



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



José Emanuel Coelho Vieira

A ESCRITA DO OUTRO.  
MENTIRAS DE REALIDADE E VERDADES DE PAPEL

Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa,  
orientada pela Professora Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut  
e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas  
da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Dezembro 2018



Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

# A ESCRITA DO OUTRO. MENTIRAS DE REALIDADE E VERDADES DE PAPEL

José Emanuel Coelho Vieira

Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, orientada pela Professora Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Dezembro 2018



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA





## AGRADECIMENTOS

*Tudo o que sei, só sei porque amo.*  
Lev Tolstoi, *Guerra e Paz*

A António Duarte Arnaut  
A Francisco Manuel Simões  
A Maria de Lurdes Pessoa

Em “A passagem das Horas”, Álvaro de Campos escreve, logo no início do poema, o verso “sentir tudo de todas as maneiras”. Pelo contrário, apesar de não ser capaz de sentir com tamanha grandeza, posso afirmar que fui tudo de todas as maneiras, para poder concluir o doutoramento, sonho pessoal, profissional e académico. Fui vendedor de gelados, ajudante de guarda-livros e ajudante de bibliotecário, fui tarefeiro e cuidador. Mas acima de tudo e bem mais importante, fui ajudado por muitas pessoas.

É para essas pessoas que escrevo.

Escrevo para a minha mestre, mãe literária e amiga, professora Ana Paula Arnaut, pela orientação sempre cuidada e firme, rigorosa, jovial e ímpar. Por todas as conversas e discussões saborosas que levaram a novos horizontes e reflexões. Ficar-lhe-ei sempre grato, pela constante maiêutica que continuarei a apr(e)nder com enlevo, como um discípulo que se sente numa ampla escadaria a escutar o mestre.

Escrevo para a minha família, que é a minha pátria. Para a minha mãe, pela sua dulçura e humildade. Para o meu pai, pelo seu espírito lutador e perseverante. Para a minha irmã, para o meu cunhado e para as minhas duas afilhadas, pela alegria, pela amizade e ajuda constantes e preciosas.

Escrevo para a Liliana, a minha Casa. À Liliana, hoje e sempre, todos os dias.

Escrevo para o Mário Cláudio e para o Michael, amigos de infância de há quatro anos, sempre presentes e dispostos a ouvir-me.

Escrevo para a professora Maria Mercês e para o professor José Armando Saraiva, dois luzeiros que, no tempo do ensino secundário, e ainda hoje, me cativam para o mundo do conhecimento.

Agradeço, também, ao Gabriel, por todo o apoio técnico na execução da tese, assim como pelas noites mefistofélicas em que, resguardados em qualquer tugúrio, filosofávamos contra deus e o diabo, à hora dos vinhos e das coisas belas. Um agradecimento ao professor Steve Wilson e ao Joshua pela preciosa ajuda na tradução de alguns textos e reflexões.

Agradeço ainda, em geral, a todas as professoras e professores do Centro de Literatura Portuguesa, e em especial às professoras Maria João Simões e Cristina Mello e ao professor Carlos Reis, pelas interessantes conversas e pelo conhecimento. Agradeço também à Marisa, pela ajuda e pelas conversas amigas no sétimo piso.

Aos funcionários da Biblioteca Geral, às donas Helenas, à Emanuela e ao Filipe, pela constante ajuda na pesquisa no catálogo e no acervo bibliográfico, assim como pela preocupação e carinho demonstrados. Aos funcionários da Biblioteca Central da Faculdade de Letras, à dona Odete e ao senhor Jorge, por todo o apoio e companheirismo, figuras simpáticas e amigas.

Longe de estarem em último lugar, queria agradecer ao doutor António Arnaut, ao senhor Francisco e à dona Lurdes tudo aquilo que me ensinaram de um modo lapidar e único: os valores e a importância da Liberdade, da Igualdade e da Fraternidade, que é outra forma de dizer Solidariedade. É, portanto, esta tríade de valores universais consubstanciados na vida destas três ilustres personalidades de Coimbra, que me auxiliaram sobremaneira, e me permitiram chegar aqui, dando-me asas e expandindo os meus horizontes. A eles, um agradecimento maior que uma Literatura inteira!

Por fim, não podia deixar de agradecer à Fundação para a Ciência e Tecnologia pela bolsa de investigação concedida desde setembro de 2017 até dezembro de 2018, com a referência SFRH/BD/129166/2017.

A todas e a todos, o constante e eterno amor pelas coisas Belas!

Vosso.

## RESUMO

A tese que apresentamos tem como objetivo analisar o problema da heteronímia, as suas raízes, influências e repercussões. Ainda que o termo heterónimo seja forjado pelo autor de *Mensagem*, a verdade é que o fenómeno literário que o poeta trabalhou exaustivamente não surge sem precedentes. É esse estudo que pretendemos fazer, a partir de sete figuras marcantes - Filinto Elísio, João Mínimo, Carlos Fradique Mendes, K. Maurício, Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Tiago Veiga.

Começamos, pois, a nossa proposta a partir de Pessoa, cuja fragmentação é explicada literária, psicológica e biograficamente, porque só depois desta linha concetual se torna possível verificar como o fenómeno foi levado mais além, como acontece em Tiago Veiga, a partir do uso capital da imagem e das relações efrásticas, aliadas a uma necessidade de estar em constante movimento.

Assim, os conceitos de *turista* e *vagabundo* apresentados por Zygmunt Bauman são peça fundamental da e na *escrita do outro*. A fragmentação da moderna vida urbana levou o sujeito literário à dispersão e ao constante vaguear em busca de um sentido. Partindo, então, de conceitos do âmbito sociológico, e aplicando-os ao universo literário, é possível compreendermos como as personagens em estudo se inserem numa dinâmica que demonstra a crise da identidade, transversal e multidisciplinar, sintoma de um tempo em transformação, que encontra na literatura um meio capaz de exprimir as marcas de uma época e de uma cosmogonia humanas.

O que está em causa não é a procura de uma identidade una e harmoniosa. Está em causa, sim, a necessidade de uma busca que pode levar a vários caminhos: ao conhecimento através da História, ao conhecimento de nós próprios através da história dos outros, ao nada, ou, simplesmente, à necessidade de não poderem estar parados num só lugar. O imperativo de estar em constante movimento torna-se, deste modo, fundamental.

Encontramos essa errância e esse constante apelo à viagem nos textos das personagens estudadas, uma vez que a liquidez se tornou condição *sine qua non* dos tempos modernos, começando pela quebra da unidade do sujeito, Stuart Hall *dixit*. Pelo meio fica a perda da auréola baudelairiana e o elogio do anonimato, cantados por Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Tiago Veiga.

**PALAVRAS-CHAVE:** Heteronímia; Fragmentação do sujeito; Turista; Vagabundo.





## ABSTRACT

The following thesis aims to analyse the issue of heteronomy, its roots, influences and repercussions. Even though the term heteronym was forged by the author of *Mensagem*, the truth is that the literary phenomenon that the poet exhaustively worked on does not appear without precedence. That is the study we intend to pursue, based on seven striking figures - Filinto Elísio, João Mínimo, Carlos Fradique Mendes, K. Maurício, Álvaro de Campos, Bernardes Soares and Tiago Veiga.

We will, indeed, begin our proposal with Pessoa, whose fragmentation is explained literarily, psychologically and biographically, because following this conceptual line becomes possible to verify how the phenomenon was taken even further, as it happens in Tiago Veiga, starting from the capital use of image and ekphrastic relations, allied to the need to be in constant movement.

Likewise, the concepts of the tourist and the vagabond presented by Zygmunt Bauman are a fundamental piece of the writing of the *other*. The fragmentation of modern urban life took the literary subject to disperse and the constant wondering in search for a meaning. Starting then, from concepts of the sociological scope and applying them to the literary universe, it is possible to understand how the characters in the present study illustrate the dynamics of an identity crisis, transversal and multidisciplinary, a symptom of a time of transformation that finds in literature the means capable to express the features of an epoch and of a human cosmogony.

The issue at hand is not the search for a unified and harmonious identity. It is a search that can lead to many paths: to the knowledge of History, to the knowledge of ourselves through the stories of others, to nothing or simply to the need to be unstill in a single place. The imperative of being in constant movement becomes, thus, fundamental.

We will find this wandering and this constant appeal to the journey in the texts of the characters studied, once liquidity became a *sine qua non* condition of modern times, starting from the collapse of the unity of the subject, Stuart Hall *dixit*. In the middle remains the loss of the Baudelairian halo and the complement of anonymity, sung by Álvaro de Campos, Bernardo Soares and Tiago Veiga.

**KEYWORDS:** Heteronomy, Subject Fragmentation, Tourist, Vagabond.



## ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS .....</b>	<b>iii</b>
<b>RESUMO .....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I – A Caminho da Modernidade.....</b>	<b>25</b>
1.1. <i>Orpheu não acabou. Orpheu não pode acabar.</i> O Modernismo português. ....	36
1.2. <i>Sê plural como o Universo!</i> O conceito de heterónimo.....	46
1.3. <i>Não sou das pessoas menos acompanháveis por si próprias.</i> O caminho da psicologia biografista e da doença mental. ....	52
1.4. <i>O «outro» é quem faz com que nós existamos.</i> O caminho da literatura. ....	69
<b>CAPÍTULO II – Para uma história da heteronímia. O engenheiro naval e o ajudante de guarda-livros. O século XX. ....</b>	<b>89</b>
2.1. <i>Esta vida de bordo há de matar-me.</i> O engenheiro naval decadentista. ....	91
2.2. <i>Sentir tudo de todas as maneiras.</i> A lição do mestre Caeiro. O engenheiro naval sensacionista e futurista. ....	99
2.3. <i>Não: não quero nada.</i> O engenheiro naval aposentado, nostálgico e metafísico. ....	127
2.4. <i>Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro.</i> O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares. ....	144
<b>CAPÍTULO III – Para uma História da Heteronímia. Os Exilados, o Touriste e o Entediado. O Século XIX. ....</b>	<b>161</b>
3.1. Filinto Elísio – O poeta exilado. ....	164
3.2. João Mínimo, o segundo exilado. ....	172
3.3. Carlos Fradique Mendes, o <i>touriste dandy</i> . ....	182
3.3.1. <i>O Primeiro Fradique – excêntrico, dandy e gentleman.</i> Da Revolução de Setembro ao Primeiro de Janeiro. ....	183
3.3.2. <i>O Segundo Fradique – O filósofo de boulevard.</i> ....	190
3.3.3. Em busca de um Fradique Mendes. ....	193
3.3.4. O terceiro Fradique – O <i>touriste</i> dileitante a caminho da Modernidade. O <i>queirosianamento</i> . ....	203
3.4. O palhaço <i>entediado</i> e criações nefelibáticas – K. Maurício, Luís de Borja e R. Maria. ...	226

<b>CAPÍTULO IV – Para uma história da heteronímia. Tiago Veiga e os novos trilhos das verdades de papel. O século XXI. ....</b>	<b>245</b>
4.1. Tiago Veiga – O esfinge magra. A heteronímia depois de Pessoa. ....	247
4.1.1. Tiago Veiga antes de Cláudio. Para uma nova teorização da heteronímia. ....	254
4.1.2. Tiago Veiga depois de Cláudio. O pássaro bisnau. Contributo para a teoria da heteronímia. ....	269
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>287</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>299</b>

## INTRODUÇÃO

*Aprendo a ver. Não sei porque motivo, tudo penetra em mim mais profundamente e não se imobiliza no ponto em que se costumava extinguir. Tenho uma interioridade que desconhecia.*

Rainer Maria Rilke. *As Anotações de Malte Laurids Brigge*.

*Só a Arte é útil. Crenças, exércitos, impérios, atitudes – tudo isso passa. Só a arte fica, por isso só a arte se vê, porque dura.*

Fernando Pessoa. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*.

Quando olhamos para o quadro *O par de botas* (1886), de Vincent Van Gogh, logo nos vem à memória a obra de Heidegger *A Origem da Obra de Arte*, não porque este par de botas pretenda imitar um par de sapatos de um camponês, mas, antes, porque segundo o filósofo, se refira ao “ente singular”, e à “essência geral das coisas”<sup>1</sup>.

Se Heidegger sublinha que a obra de arte visa levar-nos à reflexão sobre o estético e sobre o ser humano em geral, dessa forma, este par de botas, para além de tentar captar a “essência geral das coisas”, também reflete, sem dúvida, o cansaço e o caminhar de uma humanidade que trabalha, que pensa, que escreve e que tenta encontrar o seu lugar enquanto sujeito, múltiplo ou uno, por agora não interessa, naquilo que é a ordem natural das coisas, de modo a tentar descortinar, senão o sentido do mundo, pelo menos um dos seus muitos sentidos. Surge, então, a interioridade que desconhecíamos, como lemos na epígrafe inicial.

É a partir da imagem das botas gastas, cansadas, cheias de um pó seco, áspero e denso, que caminhamos ao encontro daqueles sujeitos, daquelas personagens, que farão parte do nosso estudo, no qual tentaremos compreender não o porquê das botas como metáfora da “prevenção da fixação”<sup>2</sup>, que nos parece evidente e inevitável, mas o modo como chegamos ao apelo à constante mudança, à necessidade de estar em contínuo movimento que se foi agravando e intensificando desde o dealbar do período romântico até aos nossos dias líquidos e post-modernos.

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 28.

<sup>2</sup> BAUMAN, Zygmunt. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2007, p. 95.

Para darmos início a esta reflexão que vai ao encontro de questões como a do sujeito na ordem da esfera estético-literária, ser-nos-á necessário, por um lado, o apoio de bibliografia de cariz histórico-filosófico e histórico-literário, e, por outro lado, o recurso a algumas leituras de âmbito sociológico e de reflexões de alguns poetas, filósofos e músicos.

Se no título da nossa tese surge o vocábulo *outro*, é porque este será de elevada pertinência ao longo desta investigação, dado que o *outro* aparece aqui como a alteridade do sujeito, de um sujeito que, após o Iluminismo, parece ter perdido a sua unidade, a sua harmonia, e o uso pleno da sua racionalidade lógica. Nas palavras de Stuart Hall, após o Iluminismo,

o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas. (...) Este processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente”<sup>3</sup>.

Apesar de Stuart Hall atribuir estas características ao sujeito post-moderno, é certo que muitas delas, nomeadamente a relativa ao sujeito dividido, múltiplo e fragmentado, surgem após a Revolução Francesa. É com o advento do Romantismo que assistimos não só a uma épica “euforia e expansão do eu”<sup>4</sup>, mas também a um período de “crise e fracionamento do eu”<sup>5</sup>, que se irá prolongar até aos nossos dias, sendo transversal, ainda que, muitas vezes, de forma subliminar, aos vários momentos literários.

É à luz destas diretrizes de sujeito múltiplo, dividido e fragmentado que iremos desenvolver a nossa reflexão-investigação, com o intuito de querer propor uma história da heteronímia na literatura portuguesa. Esta, segundo julgamos, tem o seu início com o advento do Romantismo, com Filinto Elísio, e continua para lá de Fernando Pessoa, o criador do termo literário *heterónimo*, vindo até aos nossos dias através da biografia que Mário Cláudio escreve sobre Tiago Veiga, um heterónimo para lá da conceção pessoana.

---

<sup>3</sup> HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e de Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997, pp. 11-13.

<sup>4</sup> LOURENÇO, António Apolinário. *Apud VALVERDE, José María. Antonio Machado*. 4ª Edição. Madrid: Siglo Vientiuno, 1983, p. 50.

<sup>5</sup> LOURENÇO, António Apolinário. *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*. Braga: Angelus Novus, 1995, p. 7.

Na consecução do nosso objetivo teremos em conta que a crise do sujeito atravessa todo o século XIX e que a Filinto Elísio se devem juntar figuras como João Mínimo, Fradique Mendes e K. Maurício, que apresentam, desde logo, um desvio daquilo que é tido como sendo necessário à configuração de uma personagem segundo os moldes realistas e naturalistas. É de realçar, ainda, que os casos de Filinto Elísio e João Mínimo podem ser considerados ténues, não evidenciando grandes alterações no que diz respeito à unidade do sujeito. Com Carlos Fradique Mendes e K. Maurício perceberemos, porém, que a unidade que Hall via no sujeito do Iluminismo começa, de facto, a esvanecer.

Fernando Pessoa é, pois, o autor que irá levar as consequências da dispersão do sujeito ao limite, sendo não só, mas também, o cultor do termo *heterónimo*, com a significação que hoje lhe atribuímos, quando, em 1928<sup>6</sup>, a regista na “Tábua Bibliográfica”. Cumpre realçar, no entanto, que, como já sugerimos, este não é um “fenómeno inusitado, inesperado ou «anormal» (...). É antes o ponto de chegada de uma tendência amadurecida ao longo do século XIX”<sup>7</sup>.

Seja como for, Pessoa é, sem sombra de dúvida, o génio dos heterónimos e das verdades de papel, estando “mais vivo do que nós”, já que a “vitalidade é a medida do génio literário”<sup>8</sup>. E sendo essa uma das formas de compreender a grandiosidade dos escritores, dos poetas, não é difícil perceber, portanto, por que é que Harold Bloom considera e inclui Pessoa na lista do seu *Cânone Ocidental*: não só “pela sua sublimidade como pela sua representatividade”<sup>9</sup>. O autor de *Chuva Oblíqua* representa todo um modelo do mundo e forma de estar na arte e na vida, e também a voz de toda uma geração de artistas que em Portugal se afirmou em 1915, com a publicação da revista *Orpheu*.

A verdade é que iremos sempre (re)ler Pessoa, não só em virtude da sua beleza e riqueza estéticas, mas também porque há sempre novos papéis que surgem<sup>10</sup>, e, nas palavras de Ivo Castro, “Pessoa existe nos seus papéis (...). Ler Pessoa ainda é caminhar

---

<sup>6</sup> PESSOA, Fernando. “Tábua Bibliográfica”, *Presença* n.º 17. Dezembro 1928. (Edição Fac-símile. Lisboa: Contexto, 1993).

<sup>7</sup> REIS, Carlos. “O estatuto da heteronímia. Origens, discursos, variações”, in: *Actas do Terceiro Congresso Internacional de Lusitanistas*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1992, p. 27.

<sup>8</sup> BLOOM, Harold. *Génio*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p. 29.

<sup>9</sup> BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. 5ª Edição. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013, p. 14.

<sup>10</sup> No dia 16 de janeiro de 2016 foi descoberta, na África do Sul, local da infância de Pessoa, uma caixa com textos inéditos. Esse conjunto de textos encontra-se agora na Universidade de Brown nos Estados Unidos da América, onde se irá proceder à catalogação e posterior divulgação.

no nevoeiro (...). Pessoa encontra-se entre os seus papéis: vai sendo hora de aí o procurar”<sup>11</sup>. Teremos, pois, muito tempo e muitos papéis de Pessoa para ler.

Acreditamos, contudo, que esta viagem pela história da heteronímia na literatura portuguesa não pode ficar pela genial invenção de Pessoa. Não depois de Mário Cláudio ter lançado em 2011 o livro *Tiago Veiga. Uma Biografia*, onde nos conta a história de um formidável poeta que viveu grande parte do século XX (1900-1988) e cuja “dignidade de «super-Camões» (...) se afirmava haver sido concedida por Fernando Pessoa”<sup>12</sup>. Com Tiago Veiga deparar-nos-emos, no entanto, como teremos oportunidade de estudar em capítulo próprio, com uma abordagem diferente da questão da heteronímia.

A nossa tese pretende acrescentar dados à teoria da heteronímia, nomeadamente no que diz respeito ao sujeito estar em constante movimento, seja material ou espiritual, não podendo fixar-se em lugar algum devido à dissolução da sua identidade. Assim, para lá de um nome diferente, de uma biografia alternativa e de um estilo de escrita próprio, a heteronímia também apresenta a necessidade de movimento e de viagem, como oposição ao estar fixado num lugar, real ou metafórico.

Num primeiro capítulo tentaremos perceber o contexto em que surge a fragmentação heteronímica, recorrendo a bibliografia de teor histórico-literário para compreender o modo como o sujeito se vai consubstanciando em “entidade potencialmente dispersiva e fragmentária”<sup>13</sup>. Com o apoio de bibliografia de teor sociológico e estético-literário faremos uma reflexão a propósito do conceito de modernidade que, ao longo do século de Victor Hugo e Eça de Queirós, teve como expoente máximo a cidade de Paris e o poeta Charles Baudelaire.

Como afirma Eduardo Lourenço a propósito daquele que já denominámos como o “poeta do absinto”<sup>14</sup>,

para Baudelaire, a modernidade é Paris, monstro fascinante e ambíguo, já adivinhado por Balzac e Victor Hugo e à espera de ser clinicamente desventrado por Zola. Assim existia já uma certa *prosa* de Paris e uma certa poesia, mas antes de Baudelaire não se havia visto com soberana acuidade que Paris era *nova prosa* e mais alguém ou além, envolvendo-a, *poética nova*<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Vol. 1. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 11.

<sup>12</sup> CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2011, p. 16.

<sup>13</sup> REIS, Carlos. *Art. cit.*, p. 19.

<sup>14</sup> VIEIRA, José. *Bernardo Soares – p(P)essoa de livro e livros de P(p)essoa*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras, 2014, p. 5.

<sup>15</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003, pp. 167-168.



Pese embora o facto de o conceito de modernidade surgir “no contexto de uma ideologia do Progresso”<sup>16</sup>, a verdade é que, enquanto este foi “fomentado pela fé inabalável nas potencialidades da Ciência, e nas certezas de uma História que se queria objetiva positivista e unitária e que caminhava no sentido da emancipação do homem”<sup>17</sup>, aquele surge como “um modo de civilização característico que se opõe ao modo da tradição que emerge em cenários de crise, sendo deles um sintoma”<sup>18</sup>.

Será, pois, através da reflexão em torno do conceito de modernidade, da cidade enquanto espaço urbano por excelência, do sujeito dividido e fragmentado, dos vocábulos *flâneur* e *dandy*, desenvolvidos por Baudelaire, que iremos percorrer o caminho que nos levará à total fragmentação do sujeito em Pessoa. Recorreremos a obras do poeta das *Fleurs du Mal*, como *O Pintor da Vida Moderna* (1863), *O Spleen de Paris*, publicada postumamente, em 1869, e a algumas outras coletâneas de ensaios e reflexões.

A propósito ainda da questão da modernidade, que irá levar, posteriormente, ao movimento estético-literário conhecido em Portugal como Modernismo, servir-nos-emos de algumas considerações de Wagner sobre a obra de arte e o seu papel na sociedade, presentes nas obras *Arte e Revolução* e *A Obra de Arte do Futuro*, ambas de 1849.

O facto de recorrermos a estes dois artistas e pensadores do século XIX, o primeiro francês e o segundo alemão, justifica-se pela evidência de terem sido de fundamental importância para o que virá a ser a arte de Oitocentos. Não é por acaso que ambos os artistas, apesar de terem gerado controvérsia sobre diversos temas e opiniões, continuam a ser reconhecidos como o expoente máximo nas suas culturas nacionais: Charles Baudelaire pela literatura, Richard Wagner pela música.

A abordagem desta poética da modernidade, ou do Modernismo enquanto movimento artístico, que se desviava “intencionalmente da tradição poética aceite”<sup>19</sup>, será feita através do recurso a bibliografia de pendor histórico-literário. Dado que nos propomos tratar o Modernismo português, apoiar-nos-emos, principalmente, em bibliografia nacional, da autoria de António Apolinário Lourenço, António José Saraiva e Óscar Lopes, António Quadros, Carlos Reis<sup>20</sup>, Eduardo Lourenço, José Augusto Seabra, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, entre outros. Recorreremos, também, contudo, a bibliografia em língua

---

<sup>16</sup> LAUREL, Maria Hermínia Amado. *Itinerários da Modernidade*. Coimbra: Minerva, 2001, p. 36.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>18</sup> BAUDRILLARD, Jean. “Modernité”, *apud*: LAUREL, Maria Hermínia Amado. *In: Encyclopaedia Universalis*. V. Paris: Editeur à Paris, 1996.

<sup>19</sup> PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2004, p. 62.

<sup>20</sup> De realçar o lançamento, em dezembro de 2015, pela editora Verbo, com a coautoria de António Apolinário Lourenço, do volume VIII da *História Crítica da Literatura Portuguesa* em torno do Modernismo.

inglesa, como a obra clássica de Bradbury e McFarlane, *Modernism. A Guide to European Literature. 1890-1930*, a obras e enciclopédias mais recentes, como é o caso da *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, coordenada por David Herman, entre outros autores.

Seguindo na esteira do conceito de modernidade e do movimento modernista, pretendemos chegar ao modo como a longa evolução da heteronímia vê a sua materialização total na pena de Pessoa. Faremos, pois, uma análise do termo *heterónimo*, tendo em conta aquilo que vários autores escrevem sobre o assunto, sem prejuízo de apresentarem posições diversas e até opostas.

Assim, após este percurso, recorreremos aos textos do próprio Fernando Pessoa (não esquecendo que, como afirmou Ivo Castro, Pessoa “existe nos seus papéis”) onde podemos encontrar as suas reflexões acerca do sujeito, da literatura, do Modernismo e da heteronímia.

Primeiramente, levantaremos algumas hipóteses e apresentaremos algumas reflexões que justifiquem a teoria da heteronímia. Convém sublinhar que não pretendemos apresentar uma teoria completa, autoritária e arrogante daquilo que pensamos ser a heteronímia. Temos, sim, o intuito de contribuir com algumas reflexões, de modo a percebermos um pouco mais a galáxia pessoana e a constelação heteronímica. Julgamos ser, de todo, impossível chegar a uma teoria definitiva. Acreditamos que algumas das ideias que exporemos vão ao encontro daquilo que é a “essência das coisas”, como afirmou Heidegger, e, neste caso, vão ao encontro daquilo que pensamos ser uma nova proposta para a teoria da heteronímia: a ideia de movimento e de viagem. A ideia de prevenção da fixação, como já dissemos.

De uma forma ou de outra, as *nossas* personagens inserem-se nesta noção de movimento, de viagem e de errância que reflete não só uma certa ideia do sujeito múltiplo, dividido e fragmentado, mas também a necessidade de uma busca de si em si. O que está em causa não é uma busca de uma identidade una, harmoniosa, racional. Está em causa, sim, a necessidade de uma procura que pode levar a múltiplos caminhos: à desilusão, ao conhecimento através da História, ao conhecimento de nós próprios através da história dos outros, à busca de um sentido sem sentido, ao nada, ou, simplesmente, à necessidade de não poder estar parado num só lugar.

No que diz respeito aos textos de Pessoa, clarificaremos, em tempo adequado, quais as edições que utilizamos e os critérios pelos quais nos regemos.

Num segundo capítulo, à luz daquilo que ficou explanado numa primeira fase, começaremos por traçar uma história da heteronímia na literatura portuguesa. Todavia, em

vez de começarmos pelo dealbar do Romantismo nos finais do século XVIII, encetaremos pelo próprio Pessoa, tendo em conta as seguintes razões: em primeiro lugar, é Pessoa quem cria, de facto, o conceito literário de heterónimo; em segundo, faz sentido, para podermos fazer uma história da heteronímia na literatura portuguesa, começar por estudar alguns heterónimos pessoanos (Álvaro de Campos e Bernardo Soares<sup>21</sup>), de modo a expormos as características que Pessoa afirma como essenciais à criação de um heterónimo; em terceiro lugar, torna-se mais fácil fazer a comparação entre os heterónimos de Pessoa e os proto-heterónimos que surgem antes de Pessoa, o que contribui para uma reflexão mais clara e acessível, tendo em conta que será possível pensar na heteronímia em termos de “antes de Pessoa” e “depois de Pessoa”; em quarto e último lugar, através do estudo do conceito de heterónimo e semi-heterónimo iremos perceber não só o porquê de a heteronímia pessoana ser o ponto de chegada, o amadurecimento de várias teorias, mas também como é possível levar a heteronímia mais longe.

Assim, o segundo capítulo irá abordar o senhor engenheiro naval Álvaro de Campos e as suas evoluções, pois acreditamos que este é o heterónimo por excelência, visto que sofre mutações e evolui, sendo o expoente máximo da modernidade e do sujeito que vive em constante mudança.

Para além de participar na revista que irá revolucionar a literatura nacional, Campos troca correspondência com alguns amigos e colegas de Pessoa, nomeadamente com a sua *petite-amie* Ofélia de Queiroz, o que mostra o quão importante o engenheiro naval foi não só para a literatura portuguesa, mas também para a vida íntima e pessoal de Fernando Pessoa.

Debruçar-nos-emos, portanto, sobre as três fases do heterónimo, aquela em que escreve o *Opiário*, antes de *Orpheu* e de conhecer o mestre Caeiro (1913-1914), a fase sensacionista-futurista das longas odes (1914-1922), e a última fase, a fase íntima, metafísica, pessoal e angustiada (1923-1935). Neste ponto, discordamos de Teresa Rita Lopes que apresenta uma outra proposta de interpretação das fases de Campos, acrescentando uma outra entre o período de 1923-1930. A saber:

---

<sup>21</sup> “(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares (...) é um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é não diferente da minha, mas simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”. In: PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, pp. 345-346. Apesar de Bernardo Soares ser um semi-heterónimo, como Pessoa deixou claro na sua famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, julgamos que é importante darmos conta que a história da heteronímia também passa pela história destas “semi-criaturas”.

Atendi a duas grandes épocas na obra de Campos: A.C. e D.C. ... - quero dizer, Antes de Caeiro, a do “Poeta Decadente”, e Depois de Caeiro. A primeira (1913-1914) revela esse poeta que nutria de cultura francesa (“Gostava de ter poemas e novelas/Publicados por Plon e no *Mercur*”, diz, em “Opiário”) e se exprimia num verso ainda obediente ao metro e à rima, embora com voluntárias e displicentes dissonâncias. Dentro da segunda, considereirei três fases: a das “grandes odes” do início, do Engenheiro Sensacionista (1914-1922), com seu amplo fôlego que o encontro com Mestre Caeiro acordara, iniciaticamente, no Poeta Decadente; em seguida a fase do “Engenheiro Metafísico” (1923-1930), já incapaz de se atordoar com o lá-fora da vida, às voltas na cama da sua insónia de ser; e, finalmente, a do “Engenheiro Aposentado” (1931-1935), o Campos envelhecendo, de ímpeto e passo cada vez mais curto, mais desencantado.<sup>22</sup>

Enquanto Teresa Rita Lopes faz uma distinção entre aquilo que é o “Engenheiro Metafísico” e o “Engenheiro Aposentado”, nós acreditamos que essa distinção não é necessária, visto que, após a fase da entusiástica adesão ao futurismo sensacionista, Campos parece encontrar um momento de desilusão, abulia e apatia tormentosa, que o levarão à constante nostalgia de um passado, de uma infância perdida, assim como à sintomática reflexão sobre a sua identidade. Daí julgarmos ser possível falar de uma única fase<sup>23</sup> após as grandes odes, em que, com o passar do tempo, todas as características acima expostas se vão agudizando, não havendo, na verdade, grandes alterações de fundo ou evoluções.

Num segundo momento, neste mesmo capítulo, iremos abordar o famoso ajudante de guarda-livros e autor do não menos famoso *Livro do Desassossego*.

Apesar de a atribuição da autoria do *Livro* ter sido alterada ao longo do tempo pelo próprio Pessoa, é sabido e aceite que Soares é o autor, na verdade, deste livro que “não é

---

<sup>22</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013, p. 15. Optamos pela edição da poesia de Campos de Teresa Rita Lopes, não só por esta ser uma reconhecida especialista pessoana, mas também por causa da respetiva estudiosa apresentar uma das edições mais recentes da poesia do engenheiro naval, refletindo, portanto, uma aturada e competente reflexão acerca de Campos e da obra de Pessoa em geral.

<sup>23</sup> A propósito de Álvaro de Campos e da sua evolução literária, Jacinto do Prado Coelho escreve o seguinte: “Dos vários heterónimos é aquele que mais sensivelmente percorre uma curva evolutiva. Tem três fases: a do «Opiário», poema com a data fictícia de 3-1914; a do futurismo whitmaniano, exuberantemente documentado na «Ode Triunfal» (4-1914), em «Dois excertos de odes» (30-6-1914), «Ode Marítima» (publicada no nº 2 de *Orpheu*, 1915) «Saudação a Walt Whitman» (11-6-1915) e «Passagem das Horas» (22-5-1916), para só episodicamente assomar em poemas posteriores; enfim, uma terceira fase a que chamarei pessoal por estar liberta de influências nítidas, desde «Casa branca nau preta» (11-10-1916) até 1935, ano da morte de Pessoa”. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 10ª Edição. Lisboa: Editorial Verbo, 1990, p. 57.

um livro mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro desespero, o anti-livro, além de qualquer literatura”<sup>24</sup>.

A escolha de Soares como exemplo de análise nesta investigação justifica-se pelo facto de o ajudante de guarda-livros ser um semi-heterónimo. Torna-se, então, mais fácil e simples fazer a comparação entre aquilo que Pessoa define como heterónimo e semi-heterónimo e aquilo que é somente a pseudonímia ou a proto-heteronímia, dado que Soares escreve em prosa, e Pessoa diz-nos que “em prosa é mais difícil de se outrar”<sup>25</sup>. Com isto queremos dizer que Bernardo Soares, ao ser um semi-heterónimo, ocupa um lugar de destaque e que merece reflexão, tendo em mente que não chega a ser um heterónimo consumado, isto é, não completa as premissas do poeta, mas não deixa de fazer parte da galáxia heteronímica, ainda que de forma mutilada. Assim, o ajudante de guarda-livros será a ponte entre a plena heteronímia e a semi-heteronímia, um patamar abaixo.

Além disso, pesa ainda o facto de Soares ser um reflexo ideal daquele que é o sujeito da modernidade, já que, como teremos oportunidade de ver, também é um “vagabundo”, para utilizarmos um vocábulo de Zygmunt Bauman.

Neste segundo capítulo evidenciaremos de que forma o autor de *O Banqueiro Anarquista* imaginou os heterónimos e deu corpo e voz e palavras àqueles que, como afirma:

tenho, na minha visão a que chamo interior apenas porque chamo exterior a determinado «mundo», plenamente fixas, nítidas, conhecidas e distintas, as linhas fisionómicas, os traços de carácter, a vida, a ascendência, nalguns casos a morte, destas personagens. Alguns conheceram-se uns aos outros; outros não. A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, excepto Álvaro de Campos. Mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo<sup>26</sup>.

Num terceiro capítulo, recuaremos no tempo e tentaremos analisar o fenómeno heteronímico antes de Pessoa, ainda que tenhamos de ser sensíveis e cautelosos com a

---

<sup>24</sup> PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim. 10ª edição, 2012, p. 13. Cumpre referir, pois, que nesta nossa investigação iremos optar pela edição de Richard Zenith, da editora Assírio e Alvim, 10ª edição, tendo em conta que o “contínuo e apurado exame dos originais nos oferece boas garantias de ser um texto relativamente fiel”. In: PÊGO, Maria Isabel Mateus. *A unidade múltipla de Bernardo Soares*. Coimbra: CLP, 2007, p. 11.

<sup>25</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966, p. 106.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 98.

utilização do termo, daí o facto de julgarmos imperativo começar esta linha programática não pelo fio temporal, mas sim pelo fio concetual e metarreflexivo legado e criado por Fernando Pessoa.

A partir de Filinto Elísio e das *Obras Completas de Filinto Elísio*, na edição de Fernando Moreira, perceberemos de que modo se começa a evidenciar um certo desvio daquilo que é o padrão da identidade e da unidade do sujeito.

Posteriormente, com a *Lírica de João Mínimo*, daremos especial ênfase à “notícia do autor desta obra”, uma espécie de prefácio em que Almeida Garrett nos conta o episódio em que conheceu o poeta de nome João Mínimo. Perceberemos, pois, que já não será Garrett “*ele mesmo* a assinar esses poemas, mas sim João Mínimo um poeta *outro*”<sup>27</sup>.

No caso de Filinto Elísio e João Mínimo aquilo que, de facto, nos interessará, é a questão do exílio e do exilado, que irá ocupar um espaço privilegiado no imaginário do Romantismo, acabando por ir ao encontro da nossa ideia-tese que diz respeito à possibilidade de, no processo de constituição heteronímica, aceitarmos a importância de realçar a presença de um sujeito em constante movimento, em busca ou na fuga de uma identidade que começa a demonstrar os primeiros sinais de uma rutura com o ideal de identidade una e harmoniosa.

Para tal, iremos recorrer não só à questão literária, mas também ao âmbito da Sociologia de Zygmunt Bauman, dado que a imagem do peregrino parece adaptar-se perfeitamente a estas duas personagens, com as devidas metamorfoses e reflexões. Tanto Filinto Elísio como João Mínimo serão os poetas exilados, necessários para podermos traçar de forma coerente, organizada e cronológica, a nossa proposta de história da heteronímia na literatura portuguesa.

De seguida, avançaremos no tempo e abordaremos Carlos Fradique Mendes que, numa primeira fase, pode ser considerado um proto-heterónimo coletivo, visto ser uma criação de Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, surgindo pela primeira vez a 29 de agosto de 1869, no jornal *A Revolução de Setembro*, e, depois, a 5 de outubro desse mesmo ano, no jornal *O Primeiro de Janeiro*, onde publica alguns versos do suposto volume *Poemas do Macadam*.

Teremos oportunidade de estudar de forma mais aprofundada esta personagem proto-heteronímica que aparecerá posteriormente, não só no romance *O Mistério da Estrada de Sintra*, publicado ao longo dos anos de 1869-1870, no *Diário de Notícias*, mas também

---

<sup>27</sup> REIS, Carlos. *Art. cit.*, p. 19.

aquando do ano da publicação do romance *Os Maias*, em 1888, em cartas que Eça troca com Oliveira Martins, onde demonstra interesse e vontade de publicar a correspondência de um certo homem de nome Carlos Fradique Mendes.

Todavia, cumpre referir que, apesar de Carlos Fradique Mendes ter surgido, primeiramente, como uma tentativa de proto-heterónimo coletivo, nos últimos anos de vida de Eça de Queirós e na correspondência que anteriormente mencionámos, ele aproxima-se mais de uma escrita e de um perfil queirosiano, ainda que não seja Eça de Queirós quem subscreve essas cartas e pensamentos. Fradique Mendes necessitará, portanto, de aturada e demorada reflexão, uma vez que se trata das personagens que analisaremos no período “antes de Pessoa” com mais densidade psicológica e complexidade humana, sofrendo variações e metamorfoses.

Depois do estudo desta personagem, analisaremos uma outra, agora criada por Raul Brandão, que surge na obra *História de um Palhaço. (A Vida e o Diário de K. Maurício)*. Este livro apresenta-se como uma “autobiografia estranha, de uma tristeza indefinida”<sup>28</sup>, onde o próprio poeta nos dá informações acerca do seu dia a dia, através do seu diário, fazendo lembrar o *Journal Intime* de Amiel, por um lado, enquanto por outro nos remete para o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares.

Assim, neste terceiro capítulo, proporemos uma história da heteronímia na literatura portuguesa do século XIX, ao mesmo tempo que tentaremos perceber como a fragmentação do sujeito e a sua multiplicidade serão tendências que, com a passagem do Romantismo para outras correntes literárias ao longo do século XIX, se agudizam gradualmente até aos tempos do Modernismo.

Após a análise deste *corpus* oitocentista passaremos para o “depois de Pessoa”, matéria do quarto capítulo, onde pontificará a figura de Tiago Veiga, a partir da biografia que, em 2011, Mário Cláudio fez publicar.

