carta referente à sua obra *Palavras Loucas*, que recebeu de Ramalho Ortigão, Alberto de Oliveira escreve expressando outros sentimentos, até aqui inéditos na sua apreciação das cartas que recebera: os de reverência e acatamento; pois esta representou para ele, como o próprio confessa, uma «lição»:

Nas *Palavras Loucas* aparece uma alusão sacudida aos livros de viagem de Ramalho. No meu lusitanismo um pouco bárbaro eu não entendia o seu entusiasmo perante cada novo país que visitava, e interpretava-o, injustíssimamente, como sinal de enfado pelo seu país.

¹⁶⁹ Fialho de Almeida, carta datada de 2 de Agosto de 1894 publicada em «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925, p 26-27

[...] Foi então que me escreveu aquela dorida carta de desabafo e desfôço, aquela carta cuja leitura me fêz còrar de vergonha desde a pele até à alma, aquela carta que foi para mim, pela generosidade com que me corrigiu e pela benevolência com que me perdoou, o castigo mais eficaz e uma lição que não se perdeu.¹⁷⁰

A leitura desta carta fê-lo reconhecer a leviandade com que havia julgado Ramalho Ortigão e as suas apreciações sobre as suas viagens, não sabendo interpretar nelas o nacionalismo que mais tarde admitiu que existia:

Antes dêle ninguém, que eu saiba, nos mostrara assim Portugal, de um extremo ao outro, nas suas visitas, nos seus costumes, nas suas árvores e flores, bichos e pássaros, nos seus comes e nos seus bebes, na sua poesia e na sua música, nas suas anedotas e provérbios, nas mil formas das suas artes e indústrias populares, passeando-nos encantados por montes e vales, estradas e rios, aldeias e praias, romarias e feiras, ensinando-nos em-fim a nossa terra, que só abstractamente conhecíamos, educando os nossos cinco sentidos a distinguí-la fisicamente das outras, pela còr, pelo som, pelo tacto, pelo sabor e pelo cheiro.¹⁷¹

Alberto de Oliveira, convencido de que notara e sugerira algo de absolutamente novo, atreve-se a criticar Ramalho Ortigão, sem perceber que já muito antes de si próprio, Ramalho Ortigão apreciara o nacionalismo de Almeida Garrett, expressara pelo seu próprio país uma grande admiração e contemplara as suas particularidades culturais e artísticas, conforme confessa Ramalho Ortigão:

Peço-lhe porém licença para lhe observar que eu, se me não decidi tão bem, me decidi, pelo menos, ha mais tempo, no mesmo sentido. Envio-lhe um *volumesinho* de aspectos da terra portuguesa, do qual verá que eu também lá estive. Faria quatro ou cinco tomos como esse, se coordenasse e reimprimisse tudo o que tenho escripto e

¹⁷⁰ Alberto de Oliveira, *ibidem*, p. 17

¹⁷¹ *Idem*, *ibidem*, p. 19

publicado como testemunho da minha enternecida comoção aos contactos da minha patria.¹⁷²

Nesta sua carta, Ramalho Ortigão expressa a sua indignação pela forma como ignorantemente Alberto de Oliveira se atreve a tecer comentários acerca do seu nacionalismo. Sem fazer nenhuma referência directa à sua teoria neogarrettista, deixa claro que, já antes de Alberto de Oliveira, ele notara e apreciara o nacionalismo de Garrett e se dedicara à valorização, promoção e defesa do património e da arte nacional, conforme se compreende na leitura do trecho que, pelo extremo interesse, se transcreve:

Não lhe falo como escritor, não lhe direi que o primeiro artigo que escrevi, o escrevi no dia em que morreu Garrett, para agradecer á sua memoria a impressão que na convalescença de uma febre escarlatina me deixou a leitura das Viagens na minha terra, gerando a psychose da minha puberdade e decidindo do destino artístico de toda a minha vida. Não lhe direi, visto que o não deduzi do toque da minha lingua, qual foi a minha criação litteraria. Falo-lhe unicamente como almocreve. Escrevo-lhe, sem rascunho, esta carta inteiramente particular, para escorraçar toda a tentação de controversia litteraria; e termino desejando-lhe que para honra das letras e gloria da sua patria (não digo da minha para o não contrariar) Deus o mantenha sempre — com o brilho de talento e a flor de cultura que eu não tenho — tão português de alma, de coração e de sangue como o seu obscuro collega e reconhecido amigo RAMALHO ORTIGÃO.¹⁷³

Esta carta de Ramalho Ortigão reveste-se de particular interesse para a discussão do ponto anterior desta dissertação, porque comprova o que nele se defende, que o neogarrettismo não pode ser entendido isoladamente, mas inserido em todo um contexto cultural nacionalista que já se vinha formando anteriormente.

No que concerne à selecção de cartas que fez de entre as que recebera de Guerra Junqueiro, estas não se referem especificamente à obra *Palavras Loucas*. Não lhe fazem qualquer alusão, nem mesmo ao neogarrettismo, uma vez que haviam sido escritas

¹⁷² Ramalho Ortigão, carta datada de 5 de Junho de 1894 publicada em «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925, p 28

¹⁷³ *Idem, ibidem*, p. 29

antes, quando a obra ainda não tinha sido publicada. Todavia, as cartas de Guerra Junqueiro ocupam-se já da discussão do nacionalismo, conforme nota Alberto de Oliveira e por esse motivo foram também incluídas neste ponto da dissertação, que trata a recepção crítica do neogarrettismo:

Repare-se que essas cartas foram escritas um ano antes do *Só*, três anos antes das *Palavras Loucas*, e quando ainda se não haviam publicado os *Simples*, aliás já quâsi totalmente escritos. Entretanto bem se vê do que me escreve que já andamos a discutir nacionalismo, obsessão minha, e que êle não aceita tôdas as minhas ideias.¹⁷⁴

Tendo as cartas sido escritas antes da publicação de *Palavras Loucas*, obra que concentra vários documentos escritos anteriormente à sua publicação, por Alberto de Oliveira, e que constituem no seu todo a proposta nacionalista do neogarrettismo, não se pode considerar que Guerra Junqueiro concordasse ou discordasse da teoria neogarrettista em si, mas que discutia já o nacionalismo, que como o próprio Alberto de Oliveira admite, o obcecava. Relativamente a esta questão, Guerra Junqueiro admite não crer na fecundidade de um nacionalismo artístico, uma vez que percepçiona a arte portuguesa como inferior, condenada e esgotada, pelo que a sua ligação a temas nacionais, mesmo com a intenção de recuperar a moral portuguesa, seria inútil:

Arte nacional, diz o meu amigo. Ilusão. Em primeiro logar um terreno exausto, de pedregulhos, não dá searas, cospe cardos. Estevas de elegias, tojos de sarcasmos, eis a única vegetação literaria que poderá brotar naturalmente do solo portuguez.

Em segundo logar a arte nacional, anedoticamente, estreitamente nacional, é de sua natureza uma arte inferior. [...] Nada d'arte geográfica, delimitada por fronteiras.

Arte nacional emquanto á lingua, á expressão, d'acordo. Ahi sim é que ha a fazer reviver o genio obscurecido da nossa raça.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Alberto de Oliveira, *ibidem*, p. 22

¹⁷⁵ Guerra Junqueiro, carta sem data, que se crê de Junho, Julho ou Agosto de 1891, segundo nota de rodapé, publicada em «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925, p. 31

Apesar de Guerra Junqueiro não se referir directamente ao neogarrettismo, é perceptível que considera os pressupostos que defenderá mais tarde, este «movimento cultural», inúteis para a nação. Considera no entanto, que no caso da literatura, a arte pode e deve distanciar-se das influências estrangeiras e que a criação literária original na nossa língua é bem-vinda e pode representar a «raça» portuguesa. Observa-se que na crítica contemporânea à publicação de *Palavras Loucas*, não se questiona a existência real ou não de um verdadeiro sentimento de crise nacional.

Em 1962, Augusto da Costa Dias, na obra *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, identifica no neogarrettismo uma componente anti-intelectual e irracionalista, de escritores, eles próprios, decadentes («enfermidade colectiva de um pequeno grupo que se amplifica à escala de uma geração»¹⁷⁶), que marca todo o programa de Alberto de Oliveira:

O fenómeno compreende-se: a Razão, apesar duma brilhante folha de serviços, é aposentada; a inteligência apaga-se entre as estrelas do ocultismo: e os filhos póstumos duma pátria morta procuraram a salvação no sentimento, no instinto, na imaginação e no sonho.¹⁷⁷

Esse irracionalismo, e todos os outros aspectos prescritos pela teoria neogarrettista, dirigem-se no sentido da criação de um respeito e orgulho pelo que é nacional. Todavia, teriam os neogarrettistas legitimidade para definir o que é o nacionalismo? Ser nacionalista teria de significar obrigatoriamente o apreço pelas tradições populares portuguesas? Costa Dias questiona o «conceito» de nacionalismo criado pelos neogarrettistas. Numa leitura algo intolerante do neogarrettismo, considera que a verdadeira concepção do que é nacional foi reduzida ao folclorismo, fazendo disso a sustentação de uma pretensa identidade nacional, que se manterá no século seguinte: «O conceito de nacional diluiu-se, perdeu-se no colorido regionalista, no insólito folclórico.»¹⁷⁸

Os movimentos nacionalistas existiam já também, na época, noutros países e, também neles, tiveram repercussões nos padrões culturais e políticos do século que se seguiu. De modo semelhante, e apesar de na época não se perspectivar futuro para o

¹⁷⁶ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugal, Lisboa, 1962, p. 159

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 17

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 18

neogarrettismo, também este teve um sério impacto na cultura do século seguinte português, conforme se estudará no capítulo seguinte:

Por essa época, noutros países latinos cujo quadro económico, político e social se assemelha ao que nos determinava, surgem movimentos *nacionalistas* de características afins, quer no que possuem de extemporâneo em relação ao atraso material da sociedade; quer nos tropismos que os orientam para tempos idos, em consequência da falta de bases objectivas no presente; quer nas suas fugas para estados mentais e sensoriais que se aposentam no mito, no irracionalismo, no instinto, no desamor ao quotidiano e neles estruturam uma grandeza impossível; quer, finalmente, na admissão de conceitos e doutrinas antidemocráticos que viriam, no século seguinte, a originar novos padrões ideológicos, políticos e culturais.¹⁷⁹

Este aspecto possibilita-nos compreender que o neogarrettismo não só se deve entender num contexto de um nacionalismo cultural português da época, mas também, no de um nacionalismo cultural que abrangia outros países além do nosso.

Costa Dias destaca a importância da relação que o neogarrettismo estabeleceu com a arte, questão que mais nos interessa neste estudo. Conforme referimos anteriormente, o neogarrettismo, enquanto «movimento cultural», recomendou que toda a arte se dedicasse à representação da concepção de nacionalismo que os neogarrettistas haviam gerado e assim se tornasse uma arte tematicamente unificada. Este aspecto do neogarrettismo adquire especial relevo na obra de Costa Dias, que nota a intervenção na arte que o neogarrettismo especificamente propôs: «O seu derradeiro esforço, a tarefa histórica que lhes cabe, é perpetuar, na Arte, um passado que a todo o momento promete não ser o mesmo, esse universo instável que se escoia, como areia, entre os dedos compassivos.»¹⁸⁰ A arte neogarrettista assume a missão de assegurar a eternidade de um período remoto da história portuguesa, que os neogarrettistas temem que se esvaia. A arte neogarrettista fica incumbida de lembrar aos portugueses um passado que os neogarrettistas pretendem preservar e sobre o qual pretendem fundar a identidade nacional. Costa Dias identifica, a este propósito, as temáticas que segundo os neogarrettistas deveriam servir os artistas:

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 19

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 103

Alberto de Oliveira, no seu manifesto das *Palavras Loucas*, aponta a verdadeira Musa da Arte portuguesa: a paisagem (cenário de um mundo de clero, nobreza e povo), as superstições (ciência desse mundo), o negrume cultural (reino do sentimento), as taras populares (folclore patológico da raça), e a visão intensa do que fomos (tema inesgotável para a glosa do fracasso ou da evasão).¹⁸¹

O encargo dos artistas correspondia a produzirem arte baseada em temáticas nas quais se vislumbra um fundo de retorno ao medievalismo, ao ambiente de classes, às crenças e presságios, à exacerbação da emotividade; através das quais se augura a recuperação da tradição na sua expressão total e de todo o passado histórico. A arte seria o grande instrumento de propagação dos propósitos neogarrettistas, servindo de instrumento de afirmação do conceito de nacionalismo criado pelos neogarrettistas com o intuito de salvação da pátria. Esta função não foi atribuída à arte apenas por Alberto de Oliveira, mas por um conjunto de outros autores com afinidades com o neogarrettismo. Era assim consensual a defesa da ideia da nacionalização da arte, segundo os seus próprios conceitos de nacionalismo: «Desta breve resenha ressalta (quer em Alberto de Oliveira, quer em Trindade Coelho ou Alfredo da Cunha e, de modo implícito — já o notámos — em António Nobre) a defesa de uma *nacionalização* da arte a partir da tradição histórica e popular, bem como de um passado e de um presente cristalizados.»¹⁸²

No ano seguinte à publicação da obra de Costa Dias, e na sequência desta, Cruz Malpique elabora um estudo detalhado no qual identifica várias fragilidades no programa neogarrettista de Alberto de Oliveira que intitula de *Alberto de Oliveira, Mentor do Neogarrettismo da Geração Literária de 1890*. O primeiro aspecto neogarrettista a que Malpique se opõe é a apologia que Alberto de Oliveira faz do «irracionalismo» e do anti-intelectualismo, considerando por isso, o neogarrettismo um «mediocre programa»:

Uma dessas perimidas ideias foi, por exemplo, a proclamação do instinto sobre a razão, como se o homem não se tivesse feito homem precisamente na medida em que sobrepôs às irracionalidades do instinto a razão. Instinto é natura. Razão é cultura. E toda a ascensão humana é um triunfo da cultura sobre a natura. [...] Afigura-se-nos, pois, que não

¹⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 241

¹⁸² *Idem, ibidem*, p. 268

passa de medíocre programa este, marcado pela juventude de Alberto de Oliveira [...].¹⁸³

O autor entende que de um programa irracionalista, que apela ao instinto, não pode brotar solução cultural alguma que recupere o país. Para Alberto de Oliveira, o irracionalismo representa uma forma de contentamento e um modo de evitar que os portugueses continuem a comparar-se ao estrangeiro e a lamentar-se, agravando o sentimento de inferioridade que têm. Malpique vê neste irracionalismo o fim de toda evolução cultural possível. Relativamente à proposta de anti-intelectualismo de Alberto de Oliveira, Malpique comenta:

Como recomendar a desintelectualização, se é precisamente pelos caminhos da inteligência que o homem passa de *humanus* a *humanior*? Para que enxertar nas nossas veias o sangue dos simples, se a simplicidade destes equivale, em geral, a pobreza em todos os sentidos.¹⁸⁴

Segundo Malpique, o programa neogarrettista de Alberto de Oliveira deve a sua mediocridade ao facto de, inconscientemente, promover a regressão intelectual e cultural dos portugueses, como meio de recuperação nacional. Segundo a análise de Malpique, o neogarrettismo não é apenas medíocre, mas devido aos temas que apresenta, recomenda à produção artística, uma «retórica peganhenta». Tal como se sugeriu anteriormente, também Malpique entende o neogarrettismo como um programa que propõe a abrangência da arte em geral: «escreveu as suas *Palavras Loucas*, mercê das quais preconizava, como temática da arte (não só literária mas total), o passado e quanto, social e teluricamente fosse português»¹⁸⁵, mas não concorda com a forma como são tratados estes temas tradicionalistas:

Não fica mal a escritor nenhum escolher assuntos nacionais para tema das suas obras. Se estes são precisamente os que melhor conhece, não lhos poderemos levar a mal. Importa, porém, que com eles

¹⁸³ Cruz Malpique, *Alberto de Oliveira, Mentor do Neogarrettismo da Geração Literária de 1890: O Irracionalismo das Palavras Loucas*, Separata do «Boletim Cultural» da Câmara Municipal do Porto, vol. CCVI – fascs. 3-4, Câmara Municipal do Porto, Porto, 1963, p. 5

¹⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 6

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 8

não faça retórica peganhenta, atitude indigna dos temas e do escritor que os versa.¹⁸⁶

Malpique critica ainda a interpretação que Alberto de Oliveira faz dos textos de Garrett e a forma como ele os utiliza para fundamentar o seu programa, gerando um «garrettismo deturpado»¹⁸⁷:

Alberto de Oliveira confessa, pois, com todas as letras, ter haurido, no autor do *Frei Luís de Sousa*, a filosofia do neogarrettismo, simplesmente não a hauriu no que ela tinha de nuclearmente construtivo, de profundamente demófilo, ficou-se no simplismo folclórico, no passadismo espectacular. [...] Mas como realizar esse programa pelos processos folclóricos do neogarrettismo desatento aos reais, aos fundamentais, aos cruciais problemas da Grei? Pois não foram os neogarrettistas de 90 uns meros retóricos, simples bricabraquistas, uns doentes de alma, uns sonhadores sem rei nem roque, uns autênticos nefelibatas, arredados da realidade social do seu tempo?¹⁸⁸

Malpique afirma que a geração de 90 fazia arte para poetas e não «para o povo», como Garrett fizera, utilizando a temática do folclore e das tradições como preocupações meramente estilísticas e não relacionadas com a recuperação nacional que proclamavam:

Os neogarrettistas não fizeram arte para o povo, arte carregada de verdade, que o inteirasse de uns quantos problemas nacionais. Fizeram arte para si próprios. Promoveram-se a umbigos do mundo. Enamoraram-se dos seus pequeninos problemas. Onanizaram-se com as suas dorzinhas. Fizeram arte a-social, sem projecção, sem prospectivismo. Em vez de uma arte à escala nacional, de construção, de endereço a problemas instantes, uma arte demófila, recolheram-se às suas alminhas, pretendendo fazer crer que lhes lavravam lá por dentro grandes incêndios. [...] Eles afastavam-se do povo, ao passo que o autor do *Frei Luís de Sousa* tudo fazia *sub specie populi*.¹⁸⁹

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 10

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 46

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 13-14

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 46

Alberto de Oliveira fez arte da tradicional miséria e ignorância da população aldeã, não contribuindo em nada para a recuperação da crise nacional que a geração de 90 dizia sentir. Não cativou o povo rural para a cultura, mas fez dos seus hábitos, temas e motivos de arte. Malpique compreende que o neogarrettismo não atingiu, através do povo, o seu propósito mais anunciado de recuperação nacional, mas o da unificação da arte nacional na representação de uma pretensa identidade nacional, conforme se estudará no próximo capítulo: «Para a arte de 90, o povo é apenas um tema poético, e tanto mais poético quanto mais estúpido, mais ingénuo, mais próximo do primitivismo, mais rústico, mais terrunho, mais crenteiro e supersticioso, mais servo da gleba fosse esse povo.»¹⁹⁰ O neogarrettismo não produziu cultura acessível a todos, habilitando a evolução intelectual da nação, mas induziu-a a contentar-se com o louvor dos seus hábitos estagnados. Não se questiona aqui o efeito que realmente esta proposta neogarrettista teve sobre a arte, mas a eficácia na realização dos seus propósitos, segundo Malpique, erradamente fundamentados através de Garrett. Considera que os neogarrettistas dirigiam indistintamente críticas a quem confrontasse o país com as suas falhas, sobrepondo-lhes as suas teorias inúteis e infantis, sem mesmo terem a noção do contexto social em que viviam, generalizando a todo o país as crises pessoais em que se sentiam envolvidos, desconhecendo os reais problemas da nação:

Em vez de se esforçar com inteligência (a inteligência de que desdenhavam, em favor do irracionalismo do instinto) e trabalho sério, na resolução dos problemas que pesavam sobre o país, não senhores! — fez o necrológio deste. Os homens da geração de 90 — não lhes discutimos os méritos artísticos, isso é outra história... — consideravam morta a pátria e, afinal, eram eles que estavam a pedir enterro urgente, apodrecidos como estavam de alma. Não querendo colaborar — carpiam. Tinham Portugal como irremediavelmente perdido (perdidos estavam eles — deslocados do seu mundo de sonho para a realidade) e pretendiam fazer crer que essa era a opinião de toda a gente. Praticaram o sofisma do acidente... Tomaram-se a si próprios (meia dúzia) pela nação inteira!¹⁹¹

Aqui se observa que, Cruz Malpique coloca em causa a real existência de uma crise nacional com as dimensões e nos moldes que a geração de 90 anuncia: uma

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 47

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 28-29

moralidade em queda livre para a ruína. Segundo Malpique este era simplesmente o sentimento de uma geração desequilibrada, mal integrada no meio social, que afligindo-se perante a crítica realista, perspectivou uma evolução moral nacional através da introversão, desintelectualização e devoção às tradições, fazendo disso tema cultural e artístico, sem perceber que o irracionalismo representa o fim da evolução cultural.

A edição de *Palavras Loucas*, datada de 1984, inclui uma introdução de Luís F. A. Carlos, na qual o autor apresenta uma crítica ao neogarrettismo que compreende não só o estudo da importância cultural do neogarrettismo, mas apresenta ainda uma análise da própria estrutura e estilo da obra *Palavras Loucas*. No prefácio que inicia a referida edição da obra, Luís Carlos destaca sobretudo a influência que o nacionalismo da geração de 90 e em particular o neogarrettismo teve na corrente literária modernista da qual Pessoa e Almada Negreiros foram importantes representantes.

Luís Carlos defende o estudo do neogarrettismo no contexto cultural que o envolvia. Todavia, não compreende o neogarrettismo apenas como um movimento inserido no nacionalismo da geração de 90, mas também como um programa cultural procedente das influências literárias do decadentismo francês, e na vanguarda da modernidade portuguesa, marcado por uma postura de transição da crítica realista para o nacionalismo literário do século XX:

Finisseculares de um lado, finimilenares do outro, habitando pois um lugar privilegiado, talvez possamos enfim lançar um olhar mais límpido e aberto sobre um texto que em grande parte representa uma importante geração para o eclodir da modernidade em Portugal.¹⁹²

Tal como referido anteriormente, se Luis Carlos destaca a importância do neogarrettismo para o desenvolvimento cultural do país, também evidencia a significativa inspiração que o decadentismo francês representou para a criação deste programa. Do decadentismo francês, segundo Luís Carlos, o neogarrettismo extraiu a renovação da linguagem no sentido de lhe conceder uma função simbólica: «Palavras Loucas é contudo uma obra que excede o aspecto doutrinário. Amiúde roça uma dignidade poética. À metalinguagem crítica sotopõe-se uma linguagem por vezes alegórica mas não raro extremamente simbólica e metafórica, conduzida a uma luminosidade significante [...]»¹⁹³

¹⁹² Luís F. A. Carlos, «Introdução. As 'Palavras Loucas' e a Geração de 90», in Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 7

¹⁹³ *Idem, ibidem*, p. 18

De acordo com o autor, da ligação do neogarrettismo ao decadentismo releva-se sobretudo a transformação linguística que daí adveio: «O problema deve ser remetido para a dimensão onde efectivamente se enuncia e equaciona: o decadentismo como forma de linguagem e a geração de 90 como produto e produtora de linguagens decadentistas-simbolistas, no quadro da modernidade.»¹⁹⁴

Atribuindo à linguagem uma função de representação simbólica, os neogarrettistas antecipavam a evolução que a literatura portuguesa iria conhecer no século seguinte. Luís Carlos reconhece a influência nacionalista que o neogarrettismo teve nas correntes literárias que se lhe seguiram, admitindo assim, o seu grande impacto cultural não só ao nível literário, mas também em toda a arte, aspecto, até então, pouco considerado e valorizado: «A geração de 90 é “precursora” não somente da poética mas também das aspirações de Orpheu, tendo pois por direito próprio instaurado a modernidade na nossa literatura. Não lhe é estranha, por exemplo, a consciência teórica do já assinalado fingimento poético.»¹⁹⁵ A preocupação neogarrettista com a manutenção da originalidade dos costumes e tradições, que distinguem o povo português dos restantes, e a recuperação de um passado histórico interpretado à luz do nacionalismo, têm, de acordo com Luís Carlos, continuidade na modernidade literária. O autor considera que a Alberto de Oliveira, «o que lhe importa é sobretudo restituir ao homem a pureza originária que a civilização ocidental vem delindo. Trata-se, de resto, de uma questão profundamente poética que o nosso século conhece em poetas como Pascoaes, Caeiro, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Ramos Rosa, etc. [...]».¹⁹⁶

O distanciamento dos outros países, que os neogarrettistas procuram extremar, é também analisado por Luís Carlos. Os motivos que induzem os neogarrettistas a recomendar o afastamento de Inglaterra e de França são distintos como já referimos anteriormente neste estudo. Nesta introdução, o autor distingue também as razões que promovem o distanciamento de Inglaterra e de França:

[...] o receio neogarrettiano prende-se com a colonização industrial, que transforma os campos e as florestas em «bosques de chaminés de fábricas», numa pincelada transfiguradora da imagem do mundo — e não, decerto, com mórbidos desejos de um solipsismo

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 16

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 22

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 13

perpétuo, dado que não é acusada a preocupação, em termos estéticos e poéticos, com as iniludíveis «influências dos poetas franceses».¹⁹⁷

O receio da ameaça que a influência da literatura francesa representa, aos olhos dos neogarrettistas, sobre a originalidade temática da literatura portuguesa, não se aplica à literatura inglesa. Deste país temem sobretudo os efeitos que a influência da industrialização pode provocar na paisagem campestre portuguesa.

Outro aspecto notado por Luís Carlos, também já referido anteriormente neste estudo, é a oposição dos neogarrettistas ao positivismo e ao racionalismo. O autor refere a crítica que Alberto de Oliveira dirige à Igreja, pela sua resignação aos modelos de pensamento racionalista que se apresentavam: «A questão fundamental que a Alberto de Oliveira se coloca, quiçá sustentatória da degradação clerical, reside na abdicação, por parte da Igreja, perante a vaga racionalista e positivista [...]»¹⁹⁸ Relativamente à própria estrutura e linguagem da obra *Palavras Loucas*, Luís F. A. Carlos não deixa de lhe dedicar especial interesse:

[...] opera em *Palavras Loucas* uma insecretaria arquitetura: múltiplos géneros se contagiam rotativamente, a todo o tempo: epistolar, narrativo, descritivo, lírico e dramático (este, indirectamente, pela via do que poderíamos denominar «metadramático»)¹⁹⁹.

Todos estes géneros literários se concentram, em simultâneo, na obra, constituindo, no seu todo, um mosaico composto por partes bastante distintas, mas que se reúnem com o mesmo propósito final, o de proclamar e recomendar a toda a arte o nacionalismo. Quanto à linguagem, Luís Carlos entrevê, no título da obra, a função simbólica das palavras absorvida do decadentismo, que lhes confere o poder de dramatizar o próprio texto: «O acento por Alberto de Oliveira posto na linguagem está significativamente expresso no título do seu livro: assim se acentua que a loucura não é a do ser civil que a autoriza [sic] mas a das palavras mesmas que encenam uma prática de escrita.»²⁰⁰

Se Cruz Malpique, questiona a real existência de um sentimento de crise nacional, por sua vez, José Carlos Seabra Pereira nota o desejo de recuperar a moral nacional como o fundamento básico do neogarrettismo. Na crítica posterior à de Malpique, esta

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 14

¹⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 20

¹⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 18

²⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 19

questão assume uma importância significativa. Em *Obras de Alberto de Oliveira: Poesias*, (obra na qual faz sobretudo, um estudo da poesia de Alberto de Oliveira e não do neogarrettismo), publicado em 1999, José Carlos Seabra Pereira faz referência ao tema, assumindo que o neogarrettismo compreende a superação de um sentimento de «decadência da raça portuguesa»:

É certo que, nas *Palavras Loucas* de 1894 [...] os rumos neogarrettistas mantinham vários pontos de contacto com o Decadentismo. Em primeiro lugar, porque se pretendem reacções contra um estado que se confessa ainda não superado — e que é o de decadência da raça portuguesa [...].²⁰¹

Segundo José Carlos Seabra Pereira, à elaboração da teoria neogarrettista estava subjacente uma ideia de superação de um sentimento de decadência ainda não resolvido, mas que existia efectivamente. O autor compreende o neogarrettismo como uma corrente inserida no Neo-romantismo lusitanista (e por isso inserida também no nacionalismo cultural da época, conforme se observou no ponto anterior) de «cariz nacionalista», marcada, no entanto, por alguma indeterminação «ideológica»:

Será entre 1892 e 1894 o paladino e o arauto retumbante de uma das correntes do Neo-romantismo lusitanista, que baptiza de neogarrettista e na qual acentua, sem subterfúgios, o cariz nacionalista, embora fizesse acompanhar este nacionalismo cultural (e o convencimento do seu contributo primacial para o levantamento das energias nacionais) por forte indefinição ideológica e por manifestações de apreço para com variadas figuras e obras.²⁰²

José Carlos Seabra Pereira insiste sobretudo em aproximar o neogarrettismo das correntes culturais da época, que o antecediam. Defende que a concepção de arte neogarrettista não deve ser entendida sem se notar a sua proximidade ao decadentismo francês e ao mesmo tempo, aos aspectos que caracterizavam o Neo-romantismo. Segundo José Carlos Seabra Pereira, o neogarrettismo insere-se num ambiente cultural propício à restauração moral patriótica, destacando-se pelo seu impulso contra a razão:

²⁰¹ José Carlos Seabra Pereira, *Obras de Alberto de Oliveira: Poesias*, Lello Editores, Porto, 1999, introdução, p. XVIII – XIX.

²⁰² *Idem, ibidem*, introdução, p. IV.

Religião, arte e, em suma, a vida — tudo deve ser regido por um ímpeto irracionalista, ainda não nitzschianamente vitalista, mas emotivo e quimérico. Sob esse impulso, não eram leves as distâncias que se marcavam em relação ao Decadentismo. Desde logo, na primicial vontade programática de recobrar a saúde moral, a força anímica geradora de uma regeneração nacional.²⁰³

Em 2003, o estudo que Luís Reis Torgal apresenta em «Garrett e o Nacionalismo Cultural Integralista e Salazarista» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, perspectiva o neogarrettismo não apenas situado no espaço de transição para a modernidade literária, mas como início da formação do nacionalismo cultural do Estado Novo. A evolução da crítica ao neogarrettismo demonstra que se inicialmente os seus contemporâneos o condenavam ao fracasso e não perspectivavam futuro para esta doutrina, os críticos da actualidade têm como certa e assumida a importância que o neogarrettismo teve no desenvolvimento cultural do século seguinte, admitindo a sua perenidade ao longo do tempo e demonstrando que o fracasso a que Eça votara o neogarrettismo, na realidade, não se verificou. Luís Reis Torgal considera que sem indicar uma orientação política específica, o neogarrettismo, enquanto «movimento cultural» na vanguarda do «movimento nacionalista», reúne os mais variados «intelectuais» que detêm em comum, o interesse na manutenção das tradições populares como forma de estabelecer um conceito de nacionalismo que pretendem que se estenda a toda a cultura e arte:

Expliquemos ainda melhor, o movimento nacionalista cultural não tem propriamente um sentido político definido. Pode dizer-se que participou dele um largo espectro de intelectuais de ideologias diversas, mais ou menos identificáveis: monárquicos legitimistas ou liberais, republicanos, católicos ou laicistas. Têm eles como intenção, como se disse, o regresso a uma «cultura da terra», à literatura popular original ou a uma literatura criada a partir de raízes portuguesas — daí que sempre se equacione o significado que neste movimento teve o Garrett do *Romanceiro* ou das *Viagens da Minha Terra* —, a uma história

²⁰³ *Idem, ibidem*, introdução, p XIX.

portuguesa, uma arte portuguesa, a uma arquitectura portuguesa, ao conhecimento dos usos e costumes dos Portugueses.²⁰⁴

Tendo em consideração a importância atribuída a Garrett, pelo «movimento nacionalista cultural», que se prolongou vastamente pelo século XX, no “retorno” a uma arte portuguesa, não podemos deixar de destacar o importante contributo do neogarrettismo para a consolidação da imagem do Garrett nacionalista. Apesar de, como verificámos anteriormente, a admiração pelo nacionalismo de Garrett ser anterior ao neogarrettismo e se ter já iniciado antes, com Ramalho Ortigão, foi Alberto de Oliveira, através do seu programa neogarrettista, que intensificou a imagem de Garrett nacionalista, tal como o Estado Novo, mais tarde, o reconheceu. Deste modo, é inegável o contributo do neogarrettismo para o desenvolvimento de uma cultura e arte nacionalistas. Luís Reis Torgal destaca esta importância que Garrett assumiu na política do Estado Novo, sendo convertido em símbolo do nacionalismo, ao ponto de encontrarmos «citações de Garrett nos próprios discursos de Salazar».²⁰⁵ Assim, conforme referido anteriormente, é forçoso notar a influência que o neogarrettismo teve na formação cultural nacionalista do século seguinte, não esquecendo que foi Alberto de Oliveira o designado para organizar e dirigir a célebre *Exposição do Mundo Português*, de 1940, encomendada pelo Estado Novo, com o propósito de recuperar o orgulho nacional.

Analisando a evolução da recepção crítica do neogarrettismo, conclui-se que este atravessou diversas fases de reconhecimento e valorização. Inicialmente, a crítica sua contemporânea não valorizou o programa neogarrettista, acentuando a inutilidade dos seus propósitos de recuperação nacional. Outros autores houve que questionaram mesmo a real existência de um sentimento de crise e acusaram a subversão dos textos de Garrett no sentido de lhes atribuir um fundo nacionalista único.

A crítica subsequente não atribui a mesma importância a estes aspectos mas, pelo contrário, considera o neogarrettismo uma doutrina que teve um papel de destaque no panorama cultural e artístico português e analisa o seu impacto na cultura, arte, política e história do século seguinte. Em suma, a crítica mais recente reconhece que a criação da imagem de Garrett nacionalista teve, sem dúvida, aceitação e continuidade no Estado Novo.

²⁰⁴ Luís Reis Torgal, «Garrett e o Nacionalismo Cultural Integralista e Salazarista» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 304

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 315

CAPÍTULO III

UNIFICAÇÃO DA ARTE NACIONAL

Conforme se tentou demonstrar até aqui, o neogarrettismo, apesar de frequentemente, ser tido como irrelevante no desenvolvimento cultural e artístico português pelos estudiosos da matéria, esteve sempre intimamente ligado a ele. Neste capítulo pretendemos tentar esclarecer de que forma se estabeleceu essa ligação. Nos capítulos anteriores, percebemos que Alberto de Oliveira construiu o seu programa neogarrettista num clima nacionalista que congregava toda a geração de 90, que por sua vez, já havia herdado este espírito nacionalista de gerações anteriores. O seu ideário não se desenquadrava da época, mas pelo contrário, seguia muito proximamente a corrente do Neo-romantismo lusitanista à qual pertencia. Deste modo, verificamos que Alberto de Oliveira não propôs nada de extemporâneo à sua época, mas sim que o fez de um modo muito particular, através do seu neogarrettismo que estudámos anteriormente.

Neste capítulo, pretende-se averiguar a legitimidade da desvalorização que tem sido votada ao neogarrettismo no contexto do desenvolvimento artístico em Portugal; de que forma Alberto de Oliveira considerava possível a unificação da arte em torno dos valores de um nacionalismo definido segundo o patriotismo da sua geração; o impacto que este nacionalismo teve na arte portuguesa e, finalmente, de que modo o neogarrettismo de Alberto de Oliveira está ou não presente nos diversos géneros artísticos em Portugal.

1. As artes ao serviço da nação

Conforme se verificou no capítulo anterior, ao longo do tempo, a crítica foi progressivamente atribuindo, ao neogarrettismo, uma importância que inicialmente, ninguém lhe concedia. Todavia, sem explorar as particularidades das suas ideias quanto à função da arte na representação nacional. No estudo da arte portuguesa, o programa neogarrettista parece não ter qualquer valor. Do autor reteve-se a imagem de um poeta sem sucesso e do criador de um programa insensatamente ditado pela sua entusiástica jovialidade. Em 1962, conforme referido no capítulo anterior, Augusto da Costa Dias considera a existência de uma *arte neogarrettiana*. Todavia, entre as poucas referências

que José-Augusto França faz a Alberto de Oliveira, na sua obra *A Arte em Portugal no Século XIX*, o autor surge apenas como «o medíocre poeta Alberto de Oliveira, corifeu da nova geração de 90»²⁰⁶. Admite o destaque que o autor assume na geração de 90, enquanto seu «corifeu», mas relativamente ao seu programa neogarrettista e às suas propostas em relação à arte, nenhuma referência há a salientar na obra que José – Augusto França dedica à arte do século XIX.

É em estudos mais recentes, de Nuno Rosmaninho, que surge a referência a um «programa pictórico neogarrettiano»²⁰⁷, e se considera a relevância que o estudo do impacto do neogarrettismo na arte pode assumir. Conforme nota o autor, «O aprofundamento das preocupações nacionais, realizado num ambiente cultural favorável a uma interpretação neogarrettiana da identidade portuguesa, teve como corolário a defesa da nacionalização da arte.»²⁰⁸ Afinal, ao que é que se chama *arte nacional*? À arte produzida em Portugal? Àquela produzida segundo as recomendações dos nacionalistas de 90? À arte que traduzia as temáticas neogarrettistas? Não é nossa pretensão demonstrar que Alberto de Oliveira é o responsável pela definição de *arte nacional*, mas sim, notar que na criação do seu *movimento cultural* neogarrettista, o autor se ocupou da questão, sem que até à contemporaneidade os estudos artísticos o tenham observado convenientemente.

Perante esta constatação, importa realçar que apesar do descrédito que o estudo da arte vinha concedendo ao programa neogarrettista, este preconizara para toda a arte, uma unificação em torno de ideais nacionalistas, que não se revelou distante da realidade artística que os estudos de arte divulgam, sem todavia, referirem o ideário de Alberto de Oliveira. Os ideais de recuperação da tradição, pelos quais a geração de 90 batalhava, foram intensificados por Alberto de Oliveira, quando este recomendou que se colocasse toda a arte ao serviço da representação nacional. Na sequência da discussão acerca da função da arte, em que a geração de 90 persistia, Alberto de Oliveira considerou a possibilidade de uma unificação temática da arte portuguesa, que deveria incidir nos assuntos que consensualmente a sua geração associava a um conceito de nacionalismo identitário.

²⁰⁶ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.II, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 99

²⁰⁷ Nuno Rosmaninho, «Reaportuguesar a Arte: Génese de Um Estereótipo», in BAKER, Anthony David (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 152

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 152

Até este ponto, o nacionalismo tem sido referido de acordo com a definição que entre meados e o final do século XIX se criou, sem se questionar a sua legitimidade. No entanto, importa não esquecer que este desejo de retorno ao antigo, ao medieval, à origem; de recuperação da tradição rural e da história nacional devem ser entendidos como uma definição de nacionalismo gerada de acordo com o que pareceu, a estas gerações, mais conveniente à restauração do orgulho nacional, e à evasão à influência estrangeira sobre a cultura nacional, na senda de um Romantismo português «enraizado em vivências locais e regionais.»²⁰⁹ Conforme nota Augusto Santos Silva, o discurso artístico sobre o «popular» era o mais conveniente à ameaça da desnacionalização e foi por isso adoptado pela geração de 90, como o ideal do nacionalismo:

Ora, popular tende a querer dizer: antigo, tradicional — o povo como depositário e curador dos traços primordiais; e provinciano, rural — o povo como o tipo genuíno, que nenhuma influência estrangeira pode ainda desnacionalizar, e em que se revê o comum das gentes.

Neste sentido, o saber etnográfico vive de *mostrar*: mostrar como é o povo, *hoje e ainda*, e dá-lo ao olhar público. [...] O etnográfico — ou seja, o popular, o nacional — é o antigo. [...] O etnográfico — ou seja — o popular, o nacional — é o rural, o regional.²¹⁰

A representação do povo, dos seus costumes e tradições funcionava, assim, como forma de assegurar a genuinidade nacional na arte e como resguardo das influências cosmopolitas através da perpetuação do ruralismo. Assim se compreende que a geração de 90 considerasse a representação popular como uma representação do nacionalismo. Conforme o estudo feito acerca do neogarrettismo nos capítulos anteriores, sabemos que as recomendações artísticas de Alberto de Oliveira contemplam este conceito de nacionalismo fundado no *popular*, acrescentando-lhe a valorização da história da pátria; e é a partir dele que o autor determina as temáticas em torno das quais se deveriam unir todos os géneros artísticos. A proposta neogarrettista de unificação assenta numa representação sobretudo temática da nação, seja na literatura, no teatro, na escultura, na arquitectura, na pintura ou na música. Na sua obra *Palavras Loucas*, conforme a análise

²⁰⁹ A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17^oed., Porto Editora, Porto, 1996, p. 657

²¹⁰ Augusto Santos Silva, «O povo nos seus lugares. O clima moral da primeira etnografia portuguesa» in *Palavras para Um País. Estudos Incompletos Sobre o Século XIX Português*, Celta Editora, Oeiras, 1997, p. 121

feita no capítulo anterior, Alberto de Oliveira não só recomenda o nacionalismo, mas também se refere à forma como todos os géneros de arte o deveriam representar. Sugere a sua unificação a partir de todas as temáticas que valorizassem aquilo que considerava nacional e que fosse ao encontro do seu programa neogarrettista, que visava a defesa da pátria em detrimento de influências estrangeiras. Das suas propostas, por vezes ambíguas, destaca-se no seu neogarrettismo, a conformidade com o conceito de nacionalismo da geração de 90, e verifica-se a coerência no que respeita a função de representação nacional que atribui à arte. Através da representação temática do nacionalismo na arte, afigurava-se possível a fixação de um conceito de nacionalismo que se pretendia que viesse a definir a identidade nacional.

Todos os géneros artísticos deveriam representar o *popular*, em todas as suas manifestações, e a definição identitária nacional que a partir dele, se pretendeu criar. A religiosidade, o sentimentalismo, os costumes, as celebrações, as ocupações agrícolas, a ligação ao mar, a paisagem, o envolvimento na natureza e o afastamento da cidade; o espírito corajoso e aventureiro; as crenças, a saudade, as lendas, o dramatismo e a melancolia; as superstições, os trajes e tudo o que se relacionasse com o *popular* e a representação do nacionalismo e da pretensa identidade nacional que a geração de 90 pretendia atribuir aos portugueses, serviria como tema ideal para a arte a criar em Portugal e constituía os motivos da *arte neogarrettiana* de que Costa Dias falava.

Conforme observámos no capítulo anterior, por vezes de forma ambígua e sem concretizar plenamente as suas ideias, em *Palavras Loucas*, Alberto de Oliveira sugere fórmulas para transformar todos os géneros de arte de acordo com o seu nacionalismo. Segundo o neogarrettismo, a literatura deveria privilegiar sobretudo os textos populares:

Das cantigas das espadeladeiras da nossa quinta, dos rimances
rezados pela nossa avó, não sentis vós subir o aroma de poesia, de
religião, de doçura e graça que deve ungir as vossas baladas?²¹¹

Devemos aqui recordar a forma como Alberto de Oliveira procurou promover a poesia do povo rural em *Palavras Loucas*, citando, ele próprio, com um significativo elogio, um poema popular, conforme referido no capítulo anterior. Além disso, acrescenta: «Em Portugal seria necessário que nós os poetas emigrássemos para as aldeias [...]».²¹² Elogia a espontaneidade e a genuinidade narrativa e poética do povo da aldeia na

²¹¹ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 48

²¹² *Idem, ibidem*, p.50

transmissão oral de histórias, no modo de fantasiar e relatar episódios e na criação de contos e lendas: «Qualquer literato gastaria o dobro do tempo, e não seria nem tão pitoresco, nem tão flagrante.»²¹³

Em prol da promoção da literatura popular, o autor, conjuntamente com Agostinho de Campos, dedica-se ainda, em 1908, à recolha e prefaciação de poesia popular numa obra que recebe o título de *Mil Trovas Populares Portuguesas*. A preservação dos textos populares era fundamental e esta recolha de textos tinha o propósito de, conforme convinha ao neogarrettismo, «tornar conhecidas e amadas do grande público algumas das maravilhosas obras-primas do Povo».²¹⁴

A restante literatura que não se cingia à poesia popular, deveria, contudo, retratar episódios da vida em meio rural ou da história nacional; descrever paisagens, costumes e tradições, favorecer o campo em relação à cidade, caracterizando e dando voz aos pensamentos e sentimentos de personagens aldeãs; e ilustrando a vida campestre. Uma literatura em língua portuguesa conjugada com estas temáticas constituía o ideal de literatura portuguesa, na medida em que perpetuava o conhecimento do *popular* que alimentava o nacionalismo de 90 e repelia as intromissões da literatura francesa:

Os frades que Herculano criou em mármore, de um bloco, a Joanhina do Vale de Santarém, figura divina de graça e frescura, os romances de costumes de Camilo, a minha namorada morgadinha dos Canaviais... Portugal possui neste século uma literatura cheia de vigor e de carácter. Os seus poetas, ardentes e cheios de febre, são quatro vezes superiores aos melhores poetas franceses contemporâneos, com defeitos de execução fáceis de eliminar por seguidores que compreendessem, como eles, o orgulho da sua raça.²¹⁵

Segundo Alberto de Oliveira, deveriam ser preferências literárias os textos que documentassem, desta forma, as características, o carácter e a identidade nacionais que a geração de 90 promovera. Assim se explica, em parte, a sua insistência no elogio do que em *Só*, de António Nobre, coincidia com o nacionalismo de 90. As suas recomendações relativamente à literatura não se limitavam, todavia, às temáticas. Conforme se afirmou no início deste capítulo, a coesão temática de todas as artes

²¹³ *Idem, ibidem*, p. 146

²¹⁴ Alberto de Oliveira e Agostinho de Campos (colec. e pref.), *Mil Trovas Populares Portuguesas*, Magalhães & Moniz, Limitada — Editores, Porto, 1908, p. XI

²¹⁵ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 48

afigurava-se o melhor meio de promover a sua convergência para a divulgação do nacionalismo, todavia, sabe-se que esta não era a única proposta neogarrettista. Embora a unificação temática fosse a maior aposta neogarrettista, o nacionalismo na arte portuguesa também se verificou na procura de estilos arquitectónicos, géneros literários e composições musicais ideais. No que diz respeito à literatura, a sugestão neogarrettista era clara, conforme notámos no capítulo anterior. O género dramático devia prevalecer pelo seu ajustamento ao carácter português que ele definia como dramático e melancólico, mantendo as temáticas que o autor sugeria para todos os outros géneros literários:

E assim, este tempo que devia legar, ao menos, aos vindoiros, duas ou três assombrosas tragédias, todo se vai desfazendo em livrinhos de informação exigente e indiscreta aplicada a almas, miudezas de psicologia e de nevrose, esquisitices de traço e de pensamento, nada sólido, nada intenso nem grande, nada que apeteça reler nos dias em que se tem nojo da literatura e a amarga certeza de que a vida não são anedotas.²¹⁶

Como forma de sustentar a sua posição relativamente à primazia do género dramático, o autor vale-se do seu mestre Garrett cujas ideias serviram sempre a Alberto de Oliveira como meio credibilizador do seu neogarrettismo e o orientaram:

Garrett copiou Portugal para os seus livros [...] regressando à simplicidade e emoldurando dentro dos primitivos ritmos e dos nacionais de dizer os voos de maior idealismo. Vê-se como é urgente fazer dramas no seguimento do *Frei Luís de Sousa* e procurar no maravilhoso português assuntos com que escrever mágicas admiráveis [...].²¹⁷

Para o teatro, Alberto de Oliveira idealizava as encenações acessíveis à compreensão de toda a população, com cenas que revisitassem a tradição e se inspirassem naquilo que a geração de 90 melhor compreendia como sendo português: o *popular*.

²¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 41

²¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 53

No caso da arquitectura, a posição do autor não é tão precisa e definida, mas pelo contrário, eivada de alguma ambiguidade, conforme nota Nuno Rosmaninho:

Alberto de Oliveira também tinha as suas ideias sobre como reaportuguesar a arquitectura, conquanto imprecisas. Detestava os revivalismos, mas queria os arquitectos a estagiar no Mosteiro da Batalha.²¹⁸

Conforme observa Nuno Rosmaninho, as ideias de Alberto de Oliveira quanto à arquitectura não são rigorosas. Se por um lado, não apreciava os revivalismos, e o enfatiavam as reproduções manuelinas («Fazer arte nacional não é [...] em arquitectura, edificar, para dentro vender bilhetes de comboio, fastidiosos queques manuelinos que apetece mandar a um descarrilamento ou terramoto [...]»²¹⁹), por outro, envia todos os arquitectos para o Mosteiro da Batalha. Com que intenção, não é claro. Todavia, não esqueçamos, que de algum modo, a simbologia que se pretendia atribuir, embora com fundamentos discutíveis, ao estilo decorativo manuelino, bem visível no Mosteiro da Batalha, convinha ao neogarrettismo de Alberto de Oliveira e talvez por esse motivo, o autor insistisse no Mosteiro da Batalha como local preferencial de acolhimento dos arquitectos. Os motivos decorativos do estilo manuelino incluíam elementos naturalistas e vegetalistas, tais como algas, corais, alcachofras, pinhas e cachos de uvas, entre outros; mas também motivos que, durante muito tempo, se pretendeu associar à representação da história nacional, dos descobrimentos marítimos e do poder colonizador dos portugueses, (sem que se confirmasse a legitimidade dessa interpretação dos símbolos manuelinos), tais como cordas entrelaçadas, cabos, redes, a esfera armilar e a Cruz de Cristo, entre outros. Segundo Nuno Rosmaninho, «Foi à volta do românico e, sobretudo, do manuelino que se teceram os mais elaborados discursos nacionalistas.»²²⁰, e todos os estilos que o seguiram não serviam o discurso nacionalista de Alberto de Oliveira e da geração de 90:

²¹⁸ Nuno Rosmaninho, «Reaportuguesar a Arte: Génese de Um Estereótipo», in BAKER, Anthony David (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 154

²¹⁹ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 169

²²⁰ Nuno Rosmaninho, «Reaportuguesar a Arte: Génese de Um Estereótipo», in BAKER, Anthony David (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 145

Os estilos subsequentes escapam à apropriação nacional: o Renascimento, pela sua origem italiana e por suscitar abundantes acusações de academismo e monotonia; o maneirismo, por não se lhe conceder autonomia e, nessa medida, participar dos «defeitos» dos estilos anterior e posterior; o barroco, por reflectir o absolutismo político e por suscitar generalizadas críticas ao seu «pedantismo» e «extravagância» e às «deturpações» que infligiu em monumentos medievais: o rococó, por extremar alguns dos «defeitos» do barroco; e o neoclassicismo, por se encontrar praticamente ausente dos estudos artísticos até meados do século XX.²²¹

Os outros estilos demasiado distantes de decorações representativas da história nacional, a que se associava o estilo manuelino, e da manutenção de tradições arquitectónicas antigas e medievais, não interessavam os nacionalistas e não são sequer valorizados por Alberto de Oliveira.

Contudo, a sua contribuição neogarrettista para a nacionalização da arquitectura não se resume ao envio dos arquitectos para o Mosteiro da Batalha. Ainda que indirectamente, e sem clarificar a sua posição quanto à existência de um modelo único ou não de construção de casas tipicamente portuguesas, uma vez que o autor, nem mesmo chega a referir a expressão «casa portuguesa», em *Palavras Loucas*, através da descrição da casa em que habita a personagem Tio Garrett, conforme referido no capítulo anterior, o autor ilustra a sua crença numa possível casa construída segundo um modelo marcadamente português. A casa do Tio Garrett é uma «casa de alpendre»²²², e «tão caiada que parece uma residência»²²³, com «janelas [...] todas floridas de cravos»²²⁴. A sala era «realmente pitoresca»²²⁵, no exterior existia uma «quinta [...] toda em hortas, pomares e trepadeiras»²²⁶. Além da casa do Tio Garrett, não esqueçamos a descrição das restantes casas que se poderiam encontrar na aldeia, na ilustração feita ao abade, no capítulo «Carta a um Abade meu Amigo», conforme referido também no capítulo anterior. A casa que o abade poderia encontrar era «como as outras do lugar, [...] com seu alpendre de pedra»²²⁷ e teria também o seu «passal: hortas, lameiros, juvenis bacelos,

²²¹ *Idem, ibidem*, p. 146

²²² Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 72

²²³ *Idem, ibidem*

²²⁴ *Idem, ibidem*

²²⁵ *Idem, ibidem*, p. 74

²²⁶ *Idem, ibidem*, p. 79

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 80

soitos de castanheiros».²²⁸ O autor não resiste a invocar a expressividade pitoresca e também *popular*, nestas casas do meio rural, que tanto o extasiava: «Havia ainda outras informações pitorescas, que esqueci, e por fim oferecia-se um abade para mostrar o passal. Ramadas, hortas, água de bica: de outro modo não julgava eu, naquele instante, feito o próprio céu.»²²⁹ No capítulo «O Bairro de Vilar», o autor volta a manifestar o seu interesse pelo aspecto algo místico das casas: «Da tal casa que eu cito vê-se apenas um muro ainda uma vez azul cinzento, com uma porta escrupulosamente envernizada, sua caixa de cartas e campainha. Dos muros debruçam-se glicínias, rosas brancas, ao lado há uma capela em ruínas, o aspecto do sítio é bucólico e singelo. A rua é aqui uma velha quelha inacessível a um trem. Meu Deus, que porta misteriosa! Como ao Garrett a janela no vale de Santarém, aquela porta interessou-me. Que menina dos rouxinóis se esconderá lá dentro?»²³⁰

Estas descrições podem sugerir ao leitor, que Alberto de Oliveira concordava com o estabelecimento de algumas características intrínsecas a qualquer modelo de *casa portuguesa*, mas nada nos permite comprovar esta ideia, pelo que a mesma não passa exactamente disso. Todavia, encontramos nelas, características reais das construções de casas portuguesas, conforme descreve Nuno Rosmaninho:

A arquitectura Portuguesa enunciou em 1927 as seguintes características dominantes: «o alpendre, o beirado, a janela de ângulo, com o respectivo pilar ou coluna na aresta, a floreira, o painel de azulejo» e o «coroamento típico da chaminé». Em Novembro de 1941 enumerou três «características do estilo português: guarnecimento dos vãos de cantaria, telha de canudo e uma aplicação discreta de painéis de azulejo.»²³¹

No que diz respeito à escultura, as recomendações de Alberto de Oliveira são bastante parcas. Para além de sabermos que o autor pretende que todos os géneros artísticos, incluindo a escultura, retratem o nacionalismo identitário da sua geração, pouco mais sabemos do que pretende realmente para a escultura. Se tivermos em conta o seu plano de unificação temática da arte nacional, podemos supor que as esculturas de

²²⁸ *Idem, ibidem*

²²⁹ *Idem, ibidem*, p. 88

²³⁰ *Idem, ibidem*, p. 132

²³¹ Nuno Rosmaninho, «A Casa Portuguesa» e outras «Casas Nacionais», in *Revista da Universidade de Aveiro — Letras*, 19/20 (2002-2003), p. 243

figuras representativas da história e cultura nacionais e de símbolos que se pudessem associar ao nacionalismo seriam as mais conformes às suas recomendações neogarrettistas. Todavia, no seu ideário, o autor determina que toda a arte sirva o propósito nacionalista neogarrettista de que nos ocupámos no capítulo anterior, mas sugere para além disso, curiosamente, como temática preferencial para a escultura, a figura feminina. Perante esta inesperada e inexplicada sugestão cumpre-nos questionar o porquê de o autor considerar a figura feminina o tema ideal para a escultura portuguesa. O que entenderia por figura feminina? Não é explícito e o autor não o esclarece. Todavia, as figuras femininas que podemos imediatamente associar ao seu neogarrettismo são as mulheres aldeãs, as mães, as viúvas dos homens perdidos no mar ou na guerra, as lavadeiras, as agricultoras, as domésticas zelosas pela família, as mulheres em adoração religiosa, as ceifeiras, as lavradeiras, as peixeiras e todas as mulheres do povo neogarrettista que personificam as virtudes nacionalistas seleccionadas para as mulheres. A mulher, segundo esta perspectiva etnográfica e apostando numa escultura expressiva, poderia servir os propósitos neogarrettistas e promover a inclusão da escultura no conjunto que formava a arte de temática neogarrettista, aquela que Augusto da Costa Dias apelida de *arte neogarrettiana*.