Ao analisarmos Tiago Veiga perceberemos não só como o autor utiliza os preceitos que Pessoa escreveu a propósito da criação heteronímica, mas também teremos oportunidade de compreender o modo como é que a heteronímia é elevada a um patamar profundamente aliciante. Mário Cláudio jamais negou a existência, real e verdadeira, de Veiga.

---

<sup>28</sup> BRANDÃO, Raul. *História dum Palhaço. (A vida e o Diário de K. Maurício)*. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Introdução e Edição de Maria João Reynaud, 2005, p. 9. (Introdução).

Na introdução de *Tiago Veiga. Uma Biografia*, o escritor alerta-nos para o facto de que não será possível falar somente com verdade e factos a propósito da vida do “Esfinge Magra”<sup>29</sup>, visto que “pretendia Tiago Veiga a realização de uma reportagem da sua existência, e da sua actividade literária, tocada pela imaginação de quem assumisse a tarefa”<sup>30</sup>.

Apesar de Tiago Veiga ter sido um homem quase desconhecido nos meios culturais portugueses do tempo, e de não ter publicado livro algum em vida, a verdade é que o poeta é autor de uma vasta obra, na sua larga maioria queimada, restando alguns inéditos em espólios pessoais, nomeadamente no arquivo de Mário Cláudio e de Trajano Teles de Menezes e Melo, entre outros. Existem ainda, ao longo da biografia, excertos e fragmentos de outros textos, muitos deles perdidos ou guardados nos arquivos acima referidos. Acresce ao exposto que Mário Cláudio já fez publicar 4 obras de Tiago Veiga: *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*, vinda a lume em 2003, *Gondelim de Tiago Veiga*, publicada em 2008, *Do Espelho de Vénus, de Tiago Veiga*, em 2010, e, mais recentemente, *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos*, em 2016.

Questões como: quando terá começado, em Portugal, o dealbar da heteronímia?, existe alguma história da heteronímia portuguesa?, terá a heteronímia terminado com Pessoa?, terá ela, a heteronímia, sido ungida somente com aquelas três premissas que Pessoa nos fornece na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro?, que espaço existe, hoje, para a heteronímia?, será *Tiago Veiga. Uma Biografia*, o exemplo da nova teoria da heteronímia?, levaram-nos à conclusão de que existia uma lacuna nesta área do conhecimento. Foi, portanto, a partir dessa lacuna que surgiu o propósito desta investigação e desta proposta de reflexão. Ainda no quarto capítulo, refletiremos sobre a biografia enquanto género literário. É, de facto, na questão da biografia e das biografias que reside, muitas vezes, a capacidade de acreditação e credibilização de uma pessoa ou de uma personagem. Teremos, pois, oportunidade de analisar de que forma a biografia é capaz de dar contornos de pessoa real a uma personagem literária.

---

<sup>29</sup> Na verdade, é Almada-Negreiros quem atribui o epíteto “Esfinge Magra” à personagem: “Evitando fixar no nosso biografado os olhos enormes de pantera, e dirigindo-se de propósito a quem se sentasse ao lado dele, isto como se Tiago Veiga não se encontrasse no lugar onde se encontrava, implicava-se Almada Negreiros em patentear a sua vontade de ignorância do cavalheiro cinzento, ao qual num instante de maior distinção conferiria a apodo logo festivamente saudado, de «o Esfinge Magra». (...) Falava-se por conseguinte de «um tal Esfinge Magra» que andava a deambular pela Baixa, mas sem se distinguir com exactidão a figura a que deveria afivelar-se título assim (...)”. In: CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, p. 219.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 12.



De acordo com Richard Holmes, “the problematic, delightful, and disputed nature of biography derives from its original two forebears, who one secret, sultry morning formed and Unohly Alliance. Fiction married Fact. (...) Invention formed a love-match with Truth”<sup>31</sup>.

Será a biografia um artefacto histórico ou um texto ficcional? Parece-nos que a(s) biografia(s) se situa(m) na fronteira-limite destes dois conceitos. Ao mesmo tempo que inventa(m) uma verdade acerca de um sujeito, (Catherine Peters diz-nos que a “biography is still an extended act of attention to one person, a canonization of a life-and-works, a privileging of one existence over others”<sup>32</sup>), a(s) biografia(s), com o seu pendor de verdade, institui(em) uma narrativa que tem como propósito ser fiável.

Ao longo da investigação, e sempre que julgarmos necessário, exporemos a nossa tese principal, em que os conceitos de turista e viajante se tornam fundamentais para a criação heteronímica. A partir do momento em que a identidade é vista como algo móvel, toda a unidade do sujeito desaparece, dando azo àquilo que Zygmunt Bauman define como os sucessores do peregrino que, até aos finais do século das *Luzes* era a imagem do sujeito que se afastava do tumulto da sociedade, de forma livre ou por imposição, para se poder encontrar, dado que “a verdade está alhures; o lugar verdadeiro é sempre um pouco mais longe, um pouco mais tarde. Onde quer que o peregrino esteja, não é esse o lugar onde deveria estar”<sup>33</sup>.

Desde o dealbar do Romantismo, e até aos nossos dias, a imagem do peregrino foi substituída por outras quatro definições, tendo todas elas em comum a errância e o constante estar em movimento: o deambulador (*flâneur*), o vagabundo, o turista e o jogador.

Tendo em conta o que Stuart Hall afirmou sobre a perda da unidade do sujeito, e o que Bauman nos diz a propósito do sujeito que evita a fixação, percebemos que o nosso mundo se torna, então, num mundo líquido, o que, de acordo com Michel Maffesoli e Zygmunt Bauman, está relacionado com a fluidez da vida moderna. Esta, devido à “«perte d’auréole» (Baudelaire) du monde moderne est due à la perte de la solidité grâce à laquelle on avait jadis l’impression d’une sécurité immobile”<sup>34</sup>. O sujeito moderno passa, pois, a ser

---

<sup>31</sup> HOLMES, Richard. “Biography: inventing the Truth”. In: Batchelor, John (Ed.). *The Art of literary Biography*. Oxford: Clarenton Press, 1995, p. 15.

<sup>32</sup> PETERS, Catherine. “Secondary lives: Biography in context”. In: Batchelor John (Ed.). *The Art of literary Biography*. Oxford: Clarenton Press, 1995, p. 44

<sup>33</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>34</sup> MAFFESOLI, Michel. “Préface”. In: SHIN, Jieun. *Le flâneur postmoderne*. Paris: CNRS Editions, 2014, p. 17.

o “*Homo fractilis*” e o “*Homo erraticus*”<sup>35</sup>, conceitos que aliaremos aos de *dandy*, *flâneur*, *turista* ou *vagabundo*, na tentativa de fazer valer a nossa tese.

De facto, todas as *nossas* personagens são viajadas e conhecedoras do mundo, ainda que, em alguns dos casos, como iremos ter oportunidade de verificar, essas viagens e esse conhecimento sejam interiores, isto é, no domínio do sonho e da imaginação. Ficará claro e evidente que a questão da viagem, da necessidade de constante mudança e movimento, seja interior, exterior, material, estética ou metafísica, faz parte do leque de critérios da criação heteronímica, não só em Pessoa e no seu tempo, mas também antes e depois da criação da sua galáxia.

Finalmente, teceremos as considerações finais em jeito de conclusão e daremos conta da bibliografia utilizada ao longo deste nosso estudo.

---

<sup>35</sup> *Idem*, p. 169.

## CAPÍTULO I – A Caminho da Modernidade.

*Ah, como as coisas quotidianas roçam  
mistérios por nós! Como à superfície que a luz  
toca, desta vida complexa de humanos, a Hora,  
sorriso incerto, sobe aos lábios do Mistério!  
Que moderno que tudo isto soa!*  
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

*A modernidade é o transitório, o fugitivo, o  
contingente, a metade da arte, cuja outra  
metade é o eterno e o imutável.*  
Charles Baudelaire, *O Pintor da vida Moderna*.

Quando falamos em modernidade temos a inevitável tendência de a associar a tudo aquilo que é moderno, que é novidade, que é novo. De facto, os termos modernidade e moderno podem ter um mesmo significado. Sabemos que, em latim, “*modernus* significa «agora» e «o tempo de agora». Na área da literatura, *Modernus* opunha-se a *antiquus* e significava uma linha divisória entre uma cultura clássica e um presente, cuja tarefa histórica era reinventar essa cultura”<sup>36</sup>. Assim, a ideia de moderno e de modernidade não só compreendem um longo período de mudança histórica, em variadíssimas áreas, como a literatura, a pintura e a música, mas também implicam o sentido de uma “«tradição antitradicional»”<sup>37</sup>.

É com Charles Baudelaire que o conceito de modernidade parece ganhar um novo vigor, sendo a cidade de Paris, por sua vez, reconhecida e tida como o local de visita e vivência intelectual obrigatório para todos aqueles que pertenciam ao mundo das ideias e das artes.

A cidade torna-se, desse modo, o local privilegiado para os artistas e para os poetas, já que todas as novidades acontecem nesse espaço urbano. Não é por acaso que, para Baudelaire, a cidade por excelência, Paris, passa a configurar uma “formulação genológica específica – o poema em prosa –, particularmente adequada a um estado de espírito especificamente urbano: o *spleen* do poeta de Paris / cidade da modernidade”<sup>38</sup>.

O *spleen* baudelairiano irá ter grandes repercussões na literatura, pois, ainda que o poeta das *Fleurs du Mal* cante a cidade e a sua vida movimentada, o conceito dará azo ao

---

<sup>36</sup> PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2004, p. 63.

<sup>37</sup> CALINESCU, Matei. *As 5 Faces da Modernidade*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999, p. 78.

<sup>38</sup> LAUREL, Maria Hermínia Amado. *Itinerários da Modernidade*. Coimbra: Minerva, 2001, p. 16.

aparecimento de correntes literárias que, cansadas desse grito da novidade por conta de uma já gasta e dogmática visão positivista da arte, da vida e do mundo, tendem a valorizar outros aspetos, como a “especulação estética”, acolhendo “a metamorfose de vectores românticos (poder criador da imaginação artística, vocação do Absoluto) e de vectores realistas parnasianos”<sup>39</sup>. Estes aspetos estarão teorizados em correntes estético-literárias como o Simbolismo e o Decadentismo de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, assim como na poesia de Cesário Verde, de Camilo Pessanha ou de Raul Brandão.

Baudelaire, não sendo capaz de suportar o materialismo positivista e a falta de idealismo que pareciam ensombrar a sociedade do seu tempo, encarna aristocraticamente, sob a forma do *dandy*, “a revolta romântica e assume deliberadamente uma postura contestatária, atitudes que o situam num permanente mal-estar perante si próprio e a sociedade”<sup>40</sup>. A mesma atitude será posteriormente visível na personagem Carlos Fradique Mendes, assim como em Álvaro de Campos e Tiago Veiga, ainda que com algumas *nuances* e transformações.

Percebemos, então, que se dá uma cisão interior na suposta unidade do sujeito que, apesar de ver na cidade o garante do futuro e o reflexo da modernidade, não deixa de ter consciência que é justamente por isso que se tornará decadente e errante. Georg Simmel afirma que a “metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai...”<sup>41</sup>. Não pode ser por acaso, pois, que na obra *O Spleen de Paris*, Charles Baudelaire escreve um poema em prosa intitulado “Perda de Auréola”:

Tu aqui, meu caro? Tu, num lugar reles! Tu, o bebedor de quintas-essências! Tu, o saboreador da ambrósia! (...).  
Meu caro, conheces o meu pavor dos cavalos e das viaturas. Há pouco, ao atravessar o *boulevard* a toda a pressa, e ao saltar na lama através desse caos movimentado onde a morte avança a galope de todos os lados ao mesmo tempo, a minha auréola, num movimento brusco, caiu-me da cabeça no lodo do macadame. Não tive coragem para a apanhar. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que partir os ossos. E depois, disse comigo mesmo, há males que vêm por bem. Agora posso passear incógnito, fazer más

---

<sup>39</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra. “Decadentismo e Simbolismo: esteticismo agónico e contemplativismo analógico”. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim de Século ao Modernismo*. Vol. VII Lisboa: Verbo, 1995, p. 65.

<sup>40</sup> LAUREL, Maria Hermínia Amado. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>41</sup> SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 10.

acções, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E eis-me aqui, semelhante a ti, como vês!<sup>42</sup>

Baudelaire tem a noção de que o poeta, o artista moderno, não pode viver isolado das pessoas, das cidades e das multidões, à imagem do poeta romântico que se afastava para os montes, falésias e promontórios, por sentir o que todos os outros não sentiam, imiscuindo-se na moderna vida das cidades, pois só deste modo será capaz de absorver, por um lado, a essência das situações, e, por outro, a sensibilidade adequada aos novos tempos para, com efeito, ser capaz de perceber a nova realidade que surge.

O poeta do absinto parece ir parcialmente ao encontro do que Ortega Y Gasset irá escrever a propósito do valor e do papel da arte que, “só por existir, obriga o bom burguês a sentir-se tal como é: bom burguês, ser incapaz de sacramentos artísticos, cego e surdo a toda a beleza pura”<sup>43</sup>. Para o filósofo e ensaísta espanhol, a obra de arte tem um poder social e simbólico que cria dois grupos aparentemente antagónicos: aquele que entende a arte, e aquele que não a entende. Ainda que Baudelaire, tal como Richard Wagner, de quem em breve nos ocuparemos, se encontre em sintonia com Ortega y Gasset, relativamente à existência dos dois grupos sociais antagónicos, dele difere, na medida em que o antagonismo existente diz respeito ao que deambula sem propósito algum pelas ruas da cidade – o flâneur – e ao que adota um atitude blasé – o dandy. Neste sentido, tanto Baudelaire como Wagner vão contra a ideia de uma arte que contribui apenas para que “os «melhores» se conheçam e reconheçam entre o cinzento da multidão...”<sup>44</sup>. Para os dois artistas, o objetivo da arte não é o seu fechamento, mas sim a sua abertura a todos os povos, a todas as sensibilidades, a todas as classes e posições sociais. Ainda assim, julgamos que a criação das figuras do *dandy* e do *flâneur* gera uma certa ambivalência no posicionamento do poeta do absinto.

A dualidade que existe entre estas duas figuras é o reflexo dessas classes que supostamente existem: o *flâneur*, que se aproxima do poeta que perdeu a auréola, acabando por se afastar do *dandy* que, surgindo embora como alguém extravagante e capaz de surpreender, não só não tem capacidade para inovar como ilustra um certo declínio civilizacional.

---

<sup>42</sup> BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Tradução de António Pinheiro Magalhães. Lisboa: Relógio D'Água, 1991, p. 131.

<sup>43</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. 4ª Edição. Tradução de Manuela Agostinho e Teresa Salgado. Lisboa: Nova Vega, 2008, p. 63.

<sup>44</sup> *Idem*, p.64.

Deste modo, ao colocar a imagem do *flâneur* junto das pessoas comuns, do povo, Baudelaire discorda de Gasset, que acredita numa arte inteiramente elitista e de casta, enquanto Baudelaire a coloca do lado do povo, das pessoas.

Ainda que veja o dandismo como algo vago e bizarro, Baudelaire apercebe-se que nesta nova vida moderna subsiste um tipo de sujeito que aparenta ser superior nas atitudes, nos gostos e nas paixões:

se falo de amor a propósito do dandismo, é porque o amor é a ocupação natural dos ociosos. Mas o dandismo não visa o amor como finalidade em especial (...) o *dandy* não aspira ao dinheiro como algo essencial; um crédito infinito poderia bastar-lhe; ele abandona esta grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é sequer, como muitas pessoas pouco reflectidas parecem pensar, um gosto imoderado pela *toilette* e pela elegância material. Estas coisas não são senão para o *dandy* um símbolo da superioridade aristocrática do seu espírito. Assim, aos seus olhos, apaixonados acima de tudo pela *distinção*, a perfeição da *toilette* consiste na simplicidade absoluta, que é com efeito a melhor forma de se distinguir (...). É, antes de mais, a necessidade ardente de se dotar a si mesmo de uma originalidade (...). É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à procura da felicidade num outro, na mulher, por exemplo; que pode mesmo sobreviver a tudo o que chamamos ilusões<sup>45</sup>.

É fácil entendermos que o *dandy* surge como o homem de e por excelência deste novo tempo que é sinal e reflexo da decadência. O facto de Charles Baudelaire descrever este tipo, esta figura, com uma maneira de ser singular e extravagante, apesar de toda uma tentativa de simplicidade e anonimato que podem soar a artificial, leva-nos a pensar que escritores como Eça de Queirós leram, sem dúvida, as suas reflexões, já que o Carlos Fradique Mendes descrito pelo romancista na *Correspondência*, apresenta, como veremos, características semelhantes às apontadas por Baudelaire. Por conseguinte, o poeta continua:

É o prazer de espantar e a satisfação orgulhosa de não ficar nunca espantado. Um *dandy* pode ser um homem *blasé*, talvez um homem sofredor; mas, neste último caso, sorrirá como *Lacedemónio* sorriu quando foi mordido pela raposa. Vemos que, em certos aspectos, o dandismo confina com o espiritualismo e o estoicismo. Mas um *dandy* não pode nunca ser um homem vulgar (...) O dandismo é o último clarão de heroísmo nas decadências (...). O dandismo é um pôr do sol; (...) É precisamente esta ligeireza de comportamento, este rigor de maneiras, esta simplicidade no ar de dominação, este modo de trajar um fato e de montar um cavalo, estas atitudes

---

<sup>45</sup> BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. 6ª Edição. Tradução de Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega, 2013, p. 47.

sempre calmas, mas revelando força, que nos fazem pensar, quando o nosso olhar descobre um desses seres privilegiados em quem o gentil e o temível se confundem tão misteriosamente: «Eis aqui um homem rico, mas mais certamente um Hércules sem emprego». O carácter de beleza do *dandy* consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se deixar emocionar; dir-se-ia um fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia, mas não quer, brilhar. Eis o que é, nestas imagens, expresso com toda a perfeição<sup>46</sup>.

Ainda que o *spleen* baudelairiano surja materializado no *dandy*, sob um comportamento um tanto aristocrático, de indiferença e superioridade para com os outros, o poeta dos *Paraísos Artificiais* cria uma outra personagem que afasta por completo a ideia de casta proposta por Gasset: o *flâneur*.

Ao perder a auréola, símbolo da divindade e de um poder quase absoluto, assim como do conhecimento, o poeta desce à terra e à cidade, tornando-se num comum transeunte, vulgar, normal, anónimo. Escreve Baudelaire:

(Flâneur é aquele que se passeia ao acaso, sem destino nem finalidade, que vagueia por prazer, sem que tal atitude se relacione com o estar perdido ou com a angústia da errância.) (...). Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito. O amante da vida universal (...) pode-se (...) compará-lo, ele mesmo, a um espelho tão imenso quanto esta multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, em cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os seus elementos<sup>47</sup>.

Assim, o *flâneur* mistura-se e imiscui-se na *normalidade*, passa a ser um desconhecido e não um virtuoso. Daí Simmel afirmar que não haja talvez fenómeno “psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude blasé”<sup>48</sup>.

De acordo com a nova forma de arte e a nova imagem do artista, do sujeito perante um novo tempo, não é difícil, portanto, aceitar a importância de Baudelaire para a arte e

---

<sup>46</sup> *Idem*, pp. 48-50.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>48</sup> SIMMEL, Georg. *Art. cit.*, p. 13.

para a literatura do século XIX e, posteriormente, para os movimentos de vanguarda, assim como para o Modernismo português.

Richard Wagner será, também, um dos “*pivots*”<sup>49</sup> da modernidade. Nos seus escritos pressente-se, desde logo, o desejo de mudança e a vontade de criar uma arte livre, sem peias, e, ao mesmo tempo, desenvolver uma espécie de vocação universalista da arte, naquela que se consubstanciará numa tentativa de unir todas as artes numa só arte: a obra de arte do futuro.

Baudelaire escreve sobre a música wagneriana, que considera revolucionária e grandiosa, aquando dos concertos do compositor de *Lohengrin* em Paris, entre 1 e 8 de fevereiro de 1860: “como artista que traduz através das mil e uma combinações de som os tumultos da alma humana, Richard Wagner estava à altura do que há mais elevado, sem dúvida tão grande como os maiores”<sup>50</sup>. Acrescenta, além disso:

Ouvi dizer muitas vezes que a música não pode vangloriar-se de exprimir com exactidão seja o que for, ao contrário da palavra ou da pintura. Isso é verdade em certa medida, mas não o é completamente. Ela exprime à sua maneira, e pelos meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura e até na palavra escrita, que é contudo a mais positiva das artes, existe sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte<sup>51</sup>.

Agora leiamos aquilo que Wagner escreveu anos antes na sua obra *Arte e Revolução*: “aquilo que é grande, real e único numa obra de arte não está inteiramente na mão do artista e tem que ser efectuado por nós”<sup>52</sup>. Ou, ainda, criticando o mundo do seu tempo, já assente na especulação financeira e na industrialização maciça, proclamando um novo espírito, uma nova ideia de arte: “a arte verdadeira é a mais elevada liberdade e a arte não pode anunciar outra coisa senão essa máxima liberdade; não pode dar lugar a ordens, a decretos, em suma, não pode dar expressão a nenhum objecto extra-artístico”<sup>53</sup>.

Wagner, que, como Baudelaire, considerava o mundo da cidade moderna imenso e maravilhoso, não deixa, também, de o criticar, fazendo com que os tempos positivistas da ciência, da vida e da arte, não passem impunes:

É esta arte que hoje infesta o mundo civilizado! A respectiva essência reside na indústria, a sua finalidade moral é o lucro

---

<sup>49</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>50</sup> BAUDELAIRE, Charles. *A Invenção da Modernidade. (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 218.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>52</sup> WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. 2ª Edição. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2000, p. 66.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 45.



financeiro e a eficácia estética é o entretenimento dos entediados. A arte do nosso tempo vai buscar a sua seiva vital ao coração da sociedade moderna, ao ponto central do respectivo movimento circular, ou seja, à especulação da grande finança (...) <sup>54</sup>.

O famoso compositor da moderna ópera alemã não se fica por estes comentários. De facto, vendo no teatro e, por consequência, na ópera, o reflexo da obra totalizante, como teremos oportunidade de verificar, Wagner tem consciência que é necessário efetuar uma mudança não só no modo de vida das pessoas, como na própria sociedade, o que leva, inevitavelmente, a uma nova forma de ver e de criar:

esta arte fez do *teatro* o seu lugar de eleição, tal como tinha acontecido com a arte grega florescente. E conquistou esse direito porque é a expressão da vida pública vigente no nosso presente. A arte dramática moderna torna sensível o espírito dominante da vida pública, exprime-o numa dimensão quotidiana que não tem paralelo em nenhuma outra arte em nenhum outro tempo uma vez que leva a cabo os seus festejos noite após noite praticamente em todas as cidades da Europa. E deste modo (...), a arte moderna parece ser o que há de mais característico no florescimento da nossa cultura (...). Mas esse florescimento é o da podridão de um estado de coisas vazio, destituído de espírito contrário à natureza <sup>55</sup>.

Ao cantar um novo tempo, o da modernidade na vida e na arte, Wagner evoca mais duas ideias pelas quais o artista deve seguir a sua conduta, de modo a ser capaz de realizar a obra de arte do futuro, ao mesmo tempo que se torna espelho fiel de um tempo em que a plena liberdade dita a atitude dos artistas: “se a obra de arte grega sintetizava o espírito de uma nação bela, a obra de arte do futuro tem que abarcar em si o espírito da humanidade livre, para lá de todos os limites, respeitantes às nacionalidades” <sup>56</sup>.

É interessante realçar que, em pleno Modernismo, Fernando Pessoa tem noção desta ideia de que a nova arte deve estar para lá de qualquer nacionalidade e de qualquer tradição. Não é por acaso que no texto “O que quer *Orpheu*?”, revista que, sem dúvida alguma, é a pedra de toque do nosso Modernismo, Pessoa afirme o seguinte:

Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer cais europeu – mesmo aquele cais de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido. E se chamo a isto *europeu*, e não americano, por exemplo, é que a

---

<sup>54</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 84.

Europa, e não a América, a *fons et origo* deste tipo civilizacional, a região civilizada que dá o *tipo* e a *direcção* a todo o mundo. Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceânia e o maquinismo decadente a Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa<sup>57</sup>.

Richard Wagner também fala de um espírito novo que não tenha receio de se contradizer, já que a modernidade é um tempo de contradições, mas de contradições necessárias e inevitáveis.

No que diz respeito, ainda, ao homem moderno, Wagner vai mais longe, numa outra obra de fundamental importância para percebermos o século XX e todos os movimentos de Vanguarda: *A Obra de Arte do Futuro*:

o homem não chegará a ser o que pode ser e o que deve ser enquanto a sua vida não se tornar espelho fiel da natureza (...) então o homem será realmente homem, ao passo que até hoje só existe em função de um predicado tomado de empréstimo à religião, à nacionalidade ou ao Estado. Ora, do mesmo modo, a arte também não chegará a ser o que pode ser e o que deve ser enquanto não for ou não puder ser imagem proclamadora da consciência, a imagem fiel do homem real e da verdadeira vida dos homens, da vida humana na respectiva necessidade natural, ou seja, enquanto precisa de ir buscar condições da sua existência aos erros, aos absurdos e às mutilações anti-naturais da nossa vida moderna<sup>58</sup>.

Nesta reflexão é possível vermos, desde logo, uma das motivações marcantes do Modernismo português: a necessidade de inovação e de rutura com a tradição e o passado. Se voltarmos a Pessoa, que, aliás, reconhece e conversa<sup>59</sup> sobre as teorias do artista bávaro, esse desiderato torna-se bastante evidente. Vejamos:

A arte (...) a literatura (...) ao mesmo tempo que interpreta uma época, reage contra ela (...) Assim, a arte (e sobretudo a literatura) expressão intelectual de sociedades, tem o fim de ao mesmo tempo exprimir as suas tendências ocultas e de as contrariar, ordenando-

---

<sup>57</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. Ed. cit., pp. 113-114.

<sup>58</sup> WAGNER, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003, pp. 11-12.

<sup>59</sup> Sabemos que Pessoa teve conhecimento das ideias de Wagner, a partir, por exemplo, da entrada de 18 de fevereiro de 1913: “No Chiado encontrei o José Figueiredo e estivemos uns tempos à entrada da Rua da Emenda a discutir Wagner”. In: PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. cit., p. 35.

as (...). Ora a vida contemporânea define-se por dois grandes fenómenos (...) o internacionalismo e o predomínio da ciência (...). O internacionalismo (...) deriva da extensão do comércio, da multiplicação das indústrias, da facilidade excessiva de comunicações, do aumento de conhecimentos inter-linguísticos, de todas as interações resultantes que radicam a vida cosmopolita como característica da nossa época. (...) a escola literária que queira representar a nossa época, tem de ser aquela que procure realizar o ideal de todos os tempos, de ser a síntese viva das épocas todas (...). A arte moderna deve portanto buscar exprimir ao mesmo tempo o universal e o pessoal, o abstracto e o concreto<sup>60</sup>.

Ainda que discordando acerca da obra de arte por excelência, que para Pessoa e Baudelaire eram a Literatura e para Wagner a Ópera, o desejo de criar uma arte todas as artes, com todas as contradições e todas as sensações e perspectivas de uma totalidade absoluta fragmentada, encontrar-se-á não só no Modernismo português, mas em especial na criação da constelação heteronímica de Fernando Pessoa. Como já escrevemos em outra ocasião:

Richard Wagner defendia que a obra de arte absoluta, ideal, do “futuro” seria aquela que humanizasse o helenismo, deixando, de uma vez por todas, cair por terra, a ideia de helenismo ligada a um passado e a uma herança do clássico (clássico, neste caso, entendido como Classicismo), e, por outro lado, aquela em que, numa harmónica simbiose, a dança, a música e a poesia se juntassem dando azo a essa obra absoluta. Ora, na nossa opinião, a criação dos heterónimos e de toda a galáxia pessoana são, também, uma tentativa de abordar essa ideia de obra de arte absoluta, ainda que vestida do avesso. Atendendo aos predicados **música**, **dança** e **poesia**, facilmente percebemos que a *dança* estaria neste constante mudar de tipo de escrita, de heterónimo ou de personalidade literária, ainda que esta seja uma dança literária e mesmo uma “não-dança”; a *música* estaria em todo o ritmo, musicalidade, cadência e organicidade da obra ortónima e heterónima (ainda que vejamos o ortónimo como um heterónimo a quem o cidadão Fernando Pessoa, escritor de cartas comerciais e correspondência, emprestou a sua personalidade privada) e a *poesia* seria não só toda a obra poética, mas também toda a prosa e reflexões, tendo em conta que podemos ver a poesia (poiesis) como o ato, a arte de fazer, de criar. Deste modo, e tendo em conta que o Modernismo pretendia essa apologia do original e do inovador, do diferente, a obra de arte absoluta seria a inacabada, a imperfeita; imperfeita no sentido em que se tem consciência que a perfeição está na imperfeição, no inacabado, no fragmentário<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> *Idem*, pp. 222-224.

<sup>61</sup> VIEIRA, José. *Bernardo Soares – p(P)essoa de livro e livros de P(p)essoa*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014, p. 12.

Julgamos que esta reflexão ainda é válida, uma vez que o Modernismo, ao mesmo tempo que tem como intuito criar uma nova arte, rompendo com o passado e com a tradição e o convencionalismo, apela a uma obra de arte total e absoluta. Contudo, esse absoluto é relativizado, visto que o sujeito surge cada vez mais dividido, múltiplo e fragmentado.

É a fragmentação do sujeito que faz, também, com que o poeta perca a sua auréola. O poeta deixa de se sentir um deslocado, um exilado, passando a ser um anónimo, que observa as ruas e o movimento urbano dos carros eléctricos, dos vendedores, das lojas, das pessoas que passam, das prostitutas, dos criminosos, dos mendigos, dos aristocratas. A sua poesia irá necessariamente abordar estas questões, mas já não de acordo com um protocolo de acreditação realista. Interessa sim, uma nova forma de falar da essência dos novos tempos, maravilhosos e decadentes, aliciantes e mercantis, férteis para a imaginação mas inundados em contradições. Com o advento da institucionalização do capitalismo socioeconómico no final do século XIX, o sujeito passa a ser um mero objeto na cadeia de produção em massa, desindividualizado, anónimo e distante de si próprio, um *flâneur*. Em suma, um:

indolent, for behind this indolence there is the watchfulness of an observer who does not take his eyes off a miscreant. Thus the detective sees rather wide areas opening up to his self-esteem. He develops forms of reaction that are in keeping with the pace of the big city. He catches things in flight; this enables him to dream he is like an artist<sup>62</sup>.

O sujeito da modernidade é um sujeito metropolitano e cosmopolita, ao mesmo tempo que se encontra dividido e fragmentado. A sua divisão e fragmentação advêm ainda da solidão ontológica que a grande cidade, ironicamente, produz. O *flâneur*, o sujeito, torna-se um solitário no meio da multidão.

O contexto pessoal e cultural do poeta passa a ser um mosaico. Com os grandes êxodos rurais, a identidade começa a diluir-se num novo tipo mais aberto a novas ideias e visões do mundo. Por um lado, é a visão positivista do mundo e da vida, através de uma sensação de Progresso científico e tecnológico que irá levar a humanidade a uma felicidade plena; por outro lado, é o desencanto com um mundo descaracterizado e aparentemente sem rumo que, seguindo dogmaticamente uma fórmula científicista, perde a subjetividade e a unidade ontológica. É deste caldo microcómico que o sujeito se metamorfoseia. A

---

<sup>62</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Norfolk: Thetford Press Limited, 1985, pp. 40-41.

subjetividade romântica deixa de fazer sentido num mundo que não quer recuperar as suas origens, mas, antes, delas se desligar energeticamente.

O sujeito metropolitano, aquele que pertence à grande, superdesenvolvida cidade, a cidade moderna, vive inteiramente para a produção e para a mercadoria. Não é por acaso que Simmel afirma que

A metrópole moderna (...) é provida quase inteiramente pela produção para o mercado, isto é, para compradores inteiramente desconhecidos, que nunca entram pessoalmente no campo de visão propriamente dito do produtor. Através dessa anonimidade, os interesses de cada parte adquirem um carácter impiedosamente prosaico; e os egoísmos económicos intelectualmente calculistas de ambas as partes não precisam temer qualquer falha devida aos imponderáveis das relações pessoais<sup>63</sup>.

Paradoxalmente, o sujeito, o poeta, ao mesmo tempo que se insere no meio urbano por conta das transformações políticas, culturais e económico-sociais causadas pelos avanços tecnológicos e científicos e pelas mudanças políticas e geoestratégicas da Europa<sup>64</sup>, é também um exilado e um deslocado, na medida em que, apesar de se adaptar à nova realidade, fá-lo de uma forma outra de ver o mundo e a moderna vida: observando.

A antiga cidade romântica deixa de existir e de fazer sentido nesta nova cidade apetrechada de todas as novidades e maravilhas tecnológicas. A poética dos valores eternos deixa de ter propósito num espaço e num modo de vida que assenta na velocidade, no movimento e no efémero.

Deste modo, como dissemos, cabe ao poeta da modernidade observar as multidões, tentar captar o momento e exprimi-lo. Ser poeta na modernidade é, portanto, ser homem e simultaneamente poeta, para tentar perceber a modernidade e ao mesmo tempo antagonizá-la. É ser ele próprio e o outro.

É nesta dualidade e por meio destas transformações de diverso teor que o movimento modernista eclodirá pela Europa e também em Portugal. De tal forma os nossos artistas e intelectuais de *Orpheu* entenderam esta ideia, em especial Fernando Pessoa, mentor da

---

<sup>63</sup> SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 11.

<sup>64</sup> São de realçar a invenção do motor elétrico em 1821 (Michael Faraday), a criação do primeiro caminho-de-ferro, na Inglaterra, em 1825, a invenção da lâmpada de luz incandescente em 1854 (Heinrich Göbel), a criação do primeiro telefone e a sua aplicação em 1876 (Alexander Graham Bell), a invenção do fonógrafo em 1877 (Thomas Edison), a invenção, em 1886, do primeiro automóvel (Karl Benz e Gottlieb Daimler), a criação de uma rede de caminhos-de-ferro por toda a Europa (a primeira linha de caminho-de-ferro portuguesa é inaugurada em 28 de Outubro de 1856 e foi um dos maiores acontecimentos da época), entre outras invenções importantes que posteriormente registaremos.

revista e, por conseguinte, do movimento estético-literário, que o nosso Modernismo será contemporâneo de todos os outros grandes países pensantes.

### **1.1. *Orpheu não acabou. Orpheu não pode acabar. O Modernismo português.***

*Nós não somos do século d'inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século d'inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.*

José de Almada-Negreiros, *A invenção do dia claro*.

*A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro! A Europa quer grandes Poetas (...) A Europa quer a Grande Ideia que esteja dentro destes Homens Fortes (...) Quer a Sensibilidade Nova.*

Álvaro de Campos, *Ultimatum*.

*O século XX é um período em que tudo abre fenda, tudo se destrói, se isola. É um tempo mais magnífico do que uma época em que tudo fosse normal e se encadeasse logicamente. O século XX não é uma época racional no sentido científico, mas é uma época de esplendor.*

Gertrude Stein, *Picasso*.

Quando falamos do Modernismo em Portugal é inevitável que o associemos à publicação da revista *Orpheu*, em março de 1915. É com esta publicação, que terá dois números, ficando o terceiro no prelo por falta de financiamento, que a vida literária nacional irá sofrer grandes mudanças. Os principais mentores desta revista foram Fernando Pessoa, o seu amigo Mário de Sá-Carneiro e José de Almada-Negreiros, todos com um papel interventivo na vida cultural portuguesa, que após *Orpheu* sofreu inúmeras transformações<sup>65</sup>.

Em algumas nações, como aconteceu em Portugal, “Modernism has seemed central to the evolution of the literary and artistic tradition. (...) Modernism does indeed exist (...)”

---

<sup>65</sup> “A afirmação de uma poesia capaz de assumir uma modernidade que, em vários centros culturais importantes da Europa, estava em desenvolvimento levou a geração de Pessoa a assumir uma posição interventiva, através de uma revista”. In: GUIMARÃES, Fernando. *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores, 1999, p. 74.

the movements and experiments of modern writers have come right to the forefront of artistic attention”<sup>66</sup>, manifestando-se “at different times in different arts”<sup>67</sup>.

O reconhecimento da importância de *Orpheu* e da sua capacidade para abalar os preceitos estabelecidos encontra-se, por exemplo, em carta de Fernando Pessoa endereçada a Miguel de Unamuno a 26 de março de 1915:

esta revista representa a conjugação dos esforços da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo e *transcendendo* as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa<sup>68</sup>.

De tal forma o poeta sabe que *Orpheu* é fulcral para o movimento modernista português em todas as suas vertentes, desde a literatura até à pintura, que, agora em carta a Santa-Rita pintor, de 21 de setembro de 1915, utiliza a seguinte metáfora:

*Orpheu* não acabou. *Orpheu* não pode acabar (...) há a história de um rio (...), que, a certa altura do seu curso, se sumia na areia. Aparentemente morto, ele, porém, mais adiante – milhas para além de onde se sumira – surgia outra vez à superfície, e continuava, com aquático escrúpulo, o seu leve caminho para o mar. Assim quero crer que seja – na pior das contingências – a revista sensacionista *Orpheu*<sup>69</sup>.

Numa outra carta que o autor de *Mensagem* escreve, desta vez a Camilo Pessanha, de dezembro de 1915, podemos ler o seguinte:

se bem que eu faça a V. Ex<sup>a</sup>. a justiça de acreditar que pouco deve orientar-se, salvo em sentido contrário, pela opinião dos jornalistas<sup>70</sup>. Resta explicar o que é *Orpheu*. É uma revista, da qual saíram já dois números; é a única revista literária a valer que tem aparecido em Portugal, desde a *Revista de Portugal*, que foi dirigida por Eça de Queirós<sup>71</sup>.

Assim, *Orpheu* é o grito do nosso Modernismo, na medida em que se aproxima dos grandes centros culturais europeus através deste sentido cosmopolita, vanguardista e

---

<sup>66</sup> BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. *Modernism. A Guide to European Literature. 1890-1930*. London: Penguin Books, 1991, p. 23.

<sup>67</sup> GREENBERG, Clement. “Beginnings of Modernism”. In: Monique Chefdor et al (Ed.). *Modernism. Challenges and Perspectives*. Chicago: University of Illinois Press, 1984, p. 18.

<sup>68</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922. Ed. cit.*, p. 158.

<sup>69</sup> *Idem*, pp. 172-173.

<sup>70</sup> A propósito dos jornalistas e da imprensa, Pessoa escreve uma resposta soberba: “Qual o papel que distribui á imprensa” Eu nem papel de impressão lhe distribuiria. A imprensa é o meio de tornar os inferiores acessíveis a si-propios. É a maneira de fazer conhecer aqueles incompreendidos em que não ha nada que comprehender”. In: PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior. Volume VII. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 116.

<sup>71</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922. Ed. cit.*, p. 184.

moderno. O Modernismo surge, então, com uma dupla meta: “tratava-se do **desejo de universalidade** que impunha a superação das limitadas fronteiras portuguesas e, simultaneamente, de uma **vontade de ruptura** com a literatura do passado”<sup>72</sup>. O Modernismo, enquanto período literário referencia-se “num tempo que é afinal projectivo, representa na história da literatura um momento que corresponderia à consciência duma ruptura total”<sup>73</sup>.