No entanto, conforme referido, Alberto de Oliveira, faz a sugestão, mas não clarifica em que moldes a representação feminina na escultura poderia favorecer a transposição dos seus ideais nacionalistas para a arte. Em mais um dos seus acessos de sugestões ambíguas, Alberto de Oliveira contraria a sua frequente recomendação da não imitação do estrangeiro e aconselha os escultores a inspirarem-se na expressividade de Velásquez e a explorarem a beleza feminina ousando exhibir a sua formosura como Praxíteles. Poderia o autor pretender atribuir à escultura função de representação da compleição física da mulher portuguesa? Poderia ter em mente a afirmação de particularidades caracterológicas da figura feminina portuguesa, ou estaria a sugerir a criação de um discurso de distinção racial através da escultura? Poderia a escultura expressar o sentimentalismo feminino que o neogarrettismo pretendia evidenciar? Estas suposições não se podem efectivamente comprovar, uma vez que Alberto de Oliveira nem mesmo especifica que a escultura se devia ocupar da figura feminina portuguesa. No entanto, no contexto do seu programa neogarrettista, esta é uma possível leitura das considerações que dedica à escultura.

As mulheres neogarrettistas são as «lindas raparigas morenas do *ar do mar*»²³², devotas, trabalhadoras, fiéis, recatadas, resignadas, contentadas, alegres e consoladoras:

Só na mulher é que se encontram almas que são santas como as flores são belas, instintivamente, sem que intervenha o pensamento ou a crítica. [...] A frivolidade e estupidez da maioria dos homens tem ensinado a mulher a ser caprichosa, vaidosa, trivial. [...] Renan bem o notou: o que procuramos na mulher é o contrário de nós, aquilo que não temos. Quanto mais o homem for curtindo a alma na aprendizagem da Vida, mais desejará encontrar companheira para quem a Vida seja um problema sem interesse, fora dos cuidados dos seus filhos e do seu marido. Queimados do sol, que procuramos no Lar? Uma sombra fresca, um abrigo meigo.²³³

Estava assim criado um ideal de mulher neogarrettista e eram estas as características psicológicas que poderiam transparecer na expressividade das esculturas. Segundo o molde psicológico criado por Alberto de Oliveira, esta era uma mulher de valores, dedicada à família, submissa, devota e piedosa, que não se deveria deixar corromper ao contacto com os vícios sociais do homem. Mas o autor não se limita a uma idealização psicológica feminina. Acrescenta ainda uma caracterização física, distinguindo traços próprios da mulher portuguesa, descreve uma «lavadeira, de alvo cabelo em bandós»²³⁴ e salienta traços que, numa leitura neogarrettista da proposta de Alberto de Oliveira para a escultura, talvez pudessem servir de inspiração aos escultores portugueses:

Olhe agora as raparigas: caras finas, feições fidalgas, mãos que, se não herdaram pedrarias, lá têm marcado o lugar para elas. Tudo isto são filhas naturais: os mais puros exemplares humanos de Trás-os-Montes e das duas Beiras aqui vieram deitar e cruzar raízes.²³⁵

²³² Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 54

²³³ *Idem, ibidem*, p. 85

²³⁴ *Idem, ibidem*, p. 108

²³⁵ *Idem, ibidem*, p. 109

De formas esculturais e plena de alvura é também Maria do capítulo «No País da Alma» de *Palavras Loucas*: «Maria não sabe cismar, e está tão em branco a sua branca alma como o vestido que lhe desenha as formas de escultura. O seu seio, florido de anémons, arfa no mesmo compasso que as águas do mar pelo silêncio afora.»²³⁶ São várias as referências que caracterizam uma figura feminina portuguesa tanto em termos físicos como psicológicos que poderiam constituir o modelo de inspiração para os escultores, segundo o neogarrettismo.

Relativamente à pintura, a sugestão temática do autor é a paisagem, não estritamente a campestre, mas também, a marítima, uma vez que o autor não esquece que o povo neogarrettista não se encontra apenas no campo entre os pastores e os agricultores, mas também nas praias, junto ao mar, esse elemento natural tão próximo do povo português, segundo o neogarrettismo. Desagrada a Alberto de Oliveira constatar que a paisagem marítima foi, por vezes, menosprezada enquanto possibilidade temática pictórica. Por sua vontade, os pintores seriam enviados «para as praias a fim de não acontecer como numa recente exposição, em que não havia uma marinha tolerável, apesar de ser Portugal um país de beira-mar, de pescadores e de navegadores.». Aconselha ainda a captação da variedade natural das paisagens e da vegetação: «Poríamos uma caravana de paisagistas em Coimbra, onde a natureza é tão variada e pródiga, que quatro pintores sentados em cruz no meio de um campo, encontrariam cada um a sua nota diferente e palpitante.»²³⁷ No entanto, conforme estudaremos no próximo ponto deste capítulo, os pintores extremaram essa recomendação sobrepondo à simples paisagem, as pinturas de géneros, tão próprias das temáticas nacionalistas neogarrettianas defendidas por Alberto de Oliveira. Todavia, o autor não soube apreciar a transformação do naturalismo paisagístico na pintura de géneros que, tantas vezes, contemplou as cenas do *popular*, pelas quais ele tão firmemente se bateu, e banaliza, do seguinte modo, as variadas formas que a expressão do neogarrettismo na pintura assumiu:

O movimento de arte chamado naturalista (e peço desculpa de usar estes palavrões frívolos dos doutores) deu em Portugal saída a meia dúzia de finos pintores de paisagem e de géneros, dos quais foi Silva Porto o generalíssimo, capazes todos de reproduzir na tela com

²³⁶ *Idem, ibidem*, p. 182

²³⁷ *Idem, ibidem*, p. 164

delicadeza, subtilidade e doçura, ou fossem estados mornos e pouco exigentes de alma, ou trechos agradáveis de natureza.²³⁸

E acrescenta, excluindo do grupo, o pintor Columbano Bordalo Pinheiro: «Não há, portanto, febre e inspiração, casos anormais de talento ou de originalidade, entre os poucos correctos e apreciáveis pintores que possuímos.»²³⁹ Apesar de Alberto de Oliveira não reconhecer, na pintura de géneros da geração naturalista, as temáticas que o seu neogarrettismo recomendara, segundo Nuno Rosmaninho, «O programa pictórico neogarrettiano estava em grande parte contido na obra de Silva Porto, falecido em 1893, que na última década de vida enveredou pela representação de cenas de género, extraídas da vida rural.»²⁴⁰ Foram mais os pintores que materializaram as temáticas neogarrettistas de Alberto de Oliveira. Todavia, reservaremos esse estudo para o próximo ponto deste capítulo.

A propósito da pintura, o autor acrescenta ainda um elogio a Columbano pela capacidade que a obra do pintor parece ter para representar o carácter nacional através da expressividade dos seus retratos, («O seu Camões creio ser o primeiro que cá se pinta a sério [...]»²⁴¹), assumindo contudo, a sua inaptidão para comentar convenientemente aspectos técnicos relacionados com a arte pictórica. Analisando o seu comentário, apercebemo-nos desse aspecto e de que o seu único interesse é, seja de que forma for, promover a unificação da arte nacional em torno da representação da nacionalidade:

Não esperem que eu vá aqui fazer, com pormenores do ofício, a análise dos quadros que me deslumbram neste atelier superior. Não sei. Da Arte só me nascem à flor da pena comentários morais, e esses aqui os ponho: primeira nota, acho que Columbano é um pintor português, ou hispano-luso, enfim inconfundível peninsular. [...] Para a nossa idade madura podem servir ou não servir as velhas fórmulas, isso é secundário, contanto que os modos de sentir da nossa alma venham

²³⁸ *Idem, ibidem*, p. 166

²³⁹ *Idem, ibidem*, p. 167

²⁴⁰ Nuno Rosmaninho, «Reaportuguesar a Arte: Génese de Um Estereótipo», in BAKER, Anthony David (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 152

²⁴¹ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 169

transparentes ao de cima, da nossa voz e pronúncia interior não
gracejem mas falem, não hesitem mas berrem [...]».²⁴²

Esta análise superficial do desenvolvimento da arte pictórica denota que o seu maior interesse é que também na pintura, tal como nos restantes géneros artísticos, o nacionalismo transpareça na representação das tradições, do pitoresco, do ruralismo e da ligação ao mar, entre todos os outros temas já referidos, escapando a intelectualismos, cosmopolitismos e imitações estrangeiras, contribuindo para um movimento de unificação temática da arte portuguesa, capaz de reproduzir a caracterização que a geração de 90 fez do país e dos seus habitantes. Se no caso da escultura, Alberto de Oliveira não concretiza a sua ideia acerca da utilização da mulher enquanto motivo inspirador, no caso da pintura, a sua intenção é muito clara. Sugere a caracterização, através da arte, da figura feminina portuguesa, determinando traços típicos da sua fisionomia e expressividade:

Assim, eu estimaria ver Columbano interromper por alguns anos a sua galeria, onde já há muitos falsos homens de génio, e empreender agora uma colecção de retratos de mulheres portuguesas. A romântica dos livros de Camilo, a burguesa adúltera e viciosa da actual Lisboa, as freirinhas de Coimbra, as tristes-feias de toda a parte — aí estão modelos a transbordar de interesse e de novidade. Que amoroso trabalho, o de pintar olhos cismadores, peles morenas, bocas de beijos e cabelos negros ou castanhos! [...] Uma galeria de raparigas assim faria a chamejante auréola de qualquer grande pintor.²⁴³

Desta forma torna-se possível estabelecer um paralelo ainda mais evidente entre as temáticas que sugere para todos os géneros de arte e demonstrar mais claramente o seu propósito de unificação em torno do nacionalismo temático, da arte portuguesa. O autor faz ressaltar ainda mais o seu propósito quando sugere que a pintura retrate o patriotismo literário:

De par com isto, e já que Columbano é atraído pelos casos da
nossa história e da nossa arte, o quadro das Tágides vivamente reclama

²⁴² *Idem, ibidem*

²⁴³ *Idem, ibidem*, p. 172

companheiros, pois é de urgência que as elegias e visões dos poetas pátrios encontrem na pintura um grito paralelo.²⁴⁴

A música não foi exceção e também para este género artístico surgiram recomendações no sentido da representação do nacionalismo identitário neogarrettista. Pretendia-se associar a música aos outros géneros artísticos na dedicação à perpetuação do tradicional e do *popular*. A genuinidade nacional e a tradição estavam, na opinião de Alberto de Oliveira, nas letras e melodias populares criadas com naturalidade e espontaneidade no quotidiano campestre: «[...] lá fora, ao sol, em liberdade, em inconsciência, qualquer rapariga na eira, ao passo que encastela as medas de trigo, canta súbito uma cantiga de que ficamos numa tortura a ter inveja.»²⁴⁵ Alberto de Oliveira considerava, então, que uma das formas a ter em conta para colocar a música ao serviço do nacionalismo identitário neogarrettista era precisamente a reabilitação da música tradicional, compreendendo as letras e as melodias. A esta estratégia de representação nacional na música, compreendida na proposta neogarrettista, juntam-se outras, também concordantes com o ideário com o ideário de Alberto de Oliveira, que descreve Nuno Rosmaninho e estudaremos no próximo ponto do capítulo:

Na última década de Oitocentos, os críticos musicais começaram a reivindicar, com mais insistência, a recuperação de uma tradição portuguesa, destruída pela moda da ópera italiana. Mas como? Em primeiro lugar, através da recuperação das canções populares rurais, compiladas num número crescente de antologias, dotadas de transcrições musicais. Esta música tradicional, além de exprimir a alma do povo, reflectia a própria terra portuguesa, a paisagem, e portanto os mais profundos sentimentos nacionais, como a *saudade*. Em segundo lugar, através da adopção dos géneros mais adequados: o drama musical e o poema sinfónico. Em terceiro lugar, mediante a «nacionalização» de géneros musicais consagrados, como a ópera. Embora o caminho para o apertuguesamento da música não fosse consensual, era evidente a necessidade de privilegiar a língua, a música popular e os temas portugueses [...]²⁴⁶

²⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 173

²⁴⁵ *Idem, ibidem*, pp. 145-146

²⁴⁶ Nuno Rosmaninho, «Reaportuguesar a Arte: Génese de Um Estereótipo», in BAKER, Anthony David (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 151

A tradição popular terá a sua expressão musical através da preservação das letras e melodias populares e da sua adaptação a novos géneros musicais; através do privilégio da língua portuguesa e dos temas populares; mas também através da selecção de géneros musicais ideais e da sua adaptação às conveniências nacionalistas portuguesas. Em *Palavras Loucas*, podemos verificar que a ideia que Alberto de Oliveira tinha acerca da melhor forma de transferir, para a música, o nacionalismo, não se afastava desta realidade: «E os músicos? Assombrariam a Europa, só com rapsodiar em óperas, em sonatas, em marchas fúnebres, os acordes da música do povo.»²⁴⁷ Deste modo, verificamos que também a música acompanha as restantes artes na persecução da preservação do *popular* e da sua elevação a tema de um nacionalismo identitário neogarrettista. Musicalmente, segundo Alberto de Oliveira, o nacionalismo surgiria na adaptação das melodias e letras populares em língua portuguesa a géneros eruditos, preservando e reabilitando as criações musicais populares. O estudo da expressão que a proposta de unificação neogarrettista da arte teve concretamente na arte portuguesa ficará, contudo, reservado para o próximo ponto deste capítulo.

2. Uma lição perene

A manifestação do nacionalismo de 90 na arte revestiu-se de uma grande importância, uma vez que, não só deu continuidade a uma propaganda cultural nacionalista que marcava já a arte portuguesa, mas teve também repercussões na arte que se desenvolveu no século seguinte. O nacionalismo na arte, insistentemente promovido pelo neogarrettismo de Alberto de Oliveira, não foi um capricho artístico volátil do final do século XIX, mas prolongou-se pelo século seguinte, demonstrando o poder e a importância obtidos pelo ideário neogarrettista de unificação da arte. Continuar a ignorar a sua existência e adiar a avaliação da interferência que este ideário teve na arte, significaria uma compreensão deficiente das representações temáticas e estilísticas de um nacionalismo identitário do século XIX, visíveis nas criações artísticas portuguesas da época e posteriores.

²⁴⁷ Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984, p. 164

José-Augusto França considera que, em relação ao século XIX, o século XX evidencia um «prolongamento de [...] padrões mentais e ideológicos»²⁴⁸, que, naturalmente, teve a sua repercussão na produção artística. Sabemos que muito antes de Alberto de Oliveira projectar o seu *movimento cultural* neogarrettista, já existiam na arte preocupações nacionalistas diversas, tanto ao nível da representação de aspectos caracterizadores do povo português, como ao nível da protecção patrimonial. Não se atribui a Alberto de Oliveira uma revolução da orientação artística. Tal como já referimos, de formas variadas, a preocupação nacionalista existia já nas intervenções literárias de Garrett, daí que Alberto de Oliveira o tenha elegido como mestre. São vários os estudos que atribuem a Garrett o início da intervenção nacionalista na arte. José Carlos Pereira considera que «[...] o próprio tema das *Viagens na Minha Terra* revela a preocupação nacionalista com a necessidade do conhecimento da cultura pátria, dos costumes populares, do pitoresco da paisagem, alfim [sic], da verdade da nação de que o povo é o fiel depositário.»²⁴⁹. Esta dedicação ao nacionalismo artístico continuou com Ramalho Ortigão, através da valorização de todo o património artístico:

Os trajes populares, alguns tão pitorescos, tão sugestivos e tão belos, como os das mulheres da Murtosa, da Maia, de Santa Marta, e de Portuzela, como o dos boieiros do Ribatejo, dos pescadores de Ílhavo e da Póvoa, e dos montanheseiros do Alentejo e do Algarve, degeneraram e abastardam-se ridiculamente, porque não há entre a gente culta quem preze esse traje, quem o honre e quem o entenda.²⁵⁰

e da crítica à forma desmazelada como este era mantido:

«Lanças, espadas, elmos de todas as formas — almafres, capelinas, bacintes, barbudas e morriões —, couraças, escarcelas, grevas, manoplas, escudos e rodela, todas as peças, enfim, da armadura dos nossos heróis da África e da Índia, desapareceram com as balças, as sinas, os estandartes e as bandeiras das suas hostes.

A espada de Vasco da Gama é hoje propriedade de um particular, que há pouco tempo adquiriu por compra essa relíquia nacional.

²⁴⁸ José - Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.I, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 7

²⁴⁹ José Carlos Pereira, *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à Presença*, Editorial Hispéria, Santa Maria da Feira, 2011, p. 43

²⁵⁰ Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*, Esfera do Caos Editores, Lisboa, 2006, p. 75

Uma espada e um capacete de torneio, que se diz terem pertencido ao Mestre de Avis, peças ferrugentas, sujas, sem estojo nem outro qualquer resguardo que as defenda da irreverência do público, estão na Batalha à mercê dos moços, dos pedreiros e dos visitantes, que de chacota se adornam com essas armas, em galhofa carnavalesca.²⁵¹

Como é sabido, a seu tempo, esta questão interessou profundamente Alberto de Oliveira. Todavia, não se pode desvalorizar a forma como este concebeu uma estratégia de unificação da arte, que não só dá continuidade às preocupações nacionalistas anteriores de Teófilo Braga e de Ramalho Ortigão, mas que promove o fortalecimento de um espírito de credibilização de valores nacionais, de restauro do orgulho nacional e de reabilitação das manifestações artísticas populares rurais, como sendo a expressão autêntica da identidade nacional, que continua evidente nas manifestações artísticas do século seguinte. É essa arte, unificada em torno da representação temática e estilística do *popular*, do rural, do povo, dos costumes, das tradições, da pretensa identidade nacional e da originalidade portuguesa, independentemente da época ou corrente em que se insere, coerente com o apelo unificador do *movimento cultural* neogarrettista de Alberto de Oliveira, que teremos em conta neste estudo. Considerar-se-ão, assim, as manifestações artísticas que, independentemente da corrente artística em que se inserem, retratem, no âmbito do nacionalismo da geração de 90, as temáticas distinguidas pelo neogarrettismo. A constatação do desenvolvimento da arte nestes moldes sugere a existência de uma prevalência da temática nacionalista por um vasto tempo, coerente com o neogarrettismo de Alberto de Oliveira. No caso da pintura, o paisagismo naturalista dos pintores do Grupo do Leão e seus seguidores deslizou para a pintura de costumes acompanhando a tendência nacionalista da época.

O nacionalismo neogarrettista de Alberto de Oliveira, concordante com o contexto nacionalista da geração de 90, em que se inseria, ultrapassou as barreiras do século e estendeu a sua ideologia à arte do século seguinte, contribuindo para a afirmação de uma ideia de identidade nacional, a que o Estado Novo deu continuidade. O nacionalismo neo-romântico compreendido na segunda geração naturalista do final do século XIX, claramente manifestado na arte, e a sua continuidade no século seguinte, comprovam a importância de que se reveste o estudo do impacto do ideário neogarrettista de Alberto de Oliveira na arte. Alberto de Oliveira pretende que a arte recupere os aspectos

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 61

nacionalistas que proliferaram na arte do romantismo, e se atribuem frequentemente a Garrett, conforme nota José Augusto Alegria:

Foi preciso chegar ao Romantismo para que os nossos poetas se apercebessem do fundo poético popular que merecia um lugar ao sol, ainda que desviado dos cânones estéticos das escolas que os inspiravam. Creio que foi Almeida Garrett o primeiro que, na introdução ao seu *romanceiro*, chamou a atenção para a falta de interesse para com a poesia popular. Reunir e restaurar as canções populares, escrevia ele, é um dos primeiros trabalhos que precisamos. E não se ficou nas palavras. Lançou mão à obra e coligiu o que lhe pareceu na altura a mais vetusta manifestação poética popular, os romances. Errou o alvo, mas deu vida a uma ideia que havia de proliferar.

Foi só em 1903 que Agostinho de Campos e Alberto de Oliveira coligiram e publicaram as «Mil Trovas Populares Portuguesas» propondo-se a dar a conhecer aquilo que eles consideravam «essas maravilhosas obras-primas do Povo».

E na sequência dum Romantismo nem sempre esclarecido, acaba por entrar nos caminhos da história o fenómeno do Renascimento Nacionalista voltado para o culto da quadra popular.²⁵²

Alberto de Oliveira insiste nas ideias de Garrett, atribuindo-lhes um significado de representação nacional e elevando a paisagem rural a paisagem nacional; e a literatura popular a temática ideal da literatura nacional. Ainda no romantismo, também Herculano via na arte, uma forma de elevação da moral nacional ou um modo de libertação e afirmação de um carácter nacional. Alberto de Oliveira adaptou esta ideia ao neo-romantismo lusitanista, em forma de neogarrettismo. Se estabelecermos um paralelo entre as duas épocas, verificamos que Alberto de Oliveira, utilizou a arte, com os mesmos intentos que os seus predecessores. Na luta pelo liberalismo e perante a humilhação de uma nação abandonada pela corte, a arte revelou a afirmação de um espírito patriótico: «Pondo a questão «E a arte?», Herculano respondera com a exigência de que ela, «em todas as suas formas externas, representasse este nobre pensamento» (de levantar o

²⁵² José Augusto Alegria, «Sobre a origem da canção popular portuguesa», in *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa: Comunicações e Conclusões*, Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores, Lisboa, 1984, pp. 153-154

patriotismo).»²⁵³ Noutro contexto, mais tarde, na luta contra a decadência moral perante a Europa, provocada pela perda de colónias e do orgulho nacional na sequência do Ultimato Inglês, a arte passou a ter a função de representação identitária nacional, também restabeecedora de um orgulho em falta.

Nos pontos seguintes deste estudo, será nosso propósito, conforme referido anteriormente, demonstrar de que forma o neogarrettismo se relacionou com a arte nacional. Não sendo possível, por razões que impõem uma extensão limitada ao trabalho, considerar a arte produzida por todos os escritores, músicos, dramaturgos, arquitectos, escultores e pintores portugueses da época, seleccionámos aqueles cuja produção artística melhor permite avaliar de que forma o neogarrettismo interferiu na criação artística em Portugal.

3. O neogarrettismo na literatura

Sabendo que o neogarrettismo se fundou sobre bases nacionalistas que, já anteriormente à sua criação, se evidenciavam nas temáticas literárias do país, não podemos esquecer que não foi Alberto de Oliveira o primeiro a idealizar a representação literária do *popular*, mas que tudo fez para a destacar, prolongar e estender a todos os domínios artísticos. Assim, o nacionalismo literário não se encontra apenas nas obras escritas depois da publicação de *Palavras Loucas*, mas em todas as obras que, mesmo sendo anteriores, projectavam já as temáticas que Alberto de Oliveira seleccionaria como ideais e inspiravam o autor para a criação do seu programa neogarrettista. O facto de Alberto de Oliveira recomendar temáticas relacionadas com a preservação nacionalista das tradições, não significa que a literatura não se ocupasse já delas. Em 1885 e 1886, Teófilo Braga havia já publicado os dois volumes de *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, no qual descreve o povo português nas suas actividades diárias, fisionomia, hábitos alimentares, «superstições», trabalhos tradicionais de «serralharia», «carpintaria», «construção naval», «indústria do barro» e das lãs em capítulos como «As indústrias locais e tradicionais», «Estados sociais representados nos costumes portugueses», «superstições populares portuguesas», «As festas do calendário

²⁵³ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.I, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 257

popular», «Cantigas, romances e comédias populares» e «Contos, lenda, livros populares e História de Portugal na voz do povo», mantendo sempre o interesse pela definição identitária do povo português fundada no *popular*, e impulsionando a literatura a seguir a representação temática do tradicionalismo.

Todavia, se Alberto de Oliveira deu continuidade ao que já havia de *popular* na literatura, contestou também a forma crítica como os escritores realistas ironizavam as fragilidades nacionais e propôs de novo, no seu programa neogarrettista, a extensão do espírito nacionalista aos restantes campos artísticos, com a função restabeecedora da nação.

Com a sua propaganda doutrinária nacionalista, inicialmente depreciada pela crítica, o autor conseguiu, na realidade, converter a ironia de alguns escritores realistas à apreciação da tranquilidade campestre e rural das aldeias portuguesas. Atraiu os autores da sua geração para a manifestação de uma preocupação com a preservação literária do *popular*, como forma de elevação moral da pátria, que continuou na produção literária do século seguinte, em forma de efabulação ou tentativa de descodificação identitária nacional, em textos que fantasiavam a pátria portuguesa.

Para compreendermos a importância que teve o neogarrettismo, neste processo de desenvolvimento cultural, não devemos esquecer que o elemento central da continuidade literária entre o século XIX e o século XX é a valorização da pátria, exactamente o aspecto mais fortemente impulsionado pelo neogarrettismo de Alberto de Oliveira. A unificação temática nacionalista que Alberto de Oliveira sugeriu para toda a arte, como modo de superar o abalo provocado pelo Ultimato Inglês, reflectiu-se na literatura através da evolução estilística do tratamento do tema *pátria*.

O impacto do ultimato foi de tal forma negativo que «Logo em Dezembro de 1890, Guerra Junqueiro escreve o seu *Finis Patriae* como um epitáfio: *É negra a terra, é negra a noite, é negro o luar*; ou ainda: *Por terra, a túnica em pedaços, Agonizando a Pátria está.*»²⁵⁴ Na realidade, a esfera cultural não ficou indiferente ao seu efeito do Ultimato Inglês que, depois do firme incentivo de valorização nacional de Alberto de Oliveira, continuou a ser combatido na literatura que surgiu após a vaga nacionalista da geração de 90, perpetuando os propósitos neogarrettistas. A preservação das tradições, a oposição cosmopolitismo/ruralismo campestre, a busca identitária, a afirmação da magnificência da pátria e a mitificação histórica, adaptados a novas correntes estilísticas,

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 79

continuam a ser o centro de interesse de muitos pensadores e literatos portugueses e a servir de temática a muitas das suas obras.

Considerar que a prevalência das temáticas nacionalistas se deve unicamente, à influência do neogarrettismo de Alberto de Oliveira significaria forçar uma teoria de singularidade doutrinária do neogarrettismo, relativamente à literatura. Sabemos que a pátria, a tradição, o *popular* e a identidade eram já questões dilectas de muitos outros autores do neo-romantismo lusitanista, para além de Alberto de Oliveira. Todavia, não podemos negar o empenho que o autor aplicou na defesa e divulgação do seu programa neogarrettista e que, por isso, teve um enorme impacto em toda a arte, e impulsionou a continuidade do nacionalismo, cumprindo o seu propósito de unificação temática da arte nacional. Conforme estudámos anteriormente, o próprio autor ajustou a sua produção poética à celebração do *popular*, afastando-se progressivamente das manifestações decadentistas que a sua poesia inicial denotava, tal como podemos verificar em poemas como «Vindima», do qual apresentamos um excerto:

Repletos cachos de oiro ou de ametista
Vergam pesadamente os parreirais:
O tempo da vindima está à vista,
As uvas, cheias, não esperam mais.

Cachopas, haverá quem vos resista,
Quando, lindas bacantes, vindimais,
Lenço nas tranças, como rubra crista,
Ou pinta de papoila nos trigais?...²⁵⁵

Para além de se manifestar na literatura de 90 e posterior, o neogarrettismo de Alberto de Oliveira, sustentado pelo neo-romantismo lusitanista, atraiu ainda para a apreciação da autenticidade regional, rural e tradicional portuguesa, os mais vincados realistas de 70, num acesso de condenação cosmopolita, como nota Maria João Oliveira: «A deslocação do pensamento realista para um espírito fim de século é visível na geração de 70 e espanta apenas que esta trajectória seja normalmente menos projectada do que os anos de brasa das conferências do Casino.»²⁵⁶ Conforme referimos

²⁵⁵ José Carlos Seabra Pereira, *Obras de Alberto de Oliveira: Poesias*, Lello Editores, Porto, 1999, p. 200

²⁵⁶ Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006, p. 140

anteriormente, a crítica de Alberto de Oliveira à ironia e ao sarcasmo realista era uma constante nas suas intervenções literárias. Em *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, o autor vangloria-se de descobrir na obra *A Cidade e as Serras*, publicada em 1901, uma conversão do cosmopolitismo de Eça de Queiroz à tranquilidade serrana e campestre:

Jacinto é produto aperfeiçoado de uma civilização superior, um cérebro onde flamejaram tôdas as idéias, uma sensibilidade que queimaram tôdas as sensações. A Cidade que tão mal lhe fêz é uma Cidade máxima, posso dizer que é a Cidade Única, êsse Paris tentador e terrível de que as más línguas diziam Eça de Queiroz apaixonado, e que ele no entanto pinta e abomina em tôdas as suas misérias, maldades e artifícios, no seu automatismo e na sua «mesmice», fazendo-nos respirar o seu ar mórbido e chegando-nos ao nariz o seu cheiro fétido [...].²⁵⁷

Essa ideia é, de facto, admitida por A. J. Saraiva e Óscar Lopes, que consideram que em *A Cidade e as Serras*

[...] *Civilização* ridiculariza aquilo que hoje designaríamos como obsessão sumptuária do consumo, representada por um palácio lisboeta cujo dono, Jacinto, disporia, na sua biblioteca, de um «monumental armazém do saber» com «sagazes e subtis instrumentos» auxiliares ou «facilitadores do pensamento» e então ainda modernos: máquinas de escrever, telégrafo, fonógrafo, telefone, «autocopistas» — além de requintes gastronómicos e outros de uma aparelhagem correspondente aos actuais termóstatos e instalações de ar condicionado, tudo combinado com as formas tradicionais de luxo e ostentação social [...].²⁵⁸

Na realidade, apesar de Alberto de Oliveira hiperbolizar o nacionalismo em *A Cidade e as Serras*, verificamos que a crítica social acérrima que caracterizava os escritos dos realistas sofre alterações no sentido da aceitação do valor da tranquilidade da vida campestre em detrimento da asfixia tecnológica que a cidade parecia provocar, conforme podemos perceber na obra, no momento em que Jacinto e Zé Fernandes,

²⁵⁷ Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2ª ed., Portugal, Lisboa, 1919, pp. 118-119

²⁵⁸ A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17º ed., Porto Editora, Porto, 1996, pp. 884-885

depois de abandonarem a agitação parisiense, se deparam com a beleza da serra portuguesa e a apreciam em êxtase:

Jacinto adiante, na sua égua ruça, murmurava:

— Que beleza!

E eu atrás, no burro de Sancho, murmurava:

— Que beleza!

Frescos ramos roçavam os nossos ombros com familiaridade e carinho. Por trás das sebes, carregadas de amoras, as macieiras estendidas ofereciam as suas maçãs verdes porque as não tinham maduras. Todos os vidros de uma casa velha, com a sua cruz no topo, refulgiram hospitaleiramente quando nós passámos. Muito tempo um melro nos seguiu, de azinheiro a olmo, assobiando os nossos louvores. Obrigado, irmão melro! Ramos de macieira, obrigado! Aqui vimos, aqui vimos! E sempre contigo ficaremos, serra tão acolhedora, serra de fartura e de paz, serra bendita entre as serras.²⁵⁹

Esta constatação permite-nos perceber o impacto que o nacionalismo da geração de 90, cujo grande representante foi Alberto de Oliveira, através do seu neogarrettismo, teve na literatura portuguesa.

Também Ramalho Ortigão, ainda mais intensamente do que Eça de Queiroz, se rendeu ao valor da tradição popular rural e se dedicou à preservação do património nacional. A este propósito, A. J. Saraiva e Óscar Lopes admitem mesmo o seu apoio ao neogarrettismo de Alberto de Oliveira:

A influência de Eça e a de Teófilo Braga não alteram estruturalmente a formação tradicionalista de Ramalho, a qual, combinada com o senso vivo do valor estético do folclore, o leva a interessar-se pela arte popular e a evocar o pitoresco desaparecido dos lugares e horas de infância, a solidez exemplar dos costumes «antigos». Aproximou-se cada vez mais da corte e apoiou a ditadura de João Franco, acompanhando de pleno direito e com plena convicção os representantes da chamada geração de 90, tradicionalistas e «neogarrettistas» [...] ²⁶⁰

²⁵⁹ Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, Resomnia Editores, Lisboa, 1988, p. 119

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 805

Sabemos pela voz do próprio Ramalho Ortigão, na carta que dirigiu a Alberto de Oliveira e que citámos anteriormente, como o autor conhecia bem as regiões, os lugares, os costumes populares, as tradições, o património e a história nacional e como este os defendia e admirava. Tal como Alberto Oliveira, também Ramalho Ortigão aceitava uma distinção racial dos povos representada através da arte:

É pela arte que o génio de cada raça se patenteia, que a autonomia nacional de cada povo se revela na sua autonomia mental, e se afirma, não só pela sua especial compreensão da natureza, da vida e do Universo, mas pelo trabalho colectivo da comunidade, na literatura, na música, na pintura, na indústria e no comércio.²⁶¹

Para além de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão, muitos outros autores deram continuidade ao espírito nacionalista que se formava e ganhava consistência com Alberto de Oliveira, conforme defende Maria João Oliveira:

Na esteira de Almeida Garrett, o neogarrettismo é defendido com entusiasmo pelo Ramalho Ortigão de *As Farpas* e de *O Culto da Arte em Portugal*, pelo Teófilo Braga de *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, ambigualmente proposto como salvação para Jacinto, coexistindo valores naturalistas e neo-românticos nas obras de Guerra Junqueiro — *Os Simples* — e Gomes Leal. O neo-romantismo lusitanista faz parte do movimento mais geral do neo-romantismo, que possui mais duas vertentes: a vitalista e a saudosista.²⁶²

Envolvidos no mesmo espírito nacionalista, também Trindade Coelho e Alfredo da Cunha, em 1893, escreviam na «Apresentação» da *Revista Nova*:

E para que não se demude a fisionomia nacional, e se não alterem as qualidade fundamentais do nosso génio, necessário é retemperarmos nas camadas onde essas qualidades mais perfeitamente se mantêm, indo às províncias do país buscar para os desfalecimentos do espírito a saúde e o vigor que para as enfermidades do corpo vamos

²⁶¹ Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*, Esfera do Caos Editores, Lisboa, 2006, p. 108

²⁶² Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006, p. 147

pedir às brisas salgadas do mar e ao ar fortificante dos campos, mergulhando e realentando-nos nesse fecundo veio, que, depois de Garrett, ninguém mais soube sondar e seguir [...] ²⁶³

O nacionalismo artístico sobre o qual Alberto de Oliveira construiu o seu neogarrettismo, espantosamente conquistava seguidores entre a geração de 70 e triunfava plenamente na literatura de 90, nas obras de vários autores. Em 1904, na obra *O Viriato*, Teófilo Braga insiste numa reflexão de pendor nacionalista, começando por apresentar a sua própria definição de «alma portuguesa» tentando assim precisar várias características que deveriam marcar a identidade portuguesa:

A ALMA PORTUGUESA caracteriza-se pelas manifestações seculares persistentes do tipo antropológico e étnico, que se mantêm desde as incursões dos celtas e lutas contra a conquista dos Romanos até à resistência diante das invasões da orgia militar napoleónica. São as suas feições.

A *tenacidade* e indomável coragem diante das maiores calamidades, com a fácil *adaptação* a todos os meios cósmicos, pondo em evidência o seu génio e acção colonizadora;

Uma profunda *sentimentalidade*, obedecendo aos impulsos que a levam às *aventuras heróicas* e à idealização efectiva, em que o *Amor* é sempre um caso de vida ou de morte [...]. ²⁶⁴

Segundo Teófilo Braga, o povo português teria «feições» próprias que corresponderiam àquelas que Alberto de Oliveira atribuíra também a uma pretensa “raça” portuguesa. De acordo com Teófilo Braga, os portugueses eram naturalmente propensos ao exercício da colonização, uma vez que eram, tal como também defendia Alberto de Oliveira, inatamente, aventureiros.

Em 1892, *Só*, de António Nobre era publicado. A proximidade que existia entre o autor e Alberto de Oliveira fez com que este classificasse a obra como a mais nítida expressão literária do seu neogarrettismo, todavia, conforme afirma Maria João Oliveira, a obra de Nobre não podia ser simplistamente encaixada num molde neogarrettista:

²⁶³ Trindade Coelho e Alfredo da Cunha, «Apresentação» da *Revista Nova*, nº1, 1893, *apud* José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa, Do Fim-de-século ao Modernismo*, vol. VII, Editorial Verbo, Lisboa, 1995, p. 53

²⁶⁴ Teófilo Braga, *Viriato*, Quid Novi, Lisboa, 2008, p. 5

A sua obra presta-se aos maiores equívocos: apelidada de simbolista, tradicionalista, retrógrada, não corresponde a nenhum dos estereótipos definidores: como o poderia fazer, se tanto compunha uma pose *dandy*, byroniana, como vestia, para igual escândalo, uma camisa de pescador.²⁶⁵

Da obra que combina traços simbolistas, decadentistas, folcloristas e tradicionalistas, Alberto de Oliveira exalta o que mais se aproximava do neogarrettismo:

Poveirinhos! meus velhos pescadores!
Na Água quisera com vocês morar:
Trazer o grande gorro de três cores,
Mestre da lancha *Deixem-Nos Passar!*²⁶⁶

A sua insistência em promover a obra do amigo serviu-lhe também como forma de promoção do seu programa nacionalista.

Em 1923, contrariamente àquilo a que já habituara o leitor, Raul Brandão publica *Os Pescadores*. Até ao momento da publicação de *Os Pescadores*, a carreira literária do autor mostrava-se marcada por um pessimismo decadentista de denúncia social, conforme nota Maria João Oliveira: «A sua sensibilidade e as suas opções estéticas orientavam-se desde sempre para a reacção idealista antipositivista da sua geração. O registo, no entanto, era pessimista, dolorista, niilista, e foi-se desenvolvendo a partir de um modo simbolista decadentista [...]»²⁶⁷ A obra *Os Pescadores* surge como algo inesperado e inexplicável, para a crítica, segundo a mesma autora: «O que se terá passado é algo que ainda hoje perturba os estudiosos da obra de Brandão, perplexos por esta estranha — aparente? — mudança de paradigma estético e vivencial. Aqui torna-se “paisagista literário”.»²⁶⁸ Não podemos asseverar que o neogarrettismo é a causa principal desta aparente mudança ou deste súbito interesse pela descrição paisagística e de costumes populares, mas conhecendo o impacto que o programa nacionalista de Alberto de Oliveira teve na literatura, reconhecemos que Raul Brandão de algum modo, também não lhe foi indiferente, e que também ele se sentiu atraído pela valorização do

²⁶⁵ Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006, p. 255

²⁶⁶ António Nobre, *Só, Leya, Alfragide*, 2009, p. 148

²⁶⁷ Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006, p. 263

²⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 267

popular e da relação de Portugal com o mar. *Os Pescadores* é uma obra plena de referências toponímicas e hábitos marítimos e populares. Ao ler a obra, o leitor encontra descrições detalhadas de episódios de pesca, das ocupações das mulheres, das dificuldades e dramas dos pescadores e famílias; encontra os nomes dos mais variados peixes pescados em cada região em capítulos como «Ria de Aveiro», «Olhão», «A Morte do Arrais», «A Pesca da Sardinha» e «A Pesca do Atum», entre outros. Ao longo de toda a obra, surgem descrições que podem dar ao leitor a sensação de estar a visualizar todo o colorido da cena numa tela:

No areal todo de oiro secam redes encascadas, e entre os batéis varados formam-se grupos de mulheres que os esperam. Outras correm. Puxam pelos cabos das lanchas como homens ou carregam a caça que sai do cavername a escorrer. Dois, três barcos já na praia... Uma companha encosta os ombros ao costado de uma lancha e — oupa! — empurram-na para cima. Mais batéis: é a força da sardinha despejada no areal. Mulheres acodem, o movimento aumenta e os gritos, os gestos, as atitudes imprevistas. Com os dedos metidos nas guelras algumas arrastam os cações sarapintados, as raias espalmadas, os congros ferozes, com a cabeça aberta pelo machado para não morderem a mão que os apanha.²⁶⁹

Como estudámos até aqui, o nacionalismo neogarrettista atraiu para si os literatos de 70 e projectou na literatura, o questionamento e formação da identidade nacional baseada num retorno ao tradicional *popular*, tão caro aos escritores de 90. Depois do panegírico campestre dos realistas também Teixeira de Pascoaes defende que as virtudes nacionais a manter, guardavam-nas o povo rural e o povo marítimo, o mesmo de *Os Pescadores* de Raul Brandão. Era no «campo» e na «beira-mar» e não na cidade, que, para Teixeira de Pascoaes, continuavam a residir os valores morais não corrompidos, os costumes e tradições que melhor definiam a “raça” portuguesa, conforme a teoria neogarrettista:

O nosso Povo do campo e da beira-mar conserva ainda aceso,
dentro de si, qual sagrado lume inviolável, o génio puro da Raça.

²⁶⁹ Raul Brandão, *Os Pescadores*, Paisagem editora, Porto, 1982, p. 50

Louvemos o feliz isolamento em que tem vivido, longe dos grandes centros onde tudo se adultera: o pão do corpo e do espírito.²⁷⁰

A perpetuar as pretensões neogarrettistas de Alberto de Oliveira e acompanhando os desígnios da geração da Renascença Portuguesa e a sua ambição pela restauração moral da pátria, estava Afonso Lopes Vieira, conforme nota Paulo Alexandre Cardoso Pereira:

A relação cordata que unia Lopes Vieira a Pascoaes, remontando aos tempos em que ambos frequentavam os bancos da academia coimbrã, o desenvolvimento de projectos literários de juvenília em parceria ou a colaboração de Lopes Vieira no órgão difusor da Renascença Portuguesa são circunstâncias compagináveis com a adesão estética e a comunhão ideológica que o mentor saudosista assiduamente exprime a propósito da obra do criador de *Amadis*. O Poeta-Saudade, um epíteto que Lopes Vieira sintomaticamente reclama para si, é, de resto, arrolado por Pascoaes em *Os Poetas Lusíadas* entre os vates neo-sebastianistas, cuja obra persegue o superior objectivo de uma há muito aguardada regeneração pátria [...].²⁷¹

Conforme defende Paulo Alexandre Cardoso Pereira, a aproximação de Afonso Lopes Vieira ao neogarrettismo é reconhecida pelo próprio Alberto de Oliveira:

Em carta dirigida a Afonso Lopes Vieira, datada de 20 de Abril de 1923, e expedida do Oceano Atlântico, Alberto de Oliveira fecha, em chave eufórica, o exaltado encómio que endereça ao autor do *Amadis*: «Bem haja, querido amigo, agora e definitivamente consagrado como o neo-Garrett do seu tempo.» Pronunciada pelo próprio teorizador do neogarrettismo, esta sagração da figura de Lopes Vieira como o mestre reencarnado assume superior significado, sobretudo pelo reconhecimento das afinidades estético-ideológicas que testemunha. Talvez por isso, o epíteto de *neo-Garrett* se tenha transformado, em

²⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 67

²⁷¹ Paulo Alexandre Cardoso Pereira, *A Beleza Imortal das Catedrais: Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista*, vol. I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. 328-330

especial nas posteriores leituras de timbre nacionalista, em tópico intorneável sempre que se trata de esboçar o retrato literário do autor.²⁷²

O tradicionalismo na obra de Afonso Lopes Vieira assenta na recuperação de símbolos patrióticos do passado, contemplando tanto a celebração de Camões como a exploração do tema das viagens marítimas e a recuperação da literatura de séculos anteriores, sobretudo a medieval, conforme nota António Manuel Couto Viana que identifica na obra *Onde a Terra se Acaba e o Mar Começa*, o «género idílico e bucólico, à moda de Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão; predileção pela redondilha popular, à maneira daqueles e de Gil Vicente, sonetos à maneira de Camões; e principalmente essa amorosa, carinhosa, inteligentíssima reversão às formas tradicionais da nossa poesia [...]»²⁷³ Assim, conforme temos vindo a demonstrar, literariamente, o desejo de recuperação do sentimento de orgulho nacional, de superação do abalo provocado pelo ultimato e de elaboração de uma identidade nacional fundada no *popular*, projectada pelo neogarrettismo, prolongou-se pelo século XX, mantendo o interesse pela preservação da tradição, ao qual associamos ainda o Pessoa das *Quadras ao Gosto Popular*.

Saudades, só portugueses
Conseguem senti-las bem,
Porque têm essa palavra
Para dizer que as têm.²⁷⁴

A publicação de *Quadras ao Gosto Popular*, conforme defende Georg Rudolf Lind no prefácio da obra, demonstra um «patriotismo genuíno»:

Mas não esqueçamos que o ano 1934, em que a maior parte das quadras foram compostas, é ao mesmo tempo o ano da publicação da Mensagem; as quadras representam, sem dúvida, uma homenagem do poeta ao seu povo e provam um patriotismo genuíno [...]²⁷⁵

²⁷² *Idem, ibidem*, pp. 163-164

²⁷³ António Manuel Couto Viana, «Limiar», in Afonso Lopes Vieira, *Onde a Terra se Acaba e o Mar Começa*, Veja Editora, Lisboa, 1998, p. 10

²⁷⁴ Fernando Pessoa, *Quadras ao Gosto Popular*, Edições Ática, Lisboa, 1979, p. 112

²⁷⁵ Georg Rudolf Lind (pref.), in Fernando Pessoa, *Quadras ao Gosto Popular*, Edições Ática, Lisboa, 1979, p. 14

A importância que Alberto de Oliveira sempre atribuiu ao *popular* na cultura portuguesa vai, ao longo do tempo, trespassando correntes literárias e modos de pensamento. Procedendo a uma análise geral da forma como a doutrina neogarrettista se desenvolveu na literatura, observamos que, contra todas as expectativas da crítica contemporânea do autor, o neogarrettismo não se dissipou como uma teoria inútil para a elevação nacional, mas que, pelo contrário, o tradicionalismo que Eça de Queiroz dizia a Alberto de Oliveira já ter sido experimentado não se revelou tão estéril quanto se augurava. Neste capítulo tentámos demonstrar como o programa neogarrettista de valorização das tradições, dos costumes populares e da história pátria, vingou na literatura, tal como Alberto de Oliveira propusera. Uma literatura que se ocupasse de temáticas de exaltação nacional e de valores que definissem uma identidade portuguesa era o que pretendia o mentor do neogarrettismo, como forma de recuperar o país do abalo causado pelo ultimato britânico.

Em luta contra o sarcasmo e a ironia dos realistas de 70, que Alberto de Oliveira culpava de afundarem ainda mais a moral nacional, o autor consegue inculcar-lhes o seu espírito nacionalista e convertê-los à apreciação do *popular*, da tradição, dos valores morais do ambiente rural e à exaltação pátria. As temáticas em que sempre insistiu o neogarrettismo, tais como a oposição cidade/campo, os costumes do povo rural e marítimo e a valorização da história pátria, proliferaram nas obras dos escritores subsequentes, revelando o valor que a literatura atribuiu à tradição e ao tema “Pátria”.

4. O neogarrettismo no teatro

No ponto anterior, dedicado à literatura, excluímos, propositadamente, o modo dramático, ao qual nos referiremos agora, uma vez que para o mentor do neogarrettismo, as transformações que Garrett concretizou neste âmbito assumiram especial relevo. Interessa agora estudar porquê e o que retirou delas. A Garrett ficou associada a renovação do teatro, pela sua forte intervenção no domínio da dramaturgia em Portugal. Criou a Inspeção Geral dos Teatros, impulsionou a criação do Teatro Nacional D. Maria II e do Conservatório de Arte Dramática, estimulou a produção dramática criando concursos de autores e contribuiu ele próprio para a evolução da escrita dramática com várias obras nas quais verificamos a transição de uma escrita que incidia maioritariamente em farsas e elogios dramáticos, de que é exemplo *O Amor da Pátria*, para a escrita de *Frei Luís de*

Sousa, que acusava já uma estrutura de tragédia. Ao preferir as encenações populares por considerá-las mais próximas do povo, Alberto de Oliveira afastava-se do ideal de desenvolvimento do teatro de Garrett uma vez que este procurou promover o desenvolvimento de infraestruturas destinadas a dignificar a encenação e a produção dramática. O criador do neogarrettismo considerava os portugueses naturalmente sentimentais e por isso, especialmente propensos à apreciação do texto dramático. Almejava um teatro acessível a todo o povo, mesmo o menos provido de cultura e elogiava as encenações populares, embora tudo isto não tenha sido sustentado por Garrett. Alberto de Oliveira apreciava a ousadia de Garrett ao reformar o teatro e via em *Frei Luís de Sousa* a melhor tragédia portuguesa de sempre. Todavia, o que, através do neogarrettismo, pretendia sobretudo, recuperar era o nacionalismo e o historicismo das obras de Garrett, conforme nota José Oliveira Barata:

Os textos programáticos legados por Garrett são apenas a parte mais visível de uma profunda reflexão que, sem incidir por vezes especificamente sobre o drama, acabou por se tornar uma constante preocupação de um espírito romântico em busca da identidade do seu povo, do verdadeiro nacionalismo como atributo essencial que os poetas cidadãos do tempo não enjeitavam.²⁷⁶

Alberto de Oliveira foi um dos vários seguidores do nacionalismo de Garrett, em forma doutrinária, como vimos já. Aparte todos os elogios a Garrett, o que lhe interessava especialmente, era o nacionalismo identitário romântico, que o neo-romantismo restauraria. De facto, tal como na restante literatura, também no texto dramático as gerações do neo-romantismo e seguintes, independentemente das correntes estéticas e das inovações, mantiveram o interesse pelos temas que o neogarrettismo insistentemente recomendou, conforme refere João Pedro de Andrade: «O primeiro quartel do século actual [XX] pôde ainda testemunhar o advento de escritores que, em certa altura, pareceram querer reacender o facho dos anos 90.»²⁷⁷ Foram vários os autores que, na sequência de uma forte influência de Garrett no teatro e da propaganda neogarrettista em favor do nacionalismo do reformador do teatro, deram continuidade às temáticas nacionalistas na produção dramática, como também nota José Oliveira Barata:

²⁷⁶ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991, p. 275

²⁷⁷ João Pedro de Andrade, *Reflexões Sobre o Teatro Português*, Acontecimento, Lisboa, 2004, p.395

«O exemplo de Garrett (bem como as suas propostas estéticas), traduziu-se na produção dos seus seguidores no glosar de temas da história de Portugal, valorizando personagens e recriando períodos «históricos» em busca da nossa identidade [...]»²⁷⁸ Não esquecendo que o teatro em Portugal não se resumiu a temáticas relacionadas com a História de Portugal, a crítica está de acordo no que concerne ao impacto do nacionalismo de Garrett na dramaturgia posterior. Perante isto, é pertinente valorizar o esforço que o neogarrettismo empenhou no elogio do nacionalismo garrettiano e consequentemente, atribuir-lhe algum mérito na obtenção da continuidade das temáticas nacionalistas na produção dramática portuguesa, posterior ao anúncio do neogarrettismo. Segundo José Oliveira Barata, nem o simbolismo na dramaturgia portuguesa se afastou da desintelectualização defendida pelo neogarrettismo: «A renovação poética que os seus mentores propunham prolongava as tendências essenciais do Romantismo: a convicção de que a intuição é superior à razão, o gosto pelo mistério, a preocupação com a vida interior.»²⁷⁹

Em 1893, D. João da Câmara escreve *Os Velhos*, que José Oliveira Barata classifica como sendo uma «fábula rural»²⁸⁰ e João Pedro de Andrade considera uma «simples comédia de costumes»²⁸¹. Também Ivo Duarte Cruz destaca a continuidade dos temas campestres que a obra de D. João da Câmara apresenta, admitindo que «A Vida dos campos, na sua dureza ou um bucolismo tantas vezes convencional, constitui de facto um filão referencial do teatro realista-naturalista: inclusive *Os Velhos* de D. João da Câmara.»²⁸² De facto, na obra de D. João da Câmara, prevalecem as descrições de costumes rurais e de um ambiente de aldeia, onde se cuida dos animais e da casa, onde se produz queijo e onde os habitantes, providos de uma sólida moral e de uma grande religiosidade recusam que o progresso cosmopolita dos transportes venha arruinar as suas terras cultivadas. Júlio, o apontador que chega da cidade para participar na implementação do caminho-de-ferro contacta os habitantes que vão ser expropriados, acabando por se render aos encantos do campo. Por sua vez, os habitantes da aldeia testam a sua religiosidade e os seus bons princípios:

²⁷⁸ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991, p. 294

²⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 305

²⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 299

²⁸¹ João Pedro de Andrade, *Reflexões Sobre o Teatro Português*, Acontecimento, Lisboa, 2004, p.

39

²⁸² Ivo Duarte Cruz, *História do Teatro Português*, Editorial Verbo, Lisboa, 2001, p. 281

ANNA
E reza?
JÚLIO
Quasi todos os dias.
ANNA
E vai à missa?
JÚLIO
Isso sempre, ao domingo.²⁸³

Mostram-se indignados com a construção do caminho-de-ferro nas suas terras, como se a evolução cosmopolita corrompesse os valores religiosos das pessoas:

PORPHIRIO
Homens de sciencia, mas sem consciência.
EMÍLIA
Não havia esta falta de respeito que vemos agora.
PRIOR
Mas havia moralidade, havia religião.²⁸⁴

De neogarrettista, para além da crítica à cidade e da valorização da religiosidade popular, temos ainda a inevitável crítica à França, país de onde se importa o maléfico progresso:

BENTO
Sabem vocemecês o que vinham falando?
AS MULHERES *cercando-o com curiosidade*
Não, senhor, não senhor.