A ideia de ruptura fez com que os homens de *Orpheu* se considerassem

revolucionários (...), a sua revolta era dirigida quer contra a cultura mais retrógrada quer contra o cansado positivismo de uma burguesia bem intencionada mas principiante e terrivelmente retardatária que, esteticamente, não vai além das formas do Naturalismo de Zola. A revolta de *Orpheu* sabia a Europa: importava e divulgava na foz do Tejo todos os *ismos* que estavam na berra nas margens do Sena (o dadaísmo, o futurismo, o cubismo, o orfismo, o simultaneísmo) e fabricava alguns em Portugal<sup>74</sup>.

A revolução dá-se por conta dos caminhos que os modernistas percorrem. Se, por um lado, temos uma poética que passa pelo “Romantismo, pelo Simbolismo para, depois, chegar ao próprio Modernismo”<sup>75</sup>, por outro lado, deparamo-nos com aquilo que são as poéticas da Vanguarda, que representam a “manifestação mais visível e provocadora desse Modernismo, que se orienta para uma contestação ou revolução permanente quanto ao passado literário”<sup>76</sup>. Carlos Reis e António Apolinário Lourenço também apontam para essa tendência de que

Modernismo é a designação consensualizada pela crítica para designar o período literário português em que convergem (no grupo de *Orpheu*) (...) duas tendências literárias (...): a que consiste no aprofundamento das correntes literárias do fim-de-século; e a que receciona e se alinha com as propostas de ruptura da Vanguarda, particularmente do Cubismo e do Futurismo<sup>77</sup>.

Ao mesmo tempo que os jovens modernistas importavam esses *ismos* também criavam os seus próprios movimentos. Fernando Pessoa criou o paulismo, o

---

<sup>72</sup> REIS, Carlos (Coord.). *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 2006, p. 170. (destacados do autor).

<sup>73</sup> GUIMARÃES, Fernando. “O Significado Histórico do «Orpheu»”. In: AMARO, Luís (Coord.). *Cadernos da Colóquio Letras*, 2. *Modernismo e Vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 14.

<sup>74</sup> TABUCCHI, Antonio. *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 17.

<sup>75</sup> GUIMARÃES, Fernando. *Art. cit.*, p. 8.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>77</sup> REIS, Carlos e LOURENÇO, António Apolinário. *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Modernismo*. Vol. VIII. Lisboa: Verbo, 2015, p. 14.



interseccionismo e o sensacionismo. É pelo lado da vontade de rutura com o passado e com a tradição e pela sede da novidade e pela afirmação de uma outra estética que a revista e o movimento modernista português ficarão marcados.

Em 1917, na revista *Portugal Futurista* surgem dois textos panfletários, um de Álvaro de Campos, engenheiro naval, e outro de José de Almada-Negreiros, pintor, poeta e tudo. O primeiro, o *Ultimatum*, é um grito iconoclasta contra a literatura e a arte e as ideias estabelecidas. Escrito numa linguagem agressiva, crítica, ácida e irónica, Campos pretende pôr termo aos mestres e aos académicos, chamando-lhes “mandarins”. Vejamos o texto:

Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fóra.  
Fóra tu, Anatole France, Epicuro de pharmacopeia homeophthica (...). Fóra tu, Yeats da celtica bruma á roda de poste sem indicações (...). Deixem-me respirar!  
Abram todas as janellas!  
Abram mais janellas do que todas as janellas que ha no mundo!  
(...) De um modo completo, de um modo total, de um modo integral:

**MERDA!**

A Europa tem sêde de que se crie, tem fome de Futuro!  
A Europa quer grandes Poetas (...) A Europa quer a Grande Idéa que esteja dentro destes Homens Fortes (...) Quer a Sensibilidade Nova<sup>78</sup>.

O segundo, é o famoso *Manifesto Anti-Dantas*, de 1916, onde Almada-Negreiros ataca o poeta Júlio Dantas, símbolo da mentalidade conservadora da época: “Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi! (...) Morra o Dantas, morra! PIM!”<sup>79</sup>.

Está bem presente o carácter audaz e extrovertido destes dois autores, que pretendem fazer muito mais do que meramente *épater le bourgeois*. Voltando, no entanto, à importância de *Orpheu*, é necessário verificar que os críticos e a imprensa consideravam os seus colaboradores maníacos e escandalosos. Logo no dia 30 de março, escreve Júlio de Matos:

O que se conclui da literatura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro (...), Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicómios, mas que podem sem maior

---

<sup>78</sup> CAMPOS, Álvaro de. “Ultimatum”. In: CAMPOS, Álvaro de. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-China, 2014, pp. 401, 402, 410 e 411.

<sup>79</sup> NEGREIROS, José de Almada- *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993, s.p. .

perigo andar fora deles (...) a «linguagem de malhas perdidas, fragmentária, desconchavada, cheia de lacunas correspondentes a palavras, frases ou pensamentos inteiros que não tiveram tempo de fixar-se (...) tudo isso que assinala a arte do paranóico literato (...) Correntemente, eis o que se verifica na obra dos jovens do *Orpheu*, alguns dos quais talvez tenham ideias, mas tão singulares que só confirmam o seu desvio vesânico<sup>80</sup>.

A literatura é, pois, para Fernando Pessoa a arte suprema, e o poeta vê nela o móbil, isto é, a capacidade de renovar a vida artística de um país e de uma mentalidade. É, de facto, após a segunda grande revolução industrial na Europa, com a descoberta do motor a diesel, “com as grandes avenidas Haussmannianas rasgadas”<sup>81</sup>, com a descoberta da Teoria da Relatividade por Einstein e da fenomenologia de Husserl e com os avanços na área da psicanálise, que o Modernismo surge como o grande movimento já anunciado e prenunciado por Richard Wagner e Charles Baudelaire.

O internacionalismo e o cosmopolitismo faziam-se sentir através dos paquetes transatlânticos, da já expandida linha de caminhos-de-ferro por toda a Europa, com a divulgação do telégrafo e do telefone, assim como a construção das primeiras linhas de metro subterrâneo, nomeadamente em Londres e Paris, e com os primeiros passos, melhor dizendo, voos, da aviação.

Essa ideia de cosmopolitismo está bem presente na geração de *Orpheu*, na revista, através, por exemplo, da *Ode Triunfal*, que sai no primeiro número:

Novos entusiasmos da estatura do Momento!  
Quilhas de chapas de ferro sorrindo encostadas às docas,  
Ou a seco, erguidas, nos planos-inclinados dos portos!  
Atividade internacional, transatlântica, *Canadian-Pacific*!  
Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis,  
Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,  
E Piccadillies e Avenues de l’Opéra que entram  
Pela minh’alma dentro!<sup>82</sup>.

Na mesma linha, situa-se a *Ode Marítima*, do mesmo engenheiro naval, que teve lugar no número 2:

A minha imaginação higiénica, forte, prática,  
Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis,  
Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros,  
Com as fortes coisas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras.  
Abranda o seu giro dentro de mim o volante.

---

<sup>80</sup> JÚDICE, Nuno. *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Editorial Teorema, 1986, pp. 61-62.

<sup>81</sup> VIEIRA, José. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>82</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos. Ed. cit.*, p. 83.

Maravilhosa vida marítima moderna,  
Toda limpeza, máquinas e saúde!  
Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado,  
Todas as peças das máquinas, todos os navios pelos mares,  
Todos os elementos da atividade comercial de exportação e  
importação<sup>83</sup>.

O cosmopolitismo estará sempre presente em Pessoa, pois, ao escrever para o já mencionado diretor de *O Herald*, reflete o seguinte:

O cosmopolitismo expressa-se em literatura não pela preocupação cosmopolita (isso não seria uma expressão, mas uma explicação), mas pela admissão adentro do âmbito literário de todas as formas de sensações, de todos os feitios de literatura. Isto é, o cosmopolitismo, fenómeno que se dá no espaço, é representado por um fenómeno literário que se dá *no tempo*: a escola literária que queira representar a nossa época, tem de ser aquela que procure realizar o ideal de todos os tempos, de ser a síntese viva das épocas passadas!<sup>84</sup>

Ainda que Pessoa nunca tenha empreendido grandes viagens após ter regressado da África do Sul, em 1905, permanecendo sempre em Lisboa ou nos seus arredores, para ele “é Europa em toda a parte, e não Lisboa ou qualquer outro simples local”<sup>85</sup>, pois via-se como um verdadeiro cosmopolita. Como nos dizem Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho na introdução às *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, “não é necessário percorrer o mundo e viver aventuras para ser um poeta genial; a vocação literária de Fernando Pessoa realizava-se dentro de um dia-a-dia apagado e mesquinho”<sup>86</sup>. Oportunamente veremos como este cosmopolitismo, já sentido, de certa forma, por Baudelaire, irá levar ao isolamento e à fragmentação do sujeito. A Europa, portanto, e, tendo em conta o contexto e a visão do mundo de então, tida como o centro cultural, intelectual, filosófico e artístico do mundo, passa a ser “uma questão de estado mental sem necessidade de estado social”<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> *Idem*, pp. 136-137.

<sup>84</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922*. Ed. cit., p. 224. É interessante realçar que esta ideia de uma arte que queira “realizar o ideal de todos os tempos” se enquadre perfeitamente na ideia wagneriana de obra de arte do futuro. Pese embora o facto de Wagner considerar a ópera a arte suprema e a síntese de todas as outras artes, é possível vermos como a obra de arte do futuro, ainda que vista por ângulos diferentes, se torna possível somente num mundo fragmentado. É também interessante ver que o desejo de unidade do homem, seja na sociedade, na vida ou na arte, falando em termos teleológicos, surge em momentos de rutura e de grandes mudanças nos paradigmas e nos axiomas que regem o mundo.

<sup>85</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Ed. cit., p. 18.

<sup>86</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. cit., p. XIII.

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*.

Neste sentido, recordando-se de conversas com o amigo e poeta Mário de Sá-Carneiro, Pessoa afirma:

Recordo-me de que uma vez, nos tempos do *Orpheu*, disse a Mário de Sá-Carneiro: «V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si»<sup>88</sup>.

Assim, o fervor cosmopolita incluía em si o “projecto de uma **estética aberta**, essencialmente expansiva, ecléctica e disponível a tudo quanto se mostrava diferente, estranho, exótico”<sup>89</sup>.

O homem modernista, do tempo novo, via, pois, a obra-prima como a sua realização suprema, podendo ser definida como: “a ubiquidade no espaço traduzida em termos de ubiquidade no tempo”<sup>90</sup>. Ora, parece-nos ser isto, justamente, o que faz Charles Baudelaire no poema “(Benção) – Spleen et idéal”, de 1857:

Sei que o drama é a única nobreza do Poema,  
Que nem a palavra nem a forma o farão falir,  
E que para tecer minha coroa de Poeta  
Todos os tempos e universos terão de convergir<sup>91</sup>.

A obra de arte passa a ser um símbolo, na verdade, de universalidade e intemporalidade. Como escreveu o próprio Fernando Pessoa:

uma grande obra é uma obra que *contem* muito, que é ao mesmo tempo, altamente artística, altamente humana, altamente symbolica. Entra aqui o problema da consciencia que o artista teve do que fez. Por exemplo Cervantes teve consciencia do symbolo – Dom Quixote? – Isso não importa. O que importa é a que a obra foi de tal modo intensamente concebida que *inclui* dentro de si o ser symbolo. Houve *vontade conscio-artística* da obra, e, como a vontade conscio-artística inclui o symbolo, ella ficou symbolica quer o autor quizesse quer não<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1993, p. 161.

<sup>89</sup> REIS, Carlos (Coord.). *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Ed. cit., p. 170. (destacado do autor).

<sup>90</sup> HATHERLY, Ana. “O Significado Histórico de *Orpheu* 1915/1975. *Inquérito*”. In: *Cadernos da Colóquio Letras*, 2. *Modernismo e Vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 9-10.

<sup>91</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Posfácio de Paul Valéry. Lisboa: Relógio D’Água, 2003, p. 35.

<sup>92</sup> PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Génio e Loucura*. Ed. cit., p. 71.

Apesar de todo o fervor pelo novo, pelo diferente, pelo autêntico e pelo original, cantando sempre uma arte cosmopolita, internacionalista, exótica, exuberante, o movimento modernista é contra o advento da sociedade burguesa fundada no capitalismo, o que faz com que reaja “em regime tendencialmente apocalíptico (...) à imposição da lógica reprodutiva do capital aos bens artísticos e, mais latamente, a toda a vida do espírito”<sup>93</sup>. Devemos relembrar que esta tendência materialista da sociedade e da arte já havia sido criticada tanto por Baudelaire quanto por Wagner, defensores de uma arte capaz de responder aos novos tempos e, simultaneamente, aberta à possibilidade de os contradizer. Lembremo-nos que o Modernismo é o movimento que aceita todas as artes de todos os tempos, independentemente de estas se contradizerem ou não. O que está em causa, de forma constante e demarcada, é o desejo da novidade e do autêntico.

Adolfo Casais Monteiro dá-nos conta disso quando afirma que, com *Orpheu*,

a literatura portuguesa, e sobretudo, a poesia, reassumia a sua função autêntica: dar a medida do homem dentro do tempo, revelar-lhe a grandeza na miséria, a beleza que permanece no instante que passa, porque o homem é sempre o mesmo e sempre novo – e cada época só pode reencontrar esse «sempre mesmo» quando encontra expressão para as novas ânsias, as novas ambições, as novas necessidades, mas também as novas frustrações e desânimos, em que ele se renova<sup>94</sup>.

Os modernistas, incluindo os portugueses, são “destroyers of tradition even if they attempt to preserve it with the best intentions, because to defend tradition on ones own already means to question it”<sup>95</sup>. António Quadros também vai ao encontro desta ideia de que o Modernismo surge como um movimento corajoso que pretende romper com a tradição e afirmar-se sob o pendão da novidade:

sucede naturalmente que cada movimento inovador, em qualquer altura do tempo dos humanos, teria o direito de se intitular modernista, pois que possuindo todos os requisitos para tal: distanciamento do passado e processo de inovação. Todas as novas gerações são modernas, constituem o *modo* de um tempo, e que é o modernismo senão a assunção, teorizada ou intuitiva, da modernidade?<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> SILVESTRE, Osvaldo. “Modernismo”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008, p. 473.

<sup>94</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. “A Geração do *Orpheu*. Situação do Modernismo”. In: *A Poesia de Fernando Pessoa*. 2ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 37.

<sup>95</sup> KOLAKOWSKI, Leszek. *Modernity on Endless Trial*. Chicago: University Chicago Press, 1990, p. 36.

<sup>96</sup> QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1989, p. 18.

Este século XX que parecia glorioso e caminhava, aparentemente, a passos largos, para a plenitude do Progresso e do desenvolvimento, acabou por se tornar, porém, num “short twentieth Century”, pois “the great edifice of nineteenth century civilization crumbled in the flames of world war”<sup>97</sup>.

A euforia de um futuro glorioso e a sua conseqüente exaltação da vida urbana, da velocidade, da ciência e do progresso tecnológico, da aviação e da sensação de que se podia estar em vários lugares ao mesmo tempo, foi rapidamente “assombrada por um pressentimento apocalíptico”<sup>98</sup>.

Se a dogmática confiança no positivismo e na industrialização não trouxera paz e prosperidade, mas antes guerra, morte e fome<sup>99</sup>, o que acontece, para além da já afirmação dos modernistas de romper com o passado e com a tradição, é um total questionamento dos vários consensos que o século XIX parecia ter criado, nomeadamente no que diz respeito a

accepting one’s place, loyalty to authority, unquestioning obedience, began to break down; patriotism, doing one’s duty, even Christianity, seemed questionable ideals. Man’s understanding of himself was changing<sup>100</sup>.

A guerra abalou todas as crenças na Ciência e no Progresso, de modo que a um suposto mundo harmonioso seguiu-se um mundo caótico aberto a reinterpretações. As teorias desenvolvidas ao longo do século XIX são questionadas, e tudo isto acaba por ser consequência do

Heisenberg’s «Uncertainty principle», of the destruction of civilization and reason in the First World War, of the world changed and reinterpreted by Marx, Freud and Darwin, of capitalism and constant industrial acceleration, of existential exposure to meaningless or absurdity. It is the Literature of technology. It is the art consequent on the dis-establishing of communal reality and conventional notions of causality, on the destruction of traditional notions of the wholeness of individual character (...)<sup>101</sup>.

Dá-se, então, uma total fragmentação do eu e da noção de indivíduo que já vinha sendo diluída desde o advento do Romantismo. O nosso Modernismo será exemplo disso

---

<sup>97</sup> HOBBSBAM, Eric. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century*. London: Penguin Books, 1994, p. 22.

<sup>98</sup> DIX, Steffen (Org.). *O Ano do Orpheu 1915*. Lisboa: Tinta da China, 2015, p. 17.

<sup>99</sup> É de realçar, porém, que, no início da guerra, em 1914, Marinetti e Apollinarie começaram por cantar e exaltar a guerra, para, numa fase posterior, abandonarem essa ideia.

<sup>100</sup> FAULKNER, Peter. *Modernism*. New York: Methuen & Co., 1977, p. 14.

<sup>101</sup> BRADBURY e MACFARLANE. *Op. cit.*, p. 27.

através da poesia de Mário de Sá-Carneiro, mas sobretudo, de Fernando Pessoa, autor que aqui nos interessa.

O poeta tem noção da sua fragmentação e escreve sobre isso, a propósito da necessidade de multiplicação ou de despersonalização. Daí Pessoa afirmar: “não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. (...) Sinto-me múltiplo”<sup>102</sup>. Este novo estado mental “typifies the Modernist poetry of the period”<sup>103</sup>, um tempo em que surgem dúvidas de cariz ontológico e epistemológico que levam não só à estética do fragmento, mas também à fusão de géneros literários devido ao “scepticism of conventional realism”<sup>104</sup>. De facto, o Modernismo e a Vanguarda são também a “apoteose da estética do fragmento”<sup>105</sup>.

Não se estranhe, portanto, que o eu se multiplique e se liquefaça, o eu múltiplo é, paradoxalmente, o “eu dilacerado, numa inesperada matemática em que multiplicar é dividir”<sup>106</sup>, em que o “sujeito [perde] definitivamente a utopia do centramento da inteireza do eu”<sup>107</sup>.

É interessante notar que, já em 1913, numa carta a Mário Beirão, Pessoa fala da questão do outro: “trago com a consciência quotidiana de mim-próprio a impressão que me perdi dentro de mim, e, andando continuamente em minha procura, tenho contudo receio de me encontrar, não vá eu descobrir-me outro”<sup>108</sup>. Em 1914, numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues, o jovem Pessoa escreve: “Eu já não sou eu.<sup>109</sup> Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado”<sup>110</sup>.

Desde os seus primeiros anos de correspondência que Pessoa refere esta fragmentação do eu, assim como a sua alteridade, refletida no *outro*. Esta questão da identidade será uma constante ao longo da vida do poeta de *Mensagem*, e estará também presente na poesia do grupo de *Orpheu*.

Na verdade, Eduardo Lourenço diz-nos, a propósito da identidade, que

---

<sup>102</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. cit., p. 93.

<sup>103</sup> BUTLER, Christopher. *Early Modernism. Literature, music and painting in Europe 1900-1916*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 155.

<sup>104</sup> STEVENSON, Randall. “Modernist Narrative”. In: HERMAN, David et al. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2005, p. 317.

<sup>105</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 118.

<sup>106</sup> CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Avesso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000, p. 68.

<sup>107</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>108</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922*. Ed. cit., p. 92.

<sup>109</sup> No poema “Pauis”, de 23 de março de 1913, posteriormente publicado na *Renascença*, em fevereiro de 1924, Pessoa revela o estilhaçamento do eu: “Fluido de auréola de Foi, oco de ter-se.../ O mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...”.

<sup>110</sup> *Idem*, p. 131.

nós não recebemos a nossa identidade, não somos nós que nos chamamos a nós próprios. No texto bíblico – o texto por excelência do Ocidente até hoje – é o homem criado por Deus que é encarregado de nomear tudo quanto o cerca, todas as coisas da criação, mas não se nomeia a si mesmo. É chamado, é nomeado como feito de terra, mas essa nomeação é de Deus. A nossa nomeação como seres humanos é aquela que nos vem do outro, e provavelmente o problema de ordem subjectiva e de ordem poética de todos ou quase todos os nossos poetas de *Orpheu* foi o de não se terem sentido nomeados por outrem que os confirmasse na sua própria identidade irreduzível e única<sup>111</sup>.

De facto, como iremos ter oportunidade de verificar num dos subcapítulos seguintes,

toda a prática poética de Pessoa é a demonstração perfeita da consciência do poeta moderno de que o «eu» afinal de contas não existe, e de que o «eu lírico» se funda, tão-só, na *subjectividade negativa* que toda a escrita lírica é. A primeira metade do século XX viu surgir na tradição ocidental uma poética *impessoal* de «objectividade»<sup>112</sup>.

A publicação da revista *Orpheu* é, portanto, um momento de viragem e de transformação do nosso meio cultural, intelectual e artístico que, habituado a uma poesia de cariz neorromântico, lusitanista e saudosista, acaba por ser posto de parte com o aparecimento desta geração nova, de jovens poetas e artistas ousados e originais, poeticamente desenvolvidos e esteticamente sensíveis.

## 1.2. *Sê plural como o Universo! O conceito de heterónimo.*

*As únicas pessoas reais são as que nunca existiram.*

Oscar Wilde, *Ensaio Wilde*.

*Se eu gostasse só da minha arte, nem da minha arte gostava, porque vario.*

Fernando Pessoa, *Correspondência*.

*Tenho um mundo de amigos dentro de mim.*

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

---

<sup>111</sup> LOURENÇO, Eduardo. “Orpheu”. *Colóquio Letras*, 190. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 11.

<sup>112</sup> RAMALHO, Maria Irene. *Poetas do Atlântico. Fernando Pessoa e o Modernismo anglo-americano*. Porto: Edições Afrontamento, 2007, p. 291.



É a partir de uma sociedade e de um mundo fragmentados por conta da crise cultural e civilizacional, da falência dos modelos positivistas, da eclosão da guerra e da revolução soviética de 1917, assim como da falência da instituição família e da descrença na religião enquanto garante de paz e harmonia, que o sujeito modernista se estilhaça, tornando-se num *homem mosaico*. Importa realçar que este é um tempo de imensos paradoxos, pois, se, por um lado, se cantava o cosmopolitismo, por outro, tinha-se consciência da solidão ontológica; se havia quem louvasse os progressos tecnológicos e o triunfo da ciência, havia também quem demonstrasse como esses levaram não só à guerra, mas ao aumento das desigualdades e da miséria no meio urbano.

Pessoa, que pela mão de Álvaro de Campos proclama o cosmopolitismo e a maravilha do progresso e das cidades, sendo “a mais importante personalidade das tendências modernistas portuguesas”, acaba por ser, como sabemos, conhecido apenas por um “círculo estreito de admiradores”<sup>113</sup>. O poeta acaba, pois, por ser uma contradição ontológica, no sentido em que corresponde e é espelho dos paradoxos que o movimento modernista criou. Ao mesmo tempo que canta a Europa, o cosmopolitismo e o internacionalismo, jamais sai da cidade de Lisboa, assim como Bernardo Soares, como mais à frente teremos oportunidade de verificar. Pessoa é o Modernismo. É-o pela sua múltipla fragmentação, pois “o dilaceramento do eu insere-se na crise da modernidade, crise sem volta porque as certezas do eu no mundo foram definitivamente abaladas”<sup>114</sup>.

O século XX fez “ruir as certezas humanistas cada vez com maior agudeza, e o autor do poema ‘Ela canta, pobre ceifeira’ vivenciou essa ruína de modo inesperadamente novo que o levou até ao suicídio simbólico da heteronímia (...)”<sup>115</sup>. Pessoa apercebe-se que este é um momento de rutura e que é necessário criar uma nova poética, diferente da presente na *Renascença* portuguesa, cujos mestres são Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra que, considerando apenas Portugal como uma nação de poetas, reduziam o espectro cultural português a uma insignificância e a um provincianismo de lodaçal. Não é por acaso que Pessoa escreve:

Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um

---

<sup>113</sup> SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª Edição. Porto: Porto Editora, 2010, p. 997.

<sup>114</sup> CERDEIRA, Teresa Cristina. *Op. cit.*, p. 70.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 69.

homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espírito?<sup>116</sup>

A heteronímia é, então, ao mesmo tempo, um ponto de chegada de todas as transformações que vinham a acontecer ao longo do século XIX, como já tivemos oportunidade de verificar, mas também acaba por ser a resposta à crise do sujeito unitário. À unidade, Pessoa responde com a multiplicidade, através da explosão heteronímica.

É tempo agora, portanto, de refletirmos sobre o termo heterónimo, ou melhor, sobre o novo sentido que lhe atribui Fernando Pessoa<sup>117</sup>.

Ao pesquisarmos no *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa*, de 2001, percebemos que os conceitos de heterónimo e de heteronímia se aproximam daqueles propostos por Pessoa: “*heteronímia* – Criação de nomes e personalidades diferentes por um mesmo autor, que têm autonomia literária”<sup>118</sup>. Vejamos agora a proposta para “heterónimo”: “*heterónimo* – Personalidade criada por um escritor, com mundividência e carácter próprios”, ou então, sob uma perspectiva de antonímia: “Diz-se da obra assinada com o nome de uma personalidade criada pelo autor ≠ ortónimo”<sup>119</sup>.

A primeira vez que vez que Pessoa utiliza o termo *heterónimo* é na sua “Tábua Bibliográfica”, como já registámos na introdução, que saiu na revista *Presença* 17, de 1928, catorze anos após o famoso dia triunfal:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que podemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas ou pseudónimas, porque deveras não o são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de

---

<sup>116</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. cit., pp. 98-99.

<sup>117</sup> No seu livro *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*, António Apolinário Lourenço dá-nos uma visão crítica e pormenorizada dos significados que o termo vai tendo ao longo dos tempos até à definição pessoana: “Se a maioria dos dicionários anteriores à consagração da obra pessoana o ignoram (e assim sucede, para citar alguns exemplos, com o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 3ª ed. de Eduardo Faria, Lisboa, Imprensa Nacional, 1857; o *Diccionario da Língua Portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moaraes Silva*, Lisboa, 1789; ou mesmo com o *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa*, de Antenor Nacentes, Rio de Janeiro, 1932, no *Grande Dicionário Portuguez ou Thesouro da Língua Portuguesa pelo Dr. Fr. Domingos Vieira, publicação feita sobre o manuscrito original, inteiramente revisto e consideravelmente argumentado*, V. III, Porto, Ernesto Chardon e Bartholomeu H, de Moraes, 1873, p. 972, figura a seguinte entrada: “*Auctor* heteronymo; auctor que publica um livro sob o nome verídico de uma outra pessoa”. De modo semelhante se define, ainda, *heterónimo* na 10ª edição do *Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido Figueiredo, V. II, Lisboa, Livraria Bertrand, 1949, p. 28: “Diz-se do autor que publica um livro sob o nome verdadeiro de outra pessoa. E diz-se do livro que se publica debaixo do nome de pessoa que não é autora dele”. In: LOURENÇO, António Apolinário. *Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*. Braga: Angelus Novus, 1995, p. 18.

<sup>118</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea – Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo. Vol. I, p. 1975.

<sup>119</sup> *Idem, ibidem*.

uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu<sup>120</sup>.

Deste modo, o conceito de heterónimo designa um nome fictício que é adotado por alguém que assina uma obra, contudo, com uma personalidade e também uma obra que é distinta da do próprio criador. Trata-se, pois, tanto “de um processo de desdobramento premeditado da personalidade como de um processo de criação literária de um novo autor”<sup>121</sup>.

Heterónimo torna-se, deste modo,

Um nome outro, um nome diferente. E no quadro de uma heteronímia plural, como a de Pessoa, implica não a operação de ocultação do nome próprio que o pseudónimo supõe ou para o qual remete, mas uma operação de repetida diferenciação, de continuado estranhamento ou alterização que, no limite, como em Pessoa, é simultaneamente um processo de transformação em outro e de perda do nome próprio. Como estes nomes próprios são nomes de autor, os heterónimos não apenas representam o devir outro (nome de) autor, mas implicam a alteridade do nome próprio enquanto nome de autor<sup>122</sup>.

Segundo Carlos Reis, enquanto o pseudónimo consiste na alteração do nome do autor de uma obra mas não da sua personalidade e estilo de escrita, a heteronímia, por sua vez,

parece resultar da convergência e acção conjugada de três componentes: um **nome próprio**, atribuído a um sujeito poético; uma **identidade própria**, dotada de características psicológicas e ideológico-culturais próprias; finalmente – aspecto decisivo e indispensável – um **estilo próprio**, estabelecido por uma escrita poética autónoma em relação à do ortónimo<sup>123</sup>.

A heteronímia abrange elementos estético-literários mais intrincados do que a pseudonímia, tendo lugar num tempo próprio – “que é o da passagem do século XIX para

---

<sup>120</sup> PESSOA, Fernando. “Tábua Bibliográfica”, *Presença* n.º17. Dezembro 1928. (Edição Fac-simile. Lisboa: Contexto, 1993, p. 250).

<sup>121</sup> CEIA, Carlos. “Heterónimo”. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6470/heteronimo/> (visitado a 16-01-2016).

<sup>122</sup> GUSMÃO, Manuel. “Alteridade/Impessoalidade”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008, p. 41.

<sup>123</sup> REIS, Carlos (Coord.). *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Ed. cit., p. 187. (destacados do autor).

o século XX –, tempo propício à questionação da unidade do sujeito e das fronteiras da identidade”<sup>124</sup>.

Mais recentemente, Jerónimo Pizarro volta a refletir sobre esta questão:

«Heterónimo» ou o vocábulo pessoano «heteronimismo» têm o mesmo prefixo de origem grega, *hétero-*, que significa diferente, outro. *Hetero* – poderia opor-se *Homo-*, que significa semelhante, igual (...), mas Pessoa (...) opô-lo a *orto-*, que expressa a noção de propriedade e que se pode traduzir por *recto*, justo ou verdadeiro (cf. «heterodoxia» e «ortodoxia»). Um «heterónimo» seria, pois, um nome diferente, posto que *ónyma* significa nome em grego; e um «ortónimo», um nome apropriado ou verdadeiro...<sup>125</sup>.

Pese embora o facto de Pessoa classificar Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos como heterónimos, o certo é que nem sempre foi assim. Antes de passar a usar o termo heterónimo, Fernando Pessoa atribuía o conceito de pseudónimo a Caeiro, Reis e Campos, numa designação já levada a cabo por Mário de Sá-Carneiro, como verificamos em carta endereçada a Pessoa, de 27 de junho de 1914:

Muito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos (devo dizer que simpatizo singularmente com este cavalheiro). (...) – mas entretanto será bom não esquecermos que toda essa gente é um só: tão grande, tão grande... que, a bem dizer, talvez não precise de pseudónimos...<sup>126</sup>.

Só em 1931 Fernando Pessoa utilizará novamente, pelo menos na correspondência, o termo heterónimo, em cartas a João Gaspar Simões, nomeadamente a 4 de janeiro e a 4 de abril, afirmando, nesta última, enviar, para a revista *Presença* “colaboração minha e dos heterónimos todos”<sup>127</sup>.

Na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, tida pela crítica em geral como a “carta sobre a génese dos heterónimos”, de 13 de janeiro de 1935, Pessoa voltará a falar da heteronímia, e da sua origem, tema a abordar em subcapítulo seguinte. Ainda nesta carta,

---

<sup>124</sup> REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. 2ª Edição. Coimbra: Almedina, 1997, p. 65.

<sup>125</sup> PIZARRO, Jerónimo. *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática, 2012, p. 75.

<sup>126</sup> CARNEIRO, Mário de Sá-. *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. I. Lisboa: Ática, 1978, p. 161. Já em 1915, é o próprio Pessoa que, em carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 19 de janeiro, fala em pseudónimo: “Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos (...). Isso é sentido *na pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra)”. In: PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922. Ed. cit.*, p. 142.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 235.

o poeta revela-nos de que forma foram surgindo essas figuras, que depois designará como heterónimos, e o modo como esse dia se tornou o seu “dia triunfal”:

foi em 8 de Março de 1914, acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. (...) E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. (...) aparecera em mim o meu mestre.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos (...). Criei uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim<sup>128</sup>.

Mas, afinal, quais serão as motivações da heteronímia? Será a heteronímia fruto de um “fenómeno psicológico”<sup>129</sup>? Será antes fruto de um fenómeno meramente literário?; será a heteronímia resultado de várias ideias que foram sendo pensadas ao longo do século XIX, com influências de várias áreas do conhecimento, com especial ênfase da literária?

Várias são as reflexões e as teorias a propósito deste assunto, havendo as que defendem que o fenómeno é de origem psicológica, tendo que ver com problemas mentais, enquanto outras preconizam uma abordagem mais estética e literária.

No âmbito das que preconizam uma abordagem mais literária, a que mais nos interessa, parecem surgir três modelos de explicação, que no subcapítulo seguinte aprofundaremos:

o de uma multipolaridade sem síntese possível ou desejável (...); o que supunha uma clivagem polar hegemónica, postulando um Pessoa nuclear, que alguns defendiam ser o da *Mensagem* e outros Caeiro (...); e, finalmente, o terceiro, de que Jacinto Prado Coelho era o principal mentor, que procurava conciliar, explicando uma

---

<sup>128</sup> *Idem*, p. 342.

<sup>129</sup> BORGES, Paulo. *O Teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser Eu. Estudos e ensaios pessoais*. Lisboa: Verbo, 2011, p. 35.

pela outra, uma poética de «unidade» em uma poética da «diversidade» que coexistiram na obra de Pessoa<sup>130</sup>.

É sobre estas questões que iremos refletir no ponto seguinte.

### **1.3. Não sou das pessoas menos acompanháveis por si próprias. O caminho da psicologia biografista e da doença mental.**

*The lunatic is in my head.  
The lunatic is in my head.  
You raise the blade, you make the change  
You re-arrange me 'til I'm sane.  
You lock the door  
And throw away the key  
There's somenone in my head but it's not me.  
Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*.*

*Uma criatura de nervos modernos, de  
inteligência sem cortinas, de sensibilidade  
acordada, tem a obrigação cerebral de mudar  
de opinião e de certeza várias vezes no mesmo  
dia.  
Fernando Pessoa, *Crónica da vida que passa*.*

Quando Fernando Pessoa escreve a já mencionada carta sobre a génese dos heterónimos, expõe uma explicação de cariz psicológico, apresentando vários pormenores e vocabulário específico:

A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim (...) fazem explosão para dentro e vivos eu a sós comigo. (...) nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais, assim tudo acaba em silêncio e poesia...

---

<sup>130</sup> LEAL, Patrícia. “Fragmento”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. cit., p. 297.

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos.) Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura, abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar<sup>131</sup>.

Abulia, histeria e histeroneurastenia são os vocábulos que Pessoa utiliza para traçar o seu perfil psicológico. Apesar de o intuito desta nossa investigação não passar pelo campo da psicologia e da psiquiatria, julgámos necessário fazer alguma pesquisa em torno dos vocábulos supra citados. Assim, no *Dictionnaire de la Psychanalyse*, abulia é um

terme utilisé en psychopathologie pour caractériser un trouble de l'activité volontaire que l'on rencontre notamment dans les états de dépression et dans la mélancolie. Ce qui fait défaut au sujet, c'est la capacité de réaliser l'acte dont il a l'idée. La description des manifestations psychsthéniques permettait (...) de distinguer une *aboulie motrice* (difficulté dans le passage de l'idée à l'acte) et une *aboulie intellectuelle* (diminution ou perte d'attention volontaire). La notion d'aboulie concerne une donnée comportementale ou caractérologique: elle peut, en psychanalyse, être éclairée par celle d'inhibition<sup>132</sup>.

De facto, Pessoa sempre se considerou um abúlico, no sentido em que quase nunca finalizava os projetos literários e de publicação. Aliás, na sua correspondência, pede constantemente desculpa aos seus remetentes ou por não enviar manuscritos em tempo oportuno ou por não ter respondido à missiva anterior, como podemos ver nestes dois exemplos a Armando Côrtes-Rodrigues, o primeiro de 19 de novembro de 1914: “Creio que há duas malas que não lhe escrevo. (...) Desculpe-me. (...) Por isso estou numa abulia absoluta, ou quase absoluta, de modo que fazer qualquer coisa me custa como se fosse levantar um grande peso (...); e o segundo de 19 de janeiro de 1915: “Há tempos que lhe ando prometendo uma extensa carta”.

---

<sup>131</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, pp. 340-341.

<sup>132</sup> FEDIDA, Pierre. *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris: Larousse, 1974, p. 13.

Já no que diz respeito ao termo histeria, Pierre Fedida diz-nos que este é uma “maladie de l’imagination: c’est (...) une tendance pathologique plus ou moins volontaire et consciente au mensonge”<sup>133</sup>.

Num outro dicionário de Psicologia, podemos ler o seguinte:

propensão de certos indivíduos para exteriorizar os seus sentimentos de modo exagerado, com aparências patológicas e inclinação para a teatralidade. As pessoas nessas condições parecem, de facto, estar a representar um *papel* dramático, pondo em cenas conflitos que, precisamente, as fazem sofrer. Os histéricos apresentam-se geralmente como seres apaixonados, sensíveis, com a preocupação da «grandiosidade» (...). Em sentido estrito, designa-se por histeria uma doença psíquica que se manifesta em sintomas físicos, sem que por isso o doente sofra de qualquer lesão fisiológica. A designação vem do termo grego «hystera», que significa «útero», porque se considerava antigamente a histeria como doença especificamente feminina<sup>134</sup>.

Ainda que alguns destes termos sejam cronologicamente demarcados, a verdade é que no tempo do jovem Pessoa, todos eles eram reconhecidos, pois vinham à estampa pela pena de Freud e de outros psicanalistas, como William James, que começavam a estudar o subconsciente humano. O autor de *O Banqueiro Anarquista* conhecia estas designações, tendo chegado a estudar obras como o “*Traité des maladies mentales*, de Dagonet, *The Nervous System and the Mind*, de Mercier, *La Famille névropathique*, de Feré, *L’homme de génie*, de Lombroso”<sup>135</sup>.

Na própria correspondência de Pessoa encontramos várias cartas em que o poeta fala sobre o assunto, referindo-se à abulia, ao cansaço, ao tédio, à nevrose ou à neurastenia. Em 1912, a Álvaro Pinto, Pessoa diz o seguinte: “Escrevo para participar que, não havendo catástrofe nervosa, lhe enviarei de aqui amanhã o meu fim de artigo!”<sup>136</sup>. No mesmo ano e ao mesmo destinatário, confessa que: “A tortura disto, misturada com a de estar doente e outros ingredientes de mal-estar próprio psíquico formam um composto espiritual mui pouco favorecedor e apressador de trabalho”<sup>137</sup>. Em 1913, a Jaime Cortesão, regista-se que: “[n]o momento actual, inteiramente trágico, da [sua] vida, em que [é] o Atlas involuntário de um mundo de tédio”<sup>138</sup>. Em carta a Álvaro Pinto lemos: “mas através da frouxa

---

<sup>133</sup> *Idem*, p. 150.

<sup>134</sup> KNOLL, Ludwig. *Dicionário de Psicologia Prática*. Tradução de Álvaro Salema. Lisboa: Círculo de Leitores, 1982, p. 155.

<sup>135</sup> PIZARRO, Jerónimo. *Op.cit.*, p. 23.

<sup>136</sup> PESSOA, Fernando. *Op.cit.*, p. 53.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 71.



expressão que o meu cansaço, água de sempre, imprime ao meu pensamento”<sup>139</sup>. Note-se que já em 1913, o poeta fala de um “cansaço, água de sempre”. Em abril do mesmo ano, escreve o poeta a Mário Beirão: “Estou altamente neurastenizado. Trago na consciência quotidiana de mim-próprio a impressão que me perdi dentro de mim”<sup>140</sup>. O mesmo “cansaço de sempre”, com as suas variantes, sentido em 1914, continua a marcar o tom de escrita no ano seguinte. E assim lemos, em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 4 de outubro de 1914, Pessoa afirmar: “o meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma”<sup>141</sup>. Posteriormente, a 14 de março de 1916, ano da morte de Mário de Sá-Carneiro, Pessoa escreve ao seu amigo íntimo:

Estou num daqueles dias *em que nunca tive futuro*. (...) Em dias de alma como hoje eu sinto bem, em toda a consciência do meu corpo, que sou a criança triste em quem a vida bateu. Puseram-me a um canto onde se ouve brincar. Sinto nas mãos o brinquedo partido que me deram por ironia de lata<sup>142</sup>.

Nesse mesmo ano, e ao mesmo amigo, afirma, em abril, numa outra carta: “tenho o espírito feito em trapos por uma série de grandes apoquentações que me atacaram, e em parte atacam, simultaneamente”<sup>143</sup>. No dia 4 de novembro de 1916, já após o suicídio de Mário de Sá-Carneiro no hotel em Paris, confessa o jovem poeta a Armando Côrtes-Rodrigues que “agora estou numa fase melhor, com episódicas antemanhãs de ser-eu-verdadeiramente. Uma longa história de Depressão”<sup>144</sup>, que, em 1919, desenvolve em teoria apresentada aos psicanalistas Hector e Henri Durville:

sou um histero-neurasténico, mas, felizmente, a minha neuropsicose é bastante fraca, o elemento neurasténico domina o elemento histérico, e isso faz com que não tenha sinais histéricos exteriores (...). A minha histeria é apenas interior, e apenas minha, na minha vida comigo mesmo tenho toda a instabilidade de sentimentos e de sensações (...). Enquanto tal, e porque está sob o meu controlo, a minha emotividade não me faz mal; até gosto muito dela porque me é útil para a vida literária que levo ao lado da minha vida prática. Cultivo mesmo, com um cuidado um tanto decadente, estas emoções tão vivas quanto subtis de que é feita a minha vida interior. Não quero mudar nada. (...) Quero sempre fazer, ao mesmo tempo, três ou quatro coisas diferentes, mas, no fundo, não somente não as faço, como não quero fazer nenhuma delas. A acção

---

<sup>139</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 208. (itálico do autor).

<sup>143</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 219.

pesa sobre mim como uma danação; agir, para mim, é violentar-me<sup>145</sup>.

Desde logo, não só Pessoa tem plena consciência do que afirma, como também sabe tirar proveito da eventual situação psiquiátrica em que se encontra, fazendo notar que “até gosto muito dela porque me é útil para a vida literária”. Em 30 de setembro de 1929, dirigindo-se a João Gaspar Simões, o poeta de *Mensagem* diz: “tenho estado sujeito, estes últimos dias, a tempestades mentais, que conto aproveitar literariamente, mas que, enquanto se não aproveitam, duram”<sup>146</sup>. Esta foi, de acordo com António Quadros, uma solução de génio, que, segundo o ensaísta, fez com que Pessoa (e)levasse

a transcendência da abulia ou da autodestruição através do *fazer* poético dos heterónimos, que representaram muitas coisas ao mesmo tempo: apaixonada procura da identidade, para além da máscara convencional de «uma» personalidade; libertação e sublimação dos «tempos-seres» que o poeta experimentava dentro de si; «processo alquímico» interior de iniciação psíquica; forma de projecção-ocultação, fundamental para um homem secreto como Pessoa; modo *sui generis* de intervenção literária, intelectual engano face ao *outro* radical que todos os seus conviventes e contemporâneos eram para o poeta; expressão da originalidade existencial da sua «maneira de ser» ou da sua onticidade...<sup>147</sup>.

Se, por um lado, Pessoa tira proveito dessas suas “tempestades mentais”, escrevendo e refletindo, por outro lado, parece cair num certo estado de euforia transbordante que revela um traço de tristeza, angústia e melancolia, como lemos na carta a Ofélia Queirós, de 9 de outubro de 1929:

e eu estou triste, e sou maluco, e ninguém gosta de mim, e também porque é que havia de gostar (...) e por que é que a Ofelinha gosta de um meliante e de um cevado e de um javardo e de um indivíduo com ventas de contador de gás e expressão geral de não estar ali mas na pia da casa ao lado, e exactamente, e enfim, e vou acabar porque estou doido, e estive sempre ...<sup>148</sup>.

Mário Saraiva chega a defender que a questão dos heterónimos dá-se por conta de um problema esquizofrénico de que o poeta sofria, afirmando que este não é um problema literário, mas, sim, uma questão de natureza médica, já que, para o psiquiatra,

---

<sup>145</sup> *Idem*, pp. 289-290.

<sup>146</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935. Ed. cit.*, p. 169.

<sup>147</sup> QUADROS, António. *Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio*. 4ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 116.

<sup>148</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p.171.

a cisão em dois pertence à fase sintomática inicial da esquizofrenia. Pessoa começa efectivamente por acusar essas queixas, que levam à aparência de dupla personalidade (...); mas na realidade patológica o significado é o de duas partes desintegradas do todo...<sup>149</sup>.

A estas palavras acrescenta que o poeta de *Orpheu* tinha uma “insuspeitada e complexa personalidade” que refletia o padecimento de “inferioridades mentais insanáveis”<sup>150</sup>.

Ainda que um dos sintomas da esquizofrenia seja ouvir vozes e ter alucinações, não nos parece que Pessoa sofresse desta patologia, tendo em conta que demonstra plena consciência de tudo o que faz e do que se está a passar. Deste modo, comungamos da ideia de Jerónimo Pizarro, que afirma ser necessário

voltar a pensar a noção de heteronimismo. Este conceito, (...) aponta para uma tendência – uma constituição mental, inclusive – e para uma técnica. Seria uma inclinação de carácter transfigurada em arte. A explicação psicológica que Pessoa oferece acerca da génese dos seus heterónimos, (...) favorece uma leitura biográfica e até mesmo médica; porém, é importante não esquecer que o heteronimismo é também um processo consciente, de desdobramento premeditado, e que este autor, que inventa autores supostos, tem um papel activo e lúcido em todo este complexo processo, ainda que, na ficção, refira, muitas vezes que o seu papel é tendencialmente passivo<sup>151</sup>.

Contudo, surgem outras propostas, de pendor clínico e psicológico, para tentar explicar o fenómeno heteronímico. Georges Güntert considera que a multiplicidade de Pessoa acaba por ter origem no seu “narcisismo nunca ultrapassado”<sup>152</sup>. Para este autor, Pessoa só reconhece o seu “«eu» na imagem enganadora do espelho, a qual por sua vez está sujeita a contínua alteração, nada mais lhe resta do que reflecti-la sempre sob ângulos diversos”<sup>153</sup>.

João Gaspar Simões, por seu turno, na sua famosa obra *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, afirma que

o desdobramento por vários nomes através dos quais se exprimiu, é uma prova de fraqueza. Ao contrário do que pensam alguns

---

<sup>149</sup> SARAIVA, Mário. *O Caso Clínico de Fernando Pessoa*. 3ª Edição. Lisboa: Universitária Editora, 1999, p. 118.

<sup>150</sup> SARAIVA, Mário. *Fernando Pessoa ele próprio. Novo Estudo Nosológico e Patográfico*. Porto: Clássica Editora, 1992, p. 10.

<sup>151</sup> PIZARRO, Jerónimo. *Op. cit.*, pp. 91-92.

<sup>152</sup> GÜNTERT, Georges. *Fernando Pessoa: O Eu Estranho*. Tradução de Maria Fernanda Cidrais. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 121.

<sup>153</sup> *Idem, ibidem*.

críticos, entendemos que este «drama em gente» foi a maneira de solucionar uma crise, visto que esses outros nomes através dos quais ele se exprimirá até ao fim da vida respondem a um verdadeira *prise de conscience*<sup>154</sup>.

Num outro texto, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, o mesmo autor argumenta que, “não obstante a sua histero-neurastenia, Pessoa era um “degenerado”<sup>155</sup>. João Gaspar Simões vai mais além e tece considerações de pendor psicológico, que têm em conta o autor Max Nordau e a sua obra *Degeneration*, de 1892, traduzida para o francês em 1894, com o título *Dégénérescence*:

Sendo a degenerescência, como afirma Nordau, «um desvio doentio de um tipo primitivo», uma vez que tais desvios eram hereditários e, transmitindo-se, se iam afastando cada vez mais da norma, ele, neto de uma louca e filho de um tuberculoso, não podia deixar de apresentar estigmas de degenerado. Se não havia nele evidentes deformidades físicas – assimetria facial, imperfeições das orelhas, estrabismo, beijo rachado, irregularidades do maxilar –, estigmas somáticos do degenerado, segundo Nordau, o certo é que lhe não faltavam iniludíveis «deformidades» psíquicas ou mentais<sup>156</sup>.

Gaspar Simões junta às teorias de Nordau uma outra teoria, de ordem positivista e biografista, visto que considera Pessoa um degenerado devido à sua hereditariedade, neste caso, a avó materna e o pai, que parecem levar ao desenvolvimento de uma teoria determinista na qual Pessoa é, inevitavelmente, um doente mental ou, pelo menos, uma pessoa com problemas psicológicos.

A nosso ver, esta teoria desenvolvida por João Gaspar Simões não faz sentido, pois, como já referimos acima, ainda que a ascendência de Pessoa apresente alguns problemas de foro psiquiátrico, a avó Dionísia, que morre doida e o pai, em jovem idade, tuberculoso, não nos parece evidente e plausível que a origem da heteronímia seja um fenómeno hereditário ou psiquiátrico.

Gaspar Simões continua a sua reflexão a propósito da degenerescência e da suposta condição e perfil psicológico de Pessoa:

considerava a sua própria excitabilidade uma prova de superioridade, estava persuadido de que era dotado de uma compreensão especial, compreensão esta de que os outros mortais

---

<sup>154</sup> SIMÕES, João Gaspar. *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973, p. 38.

<sup>155</sup> SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 7ª Edição. Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2011, p. 231.

<sup>156</sup> *Idem, ibidem*.

não compartilhavam, e experimentava desprezo pelo que era vulgar, comum e limitado. (...) Além disso, a tais crises de abatimento vinham juntar-se: aversão por toda a forma de actividade, repulsa por todos e por tudo, clara impotência da vontade – completa abulia. E mais: (...) havia nele o gosto pelo devaneio, do sonho, da meditação sem finalidade. E não ficavam por aqui os sintomas de degenerescência que apresentava<sup>157</sup>.

Desta forma, João Gaspar Simões chega aos heterónimos e àquilo que considera como sendo consequência de uma “crise”. Para o presencista esta crise está

intimamente relacionada com a consciência que Fernando Pessoa tinha nessa época daquilo a que Max Nordau lhe ensinara a considerar «degenerescência», mas que, quanto a nós, no seu caso, não era senão, em grande parte, a fatal condição de lírico que acorrenta todos os portugueses à sua raça e ao seu solo<sup>158</sup>.

Assim, é estabelecida uma correlação entre o que é um problema do foro psicológico com o que considera uma qualidade intrínseca do “ser português”: a condição de lírico<sup>159</sup>, que, de certo modo, não deixa de estar ligada a alguns dos arquétipos do ideal nacional, segundo António Quadros. São eles: Mar, Nau, Viagem, Descobrimento, Demanda, Oriente, Amor, Império, Saudade, Encoberto.<sup>160</sup>

Esta ideia de lirismo preconizada por Gaspar Simões tem as suas raízes no grupo da *Renascença* e, em especial, na obra *Arte de Ser Português*, de Teixeira de Pascoaes, que afirma que a poesia e os poetas são a alma e o espelho de um povo. Para o saudosista de Amarante, “o escritor português é muito mais espontâneo e emotivo do que o intelectual”<sup>161</sup>. E continua assim o pensador do Saudosismo: “o poeta é o escultor espiritual de uma Pátria, o revelador-criador do seu carácter em mármore eterno de harmonia”<sup>162</sup>.

Segundo julgamos, a heteronímia pessoana não só não é um fenómeno do foro psicológico, como também não se pode identificar com uma questão de “raça” ou de génio português. Não esqueçamos que o criador dos heterónimos passou a sua infância fora de

---

<sup>157</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 235.

<sup>159</sup> Em carta ao editor francês de *O Mandarim*, Eça de Queirós vai ao encontro desta ideia escrevendo que “Com efeito, embora hoje toda a nossa juventude literária, e mesmo alguns ancestrais evadidos do romantismo, se apliquem pacientemente a estudar a natureza, e façam constantes esforços para enfiar nos livros a maior soma de realidade viva - nós por aqui nos quedámos, neste canso ensolarado do mundo, muito idealistas e muito líricos”. In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo*. Vol. VI. 2ª Edição. Lisboa: Verbo, 2000, p. 204.

<sup>160</sup> <http://antonioquadros.blogspot.pt/2008/10/dos-arqutipos-do-ideal-portugus-s.html> (visitado a 27-07-2016).

<sup>161</sup> PASCOAES, Teixeira de. *Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991, p. 65.

<sup>162</sup> *Idem*, p. 67.

Portugal, tendo uma educação britânica e votada para valores completamente diferentes daqueles que Gaspar Simões tenta aglutinar à imagem do autor de *Chuva Oblíqua*.

Contudo, Pessoa sentir-se-á um verdadeiro português, mas um tipo de português que nada tem que ver com aquele que é pensado e teorizado por Pascoaes e por Leonardo Coimbra. Vejamos um excerto de *Páginas Íntimas de Auto-Interpretação*:

Sendo nós portugueses, convém saber o que é que somos. a) adaptabilidade, que no mental dá a instabilidade, e portanto a diversificação do indivíduo dentro de si mesmo. O bom português é várias pessoas. b) predominância da emoção sobre a paixão. Somos ternos e pouco intensos, ao contrário dos espanhóis – nossos absolutos contrários – que são apaixonados e frios. Nunca me sinto tão português como quando me sinto diferente de mim – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, e quantos mais haja havidos ou por haver<sup>163</sup>.

Pessoa refuta Pascoaes e leva mais longe a sua ideia sobre ser português, que afasta de uma ideia *démodé* de Império colonial e das Descobertas, antes a aproximando de uma ideia do cosmopolitismo, reflexo dos novos tempos em que todos os lugares estão num só sítio. Para Pessoa, os portugueses podem ser divididos em três tipos:

o português típico, que forma o fundo da nação e o da sua expansão numérica, trabalhando obscura e modestamente em Portugal e por toda a parte de todas as partes do Mundo. Este português encontra-se, desde 1578, divorciado de todos os governos e abandonado por todos. Existe porque existe, e é por isso que a nação existe também. (...) Outro é o português que o não é. Começou com a invasão mental estrangeira, que data, com verdade possível, do tempo do Marquês de Pombal. Esta invasão agravou-se com o Constitucionalismo, e tornou-se completa com a República. Este português (que é o que forma grande parte das classes médias superiores, certa parte do povo, e quase toda a gente das classes dirigentes) é o que governa o país. Está completamente divorciado do país que governa. É, por sua vontade, parisiense e moderno. Contra sua vontade, é estúpido.

Há um terceiro português, que começou a existir quando Portugal, por alturas de El-Rei D. Dinis, começou, de Nação, a esboçar-se Império. Esse português fez as Descobertas, criou a civilização transoceânica moderna, e depois foi-se embora. Foi-se embora em Alcácer Quibir, mas deixou alguns parentes, que têm estado sempre, e continuam estando, à espera dele. Como o último verdadeiro Rei de Portugal foi aquele D. Sebastião que caiu em Alcácer Quibir, e presumivelmente ali morreu, é no símbolo do

---

<sup>163</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. cit., p. 94.

regresso de El-Rei D. Sebastião que os portugueses da saudade imperial projectam a sua fé de que a família se não extinguisse<sup>164</sup>.

O que a citação evidencia é, sem dúvida, a consciência que o português não é somente emotivo, é também imaginativo e a imaginação é uma característica fundamental para o poeta modernista, como verificaremos no subcapítulo seguinte. Por ora, fiquemos com o seguinte excerto:

O português do tipo imperial absorve a inteligência com a imaginação - a imaginação é tão forte que, por assim dizer, integra a inteligência em si, formando uma espécie de nova qualidade mental. Daí os Descobrimentos, que são um emprego intelectual, até prático, da imaginação. Daí a falta de grande literatura nesse tempo (pois Camões, conquanto grande, não está, nas letras, à altura em que estão nos feitos o Infante D. Henrique e o imperador Afonso de Albuquerque, criadores respectivamente do mundo moderno e do imperialismo moderno). E esta nova espécie de mentalidade influi nas outras duas qualidades mentais do português: por influência dela a adaptabilidade torna-se activa, em vez de passiva, e o que era habilidade para fazer tudo torna-se habilidade para ser tudo<sup>165</sup>.

É, pois, com fundada convicção que não subscrevemos a proposta de João Gaspar Simões.

Sob um outro ponto de vista, Kenneth Krabbenhoft propõe uma teoria segundo a qual o autor de *Mensagem* se considerava um génio, afastado da vida comum e das restantes pessoas. Segundo Pessoa, escreve, Krabbenhoft,

a obrigação excepcional do génio consiste em sacrificar a tranquilidade de que o homem normal desfruta em troca da sua adaptação natural ao mundo em que vive, sacrificando inclusive as relações afectivas, o amor e a família. (...) quanto maior for o grau de genialidade, mais opróbrios receberá dos seus contemporâneos<sup>166</sup>.

Se voltarmos à correspondência do poeta, nomeadamente com Ofélia Queirós, a única mulher, que saibamos, mais intimamente se aproximou de Pessoa, percebemos de que modo o poeta tinha noção da sua condição ou daquilo a que ele iria chamar o seu destino.

---

<sup>164</sup> PESSOA, Fernando. "Sobre Portugal – Introdução ao problema Nacional." (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão). Lisboa: Ática, 1979, p. 6.

<sup>165</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>166</sup> KRABBENHOFT, Kenneth. *Fernando Pessoa e as doenças do fim de século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011, p. 117.

Em 1920, na primeira fase do seu namoro, numa carta de 11 de junho, reconhece que “Hoje sentir-me-ia muito melhor se pudesse contar com ir logo ver a Nininha, e vir para baixo de Belém com ela, e sem o Álvaro de Campos, que ela, naturalmente, não gostaria que esse distinto engenheiro aparecesse”<sup>167</sup>. Numa outra carta, de 29 de novembro desse mesmo ano, já no final do namoro, as palavras parecem derradeiras e definitivas: “O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ofelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam”<sup>168</sup>.

O entendimento de que a sua vida pertence a uma outra esfera de consciência da vida e de visão do mundo remete, seguramente, para o mundo da arte.

Nove anos depois, em 1929, aquando da reaproximação a Ofélia, o poeta assume ter chegado

à idade em que se tem o pleno domínio das próprias qualidades, e a inteligência atingiu a força e a destreza que pode ter. É pois ocasião de realizar a minha obra literária, completando umas coisas, agrupando outras, escrevendo outras que estão por escrever. Toda a minha vida futura depende de eu poder ou não fazer isto, e em breve. De resto, a minha vida gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário (...). É preciso que todos, que lidam comigo, se convençam de que sou assim, e que exigirme os sentimentos, aliás muito dignos, de um homem vulgar e banal, é como exigir-me que tenha olhas azuis e cabelo louro<sup>169</sup>.

Num outro texto, é a própria Ofélia Queirós quem nos fala do poeta e da sua obra:

lembro-me do Montalvor, que ia lá quase todos os dias e que não perdoava ao Fernando o facto de ele não publicar a sua Obra. Dizia-lhe: «Ó Fernando, é um crime você continuar ignorado» E ele respondia: «Deixem estar, que, quando eu morrer, ficam cá caixotes cheios»<sup>170</sup>.

Na verdade, é possível afirmarmos que o poeta sabia da importância que teria no futuro da história da literatura, pois nestes caixotes ou na famosa arca, encontrar-se-iam

---

<sup>167</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922. Ed. cit.*, p. 349.

<sup>168</sup> *Idem*, p. 361.

<sup>169</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935. Ed. cit.*, p. 166. Ainda a propósito da correspondência entre Pessoa e Ofélia, podemos ler o seguinte, a propósito das mudanças que se dão na vida do poeta: “Recomeçámos então o «namoro». Isto em 1929. (...) O Fernando estava diferente. Não só fisicamente, pois tinha engordado bastante, mas, e principalmente, na sua maneira de ser. Sempre nervoso, vivia obcecado com a sua obra. (...) Ele não queria trabalhar todos os dias, porque queria dias só para si, para a sua vida, que era a sua obra”. In: SARAIVA, Mário. *Op. cit.*, p. 271.

<sup>170</sup> PESSOA, Fernando. *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Introdução, organizações e notas de António Quadros. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1986, p. 266.



poemas, textos em prosa, reflexões filosóficas, cartas astrológicas, poemas em inglês, entre tantos outros textos, que iriam revolucionar a literatura portuguesa e a forma como a encaramos, lemos e estudamos.

Deste modo, não nos parece correto afirmar que haja um “desrespeito pela manifestada vontade de sigilo do autor”<sup>171</sup>, visto que é o autor de “Ela canta, pobre ceifeira” quem refere os inéditos e dá a entender que podem ser (re)visitados.

No fundo, o que interessa verdadeiramente a Pessoa é a obra de arte, a sua obra de arte literária. Talvez por isso estas reflexões pareçam tão frias e absurdas, na medida em que remetem para um estado de solidão ontológica, por um lado, mas também para uma constante luta consigo mesmo, por outro. Não é por acaso que, logo em 1915, numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues, o jovem Fernando escreve:

Temo pois que vivo há meses numa contínua sensação de incompatibilidade profunda com as criaturas que me cercam (...). Em ninguém que me cerca ou encontro uma atitude para com a vida que *bata certo* com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual. De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus com o seu génio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão, – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística<sup>172</sup>.

Pessoa discorre, também, como já dissemos, sobre a ideia e a noção de génio e da sua condição, na tentativa de criar uma definição a partir da sua própria experiência:

O que é um homem de genio? É um inadaptado ao meio. Mas é um inadaptado que *cria*, isto é, que faz o meio adaptar-se a si. (...). O homem de pensamento só pode adaptar a si um meio futuro. – Porém, se exceptuarmos o homem de acção, o homem de genio nada a serio tem a perder<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> SARAIVA, Mário. *Op. cit.*, p.10.

<sup>172</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922. Ed. cit.*, pp. 140-141.

<sup>173</sup> PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Génio e Loucura. Ed. cit.*, pp. 63-64.

Leitor assíduo de várias teorias psicanalíticas e do foro psicológico, como já tivemos oportunidade de referir, Fernando Pessoa pensa no génio como alguém que nasce numa época de grandes transformações sociais, políticas e culturais. Ao nascer numa época conturbada, o poeta acredita que o génio é capaz de construir toda uma obra, apesar de poder apresentar características de desequilíbrio:

Ha no genio um elemento de equilibrio e um elemento de desequilibrio, um de normalidade (pois que pode ser, ou poderá vir a ser, compreendido por homens normaes) e de anormalidade (pois os homens normaes não poderiam fazer o que elle faz)<sup>174</sup>.

Se tivermos em conta o período cultural e político em que viveu Pessoa conseguimos perceber o porquê destas afirmações, assim como o teor da reflexão seguinte: “o genio aparece em reacção contra o meio. Mas é d’esse meio que o genio nasce. (...). O genio, por ser fortemente individual, é uma reacção contra o meio, visto que, sendo original, é «já» um producto, por isso, contra o que já está feito”<sup>175</sup>.

Não é por acaso que Pessoa critica o seu tempo e a falta de boa literatura em Portugal. Pensamos que uma das possíveis explicações da heteronímia passa pela constatação de que “com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?”<sup>176</sup>, do que por teorias de cariz psicanalítico, biografista, determinista ou positivista.

O desígnio de um só homem de génio se converter ele mesmo numa literatura, numa obra total, vem dar ênfase à questão da criatividade e da imaginação do poeta que, confrontado com um mundo diferente, estilhaçado e fragmentado, jamais pode voltar a recorrer aos antigos modelos, aos temas conhecidos. Tudo isso deixou de fazer sentido. As novas angústias com que o sujeito se depara diariamente não encontram solução no passado. A procura de um homem que seja toda uma literatura não deixa de ter como linha de fundo, de forma sub-reptícia e inconsciente, a ideia de obra de arte do futuro *à la* Wagner. De facto, já não se trata de unir todas as artes numa só arte, mas sim de fazer da arte, neste caso da literatura, o espelho de todas as outras artes, tornando-se, deste modo, a Arte suprema.

Lembrando que, para o poeta, uma das soluções encontradas para responder às novas angústias e às novas questões se encontra na imaginação e na criatividade, convocamos,

---

<sup>174</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>175</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>176</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. cit., p. 95.

agora, a teoria proposta por António Fernandes da Fonseca para explicar o fenómeno heteronímico. Em primeiro lugar, Fonseca faz uma reflexão sobre os termos criatividade e criação, dizendo que

essa capacidade de tirar do nada foi desde sempre atribuída, pelo homem, ao supremo *criador*, à divindade que terá criado o Mundo a partir do «nada». Daqui se pode concluir (...), que o homem, ao criar algo de novo, se aproxima da divindade e se «imortaliza», alcançando, assim, o «nirvana», vencendo todas as suas frustrações, pelo regresso ao paraíso<sup>177</sup>.

Assim, a imaginação mostra-se capaz de percorrer a memória do sujeito, de uma mentalidade e de um imaginário. Uma sociedade em mudança torna-se numa dificuldade e, talvez por isso, os heterónimos possam a ser encarados como uma “válvula de escape (uma verdadeira «catarse») das suas vivências dolorosas e dos conflitos e tensões que a sua alma vinha suportando”<sup>178</sup>.

O criador da obra de arte é, portanto, alguém que tem como objetivo a procura do absoluto, e Pessoa, se não procurou o absoluto na sua obra, esteve sempre em busca de uma outra coisa, do outro lado das vivências e das sensações. Como afirma Harold Bloom, com Pessoa começamos pelo “fascínio do seu próprio nome”<sup>179</sup>, já que *persona* significa máscara, parecendo antever todo um jogo de fingimentos e de criações poéticas.

Parece-nos que António Fernandes da Fonseca tem uma posição mais moderada em relação àquelas propostas por João Gaspar Simões e Mário Saraiva, tendo em conta que contesta a ideia de que

dentro de uma perspectiva estritamente psicopatológica e tomando à letra a auto-análise de Fernando Pessoa, aliando-se à sua vida um tanto solitária, ao seu comportamento retraído e à produção dos seus fantasmas e dos seus desdobramentos heteronímicos, poderia alguém ser tentado a pensar que o poeta teria sido portador de uma grave afecção psiquiátrica, muito especialmente num quadro clínico de características esquizofrénicas, mais precisamente, um síndrome paranoide do tipo «Capgras» (o doente se sente alterado na sua aparência ou, então, tem a ilusão de ser um outro indivíduo) ou então, um quadro do tipo esquizo-afectivo (em que traços de personalidade algo bizarros alternam com traços afectivos)<sup>180</sup>.

---

<sup>177</sup> FONSECA, A. Fernandes da. *A Psicologia da Criatividade*. 3ª Edição. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2007, p. 20.

<sup>178</sup> *Idem*, p. 146.

<sup>179</sup> BLOOM, Harold. *Génio*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p. 667.

<sup>180</sup> FONSECA, A. Fernandes da. *Op. cit.*, p. 173.

O mesmo autor questiona a tese de que Pessoa sofreria de “psicose alcoólica”<sup>181</sup>, e apresenta o argumento de que “o poeta da *Mensagem* tomava inteira consciência dos «pseudo-estilhaços» da sua personalidade”<sup>182</sup>. No fundo, continua o autor, “Fernando Pessoa era um espírito taquipsíquico, que do ponto de vista social consegue controlar-se e se comporta como um angustiado crónico”<sup>183</sup>.

No que toca ao posicionamento de Richard Zenith, a origem da heteronímia não é somente fruto de um fenómeno literário. Para o crítico americano, esta tem um fundo psicológico com origem na infância do poeta e prolongou-se pela vida fora. A heteronímia é

uma manifestação, entre outras, de como Pessoa, num certo sentido, não quis crescer. Desprezando os vários objectivos – estabilidade no trabalho, segurança material, criação e sustento de uma família – que a vida adulta tende a impor, preferiu evitar responsabilidades, brincar, experimentar, imaginar, fazer de conta isto ou aquilo, não sendo de facto, neste aspecto, um homem normal e adulto como os outros<sup>184</sup>.

Parece-nos, portanto, que a explicação da heteronímia não passa, mais uma vez, necessariamente, pelo campo da psicologia, da psicanálise ou das patologias em geral. Contudo, isso não quer dizer que não seja pertinente rever o conjunto de ideias tecidas em torno da personalidade de Fernando Pessoa.

Ainda que não concordemos com a grande maioria, a verdade é que elas vêm demonstrar a grandeza do poeta, assim como a sua intemporalidade e inesgotável interesse,

---

<sup>181</sup> *Idem*, p. 174. Ainda que existam várias fotografias de Fernando Pessoa pelos cafés da capital, inclusivamente uma dedicada a Ofélia, com a descrição “em flagrante delírio”, não nos parece que esse gosto exacerbado pelo álcool tenha sido importante para a criação heteronímica.

<sup>182</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>183</sup> *Idem, ibidem*. Num livro relativamente recente, de 2010, intitulado *Maníacos de Qualidade. Portugueses célebres na consulta com uma psicóloga*, Joana Amaral Dias refere-se a Pessoa como sendo alguém com sentimentos de onipotência e de “auto-endeusamento”, de forma a “criar mitos, designadamente sobre si mesmo”. Para esta autora, Pessoa é um criador não só de mitos, mas do seu próprio mito, tendo plena consciência da sua importância no futuro da literatura e do pensamento português. Não é por acaso que Joana Amaral Dias se refere constantemente a Pessoa como o “Super-Camões”. A extensa correspondência com várias pessoas, muitas delas do meio cultural, literário e intelectual levou a psicóloga a afirmar que esta troca de correspondência “evidencia a preocupação em construir uma lenda sobre si próprio e em deixar material organizado e de qualidade para os biógrafos”. In: DIAS, Joana Amaral. *Maníacos de Qualidade. Portugueses célebres na consulta com uma psicóloga*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2010, pp. 242 e 243. Além de contestar as biografias de Gaspar Simões e Bréchon por serem demasiado psicologistas mas sem um fundo de formação nessa área, a autora vai ao encontro do que afirma Richard Zenith: “Não sabemos como Pessoa era realmente. Ele não quis que ninguém o soubesse, preferindo esconder-se atrás ou dentro da sua obra”. In: PESSOA, Fernando. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. ed. e pós-fácio de Richard Zenith ; colab. de Manuela Parreira da Silva ; trad. de Manuela Rocha. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003, p. 433.

<sup>184</sup> *Fotobiografias do Século XX. Fernando Pessoa*. Joaquim Vieira (Dir.). Texto de Richard Zenith. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, p. 15.

visto que só grandes artistas, só grandes escritores, só grandes poetas são capazes de estimular a curiosidade de diversas áreas do conhecimento. Não excluimos a hipótese de que haja um fundo, isto é, resíduos psicológicos e biográficos, na invenção heteronímica. É certo que Pessoa viveu os primeiros anos em África do Sul bastante isolado. É certo, também, que o poeta ficou órfão muito cedo, aos cinco anos, tendo que viajar para um país desconhecido onde aprendeu uma nova língua e onde recomeçou toda a sua vivência, mas julgamos que estes factos por si sós não são suficientemente capazes de explicar a heteronímia ou o porquê da fragmentação. Não estamos certos, porém, de que a vertente literária também não seja capaz de resolver, por completo, esta questão. Mas sabemos que o autor de *Mensagem* tinha noção desta sua criação de poetas outros. Sabemos, ainda, que tinha consciência que a sua vida deveria ter como intuito e objetivo a Arte, a grande obra de Arte, ao invés de uma vida social, familiar e amorosa convencionais. Deixar tudo em nome da Arte pode parecer quase impossível, mesmo até inimaginável, para nós, o certo é que Pessoa fê-lo com plena consciência, demonstrando, assim, que não poderia ser um doente mental. Parece-nos que Pessoa deve ser conhecido não só como o poeta da heteronímia, mas também como o poeta com o desígnio de ser Arte.

Carl Gustave Jung parece ir ao encontro do que afirmámos a propósito da psicologia e da arte. Num texto de 1930, o famoso psiquiatra suíço escreve o seguinte:

Cuando la escuela de Freud mantiene la tesis de que todo artista es un narciso, es decir, una personalidad limitada autoerótica-infantilmente, es posible que formule un juicio valedero para el artista como persona, pero es absolutamente recusable en lo que se refiere al artista como tal artista. Pues el artista como tal no es ni autoerótico ni heteroerótico, ni erótico en ningún sentido, sino *objetivo, impersonal* en el más alto grado, incluso inhumano, pues como tal artista es, sencillamente, su obra y no un hombre. Todo hombre creador es una dualidad o una síntesis de cualidades paradójicas. De una parte, es un proceso humano-personal; de otra, un proceso impersonal, creador. Como hombre, puede ser sano o enfermo, y su psicología personal puede y debe ser explicada a base de cualidades personales. En cambio, como artista sólo se le puede concebir partiendo de su hecho creador. (...) en último resultado le mueve como voluntad, en función de artista, no es él mismo, el hombre personal, sino el fin del arte<sup>185</sup>.

É interessante perceber a forma como Jung distingue estes dois tipos de análise. Num primeiro momento, a personalidade de um homem deve ser analisada através das suas

---

<sup>185</sup> JUNG, Carl Gustave. "Psicología y Poesía". In: *Filosofía de la Ciencia Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 348-349.

características psicológicas e dos seus gestos, no entanto, num outro momento, quando este homem é um artista, interessa, sim, o ato criador, a arte em si, visto que a criação artística acaba por ser algo impessoal, como que fazendo parte de um grande inconsciente coletivo. Tudo isto parece fazer sentido, porém, a criação artística de poeta de *Orpheu*, a que neste caso nos interessa, incide sobre o humano, isto é, a criação de Pessoa são outras pessoas, ainda que de papel, são poetas, o que vem complexificar o modo de análise. O poeta de *Orpheu* acaba, em última instância, por tornar a humanidade, e as suas características boas e más, num objeto estético com finalidade em si, como se o próprio homem, num sentido quase escatológico e metafísico, fosse um fim em si, por ser capaz de criar maravilhas. Os heterónimos, seriam, portanto, como que várias facetas de uma humanidade falível, rude, cruel, injusta, mas também capaz de amar, de perdoar e de criar algo bom, belo e justo.

Fernando Pessoa foi, sem dúvida, um génio com uma visão do mundo diferente da do comum dos mortais. Pessoa tinha uma outra sensibilidade, mais aguda, mais atenta e, talvez por isso, fosse capaz de ver mais longe, pois o criador é muito sensível à mudança, à maneira de viver, sendo a sua arte “forçosamente influenciada pela sua época. Porque possui uma força individual, ele não se antecipa à sua época, vive-a antes que os outros a tenham sequer previsto”<sup>186</sup>.

É precisamente a aversão à mudança que lemos numa carta endereçada à mãe:

Ainda assim uma vaga inquietação anda a torturar-me, uma coisa que eu não posso chamar senão uma comichão intelectual, como se eu fosse ter bexigas na alma. (...) Mas é uma mudança, e para mim mudar, passar de uma coisa para ser outra, é uma morte parcial; morre qualquer coisa de nós, e a tristeza de que morre e do que passa não pode deixar de nos roçar pela alma<sup>187 188</sup>.

Ainda que as mudanças constituíssem um momento de perda, o certo é que a transformação da literatura portuguesa e a aproximação do nosso movimento literário modernista aos modernismos e às vanguardas europeia e americana deve-se, em grande parte, ao génio de Fernando António Nogueira Pessoa.

---

<sup>186</sup> STEIN, Gertrude. *Picasso*. Tradução de Gaetan Martins de Oliveira. Lisboa: Vega, 1987, pp. 21-22.

<sup>187</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922. Ed. cit.*, p. 115.

<sup>188</sup> Numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues, a 4 de novembro de 1916, o poeta retoma o tema da aversão à mudança: “vou fazer uma grande alteração na minha vida: vou tirar o acento circunflexo do meu apelido”, in: PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922. Ed. cit.*, p. 220.

#### 1.4. O «outro» é quem faz com que nós existamos. O caminho da literatura.

*A ficção, e não o cão, é a melhor amizade do homem.*

Afonso Cruz. *A Boneca de Kokoschka*.

*Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo.*

Álvaro de Campos, *Tabacaria*.

Na sua obra *Pessoa por Conhecer. Roteiro para uma Expedição*, Teresa Rita Lopes afirma que a obra de Pessoa é como um “malmequer de sombras-personagens”<sup>189</sup>. Para a renomada pessoana, é possível analisarmos meticulosamente a obra de Pessoa e, mesmo assim, não ficarmos a conhecer tudo. A imagem do malmequer é, pois, adequada, para percebermos que

estudar este ou aquele heterónimo, este ou aquele tema ou faceta de Pessoa, é desfolhar o malmequer para apenas classificar uma das pétalas. (...) Cada pétala está orientada para um centro, busca que, afinal, os congrega. Teremos que imaginar, contudo, que cada uma dessas pétalas-sombras tem voz própria, e que todas essas vozes constituem uma espécie de sinfonia<sup>190</sup>.

Na sequência das considerações feitas no ponto anterior, é agora nosso objetivo tentar demonstrar a origem fundamentalmente literária da heteronímia, ainda que, como já sublinhámos, não nos pareça possível chegar a uma conclusão cabal.

De facto,

há tantas teses para explicar a heteronímia, e afinal quem sabe se tudo não é mais do que a continuação da conversa com o Chevalier de Pas e os que se lhe seguiram, todos sombras criadas pela imaginação de um menino solitário que teve que inventar os seus parceiros de jogos porque os da vida real lhe falharam<sup>191</sup>.

O que nos interessa é dar conta da multiplicidade de visões que muitas vezes entram em confronto, contradizendo-se, mas que, no fundo, se complementam, tendo em conta que é o próprio Pessoa quem afirma, na *Crónica da Vida que Passa*<sup>192</sup>, que devemos mudar de opinião várias vezes ao dia, pois todos nós variamos.

---

<sup>189</sup> LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer. Roteiro para uma expedição*. I. Lisboa: Editorial Estampa, 1990, p. 171.

<sup>190</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>191</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>192</sup> Publicada em *O Jornal*, a 5/04/1915.