BENTO
Nem eu, falavam francês ou outra qualquer língua de hereges.²⁸⁵

No que concerne à literatura, o ideal de leitura que o autor nos apresenta vai também ao encontro das pretensões neogarrettistas de Alberto de Oliveira. Os livros que Júlio traz da

²⁸³ João da Câmara, *Os Velhos: Comédia em Três Actos*, J. Rodrigues & C.^a Editores, Lisboa, 1909, p. 64

²⁸⁴ *Idem, ibidem*, p.15

²⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 16

cidade para Emilinha são as obras de Júlio Dinis, ricas em descrições dos costumes de aldeia:

JÚLIO

Não, mas são lindos. Histórias de aldeia muito simples. Histórias de amores. [...]

EMILINHA

Como se chamam os livros que me vai dar?

JÚLIO

São muitos. O homem que os fez chamava-se Júlio Diniz.²⁸⁶

Na obra encontramos ainda referências às celebrações populares e instrumentos musicais tradicionais, pela voz de Emilinha: «Pelo S. João. Então é divertido. Fazem-se fogueiras, toca-se adufe ...»²⁸⁷ Quando lhe oferecem o posto de condutor em Vale do Peso, com um salário mais elevado, Júlio não aceita e rende-se ao seu amor por Emilinha e pela vida no campo. Forçado pelo Prior acaba por ir, mas regressa para casar com Emilinha e viver na aldeia, dando-se a vitória do campo e das tradições populares sobre a cidade e a sua evolução.

Em 1896, Guerra Junqueiro publica *Pátria*, onde denuncia um sentimento de decadência nacional aparentemente irremediável. Nesta obra, a preocupação com o destino da pátria coincidia também com o espírito desolado de toda a geração de 90, em busca de um passado glorioso. Conforme Alberto de Oliveira sugerira, as temáticas relacionadas com a história nacional continuavam a ser prioridade para muitos autores. O cenário é um castelo à beira-mar envolto em tempestade. A obra desenvolve-se em torno da questão do Ultimato Inglês em forma de crítica ao modo como o rei lidou com a situação, abalando fortemente a moral nacional e transmitindo a sensação de que a pátria estava morta:

CIGANUS

(apontando o pergaminho e rindo)

Necrológio a assinar pelo defunto!²⁸⁸

²⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 70

²⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 71

²⁸⁸ Guerra Junqueiro, *Pátria*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1978, p. 11

Este foi o acontecimento que moveu muitos escritores de 90 a empenharem-se na recuperação moral do país, através do nacionalismo. Junqueiro foi um deles. Atribuiu ao rei todas as culpas pela forma como o país se vergou à Inglaterra, admitindo, porém, que o país não tinha alternativa:

OPIPARUS

El-rei nesse tratado é rei como Jesus,
E, portanto, vão ver que o assina de cruz.²⁸⁹

Apesar das severas críticas ao rei, a decisão parece ter sido a mais sensata:

MAGNUS

(eloquente)

[...] Um país decadente, isolado da Europa,
Sem recursos alguns, sem marinha e sem tropa,
Tendo no flanco, alerta, o velho leão de Espanha,
Arrojar doidamente a luva à Grã-Bretanha,
Oh, pelo amor de Deus! digam-me lá quem há-de
Assumir uma tal responsabilidade?! ...
A pátria de Albuquerque, a pátria de Camões
Abolida era enfim do mapa das nações!²⁹⁰

Lamenta-se a incapacidade do país para se defender e a sua decadência em críticas severas ao rei que, no final, parece ter optado pela decisão mais acertada. Já no século seguinte, em 1916, Jaime Cortesão publica *O Infante de Sagres*, na senda do espírito nacionalista da geração neogarrettista, conforme nota João Pedro de Andrade: «O autor de *O Infante de Sagres* seguiu aquele dos caminhos que mais horizontes abria ao seu espírito, e ergueu a figura do iniciador dos descobrimentos, rodeando-o de nautas, de cavaleiros, de frades, e de gente do povo.»²⁹¹ À medida que o novo século avançava e novas correntes estéticas se afirmavam, as temáticas historicistas que o neogarrettismo propusera, continuavam a interessar os dramaturgos. Os descobrimentos, a afirmação de Portugal enquanto potência colonizadora e o ruralismo irradiavam da produção

²⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 14

²⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 26

²⁹¹ João Pedro de Andrade, *Reflexões Sobre o Teatro Português*, Acontecimento, Lisboa, 2004, p. 55

dramática. Em *O Infante de Sagres*, Jaime Cortesão destaca a conquista da ilha de Porto Santo, a forma como os navegadores ultrapassaram as dificuldades e como o Infante determinou que os interesses nacionais e os descobrimentos eram uma prioridade, mesmo que isso condenasse seu irmão D. Fernando. Sobressai da obra a intenção de recuperar a história dos descobrimentos e de exaltar a determinação dos portugueses nos empreendimentos marítimos:

JOÃO FERNANDES

Portugal é um navio

Que anda na rota do Mar...

Vamos às Ilhas ocultas:

Eh! gente! Toca a embarcar!²⁹²

Em 1913, já mais próximo da estética simbolista, António Patrício publica *Pedro, o Cru*, em 1919, *Dinis e Isabel*, e em 1924, *D. João e a Máscara*, mantendo sempre a ligação aos temas históricos. A linguagem simbolista de Patrício é de tal forma acentuada, que José Oliveira Barata reflecte acerca de uma possível encenação das suas obras, sem lhe suprimir o misticismo: «Se reconhecermos que a representação de um texto deste tipo corre sempre o risco de ficar muito aquém do mundo místico que a linguagem de Patrício sugere, acreditamos que a sua adaptação cénica é possível.»²⁹³ Todavia, simbolista ou não, os temas da pátria, da história e das lendas nacionais prosseguiram com Patrício, prolongando a aplicação da teoria nacionalista neogarrettista.

Nesta obra, D. Pedro confessa a sua vontade de vingar a morte de Inês de Castro e de a coroar rainha depois de morta, recuperando as lendas nacionais conforme recomendara Alberto de Oliveira. Todavia, relativamente às pretensões do nacionalismo neogarrettista, esta obra é ambivalente. Por um lado, apresenta-nos um rei sem palavra, que falta ao prometido ao pai e que, por isso, não pode ser tido como exemplo para a nação. Por outro, apresenta-nos um rei ousado, determinado e corajoso, ideal para representar o carácter da «raça» portuguesa, conforme Alberto de Oliveira a concebera:

O PRIOR

— Sois injusto, Irmão, sois mais que injusto. Vêdes só o mal, que é de todos nós. Não vêdes a grandeza, o timbre da alma. El-Rei D.

²⁹² Jaime Cortesão, *O Infante de Sagres*, Edição da Renascença Portuguesa, Porto, 1916, p. 22

²⁹³ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991, p. 315

Pedro, meu senhor, é um grande rei. Não é este o instante de o mostrar.
Sahi ali ao adro: — interrogae. Qualquer d'esses, ainda o mais humilde,
pode dizer-vos porquê, póde proval-o.

O FRADE VELHO, n'uma exaltação crescente.

— Um grande rei, dizeis!... Um rei perjuro, que quebrou por
vingança, friamente, o juramento que a seu pae fizera; que se diz
justiceiro e é só carrasco [...]²⁹⁴

No ponto anterior, tentámos estabelecer uma ligação entre o nacionalismo de 90, exaltador da história da pátria, recuperador de tradições e de um passado que parecia perdido, e o saudosismo de Pascoaes, expressão da lamentação desse mesmo passado ausente. No caso da dramaturgia, vemos como o simbolismo não se distanciou absolutamente do romantismo, nas obras de Patrício e se relacionou muito proximamente também com o saudosismo, conforme defende Ivo Duarte Cruz:

Acresce que o Simbolismo gerou uma desinência especificamente portuguesa, o saudosismo, definida e quase totalmente absorvida por um autor, Teixeira de Pascoaes, e por uma peça, *D. Carlos* — mas susceptível de relacionamento anterior e posterior. O saudosismo é efectivamente, para nós, uma «modalidade» portuguesa do Simbolismo: e portuguesa porque as determinantes e o temário mergulham na nossa História, no ambiente telúrico, na mentalidade e na cultura específicas e temporais — além da sensibilidade própria.²⁹⁵

Ivo Cruz associa o *saudosismo* de Pascoaes, na dramaturgia portuguesa, a um interesse pela História, cultura e tradições portuguesas, relacionando-o com a produção literária anterior e posterior, que já tínhamos verificado no ponto anterior. Assim, é legítimo, mais uma vez verificarmos o impacto do neogarrettismo enquanto recuperador e reformulador do nacionalismo romântico teve. Também na literatura dramática, o saudosismo se interligou com outras correntes na recuperação do passado histórico, tal como propusera o neogarrettismo.

Se nos lembrarmos do envolvimento que Alberto de Oliveira teve na organização da Exposição do Mundo Português, de 1940, encomendada pelo Estado Novo, facilmente

²⁹⁴ António Patrício, *Pedro, o Cru*, Página Editora, Santarém, 1989, pp. 109-110

²⁹⁵ Ivo Duarte Cruz, *História do Teatro Português*, Editorial Verbo, Lisboa, 2001, p. 229

nos apercebemos da influência que a sua doutrina neogarrettista teve na construção da política autoritária salazarista, que concebeu uma identidade nacional perfeitamente ajustada às ambições neogarrettistas. Sem responsabilizarmos Alberto de Oliveira por qualquer desejo político antidemocrata, podemos perceber do que se alimentou a ideologia nacionalista de Salazar e perceber o impacto que o neogarrettismo teve não só na cultura, como na política portuguesa. Enquanto Alberto de Oliveira apelava aos artistas de 90 para dignificarem a tradição rural nacional e a história portuguesa e para a elevarem a moral da nação, o Estado Novo impunha. Assim não admira que fossem os «núcleos de proveniência histórica [os] que mais sensibilizaram os criadores dramáticos durante a vigência do Estado Novo [...]»²⁹⁶, conforme notou José Oliveira Barata. Também na dramaturgia portuguesa, o neogarrettismo manteve a sua influência por longo tempo, unindo tematicamente a arte, conforme idealizara Alberto de Oliveira.

5. O neogarrettismo na pintura

Ao longo deste estudo, analisámos as propostas neogarrettistas para a pintura: a sua consonância com a literatura, os temas paisagísticos rurais e marítimos como fundo para as cenas de género. A pintura de paisagens campestres e marítimas obteve um lugar de destaque na arte da época, não apenas por ser uma novidade importada de França por pintores como Silva Porto e Marques de Oliveira, mas pela transformação que os artistas lhe infundiram, fazendo-a corresponder à imortalização dos costumes populares portugueses.

A pintura de costumes surge, na pintura naturalista, a partir da transformação da pintura de paisagens na captação de cenas de costumes rurais. O naturalismo português ocupava-se, então, de paisagens que incluíam e faziam sobressair as ocupações da população do litoral e do interior, marítima e rural. Artistas classificados pela crítica como naturalistas conviviam no Grupo do Leão e participavam nas discussões artísticas do grupo. O impacto do nacionalismo neogarrettista de Alberto de Oliveira na pintura naturalista não foi, até ao momento, devidamente considerado. Nos estudos sobre a pintura do final do século XIX, o naturalismo prevalece como a corrente predominante. No entanto, depois de estudarmos a doutrina neogarrettista de Alberto de Oliveira, a

²⁹⁶ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991, p. 358

consideração de uma *arte neogarrettiana*, conforme Augusto da Costa Dias propunha, faz todo o sentido. Se observarmos os quadros dos pintores do neogarrettismo, veremos descritos os hábitos da população da beira-mar e rural. Nos ambientes marítimos, os pescadores que partem para a faina, ou que chegam da pesca; as varinas que os aguardam na praia com os seus trajes de trabalho; as mulheres que carregam as redes para as colocar a secar ou para as remendarem; os calafates que consertam os barcos, para impedir as infiltrações de água; as marinhas com pequenos veleiros ou as crianças que pescam ou brincam na beira da água. No campo, encontramos os camponeses com seus trajes de trabalho, de festa ou de ida ao mercado, em suas casas humildes, a alimentar os animais, nas procissões ou na lavoura. Os ceifeiros, os pastores e os lenhadores que trabalham pela manhã e ao fim do dia, e nas tardes de muito calor descansam à sombra, dormem a sesta e comem as merendas que prepararam em casa, são também frequentemente contemplados nestas telas do neogarrettismo.

Foi do próprio Grupo do Leão que saíram alguns dos pintores mais representativos da pintura neogarrettiana. António Carvalho da Silva (Silva Porto, 1850-1893) foi aluno da Academia de Belas-Artes de Lisboa e professor na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Viveu em Paris e em Itália, viajou pela Europa, mas regressou a Portugal, introduzindo no país a pintura de ar livre. Segundo Joaquim Lopes, Silva Porto ter-se-ia devotado inteiramente ao naturalismo:

«Silva Porto, sem ficar indiferente às várias correntes que em seu redor se desenvolviam, apenas uma serviu com devoção e maior sinceridade — a Naturalista — sem dúvida a mais consentânea com o seu robusto temperamento de meridional, preso à terra e aos seus virginais encantos.»²⁹⁷

Todavia, o mesmo autor reconhece que a obra pictórica de Silva Porto e a sua interpretação da paisagem se transformou ao contacto com a realidade portuguesa:

Dir-se-ia não ter o Pintor conseguido na interminável vastidão da paisagem francesa os elementos de composição e de vida pouco tempo depois encontrados na charneca alentejana, na lezíria do Ribatejo ou

²⁹⁷ Joaquim Lopes, *Silva Porto*, Lisboa, 1955, p. 13

nos recantos umbrosos e verdejantes do Minho, que nunca desprezou.²⁹⁸

Silva Porto não se limitou a importar o naturalismo e a pintura de paisagens, mas converteu-a em pintura de costumes nacionalista representativa do popular português. São várias as telas de Silva Porto nas quais podemos apreciar estes temas. Em «Guardando um Rebanho», visualizamos um pastor seguido de uma figura que surge em segundo plano e parece vir montada num jumento provido de dois alforges. O pastor segue com as suas ovelhas num caminho de terra que os conduzirá possivelmente às pastagens. Segura uma vara comprida, usada para conduzir os animais que se distanciam do rebanho. Pela luminosidade da tela podemos perceber que se trata de um dia muito quente. Em «Colheita – Ceifeiras» admiramos duas figuras femininas usando a comum saia longa, a camisa e, na cabeça, um lenço que as protege do sol. Recolhem da terra, braçados de cereais ceifados. Na tela «O Campino», contemplamos um homem que usa o traje ribatejano, montado num cavalo e empunhando a longa vara com que conduz os touros nas pastagens. Este quadro remete-nos para mais uma ocupação da população do campo, exaltando a beleza dos trajes das diferentes regiões portuguesas. Na obra «Carro de Bois», podemos observar um rude carro de madeira puxado por uma parilha de bois e conduzido por um homem que enverga roupas de trabalho. Este é o meio de transporte dos campos que, provido de sebes compridas, permite o transporte de cargas altas e facilita a recolha dos cereais. Em «A Volta do Mercado», podemos apreciar os camponeses envergando o seu melhor vestuário, próprio dos dias de mercado ou de festa na aldeia. As figuras femininas do primeiro plano aparecem cobertas por dois aprimorados guarda-sóis e montadas em jumentos munidos de alforges, num caminho de terra. Este era o habitual meio de transporte de pessoas e cargas, nas viagens para o mercado. Atrás delas surgem outras figuras femininas e masculinas que percorrem o mesmo caminho de regresso do mercado, também elas transportadas por animais. Um cão, possivelmente o cão da família, acompanha o grupo na viagem sob o sol tórrido que a luminosidade e a presença dos guarda-sóis indica. Estes são alguns exemplos das telas que Silva Porto dedicou ao tema. Para além de pinturas relativas ao meio rural, o pintor também realizou várias marinhas, nas quais sobressaem as ocupações dos pescadores. A tela «Praia da Póvoa de Varzim» é um importante exemplo de como a população da beira-mar era retratada. Representa o areal coberto de embarcações de

²⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 4

pesca, como era comum encontrar-se em zonas de grande actividade piscatória tradicional; varinas e pescadores que se deslocam em vários sentidos, caminhando descalços sobre a areia, uns transportando o peixe em cestos sobre a cabeça, outros sentados na areia, remendando as redes. Podemos perceber a azáfama dos pescadores e varinas nos seus dias de trabalho.

Estas são algumas das telas de Silva Porto que nos contam como vive a população do campo e como trabalha a população da beira-mar. Também Marques de Oliveira (1853-1927), seu colega em Paris, se deixou contagiar pela vaga nacionalista que reverenciava as telas com temas que definissem uma identidade nacional que tanto se buscava. Estudou na Academia Portuense de Belas-Artes, viveu em Paris e regressou em 1879 para divulgar a pintura naturalista de paisagens. Considerado, a par de Silva Porto, um dos «introdutores da pintura naturalista em Portugal»²⁹⁹, também ele se rendeu aos costumes portugueses, especialmente aos relacionados com as actividades marítimas. Conforme ressalta José-Augusto França, a obra «À Espera dos Barcos» adquire um especial interesse pela expressividade da figura da peixeira, que pensativa e apreensiva, olha o horizonte sentada na areia, enquanto aguarda a chegada dos barcos:

As suas telas «À Espera dos Barcos», de 91 e 92, estudo e quadro definitivo, composição muito simples, com o grande plano numa figura de peixeira, oferecem um dos mais emocionantes retratos naturais do litoral português, tomado discretamente na sua vida psicológica.³⁰⁰

Nesta obra, Marques de Oliveira alia o naturalismo às temáticas neogarrettistas, apresentando uma peixeira francamente aproximada à realidade, no seu traje de trabalho, lenço a cobrir a cabeça, descalça, esperando os barcos da pesca com um grande cesto de vime. Em segundo plano, observamos o mar e outras peixeiras que aguardam também, algumas sentadas na areia, e uma em pé, também com o seu cesto. Mais uma vez, o tema de pintura que se associa ao mar é a actividade piscatória que tão bem define a população da beira-mar. Em «Vista da Praia», Marques de Oliveira apresenta-nos mais uma representação da praia ocupada por barcos, redes espalhadas pela areia e figuras que as remendam. Nestas telas fica imortalizada a pesca tradicional e todas as actividades que com ela se relacionam.

²⁹⁹ Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, Manuela Cernadas Cambotas, *Arte em Portugal*, Público, Lisboa, 2006, p. 278

³⁰⁰ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 37

Se no final da sua vida Silva Porto se rendeu às cenas rurais em telas que representavam claramente as temáticas eleitas pelo neogarrettismo, também outros pintores do Grupo do Leão o fizeram ainda com mais convicção, dedicando-lhes grande parte da sua obra, como é o caso de José Malhoa (1855-1933):

O «Grupo do Leão», deu-nos um novo retratista do povo, um pintor que soube focar a alma popular, um artista que soube traduzir, com tintas de todos os matizes, as alegrias e as tristezas da grei.

Talvez por isso, o povo português compreenda as pinturas de Malhoa, como as de nenhum outro pintor que, até agora, interpretou o sentimento popular.³⁰¹

Muito conforme às directrizes neogarrettistas, Malhoa não pintou exclusivamente o ruralismo. Pintou também a literatura, conforme nota José-Augusto França:

Para trás ficavam, porém, em número mais do que suficiente, as obras que garantiam a glória de quem vinha pintar o seu país, não como António Nobre desejara, mas como Júlio Dinis fizera, título a título, com as suas «Pupilas», a sua «Clara», seu «José das Dornas» e seu «João Semana».³⁰²

Malhoa pintou justamente as figuras das obras que Júlio levou a Emilinha, na peça *Os Velhos* de João da Câmara. Assim se cumpria a unificação temática que Alberto de Oliveira propunha para a arte. Embora não com tanta intensidade, como na produção de telas de cenas de género, Malhoa também pintou a História, cumprindo na totalidade o programa neogarrettista. A dedicação do pintor à retratação do nacionalismo não foi casual, mas foi o propósito de toda a sua obra com pinturas de género, de História e de personagens literárias. A propósito de Malhoa, questiona-se por vezes a qualidade das telas, os estilos pictóricos de que se aproxima e as suas influências. Todavia, importa, neste estudo, destacar os temas da pintura de paisagens rurais e marítimas, e de costumes populares portugueses, que confirma a existência, na sua obra, de uma temática de elogio nacionalista conforme às proposições de Alberto de Oliveira. Malhoa retrata também a cidade nos seus hábitos menos bons e que a aproximam mais da

³⁰¹ Acúrcio Pereira, *As Três Idades de Malhoa*, Caldas da Rainha, 1955, p. 10

³⁰² José-Augusto França, *Malhoa: O Português dos Portugueses & Columbano: O Português Sem Portugueses*, Bertrand, 1987, p. 32

rusticidade campestre, possivelmente numa tentativa de afirmação da identidade nacional. O nacionalismo de 90 encontra-se na obra de Malhoa, uma vez que esta transmite a recriação da tradição rural, materializando o ideário de Alberto de Oliveira.

Como não considerar a obra de Malhoa uma das mais representativas do neogarrettismo, se todas as suas determinações pictóricas foram aí concretizadas? Malhoa imortalizou o povo neogarrettiano com tanta intensidade que José-Augusto França o apelidou de *Português dos Portugueses*:

Durante meio século, e até ao final do primeiro terço de Novecentos, e sem dar pelas voltas do tempo, Malhoa foi, sem contestação, o mais popular dos pintores portugueses; ele foi, como certamente poderá dizer-se *O Português dos Portugueses*, não só o mais lusitano de todos os seus confrades, mas o próprio e lídimo exemplo de como um Português (pintor ou não) devia ser, posto em imagens bem nacionais e autênticas — virgens de influências, puras de contágios, safas de estrangeirismos...³⁰³

Em «A Corar a Roupa» podemos admirar, em primeiro plano, ao centro, uma camponesa que, com o auxílio de uma bacia, salpica de água, a roupa branca estendida ao sol. Em «Músicos em Dia de Festa», Malhoa afasta-se dos afazeres dos camponeses para retratar os tocadores de bombo e um gaiteiro que, com trajes festivos abrem os cortejos e anunciam as procissões que percorrem as aldeias decoradas. Os músicos são seguidos pela população visivelmente animada. Na obra «Milho ao Sol», as camponesas, que encontramos, mais uma vez, vestidas com as típicas saias longas, as blusas e as cabeças cobertas por lenços, colocam as espigas de milho sobre toldos, a secar ao sol. Depois da colheita, é necessário secá-las. Sob um sol escaldante que a luminosidade e os tons dourados deixam perceber, a camponesa em primeiro plano, provida de um chapéu de palha e descalça, ajoelha-se para melhor retirar as espigas do cesto e as espalhar pelo tapete. Mais atrás, avistamos outros toldos com milho e uma segunda camponesa executando a mesma tarefa. Na tela «As Promessas», surgem em primeiro plano, as mulheres que cumprem promessas a santos da sua devoção, aos quais se dedica possivelmente a procissão, acompanhada pelos tradicionais guiões que avistamos atrás. Conforme a descrição de Acúrcio Pereira, podemos perceber a importância que as crenças religiosas adquirem nos meios rurais:

³⁰³ *Idem, ibidem*, p. 45

As sombras inexoravelmente! São elas que o empurram para a forte composição de *As Promessas*, pintura larga, ousada, mas de gramática simples, em que um círio aldeão, vindo da capelinha no alto de uma colina, e atravessando as desconjuntadas barracas da feira pobrezinha, serve de pano de fundo ao emocionante grupo central das mulheres que se arrastam exaustas, aniquiladas, a fadiga cavando-lhe os rostos, para não faltarem à palavra dada de agradecerem com sacrifício ao bom e generoso Deus, que atendeu a suas desesperadas rezas e ouviu as suas exclamações, os seus arrancos de dor, as suas súplicas perdidas.³⁰⁴

Estes são alguns dos inúmeros quadros de Malhoa que representam o quotidiano da população rural portuguesa e que poderiam aqui ser referidos, se a extensão limitada do trabalho não se impusesse. Se José-Augusto França considera Malhoa o *Português dos Portugueses*, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) é para o autor o *Português sem Portugueses*. Enquanto Malhoa nos apresenta o português campónio alegremente conformado com o seu quotidiano de trabalho rural, vivendo para as celebrações da aldeia, Columbano apresenta-nos o lado mais dramático e solitário, mais pessimista e obscuro da população portuguesa, absolutamente contrário aos propósitos neogarrettistas, apesar de Alberto de Oliveira, afectado mais uma vez pela sua ambiguidade, o elogiar mais do que a qualquer outro pintor. Não conseguindo alcançar a popularidade de Malhoa, destacou-se como retratista, tendo realizado vários retratos de figuras femininas, tal como Alberto de Oliveira havia confessado que gostaria de o ver fazer. Apesar das diferenças, ambos não deixam de retratar o povo português, como nota José-Augusto França:

O «Portugal columbano» é uma realidade meta-histórica mais real do que a outra que se escondia na sombra dum «Portugal malhoa», com seus sóis cortados às rodelas, suores e cios, em paganismo católico de romaria, cheirando a estrume de terra fecundada, de onde saía ainda a inexistente cidade nacional. Outro é o Portugal doloroso, preso na urbe jamais figurada mas adivinhada do impossível lado de fora dos retratos pintados por Columbano, e só necessária para lhes justificar a tragédia solitária e humilhada. Entre ambos os artistas forçosamente se define a cultura nacional de 1900, com dez anos para trás e, por atraso de

³⁰⁴ Acúrcio Pereira, *As Três Idades de Malhoa*, Caldas da Rainha, 1955, pp. 37-38

século, trinta para diante, nos nacionalismos que encarnam em sol e sombra gentes e espectros, por diferentes responsabilidades de ilusão [...].³⁰⁵

Para além de Silva Porto e de Malhoa, o Grupo do Leão trouxe-nos mais pintores do neogarrettismo. João Vaz, Henrique Pinto e António Ramalho, são outros dos pintores do Grupo do Leão cuja obra evidencia afinidades claras com a doutrina neogarrettista do colega do grupo Alberto de Oliveira. António Ramalho (1858-1916), aluno do animalista Tomás da Anunciação e de Silva Porto, estudou também em Paris, mas regressou para integrar o Grupo do Leão. Embora muito admirado como retratista, também se dedicou à pintura de cenas de género, conforme nota Alexandra Markl:

Ramalho é mencionado em toda a historiografia sobre o período como o «retratista» da sua geração, a par de Columbano. Porém, o levantamento agora feito permite ter outra noção da sua produção em geral, já que a paisagem e as cenas de género ocupam no seu interior um lugar de destaque.³⁰⁶

Os ensinamentos dos seus mestres ecoaram na sua obra, uma vez que «Ovelhas, bezerros, cavalos ou humildes burros surgem com frequência nas suas obras como tema principal ou integrados nas paisagens.»³⁰⁷ Do seu convívio com a geração nacionalista de 90 e com os companheiros do Grupo do Leão, brotaram também as pinturas de cenas de costumes que, muito ao género da temática neogarrettista, encerram o quotidiano do povo rural, conforme nota Alexandra Markl:

A partir dos anos de 1890, os anos das exposições do grémio artístico, parece, tal como os outros companheiros, descobrir o país pitoresco; o país rural, das actividades milenares da pastorícia e das tarefas agrícolas, da vida quotidiana das gentes de trabalho.³⁰⁸

De facto, tal como os outros pintores do neogarrettismo, também António Ramalho se ocupa do quotidiano rural e marítimo, em telas representativas do campo e das

³⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 48

³⁰⁶ Alexandra Reis Gomes Markl, *António Ramalho*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2003, p. 9

³⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 26

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 24

actividades marítimas. Na obra «Lavadeiras na Romeira, Alfeite», podemos observar várias lavadeiras que, usando os habituais trajes de trabalho e as cabeças cobertas por lenços para se protegerem do sol, se ocupam da lavagem da roupa. A naturalidade do ambiente é proporcionada pelas cores, que indicam um dia soalheiro, e pela movimentação das lavadeiras que conferem à obra, uma expressão de realidade. Segundo Alexandra Markl, «O tema da paisagem com laboriosas lavadeiras, que Silva Porto também muito utilizou por estes mesmos anos, parecia agradar ao público e à crítica.»³⁰⁹

Em «Ponte de Guifões», António Ramalho imortaliza a beleza dos trajes regionais, correspondendo também, através da escolha desta temática, às pretensões de conservação do tradicional de Alberto de Oliveira. No cimo da ponte sobreposta ao rio, três figuras femininas olham o espectador, conferindo ao quadro um toque de colorido através dos seus trajes típicos. Conforme nota Alexandra Markl, a etnografia interessava aos pintores e atraía os espectadores:

Ramalho, tal como muitos outros pintores seus contemporâneos, lança-se numa espécie de recolha etnográfica, numa inventariação de sítios pitorescos que encantavam o público que visitava as exposições, fazendo-o deliciar-se com a contemplação de paisagens e motivos caracteristicamente portugueses.³¹⁰

No quadro «Vista do Espinheiro», encontramos um pastor com o seu rebanho numa planície. A figura usa o traje do pastor alentejano e segura o cajado com que conduz as suas ovelhas. Na obra «Praia do Alfeite», António Ramalho trata a temática marítima. Não nos apresenta, de forma tão explícita como fez Silva Porto ou João Vaz, o trabalho dos pescadores, mas a presença de uma varina e de uma criança com traje de pescador remetem de imediato o espectador para a importância das actividades marítimas. Tal como nas telas de Silva Porto ou de João Vaz, estas figuras parecem representar a família de um pescador que aguarda a sua chegada do mar.

Dos pincéis do Grupo do Leão, despontavam paisagens marítimas e campestres, pinturas de animais, de história, de costumes, sentimentalistas e cobertas de religiosidade, de trajes e de tudo o que se relacionasse com o *popular* de forma a através dele criar um discurso identitário. Conforme estudámos anteriormente, o neogarrettismo

³⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 28

³¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 34

atribuiu à relação entre os portugueses e o mar uma importância extrema e foi esse o aspecto que a obra de João Vaz (1859-1931) sobretudo absorveu. Estudou na Academia de Belas-Artes de Lisboa, onde foi aluno de Silva Porto. Destacou-se como pintor de marinhas e de paisagens fluviais, relegando para segundo plano a vertente ruralista. Tal como o seu mestre Silva Porto e Marques de Oliveira, e cumprindo os desígnios neogarrettistas de Alberto de Oliveira que tanto desejava ver retratadas nas marinhas portuguesas a tradição marítima portuguesa, também João Vaz recria a actividade piscatória nas suas telas. Em «Barco na Praia com Figuras», observamos um barco que acaba de chegar ao areal e é recebido pelas mulheres vestidas com seus trajes de trabalho que recolhem as redes e as trazem para o areal. Estas mulheres são as peixeiras que vimos na tela de Marques de Oliveira, «À Espera dos Barcos», aguardando a ocasião de recolherem o peixe e as redes, que remendarão se for necessário. No barco permanecem dois homens que libertam as redes. Em segundo plano, no mar sereno aproxima-se um barco à vela que possivelmente regressará também da pesca. Em «Pescadores na Praia» podemos admirar a preparação das redes. Em primeiro plano encontramos um pescador que identificamos facilmente pelo vestuário, que se ocupa do conserto das redes. O areal é preenchido por dois barcos, um ocupado por pescadores, e outro vazio. Junto ao barco vazio caminha um pescador que transporta um tarro e material de pesca, parecendo preparar-se para um dia de trabalho. Ao fundo, do lado direito, um grupo de mulheres permanece sentado na areia, talvez aguardando os dois barcos à vela que observam no mar. Em «Desembarque de Peixe», João Vaz apresenta-nos o transporte do peixe, feito pelos pescadores, do barco para a areia. Os pescadores que acabam de chegar da pesca, auxiliam-se no transporte dos cestos de peixe, do barco, que não pôde aproximar-se do areal, até à praia. Caminham pela água, com as calças pelos joelhos conferindo a toda a tela um ambiente muito realista. Estas são algumas das marinhas de João Vaz que documentam a pesca, o transporte e remendo das redes, o conserto dos barcos e, em geral, as ocupações da população costeira.

Uns mais direccionados para as marinhas, outros orientados para a pintura de animais, e a maioria atraída pela representação de costumes, os artistas da pintura neogarrettiana iam concretizando as aspirações nacionalistas de Alberto de Oliveira. Henrique Pinto (1853-1912) foi aluno do animalista do romantismo Tomás da Anunciação e inspirou-se especialmente no ruralismo de Figueiró dos Vinhos para realizar a sua pintura de paisagem e costumes, que representa, na sua essência, o quotidiano da população campestre de muitos outros locais do país. Na obra «Entre o Milheiral», observamos duas figuras que parecem conversar animadamente num vasto campo com

canas de milho altas, enquanto retiram as espigas. Esta era uma actividade trabalhosa que os camponeses executavam com alegria pois este era um acontecimento feliz, sinal de que a plantação de milho tinha sido bem-sucedida. Do quotidiano da população campestre, também fazia parte a saída dos pastores, pela manhã, com o gado para as pastagens. Na pintura «A Saída do Rebanho», um pastor abre o rústico portão de madeira do estábulo para deixar sair as cabras e as ovelhas. O homem transporta um saco possivelmente com a merenda, e uma vara longa, que usa para conduzir os animais. Na obra «O Almoço», podemos ver uma camponesa que alimenta os porcos agrupados em volta da pia. O quadro «A Perrice» relembra-nos a grande dimensão das famílias, em que as crianças representavam uma força de trabalho. As crianças, demasiado pequenas para realizar tarefas árduas, eram enviadas como pastores para o campo. Um pequeno rapaz, descalço e humildemente vestido, puxa com esforço uma cabra que se recusa a acompanhá-lo, cumprindo com afinco a tarefa que lhe foi destinada. «Na Eira» representa mais uma tarefa relacionada com a conservação e preparação do milho. Sobre o toldo onde seca o milho, a camponesa ergue os grãos de milho para que o vento os liberte das impurezas. Sobre o toldo há alguns utensílios de trabalho e um grande cesto de vime que serviu para transportar as espigas que ainda se podem ver no tapete. Mais atrás, outra camponesa, com o auxílio de um ancinho de madeira, estende o milho para facilitar a secagem.

A pintura neogarrettiana não foi exclusiva dos artistas do Grupo do Leão, embora estes a tenham representado de forma exemplar. Dos vários autores que nesta época se dedicaram a pintar o quotidiano e os costumes rurais e marítimos da população portuguesa, destacamos ainda Carlos Reis (1863-1940), pela forma como, à semelhança dos pintores do Grupo do Leão, insistiu nas temáticas neogarrettistas. Frequentou a Academia de Belas-Artes de Lisboa e foi aluno de Silva Porto. Estudou em Paris e mais tarde substituiu o mestre, como professor de Pintura de Paisagem em Lisboa. Em «Mendiga» retrata as humildes condições de vida da época nas aldeias. Uma jovem andrajosa, que parece vaguear pelos caminhos da aldeia, segura um embrulho de pano e fita-nos com um ar desolado. Na pintura «Serra da Lousã, Paisagem com casa, figuras e milheiral», uma figura feminina percorre descalça, com traje de trabalho, um caminho de terra perto de um milheiral e transporta um saco sobre a cabeça. Mais distante, avista-se uma casa muito simples, para onde a figura parece dirigir-se. A luminosidade deixa perceber que se trata de um dia quente. Na obra «O Baptizado», observamos um grupo de pessoas, possivelmente uma família, usando, não o habitual traje de trabalho, mas um vestuário mais cuidado, próprio para cerimónias. Um casal surge à frente, seguido pelas

restantes pessoas e crianças. A mãe segura no colo uma criança pequena, de poucos meses de idade, que usa um longo vestido de baptizado. As figuras ostentam, no ar solene, a importância do acontecimento. Estas são algumas das várias obras de Carlos Reis que, pela temática e época em que foram realizadas, aproximamos facilmente do neogarrettismo e que, em conjunto com a obra dos pintores anteriormente referidos, constituem a pintura neogarrettiana.

6. O neogarrettismo na arquitectura

Como sabemos, a arquitectura não foi excluída do programa do neogarrettismo. Todavia, conforme afirma Nuno Rosmaninho, a unificação temática da arte nacional que Alberto de Oliveira propunha, dificilmente se poderia reflectir na arquitectura: «A nacionalização da arte através do tema tinha plena aplicação na pintura, mas escassa na escultura e nula na arquitectura.»³¹¹

Relativamente a este género artístico, o aspecto que mais se destaca no programa de Alberto de Oliveira é a insistência nas referências às casas rurais. O autor aconselha os arquitectos a inspirarem-se no Mosteiro da Batalha e não passa disso. Esta postura talvez se justifique pelo cariz nacionalista que, conforme Ramalho Ortigão, se associava ao monumento:

A Batalha tem sido, constantemente, desde a primeira aparição da *Abóbada no Panorama*, até hoje, o grande livro de mármore, o imortal poema, a *Divina Comédia portuguesa*, a triunfante afirmação da nacionalidade independente, definitiva, fundada pela vontade do povo, pela espada do Mestre de Avis, pela lança de D. Nuno Álvares Pereira e pela pena de João das Regras.

Com efeito, nada mais belo na história nacional, do que o feito de armas de Aljubarrota e o monumento de Nossa Senhora da Vitória, destinado a comemorar esse feito, por voto de D. João I.³¹²

³¹¹ Nuno Rosmaninho, «As Múltiplas Facetas da Arte Nacional» in PITA, António Pedro e TRINDADE, Luís (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*, Coimbra, Ariadne Editora e CEIS20, 2005, pp.373-400, p. 375

³¹² Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*, Esfera do Caos Editores, Lisboa, 2006, p. 23

Todavia, as recomendações de Alberto de Oliveira relativamente à arquitectura de monumentos ficam por aqui. Aquela que parece ser a sua maior preocupação é a criação de uma «casa portuguesa». Sabemos que nas descrições das habitações rurais que Alberto de Oliveira faz em *Palavras Loucas*, predominam várias características que encontramos nas casas espalhadas pelas várias regiões do país: o «alpendre», a casa «caiada», as «janelas floridas» e a existência de «hortas» adjacentes. A discussão acerca da possibilidade ou impossibilidade de se fixar um modelo de casa portuguesa era uma preocupação que se intensificava na altura.

Este assunto, largamente discutido, conduziu a vários estudos que culminaram na aceitação de que não se deveria resumir a arquitectura de habitação a um modelo único, mas que se deveria ter em consideração a existência de vários modelos de casa portuguesa, cada um adaptado às condições geográficas em que se encontrava. Assim, segundo afirma Nuno Rosmaninho, a *casa portuguesa* é uma ilusão nacionalista com pretensões de diferenciação da arquitectura portuguesa: «A “casa portuguesa” é, portanto, entre outras coisas, a expressão de uma utopia.»³¹³ Se em *A Arte em Portugal no Século XIX*, José-Augusto França refere uma «campanha nacionalizadora»³¹⁴ de Raul Lino e acredita que este «compunha as suas ideias de acordo com um sentimento nacional que o levava às fontes de uma tradição plástica «genuinamente portuguesa»³¹⁵, Nuno Rosmaninho contrapõe que «Ao contrário do que por vezes se sugere, Raul Lino duvidava da possibilidade de isolar, dentro da arquitectura portuguesa, um modelo claramente distinto do de outros países.» Segundo o autor, a procura de uma *casa portuguesa* fazia parte de um conjunto de

«reivindicações de reaportuguesamento da arte. [...] O espírito nacionalista da Geração de 90 deixou-se entusiasmar pela possibilidade de existir um modelo arquitectónico ideal que congregasse os diversos tipos regionais. Apesar da inconsistência etnográfica, admitida desde o primeiro momento e reafirmada até por Raul Lino que reconheceu a diversidade geográfica, histórica e cultural da arquitectura tradicional [...]»³¹⁶

³¹³ Nuno Rosmaninho, «A Casa Portuguesa» e outras «Casas Nacionais», in *Revista da Universidade de Aveiro — Letras*, 19/20 (2002-2003), p. 228

³¹⁴ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.II, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 154

³¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 155

³¹⁶ Nuno Rosmaninho, «A Casa Portuguesa» e outras «Casas Nacionais», in *Revista da Universidade de Aveiro — Letras*, 19/20 (2002-2003), p. 225

Esta multiplicidade de modelos arquitectónicos de casas portuguesas, dependentes de condições geográficas, acabou por se tornar incontestável, como nota José-Augusto França: «"Casa portuguesa" típica, assumindo uma responsabilidade normativa, era coisa que não havia. A diversidade das províncias, com os seus valores ecológicos, não permitiria uma tipificação única, um modelo que só artificialmente se poderia reconstruir.»³¹⁷ Neste sentido, também José Machado aponta vários aspectos que distinguem as várias casas que se podem todo o país:

[...] por exemplo, no Minho, Trás-os-Montes, Beira Baixa e Beira Alta o emprego da pedra à vista, de alpendradas (ou alpendres), de beirados, de mísulas e floreiras nas janelas, etc., etc., constituía prática usual na construção, enquanto que particularmente no Baixo Alentejo, Ribatejo e Algarve a aplicação do adobo, da taipa, do tijolo (e mais tardiamente do bloco de cimento), da abobadilha, da caiação em paredes exteriores, do revestimento dos tectos com caniço, do artístico rendilhado das chaminés, etc., constituía também uma marcada característica tradicional seguida nessas regiões.³¹⁸

Em convergência com a convicção dos estudiosos que consideram a existência de vários modelos de *casa portuguesa* adaptados às condições geográficas das diversas zonas em que se encontram, também Mário Moutinho caracteriza diferentes casas portuguesas e defende que «A análise dos diferentes elementos que compõem a arquitectura popular portuguesa permite definir cinco regiões arquitectónicas diferentes [...]».³¹⁹ São elas «Norte Litoral», «Norte Interior», «Região do Centro Litoral», «Região do Alentejo» e «Região do Algarve». As diferenças na organização dos espaços, nos materiais de construção, nas cores, na estrutura das habitações e construções envolventes explicam a consideração de vários modelos de *casa portuguesa* adaptados às particularidades geográficas. No Norte, o autor descreve a *Casa Minhota* e a *Casa Serrana*, ressaltando as divergências mais significativas. A *Casa Minhota* é

³¹⁷ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.II, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 158

³¹⁸ José Luís Pinto Machado, *Habitação Rural: Sugestões para a Renovação ou Construção. Métodos Construtivos e Elementos Tradicionais*, Livraria Popular Francisco Franco, Lisboa, 1987, p. 15

³¹⁹ Mário Moutinho, *A Arquitectura Popular Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979, p. 37

«[...] composta de dois pisos e tem uma planta rectangular. Contém no rés-do-chão: cortes, currais, pocilga, adega, lagar e arrumações. No andar sobrado, situam-se os quartos e as salas (do altar e do linho). O acesso ao andar faz-se por uma escada de pedra e pela varanda do tear. De notar a ausência de chaminé rudimentar. O telhado é de quatro águas e é coberto de telha caleira.

Os materiais de construção são o granito, geralmente aparelhado, ou o xisto.³²⁰

A Casa Serrana é

Composta de dois pisos de planta quadrada ou rectangular, contém no rés-do-chão a corte do gado e no andar sobrado, que é acessível por uma escada de pedra, uma ou duas divisões (cozinha com lareira e quarto). O telhado é de duas ou quatro águas e pode ser coberto com telha caleira, placas de xisto, lousa ou colmo segundo a sua situação geográfica.

Os materiais de construção utilizados são o granito que raramente é aparelhado, e o xisto utilizado sem argamassa ou reboco. O xisto, que se apresenta sob forma de pequenas lajes, implica que as ombreiras, padieiras e aventais sejam de madeira ou granito, assim como os cunhais que geralmente são formados por grandes blocos de granito.³²¹

Associadas às ocupações produtivas, encontramos, nesta zona, «espigueiros, sequeiros, eiras, abrigos de barcos, moinhos, azenhas»³²² Relativamente à cor, o autor refere que «Esta região oferece pouca variedade quanto ao colorido das habitações e demais construções. Com efeito, as caiações resumem-se às guarnições das portas e aos abrigos da entrada que por vezes são pintados de branco.»³²³

Na região do Centro Litoral, o autor distingue a *Casa de Madeira*, a *Casa Alpendrada*, a *Casa Saloia* e a *Casa Ribatejana*. A *Casa de Madeira* é composta por

um só piso e de planta rectangular. Estas casas são construídas sobre estacaria, podendo este nível ser fechado com paredes de pedra

³²⁰ *Idem, ibidem*, p. 41

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 42

³²² *Idem, ibidem*

³²³ *Idem, ibidem*, p. 43

ou madeira, formando uma dependência destinada a arrumações. Ao nível da habitação encontram-se os quartos e a cozinha, assim como uma varanda corrida pela qual se faz o acesso à casa. O telhado é de duas águas e raramente apresenta uma chaminé. Os materiais de construção são a madeira utilizada em elementos horizontais e verticais (tábuas) nas paredes e sob forma de toros nos pilares quando estes não são construídos em pedra.³²⁴

A Casa Alpendrada é

uma casa térrea, de planta rectangular, composta por uma cozinha, quartos e um alpendre na entrada. A lareira da cozinha possui uma chaminé de proporções consideráveis, que aparece no meio do telhado, perpendicularmente à fachada. Os pavimentos são assoalhados, inclusive o de alpendre, e os tectos são forrados de madeira. O telhado é de duas águas e é coberto de telha de canudo.³²⁵

A Casa Saloia construída com uma

planta rectangular, possui um só piso num dos lados e dois pisos no outro. No andar térreo situam-se a cozinha, os quartos e as arrumações. No piso superior, que é acessível por uma escada que parte da cozinha, encontra-se mais um quarto. O telhado que é de duas águas na parte térrea, é de quatro águas no andar e é coberto com telha de canudo. Estes telhados, onde aparece uma chaminé rectangular, apresentam por vezes uma ligeira curvatura para o interior.³²⁶

Finalmente, a Casa Ribatejana

é uma construção térrea de planta rectangular compreendendo uma cozinha, quartos e arrumações. Estas divisões estão dispostas em enfiada. O telhado de duas águas coberto de telha de canudo possui geralmente uma chaminé. Os materiais de construção são o adobo, o tufo ou o tijolo, que são rebocados e caiados. As guarnições de portas e

³²⁴ *Idem*, ibidem, p. 89

³²⁵ *Idem*, ibidem, pp. 89-90

³²⁶ *Idem*, ibidem, p. 90

janelas são de madeira ou de pedra. Este tipo de habitação recebe caiações policromadas.³²⁷

As construções associadas à produção são os «moinhos», a «eira», a «casa da eira» e os «palheiros de madeira». A coloração das habitações difere da da região referida anteriormente: «Mais variadas que na região precedente, as caiações policromadas aparecem nos rodapés, nas paredes exteriores e na guarnição das portas e das janelas. Os interiores são caiados com cal ou oca. É na Casa Ribatejana que a utilização de várias cores é mais completa.»³²⁸

Na região do Alentejo, Mário Moutinho identifica mais dois modelos de casa portuguesa: o *Monte Alentejano* e a *Casa de Povoados*, e salienta a disposição das mesmas no espaço, alinhadas e «separadas por um vasto espaço livre denominado «terreiro»».³²⁹ O autor caracteriza da seguinte forma, o *Monte Alentejano*:

O *Monte Alentejano* é uma construção térrea de planta rectangular de grandes dimensões. Possui vários quartos, despensas e arrumações, amassaria e uma «sala de fora» ligada à cozinha. O forno do pão, geralmente exterior, é coberto por um alpendre ou é uma pequena construção cilíndrica. Completam este tipo de habitação várias dependências: celeiro, queijaria, cavalaria, cocheira, frascas, etc. [...] Os materiais de construção são a alvenaria de taipa e o tijolo, sendo por vezes as paredes reforçadas por contrafortes.

O telhado é de duas águas, coberto de telha, no qual aparecem várias chaminés.³³⁰

Por sua vez, a *Casa de Povoados*

[...] possui um ou dois pisos e tem uma planta rectangular. No andar térreo encontra-se a entrada para a cozinha onde se vê uma grande lareira com uma chaminé do lado da frontaria. Esta chaminé aparece por vezes em ressalto na fachada. Ao fundo da cozinha encontram-se as portas dos quartos ou da arrumação por onde se passa para aceder ao «quintalão, que é uma pequena horta com um galinheiro,

³²⁷ *Idem, ibidem*

³²⁸ *Idem, ibidem*, p. 91

³²⁹ *Idem, ibidem*, p. 117

³³⁰ *Idem, ibidem*

curral, etc. Quando existe um segundo piso, que é ocupado por quartos, o acesso é feito por uma escada que parte da cozinha. Duma maneira geral as janelas são muito reduzidas.

Os materiais de construção empregados são a taipa (terra galega incorporada de brita seca entre duas tábuas) e o tijolo utilizado sobretudo para a construção das abóbadas e da chaminé. [...] O telhado é de uma ou duas águas, coberto de telhas assentes em canas.³³¹

No Alentejo, as construções associadas às tarefas quotidianas são os «moinhos», as «pocilgas», os «fornos» e os «currais» e as cores que encontramos nas habitações oscilam entre o branco e o azul, o verde e o vermelho: «A cor mais característica do Alentejo é sem dúvida o branco, com que são caiadas as paredes exteriores e interiores, enquanto que as portas aparecem pintadas de várias cores (azul, verde, encarnado, etc.).»³³²

Na última região arquitectónica assinalada por Mário Moutinho, o autor distingue mais dois modelos de casa portuguesa conformes às particularidades da região: *A Casa de Pescadores* e *a Casa Rural Algarvia*. A primeira

[...] é geralmente de um só piso, de planta rectangular e possui uma açoteia que é acessível por uma escada que parte do interior da habitação ou do pátio. Esta escada pode estar coberta por um «pangaio» no cimo do qual pode aparecer um «mirante». As divisões são geralmente abobadadas e a cozinha situa-se em princípio nas traseiras da casa.

Os materiais de construção são a alvenaria de pedra ou o tijolo.³³³

Finalmente, *a Casa Rural Algarvia*

[...] tem um só piso e é de planta rectangular. O forno, o estábulo, o galinheiro e outras dependências podem formar uma construção à parte ou estar integradas na habitação. Na parte da frente da casa estão os quartos e sala de entrada e ao fundo a cozinha. Quando os quartos são abobadados aparece então uma açoteia acessível a partir da

³³¹ *Idem, ibidem*, p. 118

³³² *Idem, ibidem*

³³³ *Idem, ibidem*, p. 141

cozinha por uma escada apoiada num arco. Esta açoteia pode também ser suportada por um tecto de vigas de madeira. Em ambos os casos é ladrilhada e possui «platibandas» de resguardo.³³⁴

Também no Algarve, tal como no Alentejo, a cor das portas difere grandemente das do Norte: »No Algarve, como no Alentejo, é o branco a cor mais corrente nas caiações, se bem que aqui as «platiban[d]as», os rodapés e as guarnições de portas e janelas sejam pintadas geralmente de azul ou de verde.»³³⁵

Qual a posição de Alberto de Oliveira relativamente à consideração de um ou vários modelos de *casa portuguesa*? O autor não assume expressamente que acredita num modelo único de *casa portuguesa*. Todavia, as suas descrições concentram repetidamente alguns aspectos que parecem ser suficientes para caracterizar as habitações rurais portuguesas, sem atribuir importância ao facto de se poderem distinguir detalhadamente vários géneros de casa. Enquanto os estudiosos exploravam profundamente esta questão, Alberto de Oliveira parecia querer simplificar, ou melhor, procurou poucos e simples aspectos que se podiam encontrar com frequência na maioria das casas, como se estes fossem suficientes para afirmar o nacionalismo na arquitectura de habitação rural. Em *Palavras Loucas*, a casa do Tio Garrett parece concentrar o que mais frequentemente se encontra nos vários modelos de «casa portuguesa». Alberto de Oliveira cita características que geralmente se associavam às construções habitacionais rurais portuguesas, sem sustentar que existe um modelo único e sem discutir a possibilidade de existirem vários modelos de casa portuguesa. A ambiguidade doutrinária que, por vezes, se revela no programa neogarrettista, manifesta-se também neste aspecto. Alberto de Oliveira faz uma descrição da casa do Tio Garrett e de várias outras, coincidente com as características que se atribuem na generalidade às construções de casas portuguesas, sem se envolver na discussão da possibilidade de se considerarem várias casas portuguesas, conforme nota Nuno Rosmaninho: «Alberto de Oliveira não criou a expressão “casa portuguesa”, mas partilha dos princípios culturais que a formaram.»³³⁶ Ao autor não interessava esclarecer este facto, mas apenas demonstrar que havia vários aspectos em comum na construção das casas portuguesas do interior, da aldeia ou rurais, que contribuía para a afirmação de particularidades nacionalistas

³³⁴ *Idem, ibidem*, p. 142

³³⁵ *Idem, ibidem*

³³⁶ Nuno Rosmaninho, «Reaportuguesar a Arte: Génese de Um Estereótipo», in BAKER, Anthony David (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 155

também na arquitectura, como nota Nuno Rosmaninho: «A existência de uma casa portuguesa constituía, para os seus defensores, o melhor argumento a favor da nacionalização da arquitectura e contra a importação de modelos estrangeiros [...]».³³⁷ Se efectuarmos um estudo comparativo das diversas construções habitacionais identificadas e caracterizadas por Mário Moutinho compreendemos que, efectivamente, por muito que a existência de um modelo único de *casa portuguesa* ou a repetição de características base pudessem servir o propósito de «nacionalização da arquitectura» ambicionado por Alberto de Oliveira, a questão da *casa portuguesa* não se podia resumir a uma tentativa simplista de comprovar uma exclusividade arquitectónica portuguesa através de simples traços comuns às várias construções, conforme Alberto de Oliveira subtilmente sugerira em *Palavras Loucas*. Algumas casas são construídas em granito, outras em madeira, outras ainda em tijolo, xisto ou pedra, conforme a região em que se encontram. Algumas são totalmente brancas, outras mantêm a cor dos materiais de construção e outras ainda apresentam rodapés, portas e janelas coloridos. Algumas têm apenas um piso, outras têm mais, algumas têm telhados de duas águas e chaminé e outras não. A disposição das divisões também varia muito de casa para casa. Conforme estudámos, no Norte encontramos moinhos, azenhas, espigueiros, eiras, palheiros, enquanto mais a Sul, na região do Alentejo e do Algarve, estas construções são frequentemente substituídas por cavalariças, currais, cocheiras, celeiros, fornos, queijarias e pocilgas, entre outras, conforme as necessidades.

As diferenças são demasiado evidentes para que se possa insistir num único modelo nacionalista de casa portuguesa. A Casa do Tio Garrett é caiada de branco, com as janelas decoradas por flores, alpendrada e acrescida de hortas e pomares, como se estas características servissem para afirmar a exclusividade arquitectónica de habitação portuguesa. Todavia, estudos posteriores comprovaram que estas características não resumem os vários modelos de casa portuguesa.