Se é verdade que o tempo em que surge a heteronímia é visto como o ponto de chegada de uma sociedade em mudança e transformação, também é certo que, com a perda da unidade do sujeito, ficando este de certo modo perdido, o homem do século XX acaba por ter essa “possibilidade formidável de ser muitos, de ser muitas coisas que não ele mesmo”<sup>193</sup>. Se o tempo do Modernismo é um tempo com uma tão grande falta de literatura, como já tivemos oportunidade de sublinhar, então Pessoa deve ser assumido não como um “poète, mais une constellation de poètes, une Pléiade<sup>194</sup>, ou, se preferirmos as palavras de George Monteiro, uma “«nação». Mas (...) uma nação estranha (...) pois era uma nação formada completamente por esses seres que Platão aboliria da sua república. Era uma nação de poetas”<sup>195</sup>.

É interessante notar a forma como o autor de *Mensagem*, através da sua criação heteronímica, reflete tão nitidamente o homem moderno. O homem moderno já não suporta a falta de sentido do mundo, da vida e das coisas, tendo em consideração que os referenciais até então estabelecidos como garante de ordem e segurança já não dão conta da realidade. É a “utilização da consciência como matéria criativa”<sup>196</sup> que será uma das marcas de rutura que mais caracteriza o homem moderno. Deste modo,

as várias personalidades pessoais interpretam isolada e conjuntamente, no seu conteúdo e nos seus processos, o homem do século XX, o seu espanto de existir, a angústia surgida com o pós-guerra, a problemática mecanicista, a consciência do efémero, a fuga para o Mistério ou para o primitivo da Natureza, a ânsia de infinito, o interesse metapoemático, (...) toda a dialética sugerida por um tempo de antinomias materialistas e espiritualistas, de decepções e insucessos coletivos, mas também de progressos civilizacionais; de reflexões existencialistas, de loucura e lucidez, de pressa e inquietude mas também de abulia e de torpor<sup>197</sup>.

Apesar de a obra de Pessoa oferecer várias áreas de interesse e de temáticas, a verdade é que a problemática da heteronímia acaba por ocupar um papel central, dado que esta é a

---

<sup>193</sup> SOARES, Maria Luísa Couto. “À volta de Fernando Pessoa e seus heterónimos”. *Colóquio Letras*, 75. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 80.

<sup>194</sup> BRÉCHON, Robert. Le jeu des hétéronymes: la conscience et le monde”. In: FRANÇA, José-Augusto (Dir.). *Arquivos do Centro Cultural Português*. Volume XXI. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 85.

<sup>195</sup> MONTEIRO, George. “Pessoa: discípulo de Robert Browning”. In: *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, VOL. I, p. 277.

<sup>196</sup> BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Consciência e Modernidade em Fernando Pessoa”. In: *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira*. VOL. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, p. 271.

<sup>197</sup> FILHO, Linhares. “A Modernidade da poesia de Fernando Pessoa”. In: *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira*. VOL. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, p. 29.



mais importante de todas as questões que Pessoa “põe em jogo, aquela que sobredetermina tudo o que escreve, em todas as circunstâncias e a todos os títulos”<sup>198</sup>.

Para além de Pessoa ter refletido sobre o termo heterónimo e da heteronímia na sua correspondência e na tábua bibliográfica da revista *Presença*, como já tivemos oportunidade de expor, o poeta escreve também a este propósito numa outra perspetiva, também ela literária, e que tem que ver com o que ele considera os graus da poesia.

A citação, que retiramos de *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, é longa mas necessária:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo. A intensidade da emoção procede, em geral, da unidade do temperamento; e assim este tipo de poeta lírico é em geral monocórdio, e os seus poemas giram em torno de determinado número, em geral pequeno, de emoções. Por isso, neste género de poetas, é vulgar dizer-se, porque com razão se nota que um é «um poeta do amor», outro «um poeta da saudade», um terceiro «um poeta da tristeza». O segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginativo, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau. Este será também tipicamente um poeta lírico, no sentido vulgar do termo, mas já não será um poeta monocórdio. Os seus poemas abrangerão assuntos diversos, unificando-os todavia o temperamento e o estilo. Sendo variado nos tipos de emoção, não o será na maneira de sentir. Assim um Swinburne, tão monocórdio no temperamento e no estilo, pode contudo escrever com igual relevo um poema de amor, uma elegia mórbida, um poema revolucionário.

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo. Assim é Tennyson, escrevendo por igual «Ulysses» e «The Lady of Shalott», assim, e mais, é Browning, escrevendo o que chamou «poemas dramáticos», que não são dialogados, mas monólogos revelando almas diversas, com que o poeta não tem identidade, não a pretende ter e muitas vezes não a quer ter. O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual

---

<sup>198</sup> PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012, p. 11.

ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. Num ou noutro caso continuará sendo, embora dramaticamente, poeta lírico. É esse o caso de Browning, etc. (ut supra) Nem já o estilo define a unidade do homem: só o que no estilo há de intelectual a denota. Assim é em Shakespeare, em quem o relevo inesperado da frase, a subtileza e a complexidade do dizer, são a única coisa que aproxima o falar de Hamlet do do Rei Lear, o de Falstaff do de Lady Macbeth. E assim é Browning através dos «Men and Women» e dos «Dramatic Poems».

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente <sup>199</sup>.

Este quinto grau de poesia, que está para lá de William Shakespeare e de Robert Browning<sup>200</sup> é o limite da despersonalização, em que um autor deixa de ser ele próprio para

---

<sup>199</sup> *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. (Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966, p. 67.

<sup>200</sup> A propósito de Robert Browning, George Monteiro escreve um artigo intitulado “Pessoa: Discípulo de Browning”, onde afirma que o poeta inglês é autor de criaturas que precederam de imediato as criações heteronímicas de Pessoa. Ainda que o nosso objeto de estudo não seja fazer uma análise da história da heteronímia na literatura europeia em geral, mas sim na literatura portuguesa, em particular, julgamos pertinente fazer referência a este texto. De facto, George Monteiro acaba por ter noção de que há diferenças entre as personagens de Browning e os heterónimos de Pessoa: “Mas as gentes de Browning são também diferentes dos heterónimos de Pessoa num ponto essencial – e isso constitui uma grande diferença: Pessoa concebeu a noção de criar personagens que eram eles próprios poetas e, portanto, capazes de produzir poemas deles próprios. Na verdade, aqui estão narradores Browningscos – se não duques e bispos, pintores e monges, estudantes e amantes, pelo menos poetas todos (...) numa pequena e selecta companhia de poetas visionários e não tão visionários (...). A noção de que os heterónimos de Pessoa são jogadores, isto é, actores, com papéis a representar mas sem drama (ou peça) onde desempenhar esses papéis é imediatamente atraente. As peças que poderiam ter (ou teriam) sido os veículos para cada um dos poetas-actores de Pessoa eram simplesmente, proponho eu, os volumes individuais de poesia – um para cada heterónimo – que Pessoa planeava publicar para representar cada uma das suas principais criações, ao público leitor em geral. Que palco poderia ser mais adequado e apropriado para um poeta do que o seu próprio livro de poemas? Nas páginas de tal livro, cada um dos heterónimos bem poderia exhibir a estreiteza e alcance das suas preocupações. Quando nos lembramos que, afinal, Pessoa é o verdadeiro autor dos poemas, tal série de poemas pode ser vista como um grupo de monólogos dramáticos, ou (...) um único «moderno» poema, e que o drama global, unificado, emerge da peça de vozes página após página. Aqui, na verdade, Pessoa alcançou a possibilidade daquilo para que Browning apelou: «Acção em drama» (...). Mas Pessoa foi um ponto além de Browning. Ele criou a primeira poesia em que o drama existiu entre as pessoas por ele criadas – o que elas pensaram e disseram entre si próprias – e qualquer acção para o exterior de que tenham sido capazes, e criou então depois o drama total de discípulos e, onde seja o caso, de amizade entre a sua criada *coterie* de poetas imaginários e reais. Ao drama *dentro* das pessoas ele foi capaz de criar um drama *entre* pessoas, orquestrado pelas acções (...) apropriadas à *coterie* de poetas em que a relação «discipular» (...) se tornou a ligação possibilitadora de certas acções dramáticas. Neste importante sentido, Pessoa é discípulo de Browning (...) tal como Álvaro de Campos o é de Caeiro”. In: MONTEIRO, George. “Pessoa: discípulo de Robert Browning”. In: *Actas do IV*

ser um outro, um *eu outro*. Só desta forma conseguimos entender o jogo ficcional e literário que pode ser visto como multiplicidade na unidade ou até mesmo como unidade na multiplicidade e na diversidade, como mais adiante teremos oportunidade de atestar.

Do ponto de vista contextual e histórico, podemos ver a heteronímia como um processo que vai ao encontro de um gosto marcado pela *personae* na poesia moderna.

Para Fernando Cabral Martins e Richard Zenith,

tal gosto acompanha a tendência formalista das Vanguardas, em que a linguagem de cada uma das artes se torna objeto de si mesma. Uma leitura como esta prefere entender a heteronímia menos como um jogo de subjetividades e mais como experiência e operação artística no quadro das poéticas existentes<sup>201</sup>.

Os mesmos pessoanos recorrem ainda a Óscar Lopes, utilizando uma análise da estética romântica de Novalis, em que a pluralidade é já sublinhada. Deste modo, “a personalidade genial seria, e em si mesma, uma «sociedade interna de indivíduos diferentes, heterogêneos», ou «personalidade elevada à segunda potência»<sup>202</sup>. O génio teria, então, como consequência natural, a manifestação na sua pluralidade, o que acaba por nos levar aos textos de Pessoa sobre a questão da genialidade, a que já fizemos referência.

Mais uma vez, “tudo isto mostra que a heteronímia não é decerto uma criação a partir do nada, e que continua, até, um veio profundo da alta tradição moderna”<sup>203</sup>.

Martins e Zenith utilizam uma pedagógica<sup>204</sup> imagem do psiquiatra Ronald Laing para tentar explicar a heteronímia:

uma criança (...) tinha no seu quarto uma meia-dúzia de cadeiras com que brincava. Cada cadeira tinha por função desencadear um imaginário específico: na primeira, ela tornava-se um *cow-boy* do Oeste americano, na segunda um *gangster* de Chicago, na terceira era um chinês negociante que atravessava a Ásia, na quarta um pirata dos mares do Sul segundo o modelo de Sandokan, e na última cadeira voltava a ser a criança ajuizada que sempre havia sido e que tinha que fazer os trabalhos da escola. A criança desta alegoria habita, pois, o intervalo entre as várias cadeiras, está sentada em todas e não está sentada em nenhuma. Em cada uma das cadeiras é

---

*Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, VOL. I, pp. 282-285.

<sup>201</sup> PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Ed. cit., p. 13.

<sup>202</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>203</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>204</sup> Apesar de recorrerem a um exemplo da psiquiatra, acreditamos que faria mais sentido colocá-lo neste subcapítulo relacionado com a vertente literária da heteronímia, tendo em conta que a imagem permite considerações de âmbito literário.

outra, isto é, *faz de alguém*, representa *personagens*, e faz até o papel de si mesma<sup>205</sup>.

Esta imagem remete-nos, de imediato, para a galáxia pessoana e para a *fábrica* da heteronímia, na qual Pessoa vai mudando de cadeira e de estilo de escrita, de nome e de biografia. Em cada cadeira Pessoa é um poeta completamente diferente, autónomo e vivo. No final do jogo, o poeta volta a ser ele mesmo, sendo que este “ser ele mesmo” pode também ser uma outra cadeira de fingimento. Devemos ter sempre em mente o famoso poema de Pessoa ortónimo intitulado “Autopsicografia”, já que a palavra fingimento e fingidor – “que engana, simula; que finge”<sup>206</sup>, fazem de Pessoa um artesão, isto se tivermos em consideração a etimologia da palavra **fingir**: “do lat.  *fingere*, «modelar, afeiçoar; fabricar, esculpir (...) inventar (...) representar»”<sup>207</sup>. Tudo passa a ser metade de nada, ou seja, tudo deve ser questionado sempre e sempre.

Ainda que o poeta tenha levado a teoria do fingimento demasiado a sério, querendo publicar a obra de Caeiro, Reis e Campos de forma autónoma e independente, não o faz, pois a sua ideia de dar a entender que Caeiro, por exemplo, existe de facto, se esmorece. É o que podemos ler numa carta que endereça a João Gaspar Simões, de 3 de março de 1932:

Não sei se alguma vez lhe disse que os heterónimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) devem ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde, e portanto, absurdo, para o disfarce absoluto)<sup>208</sup>.

No entanto, os heterónimos ou os semi-heterónimos, como é o caso de Bernardo Soares, sobre o qual teceremos considerações no capítulo seguinte, não se definem somente pelos dados textuais. Ainda que eles sejam os seus próprios textos, tendo em conta que vivem na escrita e são escritores, os dados biográficos de cada um dos heterónimos, com

---

<sup>205</sup> *Idem*, p. 16. Esta alegoria traz-nos à memória o filme-documentário *Zelig*, de 1983, de Woody Allen, que conta a história de um homem que, para ser aceite na sociedade e passar despercebido, se transformava na pessoa ou no tipo de pessoa que se encontrava a seu lado. Se *Zelig* estivesse rodeado de músicos jazz negros, rapidamente a personagem ganhava feições físicas e corporais de negro, mas também saberia tocar instrumentos de música jazz. A certa altura do filme, *Zelig* é internado e sujeito a uma conversa com uma psiquiatra. A partir de um determinado tempo, a personagem adota o comportamento de um psiquiatra e chega a utilizar o vocabulário clínico específico desta profissão. Ainda que este filme-documentário acabe por demonstrar que *Zelig* tem um problema de aceitação social e de uma certa sociopatia devido a uma infância infeliz e de abandono, o certo é que o contexto do filme se passa nas primeiras décadas do século XX, num contexto semelhante àquele que levará ao nascimento dos heterónimos pessoanos. O tempo da crise do sujeito.

<sup>206</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* – Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa: Verbo. Vol. I, p. 1755.

<sup>207</sup> MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 3ª Edição. VOL. III. Lisboa: Livros Horizonte, 1989, p. 54.

<sup>208</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Ed. cit., p. 270.

as informações relativas à compleição física ou, ainda, com a referência ao horóscopo vêm acrescentar dados e avolumar a sua existência. A questão da heteronímia leva, também, à reflexão em torno do autor. Segundo Michel Foucault, a noção de autor “constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências”<sup>209</sup>.

Se na Antiguidade a escrita e a obra tinham como objetivo imortalizar e glorificar, a partir do século XX essa mesma obra que “tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor. Vejam-se os casos de Flaubert, Proust, Kafka”<sup>210</sup>, e de Fernando Pessoa, já que essa relação da escrita com a morte acaba por levar como que a um “apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve”<sup>211</sup>, retirando tudo o que tenha que ver com a sua individualidade.

Quando questionado sobre o que é um nome de autor, o filósofo francês afirma que é o seu nome próprio. Contudo, esse nome próprio “é mais do que uma indicação, um gesto; um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição”<sup>212</sup>. É essa descrição que também vai ao encontro daquilo que são os elementos paratextuais da heteronímia. Não é só o facto de os heterónimos terem um nome diferente, uma biografia alternativa e um tipo de escrita que não é igual à do seu criador, é o facto de sabermos distingui-los entre si, de sabermos que, quando lemos, por exemplo, a *Ode Triunfal* reconhecermos que esta pertence a Álvaro de Campos, não só por causa dos temas, da estrutura e do contexto em que se insere, mas também por aquilo que o texto nos diz do engenheiro naval e das suas ânsias e dos seus propósitos.

Deste modo, o nome do autor está ligado ao conjunto da sua obra, o que, no caso de Fernando Pessoa, parece ser paradoxal, tendo em mente que se o conjunto de obras variar, inevitavelmente, o “sentido do nome também varia”<sup>213</sup>. Assim,

à luz desta definição do autor em função da sua obra, há uma diferença óbvia entre Pessoa e o «ortónimo» Fernando Pessoa: o primeiro é um autor, o segundo o nome de um autor. Pessoa é um autor que se distingue daqueles autores que pela sua mão assinam, e se distingue mesmo de um deles que usa o seu nome próprio<sup>214</sup>.

---

<sup>209</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 8ª Edição. Prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Tradução de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2012, p. 33.

<sup>210</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>211</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>212</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>213</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>214</sup> *Idem*, *ibidem*.

Como, portanto, será possível vermos a obra de Pessoa como um todo, se tivermos em consideração que todos os heterónimos são autores distintos e independentes? Como será possível fazer uma análise da heteronímia e ver na sua origem uma certa necessidade de fragmentação que busca a unidade?

Se os heterónimos existem na sua escrita e os seus textos são a sua existência, isso quer dizer que, havendo uma inversão das realidades ontológicas, Fernando Pessoa não existe, mas existe um poeta pastor Alberto Caeiro, um monárquico estoico de nome Ricardo Reis e um engenheiro naval sensacionista de nome Álvaro de Campos.

Voltemos, porém, às questões acima levantadas: é possível vermos a heteronímia pessoana como uma “multipolaridade sem síntese possível ou desejável”<sup>215</sup>? Não só foi possível como houve vários autores, entre os quais se contam alguns contemporâneos de Pessoa, que defenderam que a obra do poeta de *Orpheu* é múltipla, vária e fragmentada, não havendo possibilidade alguma de unidade.

José Régio foi uma das primeiras vozes a exprimir-se sobre este assunto, no ano de 1925, ao escrever uma tese de licenciatura intitulada *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*. Nesse seu texto, apercebe-se que, com a publicação de *Orpheu*, inicia-se uma nova era literária na vida cultural portuguesa, através de uma “Arte cosmopolita” que se “revela nas tentativas da nova geração”<sup>216</sup>. Além de ir já ao encontro daquilo que a historiografia literária mais recente aponta como as características marcantes do Modernismo – desejo de rutura, estética aberta e desejo da novidade através do cosmopolitismo –, Régio destaca o nome de Fernando Pessoa devido às suas “admiráveis qualidades de Intuição e Razão”<sup>217</sup>. Ainda que naquele tempo, nem o próprio Pessoa utilizasse o termo heterónimo<sup>218</sup>, o autor de “Cântico Negro” considera o poeta de “Pauis” como o inventor de

vários pseudónimos com que vai revelando os vários aspectos da sua sensibilidade e as várias atitudes do seu espírito. Firmando com o seu nome poesias em que colaboram o poeta, o esteta, o artista e o artífice – Fernando Pessoa chama-se Álvaro de Campos ou Alberto Caeiro quando assina tentativas em que preferentemente

---

<sup>215</sup> LEAL, Patrícia. “Fragmento”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. cit., p. 297.

<sup>216</sup> PEREIRA, José Maria dos Reis. *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*. Coimbra: Dissertação para licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Secção de Filologia Românica), 1925, p. 55.

<sup>217</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>218</sup> Designando, assim, as suas criaturas como pseudónimos, pois como já referimos, este apenas surge em 1928 na tábua bibliográfica da revista *Presença* 17. Ver supra, pp. 39, 40 e 41.

revela o destrambelho da sua sensibilidade, o seu cansaço da Metafísica ou da Razão, o seu apêlo á Intuição Pura<sup>219</sup>.

José Régio tem noção do papel fundacional de Pessoa para o novo movimento literário português, não só através da heteronímia, mas também através das suas opiniões e críticas literárias, dos seus *ismos* que traziam na ponta dos dedos a Europa culta, pensante e civilizada. Não é por acaso que por todas estas “variadas e notáveis qualidades da sua complexa personalidade”, Fernando Pessoa viesse a ser o mais original, o mais completo e o mais poderoso dos nossos modernistas<sup>220</sup>, e, além disso,

o mais equilibrado e o mais uno, porque intuitivo mesmo quando mais racionalista, racionalista mesmo quando mais intuitivo, Fernando Pessoa é sempre igual a si próprio e consciente de si próprio<sup>221</sup>.

É nesta afirmação do “igual a si próprio” que Régio demonstra a consciência da multiplicidade de Pessoa, já que este é o poeta que sente e vive muitos poetas. Ainda que possa parecer contraditório, quando Régio afirma que Pessoa é o “mais equilibrado e o mais uno”, fala em termos estético-literários e artísticos, e não a nível da heteronímia, pois, sendo Pessoa sempre “igual a si próprio”, só podemos afirmar, então, que é impossível falarmos numa total unidade e coerência.

Adolfo Casais Monteiro, seguindo na linha de Régio, também defende a impossibilidade de síntese possível do poeta.

Contudo, antes de avançarmos, convém ter consciência de que Pessoa é sempre um mundo, melhor, um universo em aberto, em constante expansão, visto que a sua crítica, para além de abundante é um profícuo *crescendo*. Se em cada um de nós há a possibilidade de outros *eus* que não o *nosso* eu, havendo assim espaço para *outros* imaginários, fictícios, também não é menos verdade que a heteronímia está para lá dessas personagens criadas pelos escritores. É certo que os heterónimos partem dessa base ficcional que é a personagem, porém, vão mais longe, autonomizando-se não só do seu criador, como das suas palavras, do texto e do contexto. Há personagens com as quais os escritores se identificam, mais ou menos. No entanto, estas “não o assaltam, não se apoderam dele, não

---

<sup>219</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>220</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>221</sup> *Idem*, pp. 56-57. Assim, Pessoa é visto, apenas dez anos volvidos sobre a publicação do primeiro número de *Orpheu*, e ainda em vida, não só como o grande mentor do Modernismo mas como um mestre para as gerações vindouras. A partir dos anos 40, com as primeiras publicações da *Ática* e com os estudos de Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Pierre Hourcade, Jorge de Sena e Robert Bréchon, o “drama em gente” viveria um longo período de reconhecimento que ainda hoje se mantém vivo e saudável.

o criticam”<sup>222</sup>. É, na máxima das hipóteses, um *eu*, ou uma parte deste, que se passeia e que se diverte saindo de si mesmo “e brincando à vida dentro de outro personagem”.<sup>223</sup> Mas não deixa de ser uma personagem, não uma personalidade ou um heterónimo.

Esta hipótese de Maria Luísa Couto Soares parece-nos pertinente, visto que há uma clara diferença entre personagem e heterónimo. A autora remata assim a sua reflexão:

Por isso é diferente a criação literária de personagens da heteronímia de Fernando Pessoa. Aqui, o próprio *eu* não é ninguém, mas tem vários eus que vivem, que convivem, que nascem e morrem coincidindo em parte com o *eu* originário (se é que é originário?). Personalidade rota? Doente? Partida? Ou uma forma de ser personalidade, de dar forma às potencialidades que estão em germen, dando-lhes voz, deixando-as pensar, sentir, viver por si, exprimir-se, falar (...) <sup>224</sup>.

Voltando a Adolfo Casais Monteiro, é de salientar que iremos utilizar duas obras que nos parecem muito úteis para este nosso estudo. A primeira, de 1954, intitula-se *Fernando Pessoa. O Insincero Verídico*, já a segunda tem por título *A Poesia de Fernando Pessoa*.

Ao abordar a vida e a obra do poeta de *Mensagem*, Adolfo Casais Monteiro começa por afastar qualquer tendência biografista e, de certo modo, psicologista, para tentar compreender o pai dos heterónimos. Uma das primeiras conclusões a que chega é logo um interessante paradoxo. Para o destinatário da famosa carta sobre a génese dos heterónimos, “Pessoa é, como homem, a imagem da imobilidade”<sup>225</sup>, tendo em conta que em tudo o resto a vida do poeta é, na verdade, “a vida ideal do poeta”<sup>226</sup>. Esta vida ideal é a da sua obra, pois o presencista avança com a hipótese de que podemos

ver o *nascimento* dos heterónimos, como, afinal, uma das obras poéticas de Fernando Pessoa; criação poética indirecta, pode dizer-se, mas apesar de tudo criação poética. As «obras» de poesia não apenas as que se escrevem; e num homem que, como Pessoa, viveu tanto *para dentro*, a presença da poesia, a criação de poesia pelo próprio acto de viver, é, pode dizer-se, constante<sup>227</sup>

No que diz respeito à tentação biografista, Casais Monteiro critica-a afastando-se dela, dizendo que

---

<sup>222</sup> SOARES, Maria Luísa Couto. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>223</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>224</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>225</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. *Fernando Pessoa. O Insincero verídico*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1954, p. 13.

<sup>226</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>227</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia de Fernando Pessoa*. 2ª Edição. José Blanco (Org.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 68.



haverá porventura quem considere útil à interpretação da sua obra que a vida dos poetas nos forneça muitos acontecimentos, amores, aventuras, viagens, crises, perseguições, drama, ciúmes, – crimes, quem sabe! – julgando que por ser muito a riqueza de sucessos seria proporcional a intensidade da luz que iluminaria o último significado daquela. Ora quer-me parecer que, quanto mais pobre for a biografia do poeta, menos risco se corre de ver em cada facto a explicação de cada verso<sup>228, 229</sup>.

Mas a imagem paradoxal sobre a qual Casais Monteiro reflete não deixa de ser pertinente, dado que Fernando Pessoa, se considerarmos somente o cidadão Fernando António Nogueira Pessoa, tradutor de cartas comerciais, percebemos que este leva uma vida praticamente contemplativa, até mesmo monástica. Mas, do ponto de vista literário, é, sem dúvida, um dos homens mais importantes – senão o mais importante – com a obra mais “intervencionista e dinâmica do seu tempo”<sup>230</sup>. Foi desta forma que o poeta de *Mensagem* alicerçou toda a vida na sua obra, deixando-se apagar como homem, “para deixar ser, outro e outros, através dela”<sup>231</sup>.

É, portanto, visível que também Casais Monteiro não creia ser possível a unidade da multipolaridade pessoana, devido ao facto de haver um apagamento deliberado e consciente do homem Pessoa, como podemos ler. Eis, portanto, o porquê de o presencista afirmar que a sinceridade em Pessoa não tem lugar, tendo em conta que este jamais se poderá declarar sincero, por um lado, por não lhe interessar, e, por outro, por uma certa coerência interna: “Declarar-se sincero seria o mesmo que confessar-se mentiroso”<sup>232</sup>. Só assim conseguimos entender o que Jorge de Sena afirmou a propósito da grandeza de Pessoa e da sua capacidade de levar a poesia a um outro patamar de evolução e de mundividência:

De um modo ou de outro, todos os grandes e menos grandes fundadores e continuadores do que veio a ser a Literatura moderna (...), tentaram criar textos atrás dos quais o autor como o elemento de todos os dias desaparecesse, ao contrário do que os Românticos tinham a tal ponto tentado fazer (...). (...) ninguém jamais levou esse feito dos modernos a tão acabados extremos de conseguida e magnífica realização como Fernando Pessoa<sup>233</sup>.

---

<sup>228</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>229</sup> Deste modo, o presencista expõe o que é para si a verdadeira imagem não só do artista, mas também do poeta, que em certos aspetos se aproxima, por um lado, daquela ideia romântica do poeta afastado da grande vida mental das sociedades e da cidade e, por outro, daquela ideia preconizada por Baudelaire a propósito do anonimato que vem por conta da perda da auréola, como já tivemos oportunidade de referir na página 18.

<sup>230</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>231</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>232</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>233</sup> SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup>. Heterónima*. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 417.

É por isso que, depois de todas

as ilusões acerca de ser-se «eu-mesmo», ser-se *sincero*, ser-se verdadeiro em relação ao que ninguém sabia ao certo o que era, o *Ditcher* (ou o poeta no mais primevo e sublime sentido do termo) tinha de ser um falsário, um  *fingidor*<sup>234</sup>.

Este caso de despersonalização assume, assim, uma certa coerência dentro da teoria do fingimento: a heteronímia não é tanto, para Casais Monteiro, uma necessidade de

*delegar* em seres imaginários uma actividade não exercida pelo homem social, mas, principalmente, como [uma] exigência dum espírito de artista criador que, pelo facto, de ter necessidade de fingir, não ousaria ser em seu nome próprio o autor das estrofes desvairadas de Álvaro de Campos ou da metafísica antimetafísica de Alberto Caeiro<sup>235</sup>.

O completo estilhaçamento parece ser a única forma de salvação do criador dos heterónimos. Segundo o poeta de “Em Creta, com o Minotauro”, essa salvação foi

criada naquela hora em que ele se descobrira a si mesmo *ser muitos*. A gente pode não se salvar a nós mesmos, mas é impossível que almas criadas por nós, e não apenas personagens num romance ou numa peça de teatro, mas não seres humanos reais, possam perder-se<sup>236</sup>.

O facto de recorrermos a Jorge de Sena em simultâneo com as reflexões de Casais Monteiro não é feita gratuitamente. Ambos parecem ir ao encontro da ideia de uma possível explicação da heteronímia passar pelo facto de a multiplicação surgir como uma necessidade da poderosa imaginação criativa. Aliás, Jacinto do Prado Coelho, como teremos oportunidade de ver em seguida, também parece comungar desta ideia. A verdade é que ambos os críticos têm a ideia que Fernando Pessoa é um

*romancista em poetas*: pois que, como o romancista só pode fazer viver as personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterónimas de Fernando Pessoa são como que os monólogos de personagens dum romance<sup>237</sup>.

João Gaspar Simões também se insere na mesma linha de pensamento de José Régio e de Adolfo Casais Monteiro, ao afirmar que a heteronímia é uma explosão de poetas múltipla sem vista a um encontro de unidade.

---

<sup>234</sup> *Idem*, p. 423.

<sup>235</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>236</sup> SENA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 425.

<sup>237</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. *Op. cit.*, p. 70.

Na obra *Fernando Pessoa. Escorço Interpretativo da sua Vida e Obra*, Gaspar Simões afirma que, devido à falta de talento que o poeta tinha para congregar todas as suas características criativas e mentais, este vivia na tentativa de os assimilar numa personalidade única, o que parecia ser difícil e até impossível devido ao facto de “os vários tufos de personalidade que o dividiam”<sup>238</sup> não serem de todo agregados ou agregáveis.

Na verdade, continua o ensaísta, em busca de uma possível explicação da heteronímia para lá das tentativas de teor psicanalista,

a ideia de «heterónimo» corresponde a um desejo de desdobramento sem identidade: é exactamente uma representação, através de diferentes personagens de diversas faces da mesma individualidade original, ou, então, a expressão de diferentes conceitos de vida de uma mesma personalidade<sup>239</sup>.

Para João Gaspar Simões, parecia óbvio que Fernando Pessoa reconhecia, deste modo, que “os diferentes nomes de que ia servir-se para escrever a sua obra (...) encarnavam, cada um deles, um seu diferente conceito de vida”<sup>240</sup>.

Assim, a grande consciência e a capacidade imaginativa do génio Pessoa, aliadas ao seu poder de despersonalização heteronímica dão origem à famosa expressão “drama em gente”. De facto, Fernando Pessoa parece não ser uma existência individual, aos olhos de Gaspar Simões, mas, antes, “um conjunto ou associação de indivíduos a quem correspondesse, em especial e particularmente, um *papel* – o jogo de todos esses indivíduos (...) constituiria um drama”<sup>241</sup>. Drama ou labirinto<sup>242</sup>, a heteronímia e a poesia de Fernando Pessoa despertam o interesse de vários críticos que propõem explicações múltiplas para um fenómeno aliciante.

A ideia de que não há união possível entre os múltiplos heterónimos colheu alguns entusiastas e críticos de renome, é certo. Contudo, acreditamos, na esteira do que afirma Patrícia Leal, que existem ainda outras duas posições relativamente à questão da heteronímia. Iremos agora falar daquela em que os seus autores supõem haver “uma clivagem polar hegemónica, postulando um Pessoa nuclear, que alguns defendiam ser o da

---

<sup>238</sup> SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa. Escorço Interpretativo da sua vida e obra*. Lisboa: Inquérito, 1962, p. 21.

<sup>239</sup> *Idem*, pp. 26-27.

<sup>240</sup> SIMÕES, João Gaspar. *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Ed. cit., p. 38.

<sup>241</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>242</sup> David Mourão-Ferreira afirma, relativamente a Fernando Pessoa, que “a imagem primigénia da sua poesia pode bem ser o Labirinto – e um labirinto de que ele próprio terá sido a um tempo, Dédalo e Teseu, arquiteto e prisioneiro, ato e lugar de sacrifício e de onde todavia não haverá deixado de tentar a fuga”, in: FERREIRA, David Mourão—. “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”. In: *Nos passos de Pessoa. Ensaaios*. Lisboa: Presença, 1988, p. 68.

*Mensagem* e outros Caeiro”<sup>243</sup>. Agostinho da Silva é um desses autores. Na sua obra *Um Fernando Pessoa*, Agostinho da Silva afirma que o inventor da heteronímia, apesar de apresentar múltiplos poetas com diferentes visões do mundo e múltiplas atitudes para com este, não deixa de ser um só.

Para o filósofo e ensaísta, Pessoa, “quando se entrega aos planos de Deus, como na *Mensagem*, a sua inteligência atinge o plano da genialidade generosa”<sup>244</sup>. Por conseguinte, não só Pessoa é uma unidade nuclear, mas também toda a sua grandiosidade se expressa e reflete nessa que foi a única obra publicada em vida. Para além de ver a heteronímia como essa apologia de um Pessoa nuclear, Agostinho da Silva chega a dizer que a heteronímia é o caminho para o não suicídio, ou então uma outra forma de suicídio.

Deste modo, Pessoa parece ter encontrado não uma, mas várias soluções:

e tão grave era a questão para Pessoa, tão vital a sua resposta, que as soluções (...) não surgiram, como seria natural num escritor, sob a forma de ensaio ou poesia: surgiram encarnadas, surgiram como gente, e, como indivíduos autónomos, puderam, independentemente da vontade de Pessoa, não da sua vontade crítica, é evidente, mas da sua vontade criadora, anunciar o que eram como solução e, até, travar polémicas entre si ou com o próprio Fernando Pessoa<sup>245</sup>.

Notemos que estas soluções passam sempre pelo crivo da imaginação e do ato artístico criador, jamais Agostinho da Silva entra pelo caminho da psicanálise ou das doenças do foro psiquiátrico. Parece-nos, na verdade, com exceção daquilo que afirmámos no subcapítulo anterior a propósito de uma teoria de João Gaspar Simões, que esta noção da heteronímia enquanto jogo literário, enquanto consciência de um sujeito que se confronta com um mundo em completa transformação, não se move sob a égide da psiquiatria ou da psicanálise, ainda que delas possam advir teorias e propostas interessantes, mas antes pelo caminho da arte, do ato criador e da literatura.

Não é por mero acaso que Agostinho da Silva afirma também que o poeta de *Orpheu*,

sem se mexer, nem sequer por dentro, como dele dizia Álvaro de Campos, (...) se observa a si mesmo e ao grupinho que com ele tinham formado os três poetas. Era o conjunto de mais penetrante inteligência, de maior capacidade de ironia, de menos provincianismo que jamais se constituía em Portugal<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> LEAL, Patrícia. *Op. cit.*, p. 297.

<sup>244</sup> SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*. 3ª Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1996, p. 33.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>246</sup> *Idem*, p. 81.

Esta cisão heteronímica não é para Agostinho da Silva cisão alguma, nem um problema, mas sim uma resposta, uma solução para um tempo específico. Essa solução é consciente e para este autor a unidade de Pessoa jamais é posta em causa, visto que tudo é fruto de um fingimento que tem como intuito o mero jogo ou simulacro.

António Quadros também comunga e defende a ideia de um Pessoa nuclear. Para Quadros, “a pluralidade heteronímica começa por ser uma autocisão ou uma intracisão psíquica e acaba por ser, se lida com profundidade, uma reconvergência, um regresso à unidade. Foi dividindo-se que o poeta se encontrou”<sup>247</sup>.

Ainda que António Quadros comece primeiramente por aceitar a hipótese que a heteronímia tenha um fundo psiquiátrico ou psicanalista, cedo reformula essa teoria para propor uma outra que vê todo esse processo de fragmentação e multiplicação como forma de encontrar a unidade. Por outras palavras, a cisão heteronímica, chamemos-lhe assim, para darmos seguimento ao pensamento de António Quadros, é um veículo, um meio que Pessoa utilizou para se encontrar e reconhecer. De certa forma, esta ideia é estimulante, e faz um certo sentido, pois se tivermos em conta não só a perda da auréola do poeta, que deixa de ser visto como um escolhido para passar a ser mais um entre a multidão, se tivermos em mente que as premissas do sujeito uno e harmonioso caem em desuso e deixam de fazer sentido, se levarmos, também, em consideração que há uma falência de certas premissas positivistas de teor ontológico e epistemológico, parece-nos válido supor que só através dessa fragmentação, dessa multiplicidade do eu num *eu outro/s* poderia ser uma forma de descobrir o caminho. Deste modo, parece surgir aquele axioma que afirma que só através da multiplicidade se chega à unidade. Porém, o problema surge quando, após essa longa jornada em busca de uma unidade identitária, o sujeito não permanece o mesmo. Sofre mudanças e transformações, o que se torna no problema maior, pois a procura a unidade só leva a mais fragmentação e multiplicidade. Álvaro de Campos vai tendo uma evolução literária ao longo do tempo e também anda à procura de uma identidade que jamais parece encontrar por não saber onde essa está. Campos, ao querer conhecer-se, parece perder o conhecimento que tinha de si, não havendo, desta forma, retorno possível. É o que podemos ler em “Tabacaria”:

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?  
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!  
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver  
tantos! (...)  
Fiz de mim o que não soube,

---

<sup>247</sup> QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*. Ed. cit., p. 213.

E o que podia fazer de mim não o fiz.  
O dominó que vesti era errado.  
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.  
Quando a tirei e me vi ao espelho,  
Já tinha envelhecido.  
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.  
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário  
Como um cão tolerado pela gerência  
Por ser inofensivo  
E vou escrever esta história para provar que sou sublime<sup>248</sup>,

Campos é um heterónimo, logo, é importante haver um certo jogo literário pois esta busca é uma *mise en abyme*, dado que Campos seria alguém em Pessoa, que, como este, andava em busca de uma identidade e jamais a encontra porque esta se transforma<sup>249</sup>.

Assim, apesar de ser pertinente referir as propostas de Agostinho da Silva e de António Quadros, julgamos que estas não são satisfatórias, pois não vão ao encontro daquilo que seria não só a consciência do tempo do Modernismo, mas também a consciência deste nosso tempo post-moderno.

Para Quadros, os heterónimos acabam por ser como uma espécie de caminho ou passo “doloroso e fecundo, no sentido da sua própria libertação, conversão, transmutação e elevação para a luz”<sup>250</sup>.

Todavia, podemos ainda avançar para uma outra proposta de teoria que pretende explicar a heteronímia. Esta última, da qual Jacinto do Prado Coelho é o grande mentor, procura conciliar, “explicando uma pela outra, uma poética da «unidade» e uma poética da «diversidade» que coexistiram na obra de Pessoa”<sup>251</sup>. Para o ensaísta, existe uma profusão

---

<sup>248</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., pp. 321 e 324.

<sup>249</sup> Parece-nos evidente que esta ideia de um Pessoa nuclear preconizada por António Quadros não faz sentido e acaba por ser destronada não só pelo engenheiro naval, mas também por aquilo que referimos no subcapítulo anterior a propósito de Wagner e da obra de arte total. Se o tempo do Modernismo é o tempo do relativismo e da falência das grandes teorias, ou pelo menos, do começo da falência de certas ideias, julgamos ser impossível falar de unidade ou de uma só unidade, ainda que tal soe tautológico, tendo em conta que os tempos são líquidos, fragmentados e múltiplos. De acordo com a nossa opinião, a obra de arte do futuro wagneriana acaba por servir de antonomásia, ainda que vestida do avesso, pois a totalidade parece estar na fragmentariedade, assim como a unidade parece-nos ser somente possível de encontrar na multiplicidade. O próprio conceito de unidade acaba por deixar de fazer sentido, isto se o mantivermos intacto e estático, ou então metamorfoseia-se, altera-se, adaptando-se aos novos tempos.

<sup>250</sup> QUADROS, António. *Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio*. Ed. cit., p. 283.

<sup>251</sup> LEAL, Patrícia. *Op. cit.*, p. 297.

de caminhos abertos que não levam a parte nenhuma, “exceto a uma nunca terminada teorização da escrita-na-pessoa-de-outro”<sup>252</sup>.

Não é possível, portanto, de acordo com Prado Coelho, “inserir os heterónimos numa indagação filosófica contínua, de direcção una”<sup>253</sup>, já que todos eles têm pontos convergentes e também apresentam características distintas que os individualizam. De facto, a sua unidade parece estar nesta diversidade, já que, apesar de Reis e Campos, por exemplo, serem discípulos do mestre Caeiro e apresentarem alguns pontos semelhantes, o certo é que são as marcas distintivas que mais o caracterizam e individualizam.

De todas as teorias propostas, esta parece-nos a mais razoável e cuidadosa, sendo perspicaz, pois assenta na própria estética da pluralidade e da fragmentação, não fazendo a apologia de uma solução única e concreta, visto que o *eu* e a sua totalidade deixaram de existir. É por isso que Eduardo Lourenço afirma que

nenhum poeta da Modernidade exprimiu como Pessoa esta absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto *mundo moderno* e isto bastaria para que o autor da *Tabacaria* se tivesse convertido não apenas no mito que é para nós, mas numa das referências-chave da Cultura contemporânea. De uma maneira ou de outra, o homem moderno comparticipa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu com o processo de isolamento e de inumanidade da civilização actual (...). O célebre «drama em gente», a invenção dos *Pessoas-outros* destinados a cumprir pelo único que havia os sonhos de felicidade ou grandeza imaginárias que só de os pensar o destruíam, é o último acto do longo processo de dissolução do Eu inaugurado pelo Romantismo<sup>254</sup>.

Eduardo Lourenço parece também comungar da ideia de que é possível encontrar alguma unidade na multiplicidade de Fernando Pessoa, tendo em consideração que “os heterónimos são a totalidade fragmentada e nenhuma exegese por mais hábil ou subtil a pode reconstituir a partir deles”<sup>255</sup>.

Deste modo, o autor de *A Nau de Ícaro* acaba por resolver o problema sobre os heterónimos, concluindo que a única solução ou passa por não haver solução ou por tentarmos compreender de que modo é que na diversidade do poeta podemos encontrar a sua unidade. Ainda que esta pareça uma tarefa aliciante, chegaremos sempre a uma conclusão em que Pessoa acaba por ser um pouco de todos os heterónimos e, ao mesmo

---

<sup>252</sup> PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Ed. cit., p. 15.

<sup>253</sup> COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Ed. cit., p. 199.

<sup>254</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008, pp. 14-15.

<sup>255</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado*. 3ª Edição. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 33.

tempo, nenhum deles, e tudo isto simultaneamente, visto que a pluralidade parece ser o seu lema, assim como o fingimento. Tudo é metade de nada.

Para Seabra, o processo de construção heteronímica “não é de modo nenhum fechado sobre si, nem se limita a uma pluralidade finita de sujeitos poéticos: ele é potencialmente aberto e infinito”<sup>256</sup>. O ensaísta não só comunga dessa ideia de que a obra de Pessoa é aberta, mas também tenta decifrar a origem absoluta da heteronímia. Por mais explicações literárias, racionais ou de outro teor que se possam relacionar com a heteronímia, parecem-nos que sempre se ficará aquém daquilo que Pessoa verdadeiramente é na literatura portuguesa e na literatura universal. No seu famoso livro *Fernando Pessoa ou o poetodrama* lemos que a heteronímia não é um processo novo de criação, contudo,

o fenómeno heteronímico assume entretanto um sentido e um alcance mais profundos: não é já como «processo» que ele se dá, mas como uma visão ontológica da poesia enquanto manifestação plural do Ser<sup>257</sup>.

Por mais que tentemos descortinar a teoria da heteronímia e as suas origens, sendo elas literárias ou provenientes de outras áreas do conhecimento, será sempre muito difícil e até mesmo precipitado, dizer de forma perentória que “esta” ou “aquela” via são as mais acertadas, as mais definitivas.

Com a reflexão sobre a modernidade iniciada por Baudelaire e Wagner percebemos que uma nova poética se foi criando em torno da cidade e da vida urbana, dando azo ao aparecimento de dois novos tipos: o *flâneur* e o *dandy*. É com o surgimento destas duas figuras que começamos a ter noção que o sujeito tal como o conhecíamos começa a perder a sua unidade e a sua harmonia, por conta de variadas razões. Dentro dessas inúmeras razões encontramos aquelas de pendão estético-literário que levarão a transformações culturais tanto na Europa como na América. É a partir dessas transformações que surgirá o Modernismo e todos os movimentos de Vanguarda, dentre os quais podemos inserir o Modernismo português e a publicação da revista *Orpheu*.

Desta forma, percebemos como a heteronímia é um processo com características literárias que são fruto de um determinado tempo e contexto. A heteronímia é o ponto de chegada de um agudizar de transformações de várias matérias, com influências de outras áreas do conhecimento, como a psiquiatria e a psicanálise, que só vêm enriquecer esta ideia

---

<sup>256</sup> SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p. 53.

<sup>257</sup> *Idem*, p. 39.



que Fernando Pessoa, de forma magistral, encontrou para exprimir a sua sensibilidade e a sua forma de estar no mundo, sendo Arte.



## CAPÍTULO II – Para uma história da heteronímia. O engenheiro naval e o ajudante de guarda-livros. O século XX.

*Existem numerosas pessoas, mas os rostos são ainda mais, pois cada uma tem vários.*  
Rainer Maria Rilke, *As Anotações de Malte Laurids Brigge*.

Álvaro de Campos é o século XX.

Ninguém como o engenheiro naval reflete de forma tão exemplar e cristalina o que foi o século das grandes transformações tecnológicas, das mudanças políticas, sociais, económicas e culturais. Ninguém como Campos é capaz de ser, ao mesmo tempo, tão contraditório e paradoxal na vida e na arte.

Se em carta a João Gaspar Simões, de 1931, Pessoa escreve “Voo outro – eis tudo”<sup>258</sup>, sem dúvida que o engenheiro sensacionista é a plena materialização e realização desta afirmação, já que nem Caeiro nem Reis apresentam a mesma complexidade, a mesma desenvoltura e a mesma vitalidade daquele que ainda hoje assombra e ensombra o panorama literário português.

Por esta razão, acreditamos que, para traçar uma história da heteronímia na literatura portuguesa, é inevitável e essencial abordar Campos de modo a podermos compreender o fenómeno heteronímico enquanto manifestação literária.

Como já afirmámos, julgamos ser mais pertinente encetar a história da heteronímia pelas criações pessoais, tendo em mente que é o autor de *Mensagem* quem escreve, reflete e elabora pormenorizadamente a teoria da heteronímia.

Se escolhermos Álvaro de Campos como o paradigma da heteronímia, o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares, por seu turno, não deixa de ser menos importante, pese embora o facto de se tratar de um semi-heterónimo, não tendo, portanto, total autonomia literária.

Contudo, a presença de Bernardo Soares torna-se importante devido ao facto de a obra por si escrita, o *Livro do Desassossego*, deixar em xeque todas as tradicionais definições genológicas. Se, por um lado, o ajudante de guarda-livros é uma personagem que deambula pela cidade de Lisboa como quem ciranda e divaga pelos sonhos e pela

---

<sup>258</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935. Ed. cit.*, p. 255.

imaginação, por outro, acaba por ser o reflexo do sujeito da modernidade: múltiplo, dividido e fragmentado.

Deste modo, Álvaro de Campos e Bernardo Soares complementam-se em vários aspetos: em primeiro lugar, a cidade de Lisboa ganha um papel preponderante na escrita de ambos, já que parece elevar-se ao nível de personagem; em segundo, o ajudante de guardalivros aproximar-se-á de Campos através do desejo constante da viagem e do devaneio. Ainda que as viagens de Soares sejam interiores, situadas no domínio do onírico, poderemos encontrar semelhanças com a constante movimentação de Campos, tanto física e material quanto estética e espiritual. Deste modo, ambos apresentam características que vão para lá daquelas que Pessoa propôs para a criação heteronímica. Falamos das características que dizem respeito ao estar em constante movimento, prevenindo, deste modo, a fixação, que se reflete em viagens várias, sinal da busca de uma identidade fixa, desde sempre perdida.

No que diz respeito a Álvaro de Campos, começaremos por traçar o seu percurso literário desde as primeiras publicações, como é o caso de “Opiário”, poema de teor simbolista-decadentista que representa um Campos antes de Caeiro, dos anos 1913-1914. De seguida passaremos pelo Campos sensacionista e com certas características futuristas e walt whitmanianas, que, *grosso modo*, irá de 1915 até 1923, até chegarmos ao Campos dos grandes poemas metafísicos e angustiados, da sua fase de desencanto para com a vida e o mundo, onde entram em cena as grandes interrogações filosóficas, a nostalgia de um tempo perdido, a infância, entre outras questões, e que irá de 1923 até 1935.

O objetivo de fazer o percurso da evolução literária de Campos – ainda que evolução não seja o termo certo, pois não nos parece que possamos falar de evolução no sentido de progresso e desenvolvimento, mas somente de mudança de temas e assuntos abordados pelo senhor engenheiro – é o de conseguir determinar de que forma Campos é o heterónimo mais complexo, assim como demonstrar o modo como o engenheiro sensacionista revela as características que julgamos essenciais para a criação heteronímica.

Através da análise de certa prosa e de alguns poemas de Álvaro de Campos teceremos uma imagem mais sólida do heterónimo pessoano. Por meio das suas escolhas, das suas afirmações, das suas angústias e dos seus receios, assim como através dos seus silêncios, que são de elevada pertinência, conseguiremos *ver* melhor de que é feito este engenheiro tão viajado, tão excêntrico e tão único.

No que a Bernardo Soares diz respeito, não iremos alargar-nos em considerações a propósito da autoria, ou não, do livro, tendo em conta que, como já escrevemos

anteriormente<sup>259</sup>, acreditamos que Soares é o autor do livro, pois a sua escrita é a sua própria existência.

O que nos irá interessar no *Livro do Desassossego* diz respeito ao prefácio que Pessoa escreve, relatando o modo como travou conhecimento com Soares. Abordaremos, também, a questão da escrita do *Livro* enquanto livro ou reflexão sobre a sua estrutura, pois, como Zenith afirmou, “esta obra literária, como poucas ou talvez como nenhuma outra, consegue retratar a alma ocidental não apenas do mundo modernista, mas também, e mais pungentemente, da segunda metade do século”<sup>260</sup>. Analisaremos, ainda, a propósito da escrita de Soares e da forma como este reflete sobre a própria escrita, sobre o sonho e sobre a cidade de Lisboa.

Quanto à questão da viagem e da errância, veremos como Bernardo Soares também apresenta as características que levam o sujeito, dividido, múltiplo e fragmentado, à procura de uma identidade através do devaneio e da viagem interior e exterior. Soares é um viajante do mundo interior por excelência.

Álvaro de Campos e Bernardo Soares serão, pois, os heterónimos a partir dos quais começaremos a história da heteronímia na literatura portuguesa. Na figura do engenheiro naval e na do ajudante de guarda-livros, verificaremos como a literatura portuguesa do século XX sofreu alterações profundas.

## **2.1. Esta vida de bordo há de matar-me. O engenheiro naval decadentista.**

*Sigo, recostando/ Minha cabeça no vidro que  
me treme/ De encontro à consciência o meu ser  
todo;/ Para que viajar?*  
Álvaro de Campos, *Viagem*.

Quem é Álvaro de Campos?

De todos os heterónimos criados por Fernando Pessoa, o engenheiro naval é aquele que desde cedo acompanha o poeta não só na sua vida íntima e pessoal, mas também na sua vida social, artística e cultural. De facto, Campos é o único que “*subsistui* [Pessoa], até

---

<sup>259</sup> VIEIRA, José. *Bernardo Soares – p(P)essoa de livro e livros de P(p)essoa*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.

<sup>260</sup> ZENITH, Richard. “Bernardo Soares”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. cit., p. 413.

nos encontros com os amigos e no namoro. É o único que fala de sua vida psíquica: do que vive e sente, do quotidiano, da dor, da esperança, do mistério”<sup>261</sup>. Nas palavras de Teresa Rita Lopes, Campos é “o ser mais parecido com Pessoa, (...) assumindo ser esse judeu que em Pessoa se ocultava”<sup>262</sup>.

De acordo com o autor de *Mensagem*, Álvaro de Campos tem “toda a emoção que [ele não dá] nem [a si próprio] nem à vida”<sup>263</sup>. Vejamos o que nos diz o poeta a propósito de Campos na famosa carta a Casais Monteiro:

Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890. (...) Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. (...) Álvaro de Campos é alto (1m,75 de altura – mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada (...), entre branco e moreno, tipo vagamente judeu português, cabelo porém liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. (...) Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o «Opiário». Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre”<sup>264</sup>.

Em primeiro lugar, se concebermos que, em Fernando Pessoa, nada é por acaso, a data de nascimento de Campos pode ser simbólica por dois motivos: o primeiro tem que ver com o dia 15 de outubro, data de aniversário do filósofo Friedrich Nietzsche; o segundo motivo prende-se com o facto de 1890 coincidir com o Ultimato britânico a Portugal, por conta do mapa cor de rosa. Ora, Álvaro de Campos surge, pois, desde o início, com uma espécie de aura ambivalente, onde a vitalidade e a decadência parecem coexistir.

De seguida, o facto de o heterónimo ser um engenheiro naval formado por Glasgow só vem fortalecer a imagem, ou a suposta imagem, de alguém pragmático e com uma fé inabalável na ciência, na técnica e no progresso. Na verdade, ao fazer de Campos engenheiro naval, Pessoa dá-nos, desde logo, a ideia de alguém que vive no seu tempo e está atento às mudanças do mundo, revelando-se um heterónimo, senão mesmo o heterónimo, mais propenso às viagens e ao estar em constante movimento, ideia reforçada pela afirmação “tipo vagamente judeu português”, visto que nenhum povo como o judeu é

---

<sup>261</sup> FERNANDES, M. Correia. “Álvaro de Campos, o Heterónimo Psíquico de Fernando Pessoa”. In: AZEVEDO, Carlos A. Moreira (Dir.). *Humanística e Teologia*. Tomo XI – Fascículo I. Porto: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, 1990, p. 88.

<sup>262</sup> “Pessoa Ficção de Si Próprio”. In: CREGO, Bernardino *et al* (Orgs.). *Homenagem a Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Colibri, 1999, p. 18.

<sup>263</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 340.

<sup>264</sup> *Idem*, pp. 344-345.

conhecido pela sua longa diáspora, que é como quem diz pela sua errância quase permanente, o que fará com que Teresa Rita Lopes o considere “um judeu errante dentro de si próprio, sem poiso nem pátria”<sup>265</sup>.

Tendo em conta aquilo que sabemos de Fernando Pessoa e de Álvaro de Campos, é fácil entender que o engenheiro é o retrato “melhorado, física e moralmente, do seu criador”<sup>266</sup>.

Sabendo nós que a carta que Pessoa escreve a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos é de 13 de janeiro de 1935, resta saber como e por que razão Pessoa diz ao camarada que atualmente (1935) Campos se encontra por Lisboa “em inactividade”. Contudo, antes de chegarmos ao tempo dessa inatividade, devemos começar pelos anos das primeiras publicações do engenheiro naval.

No ano de 1915, no primeiro número de *Orpheu*, Álvaro de Campos apresenta-se com dois poemas: o “Opiário” e a “Ode Triunfal”. De acordo com as datas presentes no final de cada um dos textos, Campos escreveu “Opiário” “no canal do Suez, a bordo”, em março de 1914, enquanto que a “Ode Triunfal” parece ter sido escrita em “Londres, 1914-junho”.

No entanto, sabemos que estas datas são forjadas, visto que Pessoa conta a Casais Monteiro, na já referida carta, que

quando foi da publicação do *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugerir então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema «antigo» do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o «Opiário», em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro. (...) Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão...<sup>267</sup>.

Sabemos, portanto, que a “Ode Triunfal” terá sido, eventualmente, o primeiro texto escrito por Álvaro de Campos, dando, assim, existência ao heterónimo.

Contudo, entremos no jogo de Pessoa e acreditemos no fingimento do poeta. Façamos a viagem de conhecimento de Álvaro de Campos através da sua obra.

---

<sup>265</sup> LOPES, Teresa Rita. *Álvaro de Campos. Vida e Obras do Engenheiro*. 2ª Edição Revista. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 19.

<sup>266</sup> LOPES, Teresa Rita. “Álvaro de Campos”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008, p. 124.

<sup>267</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 344.

Iremos somente analisar o poema “Opiário”, pois acreditamos que, de todos os textos escritos por Campos nesta época conhecida como a anterior a Caeiro, é o que melhor evidencia e retrata não só os temas que vão ao encontro de certo Decadentismo, mas também por ser o texto mais bem concretizado. É em “Opiário” que percebemos, desde logo, a propensão de Campos para a viagem e para o devaneio, por um lado, e o sentimento de estar à parte na vida, por outro, tema recorrente numa fase posterior.

Campos escreve o “Opiário” a bordo de um navio que se encontra no canal do Suez. A viagem que nos relata o poeta dá-se após o término dos seus estudos de engenharia em Glasgow. Em primeiro lugar, o facto de o poema ser escrito a bordo remete-nos de imediato para o campo semântico da viagem, neste caso, uma viagem de navio que, mais do que viajar de comboio ou de automóvel, é instável e incerta. A imagem de alguém que se encontra num navio em pleno mar cria a sensação de certo perigo, já que a viagem de barco se torna, metafórica e literalmente, líquida, ou seja, insegura, com percalços.

De seguida, todo o poema parece ser um longo lamento, já que Campos surge como alguém, desde o início, cansado e num certo desespero tranquilo que só aparenta encontrar repouso no ópio:

É antes do ópio que a minh'alma é doente.  
Sentir a vida convalesce e estiola  
E eu vou buscar ao ópio que consola  
Um Oriente ao oriente do Oriente<sup>268</sup>.

O engenheiro naval parece andar mal com a vida, e sente-se um inadaptado, alguém que não tem lugar na escala social, pois por mais que ele “procure até que adoeça,/ Já não encontr[a] a mola pra adaptar-[se]”<sup>269</sup>.

Aliado a este tédio constante, Campos é um ser cambaleante, quase amorfo e abúlico, que se deixa levar pelos efeitos das drogas que toma a bordo:

Por isso eu tomo ópio. É um remédio.  
(...)  
Levo o dia a fumar, a beber coisas,  
Drogas americanas que entontecem,  
E eu já tão bêbado sem nada! Dessem  
Melhor cérebro aos meus nervos como rosas!  
(...)  
Caio no ópio por força. Lá querer  
Que eu leve a limpo uma vida destas  
Não se pode exigir. Almas honestas

---

<sup>268</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 59.

<sup>269</sup> *Idem, ibidem*.



Com horas pra dormir e pra comer.<sup>270</sup>

Ao referir diferentes tipos de drogas (o ópio, a morfina e o tabaco), Campos parece ir ao encontro de uma certa ideia de *évaporation du moi* já preconizada por Charles Baudelaire. De facto, ao lermos um verso como “Nunca fiz mais do que fumar a vida”, não podemos deixar de nos lembrar de *Os Paraísos Artificiais*:

A ideia de uma evaporação lenta, sucessiva, eterna, apoderar-se-á do vosso espírito, e não tarda que apliqueis esta ideia aos vossos próprios pensamentos, à vossa matéria pensante. Por um equívoco singular, por uma espécie de transposição ou de quiproquó intelectual, sentir-vos-eis a evaporar-vos, e atribuireis ao cachimbo (dentro do qual vos sentis agachado e apertado como o tabaco) a estranha faculdade de **vos fumar**. Por fortuna, esta interminável imaginação só durou um minuto, pois um intervalo de lucidez, com grande esforço, vos permitiu examinar a pêndula. (...) As proporções do tempo e do ser estão completamente desordenadas pela multidão e intensidade das sensações e das ideias. Dir-se-ia que se vivem várias vidas de homem no espaço de uma hora<sup>271</sup>.

A *évaporation du moi* revela a atonia do ser que perpassa todo o poema, assim como o aniquilamento do eu. Além disso, o facto de Álvaro de Campos escrever sob o efeito de alucinogénios não deixa de criar um efeito pitoresco, e ao mesmo tempo, decadente. É de realçar, também, a forma como o poema é escrito, pois o heterónimo utiliza a rima e todo o texto é bafejado por uma musicalidade de sabor simbolista-decadentista. Não por acaso, como nos diz o próprio Pessoa, o “Álvaro em botão” tem intenções de publicar em grandes revistas simbolistas do universo francês, como a “*Mercurie*”<sup>272</sup>.

A viagem empreendida por Campos acaba por ser uma fuga que tem como objetivo mudar de ares na tentativa de melhorar o seu temperamento, todavia, esse mal é sem cura, já que, não interessa onde se encontre, é “tudo a mesma coisa, tudo paralisia de vontade”<sup>273</sup>.

A mesmice na qual o engenheiro decadente parece viver afeta-o até como português que é, disfarçado de inglês, pois não só “te[m] conhecido gente inglesa/ que diz que [ele sabe] inglês perfeitamente”<sup>274</sup>, como também, e ao mesmo tempo, “pertenc[e] a um género de portugueses/ Que depois de estar a Índia descoberta/ Ficaram sem trabalho.”<sup>275</sup> A última

---

<sup>270</sup> *Idem*, pp. 61-63.

<sup>271</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Os Paraísos Artificiais*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, pp. 36-37.

<sup>272</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>273</sup> COELHO, Joaquim Francisco. “Sobre o tédio da vida no «Opiário»”. *Colóquio Letras*, 107. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 14.

<sup>274</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>275</sup> *Idem, ibidem*.

afirmação dá-nos uma imagem de um Campos perdido e desorientado, uma vez que não é certo, de todo, afirmar que Álvaro de Campos seja tipicamente português, até porque estudou no estrangeiro, domina e fala inglês fluentemente, além de falar a bordo com “alemães, suecos e ingleses”<sup>276</sup>. Além disso, a sua atitude de homem elegante e enérgico, assim como o seu “próprio monóculo” que o faz pertencer “a um tipo universal”<sup>277</sup>, atestam a ideia de um sujeito viajado e conhecedor das andanças do mundo.

Porém, a universalidade de Álvaro de Campos não deixa de ser ambivalente. Embora revelando-se, desde cedo, cosmopolita, o seu cosmopolitismo acaba por ser ofuscado pela sua condição de pária e de vagabundo. Não é o facto de viajar num navio intercontinental que faz com que o engenheiro naval não se sinta um “desgraçado sem morgadio”<sup>278</sup>, cuja sorte foi roubada pelos ciganos, ou então um pária:

Não tenho personalidade alguma.  
É mais notado que eu esse criado  
(...)  
Não posso estar em parte alguma. A minha  
Pátria é onde não estou. Sou doente e fraco<sup>279</sup>.

É de notar ainda que, e indo ao encontro do que afirma Cabral Martins, podemos encontrar Álvaro de Campos inteiro em “Opiário”, devido à “fluidez da oralidade”<sup>280</sup>.

A nosso ver, encontramos três outros aspetos que são, também, de elevada pertinência. São eles um certo posicionamento irónico perante a vida e as situações; a sua atitude rebelde e histriónica para com os outros e, finalmente, os indícios de um cansaço que o acompanhará ao longo da vida e da escrita. Tanto a sua atitude, que chega a roçar certa ironia romântica, quanto a sua posição histriónica e estridente perante várias situações são constantes na vida literária e extraliterária.

O posicionamento irónico de Campos lê-se em certos versos nos quais “and[a] expiando um crime numa mala/ Que um avô [s]eu cometeu por requinte”<sup>281</sup>, ou então quando afirma de forma irónica e quase infantil que “fingi[u] que estud[ou] engenharia”<sup>282</sup>, como se tudo fosse *blague*. O modo como o poeta, por vezes, reage às suas próprias reflexões faz, desde logo, antever aquilo que será o Campos sensacionista e futurista. A sua

---

<sup>276</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>277</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>278</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>279</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>280</sup> MARTINS, Fernando Cabral. “Opiário”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008, p. 564.

<sup>281</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>282</sup> *Idem*, p. 61.

ironia e a sua posição de *blagueur* fazem-no afirmar que, após a viagem que encetou ao Oriente,

Volt[a] à Europa descontente, e em sortes  
De vir a ser um poeta sonambólico.  
Eu sou monárquico e católico  
E gostava de ser as coisas fortes<sup>283</sup>.

O engenheiro troça da situação em que se encontra, criticando o tipo de poesia que escreve, classificando-a como sonambólica. De seguida, caracteriza-se como monárquico e católico, o que iremos perceber ser uma farsa e mais uma *blague*, assim que injetar na sua escrita o fôlego do mestre Caeiro e da Europa pensante e frenética.

As suas afirmações polémicas e sonoras manifestam-se nos meandros de versos musicais como “Leve o diabo a vida e a gente tê-la!”<sup>284</sup>. Perante afirmações deste teor, Álvaro de Campos parte ainda para a polémica e para o escândalo, ainda que seja somente como mecanismo retórico, com o intuito de incomodar o leitor: “Um dia faço escândalo cá a bordo,/ Só para dar que falar de mim aos mais”<sup>285</sup>, ou então:

Porque isto acaba mal e há de haver  
(Olá!) sangue e um revólver lá prò fim  
(...)  
Deus que acabe com isto! Abra as eclusas  
E basta de comédias na minh'alma!<sup>286</sup>.

Os indícios do cansaço que acompanharão Campos ao longo da vida são vários. Ainda que alguns estejam inseridos dentro de uma matriz amplamente simbolista-decadentista, acreditamos que é na seguinte passagem que se encerra um tópico de elevada pertinência. Parecendo ser uma constatação banal, a verdade é que ele levar-nos-á, posteriormente, a poemas como “Tabacaria” ou “O que há em mim é sobretudo cansaço”, por exemplo. Falamos, portanto, do cansaço de existir, presente na dor de pensar e na constante procura do sentido da vida.

Quando escreve a propósito dos ingleses, podemos ler que:

Os ingleses são feitos para existir.  
Não há gente como esta pra estar feita  
Com a Tranquilidade. A gente deita  
Um vintém e sai um deles a sorrir<sup>287</sup>.

---

<sup>283</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>284</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>285</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>286</sup> *Idem*, pp. 64 e 66.

<sup>287</sup> *Idem*, pp. 63.

Ao fazer a afirmação inicial, Campos refere-se à vida levada de forma objetiva e empírica, sem grandes reflexões acerca do seu sentido e dos seus objetivos. O engenheiro naval demonstra, desde muito cedo, a ânsia de existir e de pensar que existe que o levará à nevrose e à obsessão. De facto, a tranquilidade que procura irá ser uma constante ao longo do seu percurso, pois, ainda que o mestre Caeiro lhe ensine a lição de ver e aceitar as coisas como elas são, Campos não conseguirá seguir os passos do mestre, pois, se aquele “vi[u] como um damnado”<sup>288</sup>, este não conseguirá, jamais, parar de pensar, ainda que assim o queira: “Para, meu coração!/ Não penses! Deixa o pensar na cabeça!”<sup>289</sup>.

A ambiência a bordo de que nos fala surge, portanto, como metáfora do quotidiano da vida, na qual o engenheiro parece estar ausente, ou então surge vivendo observando os outros, como mero transeunte da sua própria existência.

É a partir deste “Álvaro em botão”, que Pessoa desenvolverá a complexa personalidade do heterónimo, pois parece-nos que a escrita de teor simbolista-decadentista não teria grande futuro, dado que a lição de Caeiro e o seu encontro com o poeta-pastor surge quase como uma revelação e uma necessidade à alma do heterónimo de Tavira. Com Caeiro, Álvaro de Campos parece perder uma certa e fingida virgindade poética, que lhe amplifica as sensações e a consciência das coisas.

Em “Opiário” devemos ter a plena noção que estamos perante um Campos semi-artificial, por dois motivos: o primeiro prende-se com o ópio, que altera o estado psíquico e existencial, e o segundo diz respeito à contrafação que existe ao longo do poema.

Todavia, a contrafação de Pessoa foi necessária para compreendermos que, na verdade, sem a viagem empreendida ao Suez, à Índia e à China, não seríamos capazes de perceber de que modo Campos assume a condição de eterno viajante por natureza, já que, cansado de Irlandas e Escócias e Inglaterra, o recém-formado engenheiro naval parte em busca de algo novo num Oriente que não deixa de ser uma criação, melhor, uma ilusão romântica, já escrita e pensada por Nerval. Ilusão romântica que não passa despercebida, pois ainda que “Opiário”, como já vimos, seja uma completa construção, é, de facto, em viagem, que temos um primeiro contacto com o poeta, ou seja, a viagem, o estar em constante movimento, é condição indispensável para a existência do heterónimo, o que não deixa de ir ao encontro da nossa proposta da teoria da heteronímia: para além de uma escrita, de uma biografia e de um nome diferentes, é também necessário não permanecer

---

<sup>288</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior. Volume IV. Ivo Castro (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 84.

<sup>289</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 404.

fixado durante muito tempo no mesmo local, pois, afinal, só a errância permite a busca da identidade.

São todas as viagens feitas por Campos nesta fase que nos farão entender melhor o porquê de, num momento seguinte, o heterónimo escrever de forma enérgica, frenética e vitalista.

## **2.2. Sentir tudo de todas as maneiras. A lição do mestre Caeiro. O engenheiro naval sensacionista e futurista.**

*Vejo diante de mim, e vê-lo hei talvez eternamente como primeiro o vi. (...)*

*Ser forte é ser capaz de sentir.*

Álvaro de Campos, *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*.

*(Ah, como eu desejaria ser o souteneur disto tudo!)*

Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*.

Em 1915, Álvaro de Campos “foi atirado para a praça pública”<sup>290</sup> com a “Ode Triunfal”, tornando-se o primeiro dos três grandes heterónimos a surgir publicamente e a escrever para revistas. A “Ode Triunfal” foi criada três meses após “Opiário”, em junho de 1914, em Londres, símbolo da revolução industrial e cidade onde o engenheiro tinha “intrínseco conhecimento da respectiva e buliciosa vida quotidiana”<sup>291</sup> de uma grande capital.

No entanto, o que leva Campos, num suposto espaço temporal de três meses, a mudar radicalmente a sua escrita e a sua cosmovisão?

A resposta poderá estar em Alberto Caeiro. O encontro com aquele que viria a ser o mestre dos heterónimos, e também do ortónimo, surge como uma revelação para o engenheiro naval. Para Campos, ter conhecido Caeiro foi uma circunstância excepcional, visto que, devido ao tédio de seguir para Londres via Marselha, veio “por terra até

---

<sup>290</sup> KOTOWICZ, Zbigniew. *Fernando Pessoa Vozes de uma Alma Nómada*. Tradução de Maria de Lourdes Sousa Ruiivo. Prefácio de Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Vega, 1998, p. 24.

<sup>291</sup> RUBIM, Gustavo. “Ode Triunfal”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. cit., p. 556.

Lisboa”<sup>292</sup>. Em “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro”, Campos não só elogia o pastor-poeta, como também descreve o seu perfil e as suas ideias, fazendo, ainda, revelações a propósito da sua pessoa.

Campos vê e sente tudo o que Caeiro diz como se se tratasse de verdades universais e intemporais. O pastor que apascenta os seus rebanhos-pensamentos “não era um pagão: era o paganismo”<sup>293</sup>, pois acreditava que “toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos”<sup>294</sup>. De igual modo, o primado das sensações e, especialmente, da visão, marcará Campos de forma tão indelével que, vinte anos após a conversa com o mestre, ainda se recorda da seguinte afirmação magistral: “Mas isso a que v. chama poesia é que é tudo. Nem é poesia: é ver”<sup>295</sup>.

Álvaro de Campos revela-se um heterónimo complexo e profundo, conhecedor do sofrimento humano e dos sentimentos mais nobres quando escreve, em jeito de desabafo, que “foi uma das angústias da [sua] vida”<sup>296</sup> não ter estado presente no momento da morte de Caeiro, não ter estado ao seu lado. O engenheiro naval, já em desalento e angústia, pois não podemos esquecer que o texto sobre Caeiro é de 1931, escreve, então, uma das suas melhores frases a propósito do mestre do Sensacionismo:

Ninguém é inconsolável ao pé da memória de Caeiro, ou dos seus versos; e a própria ideia do nada – a mais pavorosa de todas se se pensa com a sensibilidade – tem, na obra e na recordação do meu mestre querido, qualquer coisa de luminoso e de alto, como o sol sobre as neves dos píncaros inatingíveis<sup>297</sup>.

Campos admirava verdadeiramente Caeiro. A não acreditarmos nas palavras do engenheiro, podemos ler a missiva de Pessoa a Casais Monteiro a 13 de janeiro de 1935: “ao escrever certos passos das *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras”<sup>298</sup>.

Para o engenheiro naval, Caeiro era um mestre capaz de mudar a vida de qualquer pessoa, fazendo-a refletir a propósito das coisas mais simples como as flores, as árvores, o

---

<sup>292</sup> CAMPOS, Álvaro de. “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro”. In: CAMPOS, Álvaro de. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 453.

<sup>293</sup> *Idem*, p. 455.

<sup>294</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>295</sup> *Idem*, p. 456.

<sup>296</sup> *Idem*, p. 458.

<sup>297</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>298</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Ed. cit., p. 344.

céu e os pássaros. O heterónimo pessoano via-se, antes de ter conhecido o mestre, como uma “machina nervosa de não fazer coisa nenhuma”<sup>299</sup>.

Caeiro ilumina Campos, mesmo que involuntariamente, ajudando-o a descobrir-se e a largar, parcialmente, a sua roupagem simbolista-decadentista, para dar espaço a um novo Campos, o engenheiro sensacionista e futurista. A “Ode Triunfal” surge, pois, como consequência desse primeiro contacto com Caeiro, no Ribatejo: “Conheci Caeiro em 1914. (...) Logo que conheci Caeiro, verifiquei-me. Cheguei a Londres e escrevi imediatamente a “Ode Triumphal”. E de ahi em diante, por mal ou por bem, tenho sido eu.”<sup>300</sup>

Julgamos que as reflexões que abaixo verificamos foram as que mais influenciaram Álvaro de Campos ao longo do seu percurso, dado que ambas serão aproveitadas, lembradas e respeitadas pelo engenheiro não só ao longo da “Ode Triunfal”, mas também para lá do seu momento mais explosivo e vital. A primeira diz o seguinte: “O que o mestre Caeiro me ensinou foi a ter clareza, equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento; e também me ensinou a não procurar ter philosophia nenhuma, mas com alma”<sup>301</sup>. O outro ensinamento incide sobre a visão e a importância que o mestre lhe deu, legado que Campos não esquecerá:

“Cegar! Cegar!” exclamou Caeiro com um berro esquecido de toda a alternativa.  
– V. prefere...  
– “Tudo menos cegar” gritou Caeiro.  
– Contudo, disse eu...  
– Quem me tira os testículos, tira-me só a possibilidade de todas as mulheres; quem me tira os olhos, tira-me a realidade do universo inteiro<sup>302</sup>.

Um ano antes de a “Ode Triunfal” sair no primeiro número de *Orpheu*, já Mário de Sá-Carneiro havia recebido e lido o longo poema de Álvaro de Campos. Antes de entrarmos em definições e reflexões a propósito do Futurismo e do Sensacionismo, julgamos ser pertinente ler as palavras do *esfinge gorda* a Pessoa, de 20 de junho de 1914, a propósito do poema do engenheiro naval:

Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela *Ode* do Álvaro de Campos que ontem recebi. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra (...). Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente

---

<sup>299</sup> CAMPOS, Álvaro de. *Op. cit.*, p. 461.

<sup>300</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>301</sup> *Idem*, p. 465.

<sup>302</sup> *Idem*, p. 468.

futurista – o conjunto da ode é absolutamente futurista. (...) Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais se pode escrever para cantar a nossa época. (...) O lê-la, creia, meu querido amigo, foi um dos maiores prazeres da minha vida – pois fica sendo uma das peças literárias que mais sinto, amo e admiro<sup>303</sup>.

Mário de Sá-Carneiro tem noção de que o longo poema de Campos não só ficará na história da literatura portuguesa e europeia como um dos melhores, mas também tem a sensibilidade de compreender que o canto à cidade, às fábricas, às máquinas e às grandes multidões é um sinal dos tempos das primeiras décadas do século XX.

O longo e exaltado poema recebe influências diretas de Alberto Caeiro e do Sensacionismo, de Walt Whitman e da sua obra *Folhas de Erva*, assim como de Marinetti com os seus manifestos futuristas na vida e na arte.

O recém-formado engenheiro naval que regressa cansado da sua viagem ao Oriente, entediado e sem propósito algum na vida, após conhecer Caeiro e beber da sua filosofia, depois de viver nas grandes cidades como Dublin, Glasgow e Londres e assim que tem conhecimento da poesia de Whitman, surge com uma nova roupagem, dando voz viva ao momento presente, cantando-o num exagero de impressões e sensações que o esgotam ao ponto de “te[r] febre e escrev[er]”<sup>304</sup>. Uma febre de quem sorve o universo inteiro com os olhos, com as sensações.

Partindo das sensações e do seu primado, em especial o da visão, como já dissemos, o Sensacionismo aparece definitivamente com a escrita da “Ode Triunfal”, demonstrando, deveras, um Campos moderno na sua plenitude. Mas, ao mesmo tempo, um falso Campos moderno, pois o engenheiro também joga ao fingimento poético como o ortónimo.<sup>305</sup> O engenheiro naval, renascido do seu estado de simbolista-decadentista “sonambólico”, até mesmo de romântico falhado, escolhe uma temática suficientemente forte e capaz de o reanimar: a máquina, ou melhor, os mecanismos.

Mas o que é, na verdade, o Sensacionismo? Vários são os textos em que Pessoa reflete a propósito do movimento que Campos irá praticar até ao limite da razão e do

---

<sup>303</sup> CARNEIRO, Mário de Sá-. *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. II. Ed. cit., p. 151.

<sup>304</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., 2013, p. 81.

<sup>305</sup> Cumpre referir que o movimento sensacionista surge como resposta à Renascença e ao Saudosismo português, uma vez que Pascoaes e Leonardo Coimbra queriam uma poética que fosse genuinamente portuguesa, enquanto Pessoa e Álvaro de Campos pretendiam ter, “além de cultura, uma noção do *meio internacional*, de não ter a alma (ainda que obscuramente) limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter alma na Europa”. In: PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros Ismos*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior. Volume X. CASTRO, Ivo (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 29.



absurdo. Pessoa acredita que qualquer movimento literário deve trazer algo de novo, já que de outro modo não adiantaria classificá-lo como movimento literário. Para o poeta de *Mensagem*,

não se pode pôr em dúvida de que o movimento Sensacionista portuguez é o mais importante da actualidade. É tão pequeno de adherentes quanto grande em belleza e vida. Tem só três poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso e jovem. (...) Modernizou-o, paroxizou-o – verdade que desviando-o e desvirtuando-o – o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos. Estes quatro – estes trez nomes são todo o movimento. Mas estes trez nomes valem toda uma epocha literaria<sup>306</sup>.