7. O neogarrettismo na escultura

A proposta de unificação temática da arte, proposta por Alberto de Oliveira para a escultura, era muito vaga. Sabemos que o autor aconselhava os escultores a inspirarem-

³³⁷ *Idem*, «A Casa Portuguesa» e outras «Casas Nacionais», in *Revista da Universidade de Aveiro — Letras*, 19/20 (2002-2003), p. 226

se na figura feminina, mas não sabemos com que finalidade. Enquanto na pintura encontramos facilmente a representação do quotidiano e das tradições da população rural e marítima, na escultura, a temática nacionalista com mais representatividade é a História nacional, interpretada segundo o nacionalismo da geração de 90. Esta representação nacionalista da História portuguesa apoiava-se na exaltação dos Descobrimentos como forma de fundação de uma concepção, muito própria da Geração de 90, e mais tarde, rentabilizada pelo Estado Novo, de identidade nacional. Apesar de Alberto de Oliveira propor para a escultura a representação feminina, conforme estudámos, é a História nacional que adquire maior representatividade, nesta arte. Conforme afirma Nuno Rosmaninho, a questão da identidade nacional na escultura tornou-se relevante «graças a uma estátua realizada por Francisco Franco»³³⁸. Esta obra, a estátua de Zarco (o navegador português que providenciou a ocupação da Ilha da Madeira), realizada em 1928, inaugurou o *zarquismo* que, por sua vez, inspirou muitos outros escultores que se dedicaram à escultura de figuras históricas dos Descobrimentos, favorecidas pelo Estado Novo para afirmar uma identidade nacional relacionada com o mar. A importância e a capacidade de influência da obra de Francisco Franco é, após o choque que a estátua de Zarco inicialmente causou pela sua dimensão, reconhecida por várias personalidades, conforme nota Artur Portela:

«O «zarquismo» está lançado em 28. Macedo afirma que «o artista foi «logo aclamado mestre das novas gerações». António Ferro falará, em 1949, de «exemplo» e de «lição». E Reynaldo dos Santos afirmará que «todos mais ou menos consciente ou inconscientemente derivam do exemplo de Francisco Franco.»³³⁹

O *zarquismo* define um género de escultura de grandes dimensões representativa de uma disposição comum para o nacionalismo, que Artur Portela descreve da seguinte forma:

Estatuária de feira, pelo seu gigantismo, pelo seu cenografismo, mas de feira dramática, política, estatal, floresta de gigantes de pedra, de

³³⁸ Nuno Rosmaninho, «As Múltiplas Facetas da Arte Nacional» in PITA, António Pedro e TRINDADE, Luís (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*, Coimbra, Ariadne Editora e CEIS20, 2005, pp. 373-400, p. 382

³³⁹ Artur Portela, *Francisco Franco e o Zarquismo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1997, pp. 33-34

bronze, alguns dos quais foram primeiro, e prioritariamente, de estafe, eles são, de facto, ídolos e guardas dessa unidade que se pretende a Nação, a História, o Estado.³⁴⁰

Para além da estátua de Zarco, Francisco Franco criou ainda diversas estátuas régias, entre várias outras: a estátua do Infante D. Henrique (1931), a estátua equestre de D. João IV (1940), a estátua de D. Dinis (1943), a estátua de D. João I Batalhando (1945), a estátua de D. João III (1948) e ainda a estátua da Rainha D. Leonor e do Infante D. Henrique Orando, todas elas de grandes dimensões e comemorando o passado, as virtudes régias e as competências marítimas dos portugueses. Mediante a criação da estátua de Zarco, Francisco Franco promove a ligação da escultura ao nacionalismo e às temáticas neogarrettistas de 90, como até então ainda não tinha acontecido.

O impacto da escultura de Francisco Franco evidencia-se, de facto, quando, em 1940, a Exposição do Mundo Português apresenta várias estátuas, sem dúvida tributárias da obra de Francisco Franco. A temática histórica privilegiando a vertente dos Descobrimentos e o destaque de figuras régias a eles associadas prevalece na obra de vários escultores, muitos deles participantes na Exposição do Mundo Português, e as figuras esculpidas chegam mesmo a repetir-se. Maximiano Alves (1888-1954) é um dos escultores que participou na Exposição do Mundo Português, cuja obra contempla as referidas temáticas em estátuas de grande dimensão. São da autoria de Maximiano Alves as estátuas de Vasco da Gama, de D. Manuel I e do governador da Índia portuguesa Afonso de Albuquerque, expostas no Museu da Marinha. Outro dos escultores de figuras históricas a participar na Exposição do Mundo Português foi Salvador Barata Feyo (1898-1990). É o autor da estátua de Bartolomeu Dias (1952) que se encontra na Cidade do Cabo, na África do Sul. É uma estátua que, à semelhança da estátua de Francisco Franco, assume grandes dimensões e, mais uma vez, representa a ligação de Portugal ao mar. Criou ainda a estátua equestre de D. João VI e o monumento ao Infante D. Henrique colocado em Brasília, na Praça de Portugal. Trata-se do busto do Infante que assume grandes dimensões tal como as estátuas de corpo inteiro. Na Exposição do Mundo Português, notabilizou-se pela sua estátua de D. João I. Conforme nota Fernando Pamplona, Barata Feyo confere à sua obra traços que a aproximam bastante da realidade: «Os seus bustos são ricos de observação e palpitantes de vida.»³⁴¹

³⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 43

³⁴¹ Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalham em Portugal*, vol. I, Livraria Civilização, Lisboa, 1987, p. 172

Na mesma exposição, não nos esqueçamos, organizada pelo mentor do neogarrettismo, participou Leopoldo Neves de Almeida (1898-1975) que, segundo Fernando Pamplona, «Cedo se abalançou [...] à escultura monumental, fazendo algumas obras de assinalado mérito.»³⁴² Segundo o mesmo autor, a participação de Leopoldo de Almeida na Exposição do Mundo Português foi notória:

Colaborou com brilho na parte escultórica da Exposição do Mundo Português, em 1940: as principais obras com que a enriqueceu foram a estátua «Soberania», bela imagem dominadora, e o «Padrão dos Descobrimientos», projecto arquitectónico de Cottinelli Telmo, em que evoca a glória dos mareantes e conquistadores portugueses de Quatrocentos e Quinhentos e da sua figura suprema, o Infante de Sagres, numa teoria de figuras cheias de animação e empolgantes de energia e poder. Executou igualmente esculturas de vigorosa expressão para um projecto de monumento a erguer em Sagres ao Infante D. Henrique.³⁴³

O Infante D. Henrique repetia-se como motivo nas esculturas de vários artistas. Mais uma vez surgia no topo do Padrão dos Descobrimientos que assumia a forma de uma caravela, acompanhado de 32 figuras associadas ao sucesso marítimo de Portugal: Infante Pedro, Duque de Coimbra (filho do rei João I de Portugal), Filipa de Lencastre (esposa de do rei D. João I de Portugal), Fernão Mendes Pinto (escritor), Frei Gonçalo de Carvalho, Frei Henrique Carvalho, Luís de Camões (autor de *Os Lusíadas*), Nuno Gonçalves (pintor), Gomes Eanes de Zurara (cronista e guarda-mor da Torre do Tombo), Pêro da Covilhã (explorador português), Jácome de Maiorca (cartógrafo associado às explorações portuguesas), Pêro Escobar (navegador), Pedro Nunes (matemático), Pêro de Alenquer (navegador), Gil Eanes (navegador), João Gonçalves Zarco (navegador), Fernando, o Infante Santo (filho do rei João I de Portugal), Afonso V de Portugal, Vasco da Gama, Afonso Gonçalves Baldaia (navegador), Pedro Álvares Cabral (navegador responsável pela descoberta do Brasil), Fernão de Magalhães, Nicolau Coelho (navegador), Gaspar Corte-Real (navegador), Martim Afonso de Sousa (navegador), João de Barros (escritor), Estêvão da Gama (navegador), Bartolomeu Dias (navegador que passou o Cabo da Boa Esperança), Diogo Cão, António Abreu (navegador), Afonso de

³⁴² *Idem, ibidem*, p. 60

³⁴³ *Idem, ibidem*, p. 60

Albuquerque, São Francisco Xavier (missionário) e Cristóvão da Gama (filho de Vasco da Gama). Leopoldo de Almeida criou ainda as estátuas equestres de D. Nuno Álvares Pereira e de D. João I e esculpiu para a fábrica da Vista Alegre, em 1957 os navegadores Nicolau Coelho e Pêro de Alenquer, associados à viagem de descoberta da Índia, Pêro Escobar, navegador que liderou a descoberta das ilhas de São Tomé e Príncipe, e António de Abreu.

Para além dos referidos escultores, também Ernesto do Canto de Faria e Maya (1890-1982) participou na Exposição do Mundo Português e também ele se dedicou à temática histórica, com obras como «D. Manuel com Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral» (exposição do Mundo Português 1940), que Fernando de Pamplona classifica como «obras plenas de vigor e de grandeza».³⁴⁴ Criou ainda as estátuas de Gonçalves Zarco, Gil Eanes, Nuno Tristão, J. Corte Real e um monumento a Diogo Cão. As figuras repetem-se. Vasco da Gama, o Infante D. Henrique, Gonçalves Zarco, Bartolomeu Dias, Diogo Cão, D. Nuno Álvares Pereira e D. Manuel parecem ser as predilectas dos artistas na representação da História nacional. Retratam-nas continuamente, na tentativa de imortalizar um passado que se pretende glorificar à maneira da geração de 90. O escultor Rui Gameiro (1906-1935), no seu curto período de vida, empenhou-se também em estátuas para um monumento ao Infante D. Henrique, esculpindo os «Nautas Portugueses de Quatrocentos». Criou ainda a estátua de D. João II, os bustos de Diogo Cão e Bartolomeu Dias, e um baixo-relevo de D. Nuno Álvares Pereira, mantendo-se fiel à temática historicista e insistindo nas mesmas figuras que vinham sendo representadas na época, conforme descreve Fernando de Pamplona:

Modelou belas, fortes estátuas e soberbos baixos-relevos para um projecto de monumento ao Infante D. Henrique, a erguer em Sagres, da autoria dos architectos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade. Fez uma vigorosa estátua de D. João II sentado no trono e um esboceto para o baixo-relevo «Nun'Álvares Condestável», figura equestre. Nas suas obras de evocação histórica, as figuras másculas e imponentes, de expressão grave e calma em que transparece o querer inquebrantável, têm a anima-las e a iluminá-las nobre espiritualidade e ardente idealismo: são, em suma, imagens de epopeia.³⁴⁵

³⁴⁴ *Idem, Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalham em Portugal*, vol. II, Livraria Civilização, Lisboa, 1987, p.29

³⁴⁵ *Idem, Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalham em Portugal*, vol. III, Livraria Civilização, Lisboa, 1988, p. 18

Raul Maria Xavier (1894-1964) é outro dos escultores da Exposição do Mundo Português. Na sua obra, mais uma vez se repetem as figuras associadas aos Descobrimentos e à narrativa poética da História das viagens marítimas nacionais. Raul Maria Xavier criou uma estátua de Vasco da Gama, um busto de Camões e um alto-relevo referente à Batalha de Aljubarrota, participando no espírito nacionalista da época, conforme nota Fernando de Pamplona, que considera o seu alto-relevo «Batalha de Aljubarrota»:

[...] de grande poder evocativo em sua larga estilização, ela sugere o movimento irresistível do combate em imagens nobres e enérgicas que parecem pensar para a eternidade, sobretudo a de Nun'Álvares, cheia de grandeza em sua serenidade no meio do fragor da carnagem.³⁴⁶

O tema da História nacional, tal como o apresentámos, seguindo o modelo panegírico dos Descobrimentos coerente com o discurso identitário nacionalista apreciado pelo Estado Novo, causava cada vez mais impacto na escultura da época. Repetia-se nas figuras régias e marítimas que compunham a epopeia nacional. Não apenas na obra dos referidos escultores que seleccionámos como os mais representativos, mas também na de outros escultores que, de forma mais ou menos acentuada, não ignoraram o tema e contribuíram para a formação desta escultura de afirmação identitária e nacionalista, coincidente com os objectivos da doutrina neogarrettista do final do século anterior. Grande parte dos escultores, que se dedicaram a esta temática, participou na Exposição do Mundo Português de 1940.

Para a escultura, Alberto de Oliveira idealizara a representação da figura feminina conforme já referimos. A sua intenção não era clara, uma vez que o autor não explicita a sua ideia e limita-se a sugerir a figura feminina como tema. Já anteriormente considerámos a hipótese de o autor pretender criar através da escultura um discurso de distinção e caracterização racial. Todavia, esta ideia não deixa de ser apenas uma hipótese. A via nacionalizante que Alberto de Oliveira idealizara para a escultura não se concretizou. Não podemos considerar que a escultura da época tenha materializado a proposta neogarrettista. A escultura de figuras relacionadas com a exaltação dos Descobrimentos deu consistência ao espírito nacionalista da geração de 90, no qual Alberto de Oliveira se revia, mas não significa que esta tenha sido uma ideia inicial do

³⁴⁶ *Idem, Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalham em Portugal*, vol. V, Livraria Civilização, Lisboa, 1988, p. 393

autor. Embora esta temática se coadune com o espírito nacionalista do neogarrettismo, a sua aplicação à escultura surge muito tempo depois da proclamação da doutrina de Alberto de Oliveira, e sem que este a tivesse antecipado. Assim, a proposta neogarrettista para a escultura, para além de vaga, não se realizou. Foi substituída pela representação da História nacional, adequada ao espírito historicista da época.

8. O neogarrettismo na música

Com mais incidência nuns do que noutros, a doutrina neogarrettista contemplou vários domínios artísticos. A música não foi excepção. Embora a unificação temática da arte não tenha acontecido exactamente como Alberto de Oliveira idealizara, conforme verificámos no ponto referente à escultura, ela existiu. Seguindo fielmente a proposta neogarrettista ou não, as temáticas artísticas convergiram para a representação de muitos dos temas que o neogarrettismo aprovava.

Para colocar a música ao serviço da valorização da cultura portuguesa, Alberto de Oliveira acreditava que se devia relevar o prestígio da música popular. Pretendia que os portugueses impressionassem a Europa com a adaptação da sua música popular a óperas, sonatas e marchas. Isto implicava que se utilizasse a língua portuguesa nas letras das músicas, que se recuperassem e preservassem as músicas populares e que estas se adaptassem (letras e melodias) a géneros musicais eruditos, mais em voga no resto da Europa. Alberto de Oliveira sugeria, conforme citámos anteriormente, que os músicos deviam «rapsodiar em óperas, em sonatas, em marchas fúnebres, os acordes da música do povo». O canto da música popular em língua portuguesa deveria manter-se. Também na música se pretendia preservar a língua nacional. Quanto aos géneros musicais, o autor não se opunha à evolução da composição de música erudita em Portugal. Todavia, esta deveria inspirar-se na música popular. A ópera em Portugal devia, segundo Alberto de Oliveira, ser em língua portuguesa e apresentar rapsódias de temas populares igualmente portugueses. A música popular devia ser também a inspiração fundamental de sonatas (composições exclusivamente instrumentais) e marchas.

Na realidade, a composição musical portuguesa da época privilegiou a preservação da música tradicional, conforme defendia o mentor do neogarrettismo. Aquilo a que se chamava «música portuguesa» não estava, ainda na segunda metade do século XX, segundo Fernando Lopes-Graça, claramente definido:

Se nas obras musicais escritas entre nós nos últimos decénios — aqueles em que a expressão *música portuguesa* ganhou curso e se impôs como uma ideia — procurarmos um denominador comum que as englobe e defina como expressão de uma «consciência musical» colectiva, dificilmente o acharemos. [...] No fundo, o escrever música não obedece em nós a nenhum imperativo ético, estético ou social. Compor é uma actividade puramente gratuita e a maior parte das vezes abstracta, se não um capricho, uma «tineta», uma questão meramente pessoal.³⁴⁷

Lopes-Graça defende que a escrita musical depende da inspiração ou da inclinação pessoal de cada um para determinado estilo ou linguagem musical, sem nenhum compromisso «social». No entanto, é perceptível o seguimento de uma linha de inspiração nacionalista e de recuperação da música popular, ao longo dos anos, por vários compositores portugueses. O neogarrettismo não discutiu nem propôs a definição de «música portuguesa». Conforme vimos, pretendeu colocar a música, tal como as restantes artes, ao serviço da valorização da tradição popular. E esta ideia teve, de facto, eco entre os compositores. Importa aqui discutir o que levou os compositores a aderir a um espírito nacionalista na música. Segundo Lopes-Graça, o nacionalismo de Viana da Mota nada deve ao neogarrettismo, mas apenas a influências alemãs:

Associar-lhe-emos as duas primeiras tentativas de criação de uma arte musical nacional entre nós verificadas: a de Viana da Mota, no domínio da música instrumental, e de Alfredo Keil, no domínio da ópera? A formação espiritual de Viana da Mota é mais alemã do que portuguesa e, em nosso entender, a origem do seu nacionalismo musical, antes de ser explicada por adesão espontânea do artista a qualquer movimento de consciência pátrio, ou pela [sic] reflexo nele de qualquer doutrinação nacionalista, se deve buscar de preferência numa circunstância por assim dizer de ordem exterior: o desejo de implantar entre nós aquilo que verificava ser porventura a tendência mais vital da música europeia contemporânea — o nacionalismo de base ou inspiração folclórica.³⁴⁸

É verdade que o nacionalismo de Viana da Mota resulta mormente da influência alemã. No entanto, apesar de o nacionalismo musical ser uma «tendência» europeia,

³⁴⁷ Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. II, Caminho, Lisboa, 1989, p. 27

³⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 23

convém aqui lembrarmos que, em 1893, quando Viana da Mota regressa a Portugal para uma digressão, Alberto de Oliveira já escrevera alguns dos textos que em 1894 seriam publicados em *Palavras Loucas*, notando a importância de colocar a música ao serviço do nacionalismo. Quando Viana da Mota regressa finalmente a Portugal, em 1917, já a consciência nacionalista de valorização pátria se instalara em Portugal, trazida por Alberto de Oliveira e pelos nacionalistas de 90 e o autor já defendera a necessidade de adaptação da música popular a novas composições musicais eruditas. Assim, apesar de o nacionalismo de Viana da Mota poder estar relacionado com a influência alemã, a preservação da tradição popular na música portuguesa já tinha sido equacionada também por Alberto de Oliveira.

Quanto a Alfredo Keil, Lopes-Graça acredita que a sua propensão para a composição musical nacionalista adveio do seu gosto isento pela pintura de costumes: «Quanto ao nacionalismo musical de Alfredo Keil, mais do que consequência de qualquer doutrina ou exemplo, parece-nos radicar ele na disposição espontânea do artista como pintor e desenhador da paisagem e costumes portugueses.»³⁴⁹ Perante esta afirmação, podemos questionar: de onde poderia ter vindo a disposição, aparentemente natural, de Alfredo Keil para pintar os costumes portugueses que, noutros autores, tão facilmente associamos ao neogarrettismo? Como se pode separar a inspiração nacionalista de um mesmo artista pintor e compositor musical? Nas suas considerações sobre o neogarrettismo, Lopes-Graça é prejudicado pela indiferença com que o neogarrettismo tem sido tratado ao longo do tempo. Acreditamos que tal como na pintura, a doutrina neogarrettista também teve impacto na música. No caso de Alfredo Keil, não é complicado perceber que o artista transpôs para a música o nacionalismo que já concretizara na pintura de costumes tão insistentemente, sugerida por Alberto de Oliveira aos pintores da época. Se a pintura de costumes em Portugal se pode compreender sem esforço como resultado da doutrina neogarrettista, no estudo da obra de Alfredo Keil não se pode separar a origem da pintura nacionalista de costumes do aparecimento de música inspirada no folclore.

De facto, a música popular começava, no século XIX, a ser relacionada com o espírito nacionalista de preservação das tradições, conforme refere Teresa Cascardo: «Obviamente, a tradição nacional estava personificada na canção popular portuguesa. Por isso, a música cantada pelas populações rurais, que até então tinha sido objecto prioritário de estudo, começou a ganhar protagonismo em Portugal na última década do

³⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 24

século XIX.»³⁵⁰ A preservação da tradição popular, neste caso, associada à música tradicional rural, como forma de exaltação nacional, foi sempre a bandeira do neogarrettismo. Não causa admiração perceber que, no contexto do nacionalismo de 90, e perante a valorização progressiva da tradição no final do século XIX, o neogarrettismo tenha proposto uma evolução musical portuguesa assente na recuperação e preservação da música tradicional popular.

A música popular representava a tradição nacional. Mas, esta música popular era o folclore tradicional da população rural e não o fado, tantas vezes, erradamente, considerado a música tradicional nacional. A este propósito, Fernando Lopes-Graça defende:

Canção nacional já se sabe que o fado de maneira nenhuma pode pretender sê-lo. Quanto ao seu interesse musical, é ele perfeitamente nulo e eu não receio afirmar que fado algum autêntico ou fabricado, do passado ou do presente, possui valor estético que possa sofrer confronto com a mais simples das nossas verdadeiras canções populares.³⁵¹

Contra o elogio do fado como música tradicional nacional, Lopes-Graça explica que:

[...] as populações do campo e das aldeias portuguesas, os lavradores, os artífices, os homens do mar, não cantam *naturalmente* o fado, porque o fado de maneira nenhuma traduz nem o seu ambiente físico, nem o seu clima psicológico, e que, se lhes acontece cantá-lo, é apenas por espírito de imitação e porque a capital lhos exporta, visto que Lisboa é que é verdadeiramente o berço e centro do fado.³⁵²

Lopes-Graça critica a ideia que no estrangeiro se tem do fado como música tradicional portuguesa. Considera que, de modo nenhum, este género musical pode ultrapassar em termos de representatividade nacional e de qualidade de composição, a verdadeira música tradicional popular portuguesa das aldeias, aquela que realmente deveria ser preservada e recuperada nas novas composições eruditas. Conforme defendem Joaquim Fernandes e Manuel Gonçalves, no nosso país, encontramos

³⁵⁰ Teresa Cascudo, «A Década da Invenção de Portugal na Música Erudita (1890-1899)» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº. 10, Lisboa, 2000, p. 188

³⁵¹ Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas II*, Caminho, Lisboa, 1989, p. 107

³⁵² *Idem, ibidem*, pp. 106-107

[...] várias regiões cuja música popular tem características próprias com profundas raízes, quer históricas, quer sociais. Vejamos, por exemplo, os cantares populares do Minho com o vira e o malhão, o Douro com as chulas, o Alentejo com os seus cantares a várias vozes, ou os corridinhos do Algarve, onde os Árabes estiveram longos anos deixando para sempre focos da sua cultura e da sua passagem.³⁵³

Os autores consideram ainda que «Todos estes modos de fazer música são efectivamente uma manifestação característica do povo português: da sua maneira de ser, do seu modo de vida, das suas crenças e, acima de tudo, da sua cultura.»³⁵⁴ De facto, a música popular foi o caminho seguido, embora de diversas formas, pelos compositores portugueses para a preservação das tradições, conforme nota Nuno Rosmaninho:

Na última década de Oitocentos, os críticos musicais começaram a reivindicar, com mais insistência, a recuperação de uma tradição portuguesa, destruída pela moda da ópera italiana. Mas como? Em primeiro lugar, através da recuperação das canções populares rurais, compiliadas num número crescente de antologias, dotadas de transcrições musicais. Esta música tradicional, além de exprimir a alma do povo, reflectia a própria terra portuguesa, a paisagem, e portanto os mais profundos sentimentos nacionais, como a *saudade*. Em segundo lugar, através da adopção dos géneros mais adequados: o drama musical e o poema sinfónico. Em terceiro lugar, mediante a «nacionalização» de géneros musicais consagrados, como a ópera. Embora o caminho para o aporuguesamento da música não fosse consensual, era evidente a necessidade de privilegiar a língua, a música popular e os temas portugueses (ou extraídos de obras literárias consagradas, como *O Arco de Santana*, de Almeida Garrett).³⁵⁵

³⁵³ Joaquim Fernandes e Manuel Gonçalves, «Música Popular Portuguesa», in *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa: Comunicações e Conclusões*, Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores, Lisboa, 1984, p. 86

³⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 87

³⁵⁵ Nuno Rosmaninho, «Reaporuguesar a Arte: Génese de Um Estereótipo», in BAKER, Anthony David (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2004, p. 151

São vários os autores que, recorrendo a textos literários de autores portugueses, a melodias e letras de músicas populares rurais, compõem vários géneros de música erudita, colocando-a ao serviço da recuperação das tradições musicais rurais. Em 1878, Augusto de Oliveira Machado (Lisboa, 1845 – Lisboa, 1924), «compositor e professor de canto»³⁵⁶, compõe a opereta *Maria da Fonte*, e em 1920, *Rosas Todo o Ano*. Em 1880 compõe «a ode sinfónica *Camões*, a convite da comissão organizadora das comemorações do centenário de Camões».³⁵⁷ Para orquestra e coro, compõe, em 1880, a obra *Camões* e em 1895, o *Hino do Quarto Centenário do Descobrimento da Índia*. Para voz e piano, compõe, em data incerta e inspiradas em músicas tradicionais, as obras *Basta*, *Sim Basta*, e *Canções Populares da Beira*. Realizou ainda transcrições de música tradicional e antiga.³⁵⁸

Em 1894, Viana da Mota (São Tomé, 1868 – Lisboa, 1948) «pianista, compositor e pedagogo. [...] considerado o primeiro compositor nacionalista português»³⁵⁹ compõe a sinfonia *À Pátria* inspirada na História nacional. Entre 1893 e 1895 compõe *Canções Portuguesas* inspiradas em músicas tradicionais e textos de Almeida Garrett e João de Deus. De acordo com a *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX*, «Viana da Mota diferenciou o uso das canções tradicionais (em obras como *Cenas* e *Rapsódias portuguesas*) da expressão do sentimento de nacionalidade, que evidenciou, quer através da utilização da língua portuguesa, quer na música programática.»³⁶⁰ O seu grupo de obras dedicadas ao nacionalismo, escritas entre 1893 e 1908

[...] caracteriza-se pelo recurso à música tradicional portuguesa e é maioritariamente constituído por composições para piano, entre as quais podem ser referidas as *Rapsódias portuguesas* (1891-1893), os três cadernos de *Cenas portuguesas* (1893, 1905 e 1908), pela *Sinfonia à pátria* (1894; revista em 1920) e pela *Invocação dos Lusíadas* (iniciada em 1897, concluída em 1915 e revista em 1938).³⁶¹

³⁵⁶ Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, L-P, Círculo de Leitores, 2010, p. 725

³⁵⁷ *Idem, ibidem*

³⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 726

³⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 821

³⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 823

³⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 822

Alfredo Keil (Lisboa, 1850 – Hamburgo, 1907), «compositor e pintor»³⁶² foi um importante artista cuja obra se pode associar, sem dificuldade, às ambições neogarrettistas. Segundo a *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX*, «A sua figura está particularmente associada à marcha patriótica *A Portuguesa* (1890), proclamada hino nacional em 19 Jun. 1911, e à ópera *Serrana* (1899), a primeira publicada com libreto em português.»³⁶³ Em Portugal surgia a consciência da necessidade de se começar a cantar, em português, óperas inspiradas em costumes e terras portuguesas, algumas criadas com recurso a músicas tradicionais do nosso país ou impulsionadas por textos literários portugueses. Desta forma, a composição e interpretações musicais em Portugal, começavam a adaptar a novos géneros musicais eruditos, a língua e o folclore portugueses, sem esquecer a inspiração nos ambientes e costumes rurais, e relacionando-se tematicamente com a literatura portuguesa, tal como o neogarrettismo ambicionava para a arte. Apesar de a crítica nem sempre associar a ópera *Serrana* ao nacionalismo, o seu carácter nacionalista reside no facto de o libreto ser escrito em português, de esta retratar uma cena passada na Beira Interior com personagens de aldeia, e recuperar a música tradicional. A unificação temática proposta pelo neogarrettismo é ainda mais considerável quando nos apercebemos da possibilidade de relacionar tematicamente as várias artes entre si. Ao assistir a esta ópera de Keil, o espectador poderia experimentar certamente a sensação de estar a observar várias pinturas de costumes ou de ler um livro com histórias de aldeia animado por adaptações da música tradicional portuguesa.