Campos é, de facto, quem levará o Sensacionismo ao extremo, mas de um modo que leva Pessoa a afirmar que há alterações àquilo que Caeiro disse e que Cesário inconscientemente pensou. A diferença estabelece-se por conta das influências vindas de Paris e dos Estados Unidos da América, dos grandes países-civilização.

Num outro texto, mais longo e refletido, Fernando Pessoa compara o Sensacionismo ao Classicismo, ao Romantismo e ao Simbolismo, de forma a seleccionar os pontos de convergência e também de divergência:

O sensacionismo (...) não aceita do classicismo a sua theoria basilar – a de que a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao mínimo. (...) O artista interpreta atravez do seu temperamento, não no que esse temperamento tem de particular, mas no que elle tem de universal, ou universalisavel. Isto é differente de eliminar o factor temperamental tanto quanto possivel, como os classicos ferrenhos querem ou procuram; o artista deve, pelo contrario, accentuar muito o factor temperamental (embora em certos assumptos mais do que em outros), curando porém de que não sejam os lados universalisaveis d'esse factor que utiliza. O Sensacionismo regeita, do Romantismo, a sua theoria basica do «momento de inspiração». Não crê que a obra de arte deva ser produzida rapidamente, por um jacto, a não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espirito disciplinado que a obra nasça construindo-se. Do Symbolismo regeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva attitude lyrica, e, sobretudo, a subordinação da intelligencia á emoção, que deveras caracteriza aquelle systema esthetic. Do classicismo aceita a Construção, a preocupação intelectual. Do romantismo aceita a preocupação pictural, a sensibilidade sympathetica, synthetica perante as cousas. Do symbolismo aceita a preocupação musical, a sensibilidade

---

<sup>306</sup> *Idem*, p. 145.

analytica, aceita a sua analyse profunda dos estados de alma, mas procura intellectualisal-a<sup>307</sup>.

A citação é esclarecedora, já que, para além de nos dar informações relevantes a propósito do movimento sensacionista, também nos dá pistas de leitura para as longas odes de Campos, fornecendo-nos, desse modo, dados da sua personalidade.

Em primeiro lugar, o Sensacionismo apoia-se na subjetividade do artista, não sustentando que a sua eliminação traga benefícios ao texto. De facto, logo no início da “Ode Triunfal”, o engenheiro naval começa com uma sensação sua, como, aliás, o faz ao longo do poema: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo”<sup>308</sup>. A perspetiva de quem escreve é a de alguém que está meio doente ou entontecido por conta da febre, mas isso não é um obstáculo para o sujeito poético, que acaba por utilizar o seu estado de espírito, a sua subjetividade, como forma de manifestação poética.

Em segundo lugar, ainda que Pessoa afaste o Sensacionismo do momento de inspiração preconizado pelos românticos, não deixa cair por terra a ideia, já que acredita em exceções, nos grandes talentos e nos génios literários. De facto, o poeta “Não crê que a obra de arte deva ser produzida rapidamente, por um jacto, a não ser que o artista haja conseguido (...) de tal modo ter o espírito disciplinado”<sup>309</sup>. Álvaro de Campos parece ser uma exceção, atingindo, assim, o estatuto de génio, ainda que um génio bastante paradoxal, pois sabemos que o seu espírito não é, em nada, disciplinado, nem quando escreve sonetos. Campos surge como um poeta que veio para destronar Camões, afirmando-se como uma voz dos novos tempos, dos tempos da modernidade. Pessoa tem plena noção da grandiosidade do engenheiro naval, e não é por acaso que, ainda que sub-repticiamente rejeitando os românticos, Campos não deixa de ser um romântico, ainda que falhado, ou ainda que vestido do avesso, por conta das suas explosões literárias e do esgotamento total das sensações.

Em terceiro lugar, parece-nos óbvia a rejeição da exclusividade do vago e do devaneio simbolistas, uma vez que o Sensacionismo pretende sentir aquilo que vê e como vê, de uma forma universalizável, mas, ao mesmo tempo, subjetiva. É o que acontece

---

<sup>307</sup> *Idem*, p. 167.

<sup>308</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 81.

<sup>309</sup> *Idem*, *ibidem*.

quando Campos começa com as longas enumerações do que vai vendo e sentindo nas cidades, aceitando, assim, a lição que vem de Cesário Verde,

de que para fazer poesia não se fazem necessários os grandes temas, como Deus, a Natureza, a Alma, a Pátria, como pensavam, por exemplo, os românticos. Ao fim e ao cabo, o tema não é tão relevante assim; o que é importante e fundamental é ser-se poeta, é ver e revelar poeticamente, as facetas da realidade, aparentemente a-poéticas. A vivência sensacionista do cotidiano, constituirá uma das tônicas mais impressivas dos poemas (...)<sup>310</sup>.

Campos parece habituar-se aos quadros da vida quotidiana, neste caso, da vida de uma grande cidade como é Londres, mas também de todas as grandes cidades do mundo, “nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,/ E Piccadillies e Avenues de L’Opéra que entram/ Pela minh’alma dentro!”<sup>311</sup>.

A lição de Cesário passa pelo saber observar a cidade, tal como o *flâneur* baudelairiano. Uma lição que faz Campos cantar energicamente:

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá *la foule*!  
Tudo o que passa, tudo o que para às montras!  
(...)  
Tudo o que passe, tudo o que passa e nunca passa!  
Presença demasiadamente acentuada das cocottes;  
Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)  
Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,  
Que andam na rua com um fim qualquer;  
A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;  
E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra  
E afinal tem alma lá dentro!<sup>312</sup>.

A escrita do engenheiro naval, no entanto, vai além da visão de Cesário e da *flânerie* de Baudelaire. Em Cesário, a objetividade imprimiu uma marca realista à sua poesia, como se lê nalguns passos de “O Sentimento de um Ocidental”,

Voltam os calafates, aos magotes,  
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;  
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,  
Ou erro pelos cais a que se atacam botes.  
(...)  
E o fim de tarde inspira-me; e incomoda!  
De um couraçado inglês vogam os escaleres;  
E em terra num tinir de louças e talheres

---

<sup>310</sup> DÉCIO, João. “Para uma poética de Álvaro de Campos”. In: *Actas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Brasileira. I Volume. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, p. 392.

<sup>311</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>312</sup> *Idem, ibidem.*

Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.

Num trem de praça arengam dois dentistas;  
Um trôpego arlequim braceja numas andas;  
Os querubins do lar flutuam nas varandas;  
Às portas, em cabelo, enfadam-se as lojistas!<sup>313</sup>.

Em Campos, estamos para lá de um cunho realista na poesia, tal como, aliás, em Cesário Verde, pois os tempos mudaram e os ventos da modernidade e do cosmopolitismo bafejam a Europa. Para o engenheiro, não interessa somente a objetividade ou até algum simbolismo por detrás de certas imagens. Interessam, também, as breves reflexões que faz, por vezes, entre parênteses, as quais têm forte influência da subjetividade e da capacidade reflexiva que nunca deixa de estar presente, ainda que, à primeira vista, tudo pareça ser um longo cantar épico aos tempos modernos. É o que acontece, por exemplo, antes de enumerar as burguesinhas, mãe e filha, escrevendo entre parênteses: “(e quem sabe o quê por dentro?)”. À primeira vista, tudo parece indicar que seja o desejo de Campos de tudo saber e sentir de várias formas e ao mesmo tempo, todavia, parece-nos, desde logo, que as pequenas interrogações são como pequenas fendas na construção da “Ode Triunfal”.

Antes de avançarmos nesta linha de reflexão, que tem como intuito demonstrar o modo como a “Ode Triunfal” tem tanto de sensacionista e futurista como de desalento para com a vida, convém lembrarmo-nos do que Pessoa aceita do Simbolismo como parte integrante do Sensacionismo, ou seja, uma certa musicalidade.

A “Ode Triunfal” apresenta uma musicalidade própria que a aproxima, contudo, de certas características do Futurismo, pela forma e não pelo conteúdo. Falamos, evidentemente, quer da falta de rima e da organização da ode em versos livres, longos e caóticos, que também encontramos em Whitman, quer da utilização de sons do quotidiano das cidades, das fábricas e do movimento cosmopolita:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!  
(...)  
Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!  
Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!  
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup lá, hup lá, hup-lá-hô, hup-lá!  
Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o-o!

---

<sup>313</sup> VERDE, Cesário. *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*. Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa. REIS, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 123.

Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!<sup>314</sup>.

Todas as interjeições utilizadas por Campos dão à “Ode Triunfal” um sabor a manifesto, já que o Futurismo, em linhas gerais, foi um movimento estético “mais de manifestos do que obras”<sup>315</sup>. O que Campos também faz ao longo do poema é um longo cantar das máquinas, dos maquinismos e da velocidade, temas ou linhas programáticas evidenciados que o aproximam dos manifestos futuristas. Vejamos o que Marinetti escreve no seu “Manifesto do Futurismo”, a 20 de fevereiro de 1909, no jornal *Le Figaro*:

nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco. (...) Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia<sup>316</sup>.

Campos, por seu turno, exclama:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!  
Ser completo como uma máquina!  
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!  
(...)  
E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!  
Nova-Minerva sem-alma dos cais e das gares!<sup>317</sup>.

Marinetti continua, assim, o seu Manifesto:

Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no Absoluto, já que nós criamos a velocidade onipresente<sup>318</sup>.

Em relação ao espaço e ao tempo, Campos parece querer criar um tempo absoluto em que passado e futuro se misturam e relacionam:

Porque o presente é todo o passado e todo o futuro  
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas  
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,  
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,  
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do

---

<sup>314</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, pp. 81 e 90.

<sup>315</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1982, p. 86.

<sup>316</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>317</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>318</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Op. cit.*, p. 91.

Marinetti vai mais longe, ao afirmar que a guerra é a única higiene no mundo. No entanto, Campos, na “Ode Triunfal” não chega a esse extremo. Porém, o desejo anarquista parece ser comum a ambos. Marinetti escreve:

Nós cantaremos as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros sob suas violentas luas elétricas; (...); os navios aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de grande peito, que escoucinnham os trilhos, como enormes cavalos de aço freados por longos tubos, e o vôo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem os estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta<sup>320</sup>.

Por sua vez, o engenheiro naval canta:

A maravilhosa beleza das corrupções políticas,  
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,  
Agressões políticas nas ruas,  
E de vez em quando o cometa dum regicídio  
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus  
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!  
(...)  
Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!  
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!  
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!  
(...)  
Eh-lá grandes desastres de comboios!  
Eh-lá desabamentos de galerias de minas!  
Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!  
Eh.lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,  
Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,  
Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim<sup>321</sup>.

A “Ode Triunfal” causa surpresa e polémica na provinciana Lisboa, aliás, como toda a revista *Orpheu*<sup>322</sup>, o que leva Álvaro de Campos a responder em carta pública, de 4 de

---

<sup>319</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>320</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Op. cit.*, p. 91.

<sup>321</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, pp. 83- 88.

<sup>322</sup> Em *A Capital*, lemos, por exemplo: “O que se conclui da literatura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro (...), Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicómios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles (...) a «linguagem de malhas perdidas, fragmentária, desconchavada, cheia de lacunas correspondentes a palavras, frases ou pensamentos inteiros que não tiveram tempo de fixar-se (...) tudo isso que assinala a arte do paranóico literato (...) Correntemente, eis o que se verifica na obra dos jovens do *Orpheu*, alguns dos

junho de 1915, ao diretor do *Diário de Notícias*, a propósito das suas críticas à revista e aos seus colaboradores:

O que quero acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem, é que é preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra *futurismo*. (...) Nenhum futurista tragará *Orpheu*. (...) A minha *Ode Triunfal*, no 1º número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas<sup>323</sup>.

É de salientar que o heterónimo termina a missiva apresentando o seu nome, Álvaro de Campos, e a sua profissão, “engenheiro e poeta sensacionista”. Não é por acaso que Campos se denomina engenheiro sensacionista, pois o seu objetivo é afastar-se, por um lado, da renascença portuguesa, aproximando-se do cosmopolitismo europeu e norte-americano, e, por outro, afastar-se do futurismo italiano para poder afirmar o sensacionismo português.

Devemos, também, ter em conta a influência de Walt Whitman neste momento poético do engenheiro naval. O tema do escândalo parece ser acolhido de bom grado por Campos, assim como o da universalidade, do verso livre e da tentativa de falar para todas as pessoas do mundo, homens e mulheres.

Na sua obra *Folhas de Erva*, Whitman escreve:

Eu canto tanto a Mulher como o Homem.  
A vida imensa em paixão, vitalidade e força,  
Com alegria, para que mais livre seja o impulso formado sob as leis  
divinas,  
Eu canto o Homem Moderno<sup>324</sup>.

É interessante notar que os mestres de Campos, Caeiro e Whitman, apesar de serem saudados e amados pelo engenheiro, surgem quase sempre como termo de comparação, como se o heterónimo quisesse afirmar a sua capacidade para superá-los. Acreditamos que é o que acontece, de forma bastante explícita com Walt Whitman no poema “Saudação a Walt Whitman”. Campos apercebe-se que a sua poesia tem antecessores e que para haver inovação é necessário, de certo modo, destronar os antigos, para que os novos, os

---

quais talvez tenham ideias, mas tão singulares que só confirmam o seu desvio vesânico. JÚDICE, Nuno. *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Editorial Teorema. 1986, pp. 61-62.

<sup>323</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922. Ed. cit.*, pp. 163-164.

<sup>324</sup> WHITMAN, Walt. *Folhas de Erva*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio d’Água, 2010, p. 15.

modernos, possam criar o seu espaço e a sua voz. Ainda que Whitman não seja um antigo, não deixa de ser, até certo ponto, um obstáculo.

Quando Whitman faz um apelo para que os poetas vindouros o justifiquem, tem plena noção do futuro. Mais do que um apelo, o poeta americano desafia os seus futuros companheiros de escrita:

Eu próprio escrevo uma ou duas palavras para o futuro,  
Eu apenas avanço um momento para retroceder apressadamente  
para as  
Trevas.

Sou um homem que deambula sem parar totalmente, por acaso olha  
para ti e de seguida desvia o rosto,  
Deixando que sejas tu quem venha prová-lo e defini-lo,  
E espera de ti as coisas principais<sup>325</sup>.

Quando Campos escreve a sua “Saudação”, imprime-lhe um tom cosmopolita e universal – “Portugal – Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze...”<sup>326</sup>. O engenheiro naval começa por saudar o poeta:

De aqui, de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,  
Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,  
(...)  
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,  
Homero do insaississable do flutuante carnal,  
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,  
Milton-Shelley do horizonte da Eletricidade futura!  
Incubo de todos os gestos,  
Espasmo pra dentro de todos os objetos de fora  
Souteneur de todo o Universo,  
Rameira de todos os sistemas solares, paineleiro de Deus!<sup>327</sup>.

A saudação não deixa de ser, porém, envenenada pela ironia e pelo grotesco, ao chamar Whitman “paineiro de Deus”. Existe uma tendência de ver em Campos um bissexual, tendo em conta que tanto tem “sentido o piscar de olhos dos moços de fretes”<sup>328</sup> como se arrepende de não ter casado com aquela “rapariga inglesa, tão loura, tão jovem, tão boa”<sup>329</sup>.

---

<sup>325</sup> *Idem*, pp. 25-26.

<sup>326</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 161.

<sup>327</sup> *Idem*, pp. 161.162.

<sup>328</sup> *Idem*, p. 262.

<sup>329</sup> *Idem*, p. 410.



Porém, não acreditamos que Campos fosse bissexual devido ao facto de o heterónimo querer “sentir tudo de todas as maneiras”<sup>330</sup>, de querer

poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!  
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,  
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento  
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões<sup>331</sup>.

O engenheiro naval seria, em último caso, um pansexual devido ao seu desejo de ser tudo, de sentir tudo e poder ser tudo. A sua fome é a da totalidade, mas da totalidade num mundo estilhaçado, fragmentado.

Pela sua aparência exterior jamais poderíamos afirmar que Campos é mais problemático e polémico que Whitman, pois apresenta-se de “monóculo e casaco exageradamente cintado”<sup>332</sup>, parecendo, portanto, um *dandy*, um diletante. Sabemos que o engenheiro não pode ser analisado somente pelo seu aspeto exterior, já que o seu interior faz com que seja, afirma o poeta a Whitman:

dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,  
E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,  
Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.  
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,  
(...)  
Quantas vezes eu beijo o teu retrato.  
Lá onde estás agora (não sei onde é, mas é Deus)  
Sentes isto, sei que o sentes, e os meus beijos são mais quentes (em gente)  
E tu assim é que os queres, meu velho, e agradeces de lá,  
Sei-o bem, qualquer coisa mo diz, um agrado no meu espírito,  
Uma ereção abstrata e indireta no fundo da minha alma<sup>333</sup>.

Campos pretende superar o poeta americano, e confronta-o, assim como toda a humanidade e o próprio Deus. O engenheiro naval sente, pois, uma fome absoluta de tudo, uma vontade de ser um eu em plenitude:

Olha para mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,  
Poeta sensacionista,  
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,  
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!  
(...)  
Sim – eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,  
Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,

---

<sup>330</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>331</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>332</sup> *Idem*, p. 162.

<sup>333</sup> *Idem*, p. 162.

Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,  
E que há de passar por força, porque quando passar sou Deus!  
(...)  
Que nenhum filho da puta se me atravessasse no caminho!  
O meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim!  
Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo, deixa-me ir...  
É comigo, com Deus, com o sentido-eu da palavra Infinito...  
Prà frente!  
Meto esporas!  
Sinto as esporas, sou o próprio cavalo em que monto,  
Porque eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus,  
Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa<sup>334</sup>.

Ao aproximar-se de Whitman, Campos acaba por afastá-lo, superando-o e revelando os seus propósitos que estão para lá dos que o poeta americano escreveu.

Assim, por meio do Sensacionismo de Caeiro, do Futurismo de Marinetti e da leitura de Whitman e da sua temática escandalosa, mas universalizante, surgiu o Campos das grandes Odes, dos momentos extremos, já que passam da “contemplanção para o furor, o delírio, a histeria das sensações”<sup>335</sup>.

No entanto, as odes são a modernidade falhada, o que não deixa de ser, até certo ponto, a modernidade, dado que “falhado tenha sido esse seu delineamento futurista”<sup>336</sup>. A modernidade, ao querer cantar o novo e o original, acabou por falhar contundentemente nessa conquista, uma vez que o delírio inicial levou, como acontece com Campos, à angústia, ao desespero e à solidão ontológica, reflexo da falência de todas as verdades. Daí a lucidez do poeta que busca criar vanguardas próprias, “depuradas do interior da cultura portuguesa, das quais o Sensacionismo é o exemplo mais pungente”<sup>337</sup>.

Ainda que Leyla Perrone-Moisés caracterize o olhar de Campos como o do homem moderno, “adequado às novas circunstâncias (...), Álvaro de Campos vive a experiência dos olhares rápidos que se cruzam e se perdem para sempre, no movimento da cidade grande”<sup>338</sup>, não deixa de aperceber-se que o olhar moderno acaba por ser frustrante, pois à

---

<sup>334</sup> *Idem*, pp. 163-164.

<sup>335</sup> BUENO, André. “Um poeta todo nervos: Álvaro de Campos e a Modernidade”. In: *XIII Encontro Internacional de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, p. 403.

<sup>336</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>337</sup> TEIXEIRA, Ana Lúcia. *Álvaro de Campos, Ele mesmo. Emergência do Sujeito Literário na Semiperiferia da Cena Moderna*. São Paulo: EDUSC, 2007, p. 216.

<sup>338</sup> MOISÉS, Leyla Perrone. “Pensar é estar doente dos olhos”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 340.

vertigem das sensações seguem-se as grandes depressões. “E, na depressão, ele se revela afinal bem pouco futurista”<sup>339</sup>.

Surge agora, pois, o momento de vermos como a “Ode Triunfal” é também um canto anti-moderno, de desencanto e agonia, que revela pequenas fendas por onde surgirá o Campos da fase angustiada, a lembrar, ou a recuperar, uma atitude que está presente desde a fase do “Opiário”.

Numa reflexão muito interessante, George Steiner escreve que

o volume e a fidelidade eletrónicos dos bancos de dados informatizados e dos processos de consulta automáticos enfraquecerão ainda mais as fibras da memória individual. (...) Conhecida com a facilidade dos meios de exibição electrónicos, grande parte da literatura e da música passa a ser algo de puramente exterior<sup>340</sup>.

Álvaro de Campos parece ter previsto tal acontecimento à medida que ia escrevendo a sua “Ode Triunfal”, já que, a certa altura, após uma longa apologia ao progresso, às máquinas e à técnica, o jovem engenheiro escreve, entre parênteses, o que parece ser uma memória da infância já distante:

(Na nora do quintal da minha casa  
O burro anda à roda, anda à roda,  
E o mistério do mundo é do tamanho disto.  
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.  
A luz do sol abafa o silêncio das esferas  
E havemos todos de morrer,  
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,  
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa  
Do que eu sou hoje...) <sup>341</sup>.

Esta evocação ao passado é sintomática do cansaço, da angústia e do falhanço precoce das pretensões vanguardistas, sob vários pontos. Em primeiro lugar, reflete o tempo caótico e contraditório do Modernismo no que diz respeito a valores morais e a princípios estéticos. Todas as categorias que existiam para classificar o homem, a sociedade e a cultura deixam de fazer sentido.

Assim,

todas as buscas de um equivalente, plausível para o século XX,  
daquelas categorias abrangentes, mas heurísticamente

---

<sup>339</sup> *Idem*, p. 342.

<sup>340</sup> STEINER, Georg. *Presenças Reais*. Tradução e Posfácio de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 21.

<sup>341</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 88.

indispensáveis, como “o Iluminismo”, pareciam condenadas a soçobrar na heterogeneidade da substância cultural que, supostamente, lhes cabia explicar. Na verdade, a própria multiplicidade de categorias analíticas com que os movimentos modernos se definiam tinha se convertido, para empregar a expressão de Arnold Schönber, em “uma dança fúnebre de princípios”<sup>342</sup>.

Campos, um indisciplinado, ébrio de sensações e de impressões do mundo cosmopolita, civilizado e estridente, acaba por não conseguir sair de um pensamento que o persegue silenciosamente: “o reconhecimento da consciência como chaga incurável”<sup>343</sup>. A consciência chega à “Ode Triunfal” em jeito de infância perdida, uma perda irreparável que parece ser mal disfarçada logo após os parênteses. A partir desse momento, podemos ver como o engenheiro naval irá fingir a sua admiração pelo progresso e pela modernidade.

Ainda que Campos ponha em cena “as ânsias, os ímpetos, os espasmos, as viagens de Sá-Carneiro”<sup>344</sup>, o verniz cosmopolita começa a estalar. Os ensinamentos de Caetano parecem voltar à tona, mas desta vez com o intuito de levar a uma aceitação da realidade como ela é, como podemos ler em “Na nora do quintal da minha casa/ O burro anda à roda, anda à roda, /E o mistério do mundo é do tamanho disto”. Já não interessa o fervor das fábricas e dos mecanismos e maquinismos. A infância surge convertida em “realidade *intocável*, no sentido em que as coisas sagradas são «intocáveis»”<sup>345</sup>.

O tempo da infância era um tempo diferente daquele que é vivido no presente, talvez mais calmo e plácido, rodeado de maravilhas, tido como paraíso para sempre perdido, como veremos mais adiante em poemas como “Aniversário”.

O Sensacionismo envelhecerá Campos, enquanto constrói um mundo de experiências e vivências baseadas na embriaguez de tudo querer ter e sentir e possuir. Com a breve reflexão que coloca entre parênteses, o engenheiro naval aproxima-se mais do tipo frustrado

que exaspera abertamente contra si próprio, atribuindo culpas a si mesmo, interiorizando a sua agressividade. Este fenómeno serve para esconder a derrota perante a vida, e até o tédio encontra dentro

---

<sup>342</sup> SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 15.

<sup>343</sup> CENTENO, Yvette K. *Fernando Pessoa: os trezentos e outros Ensaio*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 72.

<sup>344</sup> LOPES, Teresa Rita. “A Europa de Pessoa e a de Sá-Carneiro”, in: Maria João Fernandes (Coord.). *Pessoa e a Europa do Século XX*. Porto: Fundação de Serralves, 1991, p. 56.

<sup>345</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. 2ª Edição. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 93.

da sua própria significação o mal que aos poucos vai minando a existência<sup>346</sup>.

Mas o que leva Campos a uma angústia tão intensa e profunda? O que faz com que ele, que canta tão triunfantemente a vida das grandes cidades e das grandes fábricas caia numa dor existencial que o leve, nostálgicamente, à infância perdida e a uma certa dor de viver?

A resposta pode passar pelos poemas “Dois Excertos de Odes” que, para além de revelarem, no próprio título, mais uma vez, o carácter fragmentário e incompleto da obra de arte no Modernismo, também demonstram uma outra faceta de Álvaro de Campos em pleno momento de euforia sensacionista-futurista: o lado da angústia, do cansaço e do desejo de encontrar a paz duradoura.

De facto, o que poderia ser feito depois da “Ode Triunfal”? Todo o fulgor de Campos parece ter sido dissipado após o poema escrito em Londres, não havendo energia suficiente para continuar um canto de uma força incomensuravelmente sensacionista e futurista, mas antes, apenas, *excertos*.

Ainda que os dois poemas sejam escritos a 30 de junho de 1914, poderiam, sem problema algum, passar por textos da sua fase mais intimista e angustiada. Contudo, por que razão são eles escritos dias após a eufórica “Ode Triunfal”?

Acreditamos que, do mesmo modo que *Chuva Oblíqua* foi o “regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só”<sup>347</sup>, os “Dois Excertos de Odes” funcionam como o regresso de Álvaro de Campos sensacionista-futurista a Álvaro de Campos ele só, isto é, o regresso de Campos àquele estádio que parece ser transversal a todos os momentos pelos quais passa.

Esta ideia só vem densificar e dar complexidade humana e psicológica ao engenheiro naval, uma vez que ele duvida, andando em busca de uma identidade, viajando entre tipos de escrita até encontrar aquela na qual possa ser em plenitude. Notamos, desde logo, que a busca de uma identidade através das suas diversas fases, tem avanços e recuos, o que vem fortalecer a teoria da heteronímia. Campos não só viaja por diversos países e continentes em busca de um propósito e da sua identidade, como também o faz por meio da escrita e

---

<sup>346</sup> CEIA, Carlos. *De Punho Cerrado. Ensaios de Hermenêutica dialéctica da Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 71.

<sup>347</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935. Ed. cit.*, p. 343.

dos movimentos que vai aceitando ou rejeitando. Como podemos ver, a prevenção da fixação também passa pela própria escrita de que os heterónimos são feitos.

Campos não é o mesmo após o canto triunfal da sua ode. Nem a sua escrita voltará a ser igual. Logo no começo do poema “Dois Excertos de Odes”, o poeta evoca a noite, o que não deixa de ser simbólico a vários níveis. Num primeiro momento, há como que uma lembrança de um passado simbolista, onde a noite representa o vago e o devaneio, embalado numa musicalidade característica:

Vem, Noite antiquíssima e idêntica,  
Noite Rainha nascida destronada,  
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite  
Com as estrelas lantejoulas rápidas  
No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,  
Vem, levemente<sup>348</sup>.

Por outro lado, a noite pode surgir como contraponto do dia claro e cosmopolita, de uma movimentação frenética, autómata e futurista. É possível lermos na noite evocada pelo engenheiro naval o reverso da moeda modernista: o desalento, a angústia, a solidão. Um reverso que não deixa, contudo, de ser Modernismo, visto que também não aceita os preceitos do passado. Um reverso que exala Romantismo, movimento, à partida tão distante, mas umbilicalmente relacionado.

A escrita de um excerto de ode é feita em jeito de prece, de súplica a uma noite que se quer apaziguadora, arauto de tranquilidade e paz:

E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,  
Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,  
Na distância subitamente impossível de percorrer.

Nossa Senhora  
Das coisas impossíveis que procuramos em vão,  
Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela,  
Dos propósitos que nos acariciam  
Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas  
Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto,  
E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...<sup>349</sup>.

Estamos perante um Campos que busca conforto e compreensão. O seu desabafo é profundo e revelador de uma intensa dor humana, pois ao invocar uma “Nossa Senhora das

---

<sup>348</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 91.

<sup>349</sup> *Idem*, pp. 91-92.

coisas impossíveis que procuramos em vão”, o desalento é total, assim como a solidão e a incompreensão.

Que é feito do Campos enérgico e frenético? É possível ter um relance dessa sua atitude enquanto ocupa um quarto de hotel europeu e cosmopolita. Mas, mais uma vez, o que é um quarto de um hotel cosmopolita ou o que é o seu terraço senão uma morada provisória, um paradeiro em constante trânsito?

A simbologia por detrás do sujeito poético que pretende sonhar e descobrir a sua identidade num hotel, casa de ninguém e de todos, paradeiro de viajantes, turistas e peregrinos, metáforas e imagens do sujeito da modernidade e post-modernidade, como veremos, é profunda. Não é por acaso que Campos faz referência à janela, que será também um espaço de elevada importância para o ajudante de guarda-livros. Tal como um quadro, “também a janela deve limitar o exterior”<sup>350</sup>, mas não o interior, daí que a janela e o quarto ocupem em Pessoa e Campos um lugar central, pois falamos de “um universo *concentrador* que se abre, metonimicamente, para os espaços praticamente infinitos do nada lá fora – a cidade burguesa, a «vida dos outros»”<sup>351</sup>.

Campos, hospedado num hotel de uma grande cidade europeia, por mais que se diga do mundo, de todos os países e de todos os lugares, não deixa de ser um emigrado. Os emigrantes manifestam exteriormente “o que Campos experimenta de dentro: a permanente desfamiliarização da identidade”<sup>352</sup>. A procura de uma identidade, neste caso, é paradoxal, mas não deixa de ser romântica, no sentido em que o engenheiro naval escolhe, para se isolar, um dos locais mais movimentados durante as horas noturnas. Desde logo, o seu cosmopolitismo não deixa de ser uma fina camada de verniz social, ainda que apareça em público e faça escândalo.

Deste modo, Álvaro de Campos é sempre “o emigrado de uma identidade perdida”<sup>353</sup>, que experiencia, mais do que qualquer outro heterónimo ou pessoa de livro, o mal-estar da civilização. O engenheiro naval, arauto da fúria estonteante da velocidade e do progresso, isola-se do mundo dentro de um hotel cosmopolita, e dentro do hotel isola-se das pessoas num terraço ou num quarto à janela, criando uma aumentada ideia de solidão. Como

---

<sup>350</sup> PINTO, Luísa Inês Nogueira Miranda. *Le Corbusier e a janela – do vão tradicional ao Brise-Soleil*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2014, p. 117.

<sup>351</sup> BARRENTO, João. “Lisboa-Berlim via Paris: Transfigurações da Cidade na Poesia dos Modernismo”. *In: O Imaginário da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 324.

<sup>352</sup> AURETTA, Christopher Damien. *Álvaro de Campos. Autobiografia de uma Odisseia Moderna*. Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 163.

<sup>353</sup> *Idem*, p. 164.

escreve Freud, “a vida, tal como a encontramos, é-nos demasiado difícil, traz-nos demasiados sofrimentos, desilusões, tarefas impossíveis de cumprir”<sup>354</sup>.

O heterónimo continua assim o seu lamento:

Vem soleníssima,  
Soleníssima e cheia  
De uma vontade oculta de soluçar,  
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,  
E todos os gestos não saem do nosso corpo  
E só alcançamos onde o nosso braço chega,  
E só vemos até onde chega o nosso olhar

Vem, dolorosa,  
Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,  
Turris-Ebúrnea das Tristezas dos Desprezados,  
Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes,  
Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados.  
(...)  
Vem sobre os mares,  
(...)  
Vem, cuidadosa,  
Vem maternal,  
Pé ante pé enfermeira antiquíssima, que te sentaste  
À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,  
E que viste nascer Jeová e Júpiter,  
E sorriste porque tudo te é falso e inútil<sup>355</sup>.

A inquietação de Álvaro de Campos, sentado no quarto ou na varanda de um hotel de Londres ou de Paris, escrevendo os seus versos à noite “antiquíssima”, ou seja, permanente e imutável, transforma-se numa entidade divina e omnipresente, levando o poeta a desejar que a sua morte seja durante a noite e não em plena luz ofuscante dos autómatos, mecanizados e indiferentes dias.

No final do poema, a tensão atinge o seu apogeu, após a descrição da chegada da noite, uma chegada, compreenda-se, interior, metafísica, reveladora de verdades capazes de libertar o *nosso* engenheiro:

Vem, noite silenciosa e extática,  
Vem envolver na noite manto branco  
O meu coração...  
(...)  
Todos os sons soam de outra maneira  
Quanto tu vens.  
Quando tu entras baixam todas as vozes,

---

<sup>354</sup> FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. Tradução de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D’Água, 2008, p. 22.

<sup>355</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 92-94.



Ninguém te vê entrar,  
Ninguém sabe quando entraste,  
Senão de repente, vendo que tudo se recolhe,  
Que tudo perde as arestas e as cores,  
E que no alto céu ainda claramente azul  
Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem,  
  
A lua começa a ser real<sup>356</sup>.

O último verso vem desfazer a intensidade poética criada a partir do que parece ser o entardecer visto e sentido pelo heterónimo. A noite e a lua surgem no poema como um local conhecido e certo na vida do viajante Álvaro de Campos.

No poema “Acordar da cidade de Lisboa”, o poeta descreve-nos, ao modo de Cesário Verde, o acordar de uma cidade, mas no meio da placidez do local, surge “a gare que nunca dorme,/ Como um coração que tem que pulsar através da vigília e do sono”<sup>357</sup>. De novo, os elementos futuristas e modernos a rasgarem a convenção, como se fosse Campos a afirmar que é capaz de escrever como os mestres e inovar os temas.

A antropomorfização da gare demonstra-nos a vitalidade que o espaço dá à cidade, pois é símbolo de viagens, de partidas e de chegadas, assim como de especulações que têm que ver com uma ideia de cosmopolitismo presente numa cidade que acorda “mais tarde do que as outras”<sup>358</sup>.

Campos é um *flâneur* da cidade de Lisboa, que vai relatando aquilo que vê, de um modo entusiástico e aparentemente distante e neutro. A descrição de uma cidade física confrontada com o interior ambíguo do sujeito poético não deixa de surgir entre os sentimentos e as sensações:

São os sentimentos que nascem de estar olhando para a madrugada,  
Seja ela a leve senhora dos cumes dos montes,  
Seja ela a invasora lenta das ruas das cidades que vão leste-oeste,  
(...)  
A mulher que chora baixinho  
Entre o ruído da multidão em vivas...  
O vendedor de ruas, que tem um pregão esquisito,  
Cheio de individualidade para quem repara...  
O arcanjo isolado, escultura numa catedral,  
Siringe fugindo aos braços de Pã,  
Tudo isto tende para o mesmo centro,  
Busca encontrar-se e fundir-se

---

<sup>356</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>357</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>358</sup> *Idem, ibidem*.

Na minha alma<sup>359</sup>.

O amplo fôlego sensacionista surge, de novo, como uma ânsia, pois Campos “am[a] todas as coisas, umas mais do que outras –/ Não nenhuma mais do que outra, mas sempre as que estou vendo”<sup>360</sup>.

No entanto, assim como aconteceu na “Ode Triunfal” e como também sucederá na “Ode Marítima”, o encanto e o fascínio pelo movimento, pelo ruído e pela azáfama de uma grande cidade ou de um cais é sempre provisório e máscara de sentimentos, de sensações que desde sempre o vêm estilhaçando: o cansaço, a angústia e o desejo de paz e acalmia:

Nada para mim é tão belo como o movimento e as sensações.  
A vida é uma grande feira e tudo são barracas e saltimbancos.  
Penso nisto, entorneço-me mas não sossego nunca.

Dá-me lírios, lírios  
E também rosas<sup>361</sup>.

Toda a azáfama maravilha o engenheiro naval, mas, no fim, mais uma vez parecendo não esquecer a lição do mestre Caeiro, o heterónimo pede flores, símbolo de paz e de tranquilidade, ao mesmo tempo que cria uma tensão entre o campo e a cidade.

Após a triunfal ode, Álvaro de Campos vai perdendo a vitalidade que o levou a cantar as coisas modernas e contemporâneas. Ainda que encontremos certas descrições arrebatantes da cidade e daquilo que parece ser o seu normal funcionamento, como um organismo vivo, pautado pela indiferença, pelo ferro e pelo fumo, as fendas no suposto Futurismo de Campos tornam-se cada vez mais evidentes, levando o poeta ao desencanto.

As grandes cidades estavam dentro do engenheiro naval, mas “os dois polos – urbano e rural – da modernidade poética”<sup>362</sup> surgem logo na fase sensacionista-futurista, tanto no poema agora analisado, como nas duas grandes odes.

O desencanto, aliado ao desejo da viagem, da viagem que leva ao autoconhecimento serão temas também presentes na “Ode Marítima”, que sai em *Orpheu 2*. O longo poema demonstra, desde logo, o desejo de se “inventar *outra língua* para a poesia”<sup>363</sup>, a começar

---

<sup>359</sup> *Idem*, pp. 97-98.

<sup>360</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>361</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>362</sup> SEABRA, José Augusto. “A Cidade como Mito Poético da Modernidade”. In: QUINT, Anne-Marie (Dir.). *La Ville dans l’Histoire et dans l’Imaginaire. Études de Littérature Portugaise et Brésilienne*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 88.

<sup>363</sup> RUBIM, Gustavo. “Ode Marítima”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. cit., p. 555.

pelos 924 versos e pelas 120 estrofes, criando, assim, um texto que não deixa de ser uma epopeia, ou melhor dizendo, a anti-epopeia da vida moderna, vida em constante tensão entre o passado e o futuro, o certo e o desconhecido.

A ode começa com o engenheiro naval chegando a um cais, provavelmente o cais de Lisboa, de manhã cedo. Toda a viagem interior pelas sensações e memórias é despoletada por um “Pequeno, negro e claro, um pacote”, vindo de “muito longe, nítido, clássico à sua maneira”<sup>364</sup>.

Com a referência aos volantes da imaginação, do seu interior, Campos vai avançando na escrita. É interessante notar que há, ao longo da “Ode Marítima”, dez movimentos de volante, como se cada movimento fosse um episódio ou até um canto.

Contudo, não nos interessa analisar pormenorizadamente cada um dos movimentos, interessa-nos, antes, de forma agregadora, falar dos momentos que julgamos ser os mais pertinentes da ode, e que acabam por acrescentar dados a uma descrição da personalidade de Álvaro de Campos.

O primeiro momento tem que ver com a exaltação futurista que vai surgindo pela ode. Campos não deixa de louvar os navios, as cidades, o movimento comercial, os piratas e a ânsia da viagem, do distante e do longínquo:

Ah, a frescura das manhãs em que se chega,  
E a palidez das manhãs em que se parte,  
Quando as nossas entranhas se arrepanham  
E uma vaga sensação parecida com um medo  
- O medo ancestral de se afastar e partir  
(...)  
Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!  
Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina  
E eu cismo indeterminadamente as viagens.  
(...)  
E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!  
Componde fora de mim a minha vida interior!  
(...)  
Caí por mim dentro em montão, em monte,  
(...)  
Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,  
Porque em real verdade, a sério, literalmente,  
Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,  
Minha imaginação uma âncora meio submersa,  
Minha ânsia um remo partido,  
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!  
(...)  
Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,

---

<sup>364</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 107.

Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,  
O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos<sup>365</sup>.