A marcha *A Portuguesa*, (adoptada como Hino Nacional português), composta por Alfredo Keil, com a letra de Henrique Lopes de Mendonça, exprime a revolta portuguesa contra os britânicos. A sua associação ao patriotismo não foi imediatamente reconhecida, conforme refere Teresa Cascudo: «As primeiras manifestações contra o Ultimato tiveram como fundo sonoro o *Hino da Restauração* e o *Hino da Carta*, não *A Portuguesa*, cuja primeira apresentação pública relevante só teve lugar dois meses depois.»³⁶⁴ No entanto, a sua ligação ao espírito nacionalista de 90, à valorização da pátria e a uma afirmação de identidade nacional são notáveis, principalmente na letra que incita o país a combater a prepotência britânica.

³⁶² *Idem*, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, C-L, Círculo de Leitores, 2010, p. 673

³⁶³ *Idem*, *ibidem*

³⁶⁴ Teresa Cascudo, «A Década da Invenção de Portugal na Música Erudita (1890-1899)» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº. 10, Lisboa, 2000, pp. 217-218

Em 1918, Alexandre Rey Colaço (Tânger, 1854 – Lisboa, 1928), «pianista, professor e compositor de origem franco-espanhola, naturalizado português»³⁶⁵, compõe as *Cantigas de Portugal*, e, em data incerta, as *Trovas* inspiradas em textos de João de Barros.

Tomás Vaz de Borba (Angra do Heroísmo, 1867 – Lisboa, 1950), «pedagogo, compositor e cronista»³⁶⁶, manifestou uma grande preocupação com a preservação da música tradicional rural e com a sua transmissão às gerações seguintes:

Para além das obras publicadas e das muitas não publicadas onde se incluem várias peças musicadas para crianças, procedeu à recolha e/ou adaptação de canções tradicionais dos Açores e de outras zonas do país e das então colónias, com a intenção de proporcionar aos professores repertório para os alunos.³⁶⁷

Desta forma, o compositor estava a contribuir para a perpetuação do ensino da música tradicional às crianças e para que a tradição musical não se perdesse. Entre muitas outras obras, compôs obras relacionadas com a temática de elogio nacionalista para piano e voz: o *Hino a Camões para as Crianças Portuguesas* e *Viva Portugal* e ainda *Danças Portuguesas*.

Rui Coelho (Alcácer do Sal, 1892 – Lisboa, 1986), «compositor, director de orquestra e pianista»³⁶⁸ foi mais um dos músicos que dedicou grande parte da sua obra ao nacionalismo musical. Apresenta em 1913 a primeira *Sinfonia Camoneana* considerada uma «obra nacionalista, na qual a referência ao autor de *Os Lusíadas* servia como símbolo do Estado-nação português, à imagem do que Viana da Mota fizera na sua *Sinfonia à pátria*.»³⁶⁹ Tal como as restantes artes inspiradas nas temáticas neogarrettistas, (a *arte neogarrettiana*), também a música procura celebrar as virtudes nacionais, enaltecendo figuras que se elevaram a símbolos nacionais. A dedicação de Rui Coelho ao nacionalismo é declarada. Escreve, entre muitas peças, obras cantadas em língua portuguesa, como a ópera *O Serão da Infanta* (1913), obras inspiradas em textos populares, como o bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro* (1912), obras de exaltação

³⁶⁵ *Idem*, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, A-C, Círculo de Leitores, 2010, p. 307

³⁶⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 152

³⁶⁷ *Idem*, *ibidem*

³⁶⁸ *Idem*, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, A-C, Círculo de Leitores, 2010, p. 301

³⁶⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 302

de figuras consideradas símbolos nacionais, como o poema sinfónico *Nun'Álvares Pereira* (1922) e a ópera *Inês de Castro* (1927). O seu interesse pela ópera e música nacionalista era profundo: «Em Set. 1931, R. Coelho sistematizaria o essencial das suas teses nacionalistas sobre a necessidade da criação de uma ópera portuguesa e de uma organização autoritária da vida musical [...]».³⁷⁰ Compõe ainda, entre várias outras obras, bailados inspirados em «temas históricos, *Inês de Castro* (1940) e *D. Sebastião* (1943)».³⁷¹ O carácter nacionalista da sua obra é indiscutível. Segundo a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XIX*, é possível distinguir na sua obra, três linhas de composição: «a utilização rapsódica de elementos folclóricos (*Rapsódia de Águeda*, 1953, *Viagens na Minha Terra*, 1964-1967), a evocação historicista (*O Castelo de Lisboa*, 1962, *Sinfonia henriquina*, 1966) e a ópera portuguesa (nomeadamente com a série vicentina: *Inês Pereira*, 1951, *Auto da Alma*, 1960, e *Auto da Barca da Glória*, 1970).»³⁷² O seu nacionalismo musical pode ser facilmente aproximado das recomendações neogarrettistas, se retivermos que o compositor privilegiou, em muitas das suas composições, a língua portuguesa, a preservação da música tradicional e a representação musical de símbolos históricos de valorização pátria.

Frederico Guedes de Freitas (Lisboa, 1902 – Lisboa, 1980), «compositor, director de orquestra, pedagogo e investigador»³⁷³ é autor de uma vasta composição musical que inclui danças, música para cinema, canto coral, orquestra sinfónica e marchas. Entre várias outras obras, em 1933, compõe *Dança: Minho*, em 1934, *Ribatejo: Poema Coreográfico*, em 1935, *Fantasia Algarvia: Corridinho*, em 1938, e *Noite de S. João: Para um Bailado Popular*. Compôs músicas para filmes e várias peças de canto coral inspiradas em obras literárias de autores portugueses, entre as quais: em 1939, *Prólogo* para ópera inspirado em textos de Afonso Lopes Vieira e *À Barca, à Barca Segura* sobre textos de Gil Vicente. Compôs várias marchas inspiradas também em textos literários portugueses: em 1938, *Estavas Linda Inês Posta em Sossego*, em 1978, *O Alfageme de Santarém*, sobre a obra de Almeida Garrett, em 1979, *Pedro, o Cru* sobre a obra de António Patrício. Também inspirado na obra *D. João e as Sombras* do mesmo autor, compõe uma ópera. Entre muitas outras obras para orquestra sinfónica, compõe, em 1935, a partir da obra de Eugénio de Castro, *Nun'Álvares: Sinfonia Heróica*. Em 1973,

³⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 304

³⁷¹ *Idem, ibidem*

³⁷² *Idem, ibidem*

³⁷³ *Idem, Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, C-L, Círculo de Leitores, 2010, p. 524

revela ainda o seu interesse pela música popular, na obra *Canções Tradicionais Portuguesas do Ciclo da Quaresma e da Páscoa*.

Fernando Lopes-Graça (Tomar, 1906 – Cascais, 1994), «compositor, pedagogo, ensaísta, crítico, pianista e regente de coros»³⁷⁴, foi mais um dos artistas que se interessou pela música tradicional portuguesa e sua preservação e adaptação a novos géneros musicais. Escreveu várias obras em que discute temas relacionados com a composição de música em Portugal, das quais destacamos *A Canção Popular Portuguesa* de 1953, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas II*, de 1959, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas III*, de 1973 e *Cancioneiro Popular Português* (1984-85). Questionou o impacto do dodecafonismo (sistema que substitui o tonalismo (relação entre notas a partir do primeiro grau (tónica) por uma série composta por 12 meios-tons, sem relação hierárquica entre si) na escrita musical em Portugal. Segundo o autor, o dodecafonismo (forma atonal de composição) está mais relacionada com o modo único de escrita musical de cada compositor e não pode servir o nacionalismo de cada país:

Em que medida poderão servir uma música nacional por definição as novas correntes da composição musical, a mais conspícua das quais é fora de dúvida o chamado dodecafonismo serial? Tal como tem sido no geral praticado (e em tantos casos certamente com indiscutível êxito), este modo de compor (com tudo o que implica quanto ao próprio processo interno da criação) parece opor-se, pela natureza mesma do seu ponto de partida, a uma arte nacional e, por maioria de razão, a uma arte «nacionalista», afirmando mesmo os seus teóricos mais responsáveis que a linguagem dodecafónica é, por essência e por coerência lógica, uma linguagem «universal» ou «universalizante», destinada, portanto, a abolir as culturas musicais particularizadas, os «nacionalismos» [...].³⁷⁵

A conservação da música tradicional poderia ser feita das várias formas que referimos anteriormente, mas segundo Lopes-Graça, a adaptação da música tradicional à composição dodecafónica impossibilitaria qualquer hipótese de conservar a sua genuinidade. Fernando Lopes-Graça compôs várias obras para cena, a partir de músicas tradicionais das quais destacamos *Duas Trovas Tristes e Duas Alegres* (1952), *Três*

³⁷⁴ *Idem, Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, L-P, Círculo de Leitores, 2010, p. 707

³⁷⁵ Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas III*, Edições Cosmos, Lisboa, 1973, p. 65

Esconjuros (1956), *Três Cantos dos Reis* (1971), *Canções de Marinheiros* (1978), *Primeira Cantata de Natal: Sobre Cantos Tradicionais Portugueses de Natividade* (1945-50). Compõe também várias peças de música de câmara a partir de músicas tradicionais, como *Três Canções Populares Portuguesas* (1953), *Melodias Rústicas Portuguesas* (1979). Para piano instrumento e voz, compôs, entre outras obras, a partir de músicas populares e textos literários de autores portugueses, *Dois Sonetos de António Nobre* (1951), *Cinco Romances Tradicionais Portugueses* (1971-1979), *Seis Canções Sobre Quadras Populares Portuguesas* (1934), entre 1939 e 1942, cinco séries de *Canções Populares Portuguesas*. Para voz solista, orquestra e coro compôs, entre outras obras, *Nove Canções Populares Portuguesas* (1948-49).

A produção musical de Lopes-Graça não se resume de modo algum ao temas enumerados, no entanto, o seu empenho na preservação da música tradicional é notável. Conforme estudámos neste ponto, são vários os músicos que, quer através da criação de música vocal em língua portuguesa, quer através da adaptação da música tradicional a música de câmara, de piano e de orquestra, quer através da composição musical a partir de textos literários portugueses e inspirada em figuras transformadas em símbolos nacionais, aliam a música às restantes artes na representação temática do nacionalismo de 90, cumprindo os desígnios de uma época que encontrou no programa neogarrettista uma expressão coerente.

CONCLUSÃO

Apesar de o interesse de Alberto de Oliveira pela crítica literária se ter manifestado desde cedo, a consolidação do neogarrettismo, apresentado em 1894, na obra *Palavras Loucas*, ocorreu progressivamente, à medida que o autor desenvolvia a sua independência intelectual e se libertava do seu fascínio por António Nobre. De forma, por vezes, ambígua, o neogarrettismo surge e deve ser compreendido num contexto de afirmação nacionalista que dá a conhecer toda uma geração empenhada em restaurar o orgulho nacional. Através da condenação da imitação do estrangeiro, (principalmente de França, que na época exercia uma grande influência cultural sobre Portugal) e da crítica social nociva para a moral nacional, dos escritores realistas da geração de 70, e através da recomendação da valorização das manifestações culturais do povo rural, o neogarrettismo procura combater o sentimento de decadência e de inferioridade em relação à Europa, acentuados pelo Ultimato Inglês de 1890.

Promovendo uma imagem de Almeida Garrett como fundador do nacionalismo, Alberto de Oliveira utiliza os seus textos como forma de legitimar a sua doutrina neogarrettista, e recomenda o patriotismo, a valorização da História nacional e dos Descobrimentos marítimos, a consideração de uma ligação natural do povo português ao mar, a preservação do folclore e das tradições rurais, a primazia do sentimentalismo sobre a razão e a caracterização identitária do povo português como sendo sentimental, saudosista, aventureiro, corajoso e melancólico. Mediante a apresentação do neogarrettismo, Alberto de Oliveira promove a edificação do orgulho e de um conceito de identidade nacional com base em conquistas passadas e na afirmação da genuinidade etnográfica, que pretendia divulgar através da arte. A sua ampliação a todos os campos artísticos faz com que o neogarrettismo seja considerado pela crítica mais recente, um «movimento cultural» e não apenas uma corrente literária. Todavia, nem sempre a crítica lhe concedeu tanto crédito. Para além de Ramalho Ortigão (ele próprio já, anteriormente, com interesse no nacionalismo e na preservação da arte), a crítica contemporânea não viu no neogarrettismo uma forma convincente de restauração do orgulho nacional. Guerra Junqueiro e Fialho de Almeida revelam pouco interesse no tema, Oliveira Martins compreende o propósito neogarrettista, mas não o defende, e Eça de Queiroz não lhe reconhece qualquer utilidade.

Posteriormente, a crítica começa a atribuir ao neogarrettismo mais importância e este começa a ser mais amplamente discutido. Enquanto Augusto da Costa Dias compreende a eleição do povo rural como motivação para a criação de uma *Arte Neogarrettiana*, Malpique aponta as fragilidades do neogarrettismo. Luís F. A. Carlos considera o seu impacto cultural na transição entre o decadentismo e o modernismo, José Carlos Seabra Pereira destaca a sua intenção de recuperação nacional e Luís Reis Torgal nota a sua importância no desenvolvimento cultural do século seguinte.

Apesar de a crítica ter vindo, ao longo do tempo, a conceder ao neogarrettismo mais atenção e importância, o seu impacto na arte portuguesa não tinha ainda sido devidamente estudado. No que diz respeito à arte, o final do século XIX não corresponde às determinações do calendário. O neogarrettismo promoveu a continuidade entre o século XIX e XX através do prolongamento dos interesses nacionalistas, ao serviço dos quais Alberto de Oliveira pretendeu colocar os diferentes géneros artísticos. Queria que toda a arte imortalizasse os costumes, lendas, tradições e celebrações do meio rural e exaltasse a História nacional. Para a literatura propôs romances que retratassem histórias de aldeia, e a literatura correspondeu com romances de aldeia, poesia e histórias de pescadores. Para o teatro, defendeu a inspiração no passado histórico e na tradição rural e considera o modo dramático aconselhável aos portugueses por ir ao encontro da sua personalidade. E o teatro ocupou-se do ambiente e dos costumes rurais, das lendas e da História nacional, não se distanciando do ideal do neogarrettismo. Para a pintura, recomendou que não se esquecesse as marinhas como forma de afirmação da ligação dos portugueses ao mar, e os pintores responderam com inúmeras marinhas e pinturas de costumes. Para a arquitectura, Alberto de Oliveira chegou a idealizar uma *casa portuguesa avant la lettre*. E o tema foi largamente discutido, chegando-se à conclusão de que um único modelo de casa portuguesa, na realidade, não existia, uma vez que as casas se adaptavam às condições geográficas dos locais onde se encontravam, mas sem que isso impedisse a difusão das sínteses pseudo-tradicionais. Para a escultura, as suas recomendações foram vagas e imprecisas. Aconselhava a inspiração na figura feminina sem justificar a sua ideia. A escultura seguiu um caminho muito distante daquilo que Alberto de Oliveira propusera, mas não se afastou absolutamente dos ideais de exaltação nacional. A estátua de Zarco, realizada por Francisco Franco, impulsionou uma onda de escultura de figuras que simbolizavam o sucesso marítimo dos portugueses, promovendo a exaltação da História nacional, mas de um modo que Alberto de Oliveira não previu nas *Palavras Loucas*. Finalmente, para a música idealizou a renovação da música erudita através da inspiração popular, e os compositores adoptaram a música

tradicional, defenderam o uso da língua portuguesa e trabalharam sobre textos literários de autores portugueses.

O impacto do neogarrettismo na criação artística portuguesa, longamente desvalorizado, deve ser reconhecido. Conforme apresentámos neste estudo, a unificação temática que esta doutrina propôs como forma de rejuvenescimento nacional nasceu na crise identitária que se seguiu ao *ultimatum* inglês, mas estendeu-se pelo século XX. Antecipou uma orientação que viria a ser preponderante.

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRIA, José Augusto, «Sobre a origem da canção popular portuguesa», in *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa: Comunicações e Conclusões*, Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores, Lisboa, 1984.
- ALVES, Alice Nogueira, *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*, 2009, Tese de Doutoramento em História na Especialidade de Arte, Património e Restauro.
- ANDRADE, João Pedro de, *Reflexões Sobre o Teatro Português*, Acontecimento, Lisboa, 2004.
- BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991.
- BARREIRA, Cecília, «Três nótuas sobre o integralismo lusitano (evolução, descontinuidade, ideologia, nas páginas da «Nação Portuguesa», 1914 – 26)», *Análise Social*, vol. XVIII, n^{os} 72-73-74 (1892), pp. 1421 – 1429.
- BARROS, Maria Cândia, *Alberto de Oliveira*, Lisboa, Tese de Licenciatura em Filologia Românica, 1950.
- BOTELHO, Abel, «Columbano Bordallo Pinheiro», in LOBATO, Júlio, *A Arte : Organ do Movimento Intellectivo International*, Vol. I/II, Typographia Cunha, Porto, [1897?]-1898.
- BRAGA, Teófilo, *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, vol. I, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985.
- , *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, vol. II, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986.

---, *Viriato*, Quid Novi, Lisboa, 2008.

BRANDÃO, Júlio, «Hymno da Alvorada» in LOBATO, Júlio, *A Arte : Orgam do Movimento Intellectivo International*, Vol. I/II, Typographia Cunha, Porto, [1897?]-1898.

BRANDÃO, Raul, *Os Pescadores*, Paisagem Editora, Porto, 1982.

BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Editorial Caminho, Lisboa, 1997.

CÂMARA, João da, *Os Velhos: Comédia em Três Actos*, J. Rodrigues & C.^a Editores, Lisboa, 1909.

CAMPOS, Agostinho de e OLIVEIRA, Alberto de, (colec. e pref.), *Mil Trovas Populares Portuguesas*, Magalhães & Moniz, Limitada — Editores, Porto, 1908.

CARDOSO, Miguel Esteves, «Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a saudade, o sebastianismo e o integralismo lusitano», *Análise Social*, vol. XVIII, n^{os} 72-73-74 1892, pp. 1399-1408, 1892.

CARLOS, Luís F. A., «Introdução. As 'Palavras Loucas' e a Geração de 90», in OLIVEIRA, Alberto de, *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984.

CASCUDO, Teresa, «A Década da Invenção de Portugal na Música Erudita (1890-1899)» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, n^o. 10, Lisboa, 2000, pp.181-226.

CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, A-C, Círculo de Leitores, 2010.

---, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, C-L, Círculo de Leitores, 2010.

---, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, L-P, Círculo de Leitores, 2010.

- CASTILHO, Guilherme de, *Vida e Obra de António Nobre*, Bertrand, Lisboa, 1979.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *António Nobre, Alberto de Oliveira e o Editor França Amado: Correspondência Inédita*, Separata do «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra», vol. XXXIV, 2.^a parte, Coimbra Editora, Coimbra, 1979.
- COELHO, A. do Prado, *O “Romanceiro” de Garrett*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1943.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, 3º vol., 4º ed., Mário Figueirinhas Editor, Porto, 1997.
- CORTESÃO, Jaime, *O Infante de Sagres*, Edição da Renascença Portuguesa, Porto, 1916.
- CRUZ, Ivo Duarte, *História do Teatro Português*, Editorial Verbo, Lisboa, 2001.
- DIAS, Augusto da Costa, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa: I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Portugália, Lisboa, 1962.
- FERNANDES, Joaquim e GONÇALVES, Manuel, «Música Popular Portuguesa», in *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa: Comunicações e Conclusões*, Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores, Lisboa, 1984.
- FERRÉ, Pere, «Breves Notas em Torno do Romanceiro de Almeida Garrett» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.I, Bertrand Editora, Lisboa, 1990.
- , *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.II, Bertrand Editora, Lisboa, 1990.

---, «Condições Socioculturais do Romantismo em Portugal» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

---, *Malhoa: O Português dos Portugueses & Columbano: O Português Sem Portugueses*, Bertrand, 1987.

---, *O essencial sobre Columbano Bordalo Pinheiro*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2007.

GARRETT, Almeida, *Romanceiro*, Editorial Domingos Barreira, Porto, 1969.

GOMES, Pinharanda, (int., comp.), *Teixeira de Pascoaes: A Saudade e o Saudosismo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1988.

JUNQUEIRO, Guerra, *Pátria*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1978.

LIMA, Fernando de Castro Pires de, «Prefácio» in Garrett, Almeida, *Romanceiro*, Editorial Domingos Barreira, Porto, 1969.

LIND, Georg Rudolf e COELHO, Jacinto do Prado (org. e pref.), *Quadras ao Gosto Popular de Fernando Pessoa*, Edições Ática, Lisboa, 1979.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas II*, Caminho, Lisboa, 1989.

---, *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas III*, Edições Cosmos, Lisboa, 1973.

LOPES, Joaquim, *Silva Porto*, Lisboa, 1955.

LOPES, Óscar, «Intersecção da geração de 70 com a de 90», in Ribeiro, Maria Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa: Realismo e Naturalismo*, vol.VI, Editorial Verbo, Lisboa, 1994.

- MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Editorial Presença, Lisboa, 1996.
- MACHADO, José Luís Pinto, *Habitação Rural: Sugestões para a Renovação ou Construção. Métodos Construtivos e Elementos Tradicionais*, Livraria Popular Francisco Franco, Lisboa, 1987.
- MALPIQUE, Cruz, *Alberto de Oliveira, Mentor do Neogarrettismo da Geração Literária de 1890: O Irracionalismo das Palavras Loucas*, Separata do «Boletim Cultural» da Câmara Municipal do Porto, vol. CCVI – fascs. 3-4, Câmara Municipal do Porto, Porto, 1963.
- MARKL, Alexandra Reis Gomes, *António Ramalho*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2003.
- MATOS, A. Campos (org. e dir.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2.^a ed., Editorial Caminho, Lisboa, 1993.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*, vol. I, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971.
- , «Como Garrett pesou Portugal na “Balança da Europa”», in *Portugal e o Outro: Textos de Hermenêutica Intercultural*, Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2005.
- MOUTINHO, Mário, *A Arquitectura Popular Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.
- NOBRE, António, *Só*, Leya, Alfragide, 2009.
- OLIVEIRA, Alberto de, «António Nobre: Página de Memórias» in MÚRIAS, Manuel (dir.), *Revista Ocidente*, vol. IX, Império, Lisboa, 1940.
- , «Cartas da Última Hora» in QUEIROZ, Eça de (dir.), *Revista de Portugal*, vol. IV, Editores Lugan & Genelioux, Porto, 1892.
- , *Eça de Queiroz: Páginas de Memórias*, 2.^a ed., Portugália, Lisboa, (1919?).

- *Na Outra Banda de Portugal: Quatro Anos no Rio de Janeiro*, Portugal-Brasil Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana: Livraria Francisco Alves, Lisboa, (1920?).
- , «O Nacionalismo na Literatura e as «Palavras Loucas» (cartas inéditas de Oliveira Martins, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro), *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. VII, Lisboa, 1925.
- , *Palavras Loucas*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1984 (1.ª ed., 1894).
- , *Pombos-Correios (Notas Quotidianas)*, F. França Amado, Coimbra, 1913.
- , *Sermões Não Encomendados (Notas Quotidianas)*, 2.ª ed., J. Rodrigues & C.ª (Editores), Lisboa, 1939.
- OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de, *Aurélia de Sousa em Contexto, a Cultura Artística no Fim de Século*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2006.
- ORTIGÃO, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, Esfera do Caos Editores, Lisboa, 2006.
- OSÓRIO, João de Castro (org.), *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, 9ª. ed., Editorial Nova Ática, Lisboa, 2003.
- PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalham em Portugal*, vol. I, Livraria Civilização, Lisboa, 1987.
- , *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalham em Portugal*, vol. II, Livraria Civilização, Lisboa, 1987.
- , *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalham em Portugal*, vol. III, Livraria Civilização, Lisboa, 1988.
- , *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalham em Portugal*, vol. V, Livraria Civilização, Lisboa, 1988.

- PATRÍCIO, António, *Pedro, o Cru*, Página Editora, Santarém, 1989.
- PEREIRA, Acúrcio, *As Três Idades de Malhoa*, Caldas da Rainha, 1955.
- PEREIRA, José Carlos, *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à Presença*, Editorial Hespéria, Santa Maria da Feira, 2011.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Fim-de-século ao Modernismo*, Vol. VII, Editorial Verbo, Lisboa, 1995.
- , *Obras de Alberto de Oliveira: Poesias*, Lello Editores, Porto, 1999.
- , *O Neo-romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925*, vol.I, J. Pereira, Coimbra, 1999.
- , *O Neo-romantismo na Poesia Portuguesa: 1900-1925*, vol.II, J. Pereira, Coimbra, 1999.
- , «Tempo Neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)» in *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1983-3º, 4º, 5º, 845-873.
- PEREIRA, Paulo Alexandre Cardoso, *A Beleza Imortal das Catedrais: Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista*, vol. I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009.
- PESSOA, Fernando, *Mensagem*, Página Editora, Santarém, 1989.
- , *Quadras ao Gosto Popular*, Edições Ática, Lisboa, 1979.
- PINTO, Ana Lúcia, MEIRELES, Fernanda, CAMBOTAS, Manuela Cernadas, *Arte em Portugal*, Público, Lisboa, 2006.
- PINTO, Silva (org.), *O Livro de Cesário Verde*, Editorial Minerva, Lisboa, 19--.

- PIRES, Maria da Natividade e REIS, Carlos, *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1993.
- PORTELA, Artur, *Francisco Franco e o Zarquismo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1997.
- QUADROS, António, *O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e Tradição*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1989.
- QUEIROZ, Eça de, *A Cidade e as Serras*, Resomnia Editores, Lisboa, 1988
- ROSMANINHO, Nuno, «A «Casa Portuguesa» e outras «Casas Nacionais», in *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, 19/20 (2002-2003), pp. 225-250.
- , «As Múltiplas Facetas da Arte Nacional» in PITA, António Pedro e TRINDADE, Luís (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*, Coimbra, Ariadne Editora e CEIS20, 2005, pp. 373-400.
- , «Reaportuguesar a Arte: Génese de Um Estereótipo», in BAKER, Anthony David (coord.), *O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2004.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17^o ed., Porto Editora, Porto, 1996.
- SEIXO, Maria Alzira, «Viagens da Identidade» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- SILVA, Augusto Santos, «O povo nos seus lugares. O clima moral da primeira etnografia portuguesa» in *Palavras para Um País. Estudos Incompletos Sobre o Século XIX Português*, Celta Editora, Oeiras, 1997.

SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1981.

SIMÕES, Veiga, *A Nova Geração. Estudo sobre as Tendências Actuaes da Literatura Portuguesa*, F. França Amado Editor, Coimbra, 1911.

TERRA, José da Silva, «Garrett e a França» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

TORGAL, Luís Reis, «Garrett e o Nacionalismo Cultural Integralista e Salazarista» in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, vol. II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

VIEIRA, Afonso Lopes, *Onde a Terra se Acaba e o Mar Começa*, Veja Editora, Lisboa, 1998.