O engenheiro naval sente furiosamente toda a azáfama marítima e a sua longa evocação às sensações continua até ao fim do poema. Contudo, um segundo momento vem estilhaçar o verniz sensacionista-futurista da ode, pondo em causa toda a modernidade e tudo aquilo que o progresso e a técnica conquistaram, criando, assim, uma tensão entre o passado e o presente, sendo que o próprio engenheiro se questiona problemáticamente, visto que gostaria de, por um lado, ter vivido no tempo dos piratas, como veremos no terceiro momento, enquanto que, por outro, se posiciona ao pé dos barcos antigos, ancestrais:

E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas,  
Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,  
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira,

De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!  
Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,  
O Puro Longe, liberto do peso do Atual...  
(...)  
Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto.  
Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo.  
Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos navios no horizonte  
São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios,  
Da época lenta e veleira das navegações perigosas,  
Da época de madeira e lona das viagens que duravam meses<sup>366</sup>.

Deparamo-nos, portanto, com um Campos que, questionando a modernidade, chega a autocriticar-se de forma irónica e jocosa. Ao ansiar pelos barcos antigos e pelos marinheiros de outros tempos, seria de esperar que o heterónimo evocasse o Infante D. Henrique ou Vasco da Gama, símbolos máximos dos Descobrimentos marítimos portugueses. Todavia, Jim Barns, famoso pirata inglês, é o escolhido, o que não deixa de ser interessante por várias razões. A primeira prende-se ao facto de Campos ter estudado no Reino Unido, o que lhe dá uma cultura britânica e uma anglofilia que, à época, seria de estranhar, o que parece encaixar perfeitamente no seu perfil, sempre pronto para o escândalo; em segundo lugar, a escolha de um pirata inglês em vez de um marinheiro

---

<sup>365</sup> *Idem*, pp. 111-115.

<sup>366</sup> *Idem*, p. 114.

português para servir de paradigma de argonauta é em si ambivalente, já que, se por um lado é português e também sente a ânsia do passado, por outro, critica-o de forma veemente, comparando os navegadores portugueses aos piratas que viviam de saques.

Assim, descrevendo de forma quase milimétrica, não as atrocidades dos piratas, mas antes a dos navegadores portugueses, ainda que de forma velada:

Homens do mar atual! homens do mar passado!  
Comissários de bordo! escravos das galés! combatentes do  
Lepanto!  
Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!  
Fenícios! Cartagineses! Portugueses atirados de Sagres  
Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o  
Impossível!  
(...)  
Homens que erguestes padrões, que destes nomes a cabos!  
Homens que negociastes pela primeira vez com pretos!  
Que primeiro vendestes escravos de novas terras!  
Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atónitas!  
Que trouxestes ouro, missanga, madeiras cheirosas, setas,  
De encostas explodindo em verde vegetação!  
Homens que saqueastes tranquilas povoações africanas,  
Que fizestes fugir com o ruído de canhões essas raças,  
Que matastes, roubastes, triturastes, ganhastes  
Os prémios de Novidade de quem, de cabeça baixa,  
Arremete contra o mistério de novos mares! Eh-eh-eh-eh-eh!<sup>367</sup>.

Álvaro de Campos, deste modo, critica os navegadores e todos os exploradores e conquistadores, ainda que sob uma falsa admiração e evocação quase épica, demonstrando, assim, “uma outra faceta da vivência marítima, (...) especialmente no seu canto de cisne”<sup>368</sup>

A tensão entre o passado e o presente é uma constante. Para além da comparação entre os navios antigos e os atuais, a tensão vai mais longe e é pessoalizada. De novo, a infância entra em cena, fazendo como que um ponto de paragem na ode, um parêntese, ou uma fala subalterna, sussurrante. Após o ébrio cântico dos piratas e dos marinheiros, o engenheiro naval enrouquece e

Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.  
Senti de mais para poder continuar a sentir.  
Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.  
Decresce sensivelmente a velocidade do volante.  
(...)  
E logo que sinto que há um mar noturno dentro de mim,  
Sobe dos longes dele, nasce do seu silêncio,

---

<sup>367</sup> *Idem*, pp. 118-119.

<sup>368</sup> DÉCIO, João. *Problemas de Literatura Portuguesa*. Crato: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filologia do Crato, 1967, p. 9.

Outra vez, outra vez, o vasto grito antiquíssimo<sup>369</sup>.

O grito antiquíssimo de que nos fala o heterónimo é, a nosso ver, a sua velha angústia, que já vem dos tempos de “Opiário”. De facto, acreditamos que os momentos literários que Álvaro de Campos atravessa são pretextos para esconder a sua derradeira personalidade, são tentativas para esconder o que de mais íntimo e profundo nele existe: a inocência e pureza da uma infância perdida.

Acreditamos que, desde sempre, Campos foi como o iremos ver e ler naquela que consideramos a sua última e mais importante fase, que surge nos anos 20. No entanto, por agora, interessa realçar o lugar da infância na “Ode Marítima”, que vem rasgar, de vez, o suposto disfarce futurista, já que o Sensacionismo estará presente em Campos até aos seus últimos poemas.

Ora, a infância surge no poema logo após um vaguear pela noite, e tenhamos em atenção, mais uma vez, a noite como espaço de reflexão e lugar seguro. Não é por acaso que o engenheiro se relembra, então, desse tempo:

A lua sobe no meu horizonte  
E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.  
O meu passado ressurgiu, como se esse grito marítimo  
Fosse um aroma, uma voz, o eco de uma canção  
Que fosse chamar ao meu passado  
Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter<sup>370</sup>.

Campos revela-se infeliz e certo de que não conseguirá voltar a ter a felicidade que só a infância lhe poderia trazer de novo. Será que a “*demanda do Absoluto* substituirá (...) a demanda do tempo de criança, onde o poeta desejaria ficar, para sempre?”<sup>371</sup> A demanda do Absoluto em Campos será uma constante, mas será sempre assombrada pela busca da infância perdida. Aliás, Álvaro de Campos jamais conseguirá alcançar o Absoluto, assim como nunca mais poderá viver a infância perdida, a não ser através de recordações. Podemos, então, afirmar que tanto a infância quanto o Absoluto fazem parte de um mesmo objetivo traçado pelo engenheiro naval.

Se Campos não atinge o Absoluto porque ele parece estar sempre mais além da consciência humana, o mesmo se passa com a infância, mas a nível temporal, ou seja, do mesmo modo que não podemos encontrar aquilo que está para lá dos nossos limites também

---

<sup>369</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>370</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 131.

<sup>371</sup> BELCHIOR, Maria de Lurdes. “«Ode Marítima»: a «construção» do poema”. In: SARAIVA, Arnaldo e PADRÃO, Maria da Glória (Dir.). *Persona 11-12*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos: 1985, p. 12.

não poderemos reverter o tempo, a não ser, falível e humanamente, pelo caminho da memória. O recordar é, pois, também, uma forma de viagem: pelo tempo. E de novo surge a errância como tema essencial da existência de Campos e da sua importância para tentarmos perceber de que se desenvolve a complexidade e densidade psicológica do heterónimo. O que podemos ler na “Ode Marítima” é uma “viagem através do tempo, em perspectivas de história colectiva e também de experiência pessoal”<sup>372</sup>.

A meio da noite, é a lua que sobe no horizonte, e Campos lamenta-se, recordando:

Era na velha casa sossegada, ao pé do rio...  
(As janelas do meu quarto, e as da casa de jantar também,  
Davam, por sobre umas casas baixas, para o rio próximo,  
(...)  
Ah, como pude eu pensar, sonhar aquelas coisas?  
Que longe estou do que fui há uns momentos!  
(...)  
O marulho leve das águas do rio de encontro ao cais...,  
A vela passando perto do outro lado do rio,  
Os montes longínquos, dum azul japonês,  
As casas de Almada,  
E o que há de suavidade e de infância na hora matutina!...<sup>373</sup>.

Álvaro de Campos apercebe-se, subitamente, então, que tudo não passou de uma viagem pela mente e pela imaginação, e que durante esse tempo,

Minha velha tia, que me amava por causa do filho que perdeu...,  
Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me  
(...)  
Às vezes ela cantava a «Nau Catrineta»  
(...)  
E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval,  
Era a «Bela Infanta»... Relembro, e a pobre velha voz ergue-se  
dentro de mim  
E lembra-me que pouco me lembrei dela depois, e ela amava-me  
tanto!  
Como fui ingrato para ela – e afinal que fiz eu da vida?  
Era a «Bela Infanta»... Eu fechava os olhos, ela cantava:

*Estando a Bela Infanta  
No seu jardim assentada...*

Eu abria um pouco os olhos e via a janela cheia de luar  
E depois fechava os olhos outra vez, e em tudo isto era feliz.

*Estando a Bela Infanta*

---

<sup>372</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>373</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, pp. 131-132.

*No seu jardim assentada,  
Seu pente de ouro na mão,  
Seus cabelos penteava...*

Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!

Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,  
E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!<sup>374</sup>.

Como podemos ver, a longa viagem da “Ode Marítima” não está somente relacionada com os argonautas e os piratas e as suas navegações pelo mundo. As viagens físicas, espaciais, dão, portanto, lugar às viagens interiores e pessoais do poeta, havendo, assim, uma errância constante entre o tempo histórico e o tempo psicológico pessoal. A ida para o cais, de manhã cedo, parece ter como pretexto uma revisitação do passado, no fim de contas. Álvaro de Campos faz, sim, uma viagem pela sua imaginação, o que não deixa de ser uma “viagem do descobrimento e da compreensão do Eu”<sup>375</sup>.

As viagens que o engenheiro realizou pelo mundo ofereceram-lhe promessas ocas, um vazio profundo. Só a viagem interior parece ser capaz de revelar alguma calma, sendo capaz de, até certo ponto, revigorar o seu espírito e acalentá-lo.

Com o abrandamento súbito do volante da sua imaginação, Campos renuncia, portanto, “a qualquer tipo de êxtase ou busca de valores absolutos”<sup>376</sup>, renuncia à sua humanidade marítima, isto é, ao querer identificar-se com todos os cais e portos, com todos os barcos chegando e partindo, assim como com toda a faina. Tudo é abandonado pelo *nosso* engenheiro naval quando se depara com a recordação da infância em que foi feliz, porque tudo era simples e tudo fazia sentido.

A “Ode Marítima” revela, assim como a “Ode Triunfal”, o estilhaçamento de Álvaro de Campos, a falência de certas ideias futuristas que, mesmo paradoxais, não deixam de estar presentes. Campos abandona o imaginário histórico e centra-se no imaginário pessoal, pois só através dele consegue raiar o Absoluto.

Contudo, até na memória, na nostalgia da infância perdida, o heterónimo se questiona: “e afinal que fiz eu da vida?”<sup>377</sup>, questão que irá assombrar o engenheiro naval a partir dos anos 20 de forma mais contundente.

---

<sup>374</sup> *Idem*, pp. 132-133.

<sup>375</sup> GUYER, Leland R. “A Viagem do Herói na Ode Marítima”. In: SARAIVA, Arnaldo e PADRÃO, Maria da Glória (Dir.). *Persona 4*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos: 1981, p. 35.

<sup>376</sup> ARÊAS, Vilma. “Uma Epopeia para Vozes”. In: *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, p. 49.

<sup>377</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 133.



O passado é uma presença assídua na poesia e na vida de Campos, que vai surgindo a qualquer momento, entre exclamações futuristas e polémicas ou então em longos poemas que refletem a propósito do sentido da vida e da tentativa de atingir um Absoluto sempre inacessível.

Em jeito de uma conclusão sempre provisória, a escrita de Álvaro de Campos que está relacionada com o seu momento sensacionista-futurista não deixa de ser ambígua e múltipla, sendo reflexo não só dos tempos do Modernismo, mas também da sua personalidade que, como já afirmámos, o transforma no heterónimo por excelência.

Ainda que paradoxal e caótico, Campos mantém-se sempre publicamente visível. Segundo Fernando Cabral Martins, Campos trabalha em Inglaterra em 1918, em Newcastle e Barrow-on-Furns, mas em 1919 passa por Lisboa a caminho do Algarve<sup>378</sup>.

Deste modo, na pessoa de Álvaro de Campos, Pessoa disse todas as asneiras e palavrões, cometeu todas as irreverências, escandalizou todos os camaradas de geração e toda a elite lisboeta.

Contudo, como escreve em carta a José Pacheco, depois de regressar a Lisboa, em 1922, “Fui em tempos poeta decadente; hoje creio que estou decadente, e já não o sou”<sup>379</sup>. É, pois, o longo período do Álvaro de Campos angustiado, metafísico, nostálgico, aposentado e em inatividade.

### **2.3. Não: não quero nada. O engenheiro naval aposentado, nostálgico e metafísico.**

*Nós dois ficaremos no casebre a comer e a beber  
E a alegrarmo-nos com os sofrimentos um do outro,  
Recordando-os: na verdade compraz-se com as suas dores  
O homem que muito tenha sofrido e vagueado.  
Homero, Odisseia.*

*Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!  
Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!  
Álvaro de Campos, Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa.*

---

<sup>378</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014, p. 139.

<sup>379</sup> *Idem*, p. 404.

Que é feito de Álvaro de Campos após o seu regresso, em 1923, a Lisboa? Ou, talvez a questão deva ser formulada de outro modo: que impacto tem a morte de Mário de Sá-Carneiro na poesia de Álvaro de Campos?

Quando Sá-Carneiro se suicida a 26 de abril de 1916, em Paris, a notícia é recebida com choque, pois apesar de Pessoa saber das constantes depressões do amigo, a morte não parecia uma realidade evidente. Campos irá perder o fôlego e o ânimo que o levava a escrever as grandes odes e os seus manifestos.

Ao regressar de Newcastle, o engenheiro naval parece aportar numa Lisboa que já não é a mesma que deixou, servindo aqui de metáfora à sua própria identidade.

A escrita do engenheiro naval torna-se mais disfórica e ensimesmada, repleta de interrogações retóricas e metafísicas. Ressurge, então, o Álvaro de Campos metafísico e angustiado. É após uma viagem de regresso a Lisboa, e devemos relembrar a importância da viagem enquanto busca da identidade ao mesmo tempo que é fuga a uma fixação, que Campos altera o seu discurso poético.

O poema “Lisbon Revisited” de 1923, abre o novo ciclo na vida e na escrita do heterónimo. Ainda que Teresa Rita Lopes considere “Lisbon Revisited” de 1926 o poema que faz Campos desembarcar “de todas as aventuras marítimas”<sup>380</sup>, e dar início a um longo deambular pela cidade de Lisboa, julgamos que é possível afirmar que logo em 1923 Campos dá início a esse longo período que irá perdurar até 1935, ano da morte de Pessoa e de desconhecimento do paradeiro do engenheiro naval.

Na nossa opinião, o poema de 1926 só vem reforçar e reiterar aquilo que já estava dito e refletido no poema de 1923. Ainda que Campos só se venha a fixar definitivamente em Lisboa em 26, na verdade, o heterónimo já não sai, metaforicamente, da cidade, após a sua estada três anos antes, como veremos a partir da reflexão sobre o poema.

O título é de imediato sintomático e suspeito, pois ao ser escrito em inglês, Álvaro de Campos situa-se e identifica-se como alguém de fora, um estrangeiro e, de facto, a imagem do estrangeiro é, em Campos, assídua e tem forte influência neste terceiro momento poético. Campos é um estrangeiro por ter vivido no Reino Unido, sendo, também, estrangeiro no sentido em que não sabe muito bem onde pertence e quem é.

---

<sup>380</sup> LOPES, Teresa Rita. “Álvaro de Campos”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. cit., p. 128.

Após a euforia sensacionista-futurista, o tom do heterónimo não deixa de ser enérgico, contudo, de forma disfórica, como um remoinho interior, qual *gouffre* baudelairiano. O poema começa com breves, incisivas e cortantes exclamações:

Não: não quero nada.  
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!  
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!  
Não me falem em moral!  
Tirem-me daqui a metafísica!<sup>381</sup>.

Do desejo das sensações e de tudo sentir, Campos quer agora ficar sozinho, quase à maneira romântica. Ao mesmo tempo que não quer grandes reflexões e longos pensamentos sobre as coisas, o heterónimo afasta-se também da sua formação e do espanto nas máquinas e no progresso:

Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas  
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –  
Das ciências, das artes, da civilização moderna!  
(...)

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica  
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.  
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?<sup>382</sup>.

O afastamento da técnica é também um sintoma modernista da falência de todos os sistemas, mesmo aqueles propostos mais recentemente, o que não deixa de colocar o engenheiro naval às portas do Post-Modernismo, na medida em que desconfia de todas as narrativas, de todas as grandes narrativas, como mais tarde Lyotard escreverá.

Podemos ainda ler o afastamento da técnica e a crítica à civilização moderna no poema “Ode Mortal”, de 1927:

O cais está cheio de gente a ver-me partir.  
Mas o cais é à minha volta e eu encho o navio –  
E o navio é cama, caixão, sepultura –  
E eu não sei o que sou pois já não estou ali...

E eu, que cantei

---

<sup>381</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 271.

<sup>382</sup> *Idem, ibidem*.

A civilização moderna (...) <sup>383</sup>.

Campos continua o seu texto com uma certa magoada raiva, fazendo a apologia da solidão e do afastamento dos outros. Não encontramos em momento algum qualquer sentimento de identificação com o outro, pois o estrangeiro, o vagabundo tende a caminhar sozinho, sem desejo de se associar ao outro, que é sempre mistério e abismo:

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?  
(...)  
Vão para o diabo sem mim,  
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!  
(...)  
Não me peguem no braço!  
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho,  
Já disse que sou sozinho!  
Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia! <sup>384</sup>.

Além disso, Campos reforça a temática da infância perdida, e após o regresso à cidade de Lisboa, cidade da sua infância, só o céu o leva a um passado remoto. Contudo, um passado que já não existe mais, ainda que o céu permaneça azul:

Ó céu azul – o mesmo da minha infância -,  
Eterna verdade vazia e perfeita!  
Ó macio Tejo ancestral e mudo,  
Pequena verdade onde o céu se reflete!  
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!  
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta <sup>385</sup>.

A infância perdida surgirá, também, em 1926, em “Lisbon Revisited”, sob a forma de um desabafo: “Outra vez te revejo, / Cidade da minha infância pavorosamente perdida...” <sup>386</sup>, para em 1930, no poema “Passo, na noite da rua suburbana” aparecer como uma fenda irreparável:

Quem fez lenha de todo o berço da minha infância?  
Quem fez trapos de limpar o chão dos meus lençóis de menino?  
Quem expôs por cima das cascas e do algodão das casas  
Nos caixotes de lixo do mundo  
As rendas daquela camisa que usei para me batizarem? <sup>387</sup>.

---

<sup>383</sup> *Idem*, p. 311.

<sup>384</sup> *Idem*, p. 272.

<sup>385</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 272.

<sup>386</sup> *Idem*, p. 301.

<sup>387</sup> *Idem*, p. 392.

Mas o texto em que mais se evidencia este tema é, sem dúvida, o poema “Aniversário”. A nostalgia da infância perdida não deixa de ser uma viagem que o engenheiro naval faz no tempo e no espaço, na demanda da sua identidade, por um lado, enquanto que, por outro, busca a felicidade ou o sentido da vida, que parece repousar no tempo em que tudo era belo porque não havia consciência nem das coisas nem da própria consciência:

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu era feliz e ninguém estava morto.  
(...)  
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,  
De ser inteligente para entre a família,  
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim<sup>388</sup>.

O tempo da infância é, pois, o tempo das coisas certas e no seu lugar, já que o confronto com o presente é de tensão e desalento, devido ao facto de pensar e ter noção das coisas: “Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças./ Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida”<sup>389</sup>.

O engenheiro reduz-se, assim, a uma perda de identidade que o leva à insignificância e ao total esvaziamento do eu, perdendo todos os paradigmas com os quais se identificava. É o presente que o angustia. O presente e a consciência de um passado longínquo em que tudo era perfeito, ou, pelo menos, que aos olhos da consciência de Campos adulto, parecia perfeito. O que sobrou do heterónimo no presente? O que restou? O engenheiro questiona-se e reflete:

Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo,  
O que fui de coração e parentesco,  
O que fui de serões de meia-província,  
O que fui de amaram-me e eu ser menino,  
O que fui – ai, meu Deus!, o que só hoje sei que fui...  
A que distância!...  
(Nem o eco)  
O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!

O que eu sou hoje é como a humidade no corredor do fim da casa,  
Pondo gelado nas paredes...  
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das  
minhas lágrimas)<sup>390</sup>.

---

<sup>388</sup> *Idem*, p. 403.

<sup>389</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>390</sup> *Idem*, pp. 403-404.

A repetição do verso “No tempo em que festejavam o dia dos meus anos”, por três vezes e a pequena nuance presente em duas ocasiões, “O tempo em que festejavam o dia dos meus anos”, fazem deste poema um longo, melancólico e angustiado lamento. De facto, o poema começa e termina com esses versos, havendo no final como que uma suspensão da ação, após um grito de revolta contra a inexorabilidade do tempo. O tempo surge aqui não só como fator de comparação entre passado e presente, mas também como campo e veículo de viagem. A partir do aniversário, o heterónimo viaja até um passado reconstruído:

Comer o passado como pão de fome, sem tempo de manteiga nos dentes!

Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui...

A mesa posta com mais lugares, com melhores desenhos na louça,  
Com mais copos,  
O aparador com muitas coisas – doces, frutas, o resto na sombra  
Debaixo do alçado -,  
As tias velhas, os primos diferentes, e tudo era por minha causa,  
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...<sup>391</sup>.

A viagem feita é, portanto, uma viagem “Anterior”, como escreve Christopher Aurette, uma vez que é tida como uma manifestação da imaginação quase pré-subjetiva, porque

As imagens da infância (perdida), da felicidade (finda) e dos entes familiares (perdidos) abundam. A arquitectura é permeada pela presença do feminino; os espaços são íntimos e maternais (...). O cosmos presente nesta viagem é nitidamente *lunar* (...), a infância feliz conduz Campos a uma experiência de luto profundo (...)<sup>392</sup>.

A viagem ao passado não deixa de ser uma tentativa de fuga ao presente, uma fuga sem escapatória, já que a memória acaba por ser atraída pelos sentimentos:

Para, meu coração!  
Não penses! Deixa o pensar na cabeça!  
Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus!  
Hoje já não faço anos.  
Duro.  
Somam-se-me os dias.  
Serei velho quando o for.  
Mais nada.  
Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...<sup>393</sup>.

---

<sup>391</sup> *Idem*, p. 404.

<sup>392</sup> AURETTA, Christopher Damien. *Ed. cit.*, Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 178.

<sup>393</sup> PESSOA, Fernando. *Op., cit.*, pp. 404-405.

O engenheiro que agora se encontra em inatividade por Lisboa é um sujeito abúlico, entediado e angustiado. O cansaço e a autocomiseração, aliados a uma ironia trágica, são companhia do heterónimo que parece ter esquecido toda a vontade das sensações exacerbadas. Agora, encontramos-lo no meio da rua, qual transeunte ou vagabundo, para lembrarmos Bauman, a observar as pessoas, as casas, a cidade e o seu movimento, refletindo sobre a sua existência e os seus propósitos.

A solidão aumenta e intensifica-se, pois o isolamento parece ser “a protecção mais imediata contra o sofrimento”<sup>394</sup>, assim como a ironia, o que não deixa de revelar um certo Álvaro de Campos romântico, como surge no poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”, onde o heterónimo não só revela toda a sua solidão ontológica, mas também surge revoltado contra a sociedade e a ordem estabelecida:

Sim, eu sou também vadio e pedinte,  
E sou-o também por minha culpa.  
Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte:  
É estar ao lado da escala social,  
É não ser adaptável às normas da vida<sup>395</sup>.

É na sua revolta que surge um grito que, à primeira vista, parece ser uma tirada polémica, mas que, no fundo, revela apenas uma solidão profunda e um desejo de ser compreendido, ainda que o negue:

Coitado do Álvaro de Campos!  
Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!  
Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!  
Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,  
Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,  
Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco (...)<sup>396</sup>.

E como se ainda não tivesse sido audível, o engenheiro naval volta a repetir a exclamação que não deixa de ser um lamento e, ao mesmo tempo, um facto que o singulariza:

E, sim, coitado dele!  
Mais coitado dele que de muitos que são vadios e vadiam,  
Que são pedintes e pedem,  
Porque a alma humana é um abismo.

Eu é que sei. Coitado dele!<sup>397</sup>

---

<sup>394</sup> FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. Ed. cit., p. 25.

<sup>395</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 297.

<sup>396</sup> *Idem*, p. 298.

<sup>397</sup> *Idem*, p. 299.

O apelo aos sentimentos e às sensações parece não convencer o poeta que, logo de seguida, tenta corrigir a sua atitude, como quem corrige o monóculo e o casaco, mas, desta feita, com o pensamento, com a racionalidade. Campos refugia-se dos sentimentos e das sensações na sua lucidez, porém, podemos compreender que esse refúgio é passageiro e, de certo modo, artificial, pois outros poemas irão estilhaçar as afirmações:

Não me queiram converter a convicção: sou lúcido.  
Já disse: sou lúcido.  
Nada de estéticas com coração: sou lúcido.  
Merda! Sou lúcido<sup>398</sup>.

Ao rejeitar qualquer estética com coração, ou até mesmo sistemas de pensamento, Campos afasta-se, cansado e abúlico. O seu cansaço será sempre extremado. É possível fazermos uma comparação entre o cansaço do Campos angustiado e a vontade de tudo sentir da sua fase sensacionista-futurista. Tendo a mesma proporcionalidade e vitalidade, ainda que diametralmente opostos, o primeiro é de exaltação solar e vitalista, enquanto o segundo de total abulia e apatia perante as coisas, a vida e os outros. Esse cansaço excessivo exprime-se não de uma forma que leve ao absurdo, mas antes à tentativa de compreender o mundo, tentativa nunca realizada.

Daí o engenheiro naval escrever:

O que há em mim é sobretudo cansaço –  
Não disto nem daquilo,  
Nem sequer de tudo ou de nada:  
Cansaço assim mesmo, ele mesmo,  
Cansaço  
(...)  
Porque eu amo infinitamente o finito,  
Porque eu desejo impossivelmente o possível,  
Porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser,  
Ou até se não poder ser<sup>399</sup>.

Álvaro de Campos carrega, portanto, uma das grandes limitações do sujeito moderno, que diz respeito à “ânsia em abarcar esse conjunto gigantesco de possibilidades de expressão, que é em si mesmo inviabilizado pela sua condição individual”<sup>400</sup>, dispersa, múltipla, fragmentada. Ainda que o heterónimo não sinta o desejo de ter objetivos e metas a cumprir, não acreditando no futuro, não se conforma em ter uma vida normal, querendo

---

<sup>398</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>399</sup> *Idem, p. 523.*

<sup>400</sup> TEIXEIRA, Ana Lúcia. *Álvaro de Campos, Ele mesmo. Emergência do Sujeito Literário na Semiperiferia da Cena Moderna. Ed. cit., p. 111.*



ter os desejos de alguém excepcional. O poema não pode terminar, então, senão como um epitáfio, onde os superlativos e a sua repetição dão novo fôlego e ênfase ao motivo de que nos vimos ocupando, separando-se o engenheiro de todos os outros que desejam uma vida ordinária, restando para si

um grande, um profundo,  
E, ah com que felicidade infecundo, cansaço,  
Um supremíssimo cansaço,  
Íssimo, íssimo, íssimo,  
Cansaço...<sup>401</sup>.

Estado natural em Campos, o cansaço alia-se à abulia do quotidiano e de todos os projetos, pois a resposta à ação será sempre a mesma:

Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...  
Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,  
E assim será possível; mas hoje não...  
Não hoje nada; hoje não posso.  
(...)  
Amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã...  
Sim, talvez só depois de amanhã...<sup>402</sup>.

Os propósitos de experienciar todas as sensações parecem esvanecer-se e Álvaro de Campos vai envelhecendo por Lisboa, dando os seus passeios, observando a cidade e escrevendo a sua poesia. Nos dias em que permanece em casa, a sua escrita surge sob o olhar de quem observa da janela, sentado numa cadeira, recolhido no interior de uma sala ou de um quarto.

O heterónimo que desejava ser tudo em toda a parte, após o regresso a Lisboa, em 1923, diz não querer nada, afirmando, dias depois, em “Passagem das horas”, que “nada [o] prende, a nada [se] liga, a nada pertenc[e]”<sup>403</sup>.

Em 1928, no dia 15 de janeiro, Álvaro de Campos escreve o poema “Tabacaria”, um dos melhores poemas de todo o Modernismo português e europeu, que vem dar seguimento aos temas apresentados. Em “Tabacaria”, deparamo-nos com o engenheiro naval na sua plenitude poética, ainda que a escrita seja abúlica, desencantada, surgindo como um canto de cisne antes do tempo.

Campos abre o poema com afirmações definitivas e de grande beleza:

Não sou nada.  
Nunca serei nada.

---

<sup>401</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 524.

<sup>402</sup> *Idem*, pp. 335-336.

<sup>403</sup> *Idem*, p.273.

Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo<sup>404</sup>.

Jean-Pierre Thibaudat, crítico literário do jornal francês *Libération*, escreveu na edição 11/12 de 1985 que “tomem-no como quiserem, pensem o que lhes apeter, à hora em que escrevo estas linhas, *Tabacaria* é o mais belo texto do mundo”.

O mais belo texto do mundo tem início com um grito de derrota, refletindo um Campos desencantado com a vida e com os seus propósitos. Restam ainda os sonhos, mas os sonhos não passam da imaginação e da mente do poeta. A ação e a realidade parecem atrofiadas, vivendo o heterónimo numa entropia angustiante.

O poema não deixa de ser uma ode à solidão e à mesmice de todos os dias, do quotidiano que nos corrói e nos desliga dos grandes propósitos. O título do poema, que primeiramente seria “Marcha da Derrota”, como podemos verificar nas provas que Gaspar Simões enviou para a revista *Presença* em 1933, é alterado para “Tabacaria”.

Ao escolher este título, o engenheiro naval torna o poema ao mesmo tempo enigmático e quase comezinho, pois uma tabacaria é um lugar ordinário das grandes cidades, que acompanha o ritmo das pessoas que vão de manhã para o trabalho, que entram, compram tabaco, revistas ou jornais e, da mesma forma que entraram, também saem. A “Tabacaria” é também fugacidade e reflexo de um tempo líquido, em que, verdadeiramente, o “eu” se afasta do outro, porque não tem tempo para conhecê-lo, porque vive na azáfama de uma vida que já não é orientada para a família, para os afetos, para as relações. O próprio ato de entrar na tabacaria, comprar um produto e voltar a sair não deixa de ser um movimento que não pretende fixação, pois não há intuito algum de chegar ao conhecimento do que quer que seja, a não ser de um prazer provisório.

Sob um outro ponto de vista, podemos afirmar que a escolha do título envolve certo poder de criação equivalente àquele que é convocado para a elaboração do poema. Não é por acaso que, no século XX, é frequente

a incidência de pontos neutros (...), ou apenas números, ou ainda a ausência de títulos, a atestar a dificuldade que representa para o artista nomear a sua obra, e a importância que o facto assume, mesmo quando da neutralidade ou da omissão; neste último caso, dir-se-ia que o não comprometer-se (pois atribuir um título significa sempre *comprometer, ou restringir os sentidos possíveis da obra*) evidencia, não a inexistência de compromissos, mas a desconcertante multiplicidade dos compromissos possíveis<sup>405</sup>.

---

<sup>404</sup> *Idem*, p. 320.

<sup>405</sup> MOISÉS, Carlos Filipe. *O Poeta e as Máscaras*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981, p. 48.

Assim, o título “Tabacaria” surge como um dado isolado, bastando-se a si mesmo, “suspenso no vazio, pleno e auto-suficiente: um dado carente de historicidade, intransitivo, que se situa no plano das generalidades e do absoluto”<sup>406</sup>.

Campos observa a cidade e o universo a partir das

Janelas do meu quarto,  
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe  
quem é  
(E se soubessem, o que saberiam?),  
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,  
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos (...)<sup>407</sup>.

A janela é fundamental para percebermos o poema do engenheiro. Em primeiro lugar, o hábito de escrever à janela ou observando parece ser muito apreciado pelos modernistas. Bernardo Soares fará o mesmo em algumas das suas passagens, ainda que a ênfase seja dada para o interior de um quarto. Contudo, tanto a janela como a cadeira ocupam em Álvaro de Campos um papel preponderante, na medida em que configuram um espaço privilegiado “onde se instala o poeta vítima da «preocupação» com os destinos do Ser e com a natureza das coisas”<sup>408</sup>.

Na arquitetura também percebemos que a janela ganha um destaque importante. Le Corbusier sabe que o tempo do Modernismo é vivido “dans un période de construction et de réadaptation à des nouvelles conditions sociales et économiques”, de modo que, mais do que um adorno, “les fenêtres servent à éclairer un peu, beaucoup, pas du tout et regarder au dehors”<sup>409</sup>.

Ainda que para Le Corbusier haja a necessidade de enquadrar a paisagem limitando-a através da janela, Álvaro de Campos vai mais longe e ultrapassa qualquer imposição material que esta possa apresentar.

Contudo, é a partir da janela que o engenheiro vê o mundo e pensa. E no que pensa o heterónimo?

Falhei em tudo.  
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.  
A aprendizagem que me deram,  
Desci dela pela janela das traseiras da casa.  
Fui até ao campo com grandes propósitos,  
Mas lá encontrei só ervas e árvores,

---

<sup>406</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>407</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 320.

<sup>408</sup> COELHO, Joaquim Francisco. *Microleituras de Álvaro de Campos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 20.

<sup>409</sup> LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*. Paris: Flammarion, 1995, pp. 47 e 92.

E quando havia gente era igual à outra.  
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?<sup>410</sup>.

O poeta sabe-se derrotado, reconhece ter falhado em todos os seus projetos e objetivos, ao mesmo tempo que a sua singularidade está no traçar o seu próprio destino, negando toda a aprendizagem e expectativas que os outros criaram para ele. Mas eis que surge, sub-repticiamente, a lição do mestre Caeiro, pois no campo não encontrou nem sistemas nem pensamento nem metafísica, apenas “ervas e árvores”. A lição do mestre é, todavia, frustrada, no sentido em que é elevada, sempre, a um grau de esvaziamento total das sensações. Campos afirma ver “com uma nitidez absoluta”, o que quer dizer, por outras palavras, que o tudo está dentro do seu campo de visão, ainda que jamais o alcance. E o tudo acaba sempre por ser nada. Mas o que é ver, de facto, com uma nitidez absoluta? Não é certamente ver o que está para lá da realidade, é sim, ver de forma doentia e atenta tudo o que passa, tudo o que se mexe, tudo o que vive. Tudo é motivo de dor e angústia, já que ver com uma nitidez absoluta não é um privilégio dos ensinamentos de Caeiro, pelo menos para Campos. Ver de tal modo quase parece uma visão fotográfica, que pretende gravar para lá do tempo o momento presente. Mas ver com tal nitidez parece ser um fardo, uma maldição. Ver com uma nitidez absoluta é, para o *nosso* engenheiro, “uma condenação ao degredo”<sup>411</sup>, que o leva a sentir-se não só um derrotado, mas um falhado, porque o mundo real não corresponde ao seu mundo interior, à sua imaginação e à sua sensibilidade. O desfazamento entre as duas realidades traduz-se na terrível conclusão de que “O mundo é para quem nasce para o conquistar/ E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão”<sup>412</sup>.

Campos é um incompreendido, e, por isso, não deixa de ser um romântico, mas um romântico em falência num tempo de falências, que se define do seguinte modo:

Tenho sonhado mais do que Napoleão fez.  
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo.  
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.  
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,  
Ainda que não more nela;  
Serei sempre *o que não nasceu para isso*;  
Serei sempre *só o que tinha qualidades*;  
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta

---

<sup>410</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 321.

<sup>411</sup> *Idem*, p. 324.

<sup>412</sup> *Idem*, p. 322.

(...)  
Escravos cardíacos das estrelas,  
Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;<sup>413</sup>.

Tal como Baudelaire, também ele perde a sua auréola, não podendo juntar-se à multidão, devido “ao sentimento intenso de sua falta de função, da ausência de qualquer finalidade útil em seu ofício”<sup>414</sup>, que o tornam num sujeito incompreendido, bem ao gosto romântico.

Assim, resta ao *nosso* engenheiro permanecer na “mansarda”, observando, cético em relação a tudo e a si mesmo, numa atitude anti-heroica que se enquadra perfeitamente na modernidade e na post-modernidade. Surge depois a cadeira em que se senta, móvel-chave de Álvaro de Campos, “nuclearmente relacionado à sua *inactividade* funcional em Lisboa – é a cadeira de sua intimidade doméstica”<sup>415</sup>. Sentado na sua cadeira a olhar pela janela, Álvaro de Campos, outrora engenheiro sensacionista e polemista, torna-se, pois, no “*homo sedens*” e no “*homo melancholicus*”<sup>416</sup>.

Aturdido de tanto dormir, sonhar e pensar, é na sua cadeira que o heterónimo pensa nas suas angústias. Não é por acaso que, a certa altura do poema, o engenheiro escreve, entre parênteses, o desejo de ser e sentir-se outro, através de uma menina que passa:

(Come chocolates, pequena;  
Come chocolates!  
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.  
Olha que as religiões não ensinam mais que a confeitaria.  
Come, pequena suja, come!  
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!  
Mas eu penso (...)<sup>417</sup>.

O desejo é sentir-se outro, ou, pelo menos, escapar à dor da consciência e do pensamento, daí o lamento de não poder comer chocolates como aquela pobre pequena. Não pode comer porque sabe que a realidade é sempre diferente daquilo que nós pensamos, pois, “o papel de prata, que é de folha de estanho” surge como uma inevitabilidade dolorosa e cruel, querendo dizer que a realidade se impõe, não interessa o quão longe tentemos escapar.

---

<sup>413</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>414</sup> MOISÉS, Leyla Perrone. *Fernando Pessoa. Aquém do Eu, Além do Outro*. 3ª Edição Revista e Ampliada. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2001, p. 62.

<sup>415</sup> COELHO, Joaquim Francisco. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>416</sup> *Idem*, pp. 29 e 33.

<sup>417</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 323.

Afastado de quase todas as relações humanas, Álvaro de Campos vive solitário, mesmo que por vezes possam surgir poemas, como aquele da “Costa do Sol”, em que se subentende uma companheira a seu lado. A sua solidão prende-se, também, ao facto de utilizar a sua escrita, a sua poesia, como forma de se consolar.

Sigmund Freud escreve a propósito desta espécie de satisfação pela fantasia, dizendo que o prazer concedido pelas obras de arte, é um

prazer que o artista transmite mesmo àqueles que não são criativos. Quem é sensível à influência da arte mal consegue dar a medida do seu valor enquanto fonte de prazer e consolo para a vida. E, no entanto, a ligeira narcose causada pela arte não oferece mais do que uma fuga efémera às agruras da vida, não tendo um efeito forte o bastante para fazer esquecer o sofrimento real<sup>418</sup>.

O engenheiro naval parece ir ao encontro das palavras do psicanalista, pois, a nosso ver, “Tabacaria” é a prova de que Campos precisa da literatura para conseguir algum descanso e alguma paz, já que através da escrita revisita a sua vida, o seu passado e a sua infância. Porém, mais importante é ainda o carácter que o heterónimo atribui aos seus versos, na medida em que podemos ver em “Tabacaria” o seu testamento literário. Ao mesmo tempo que afirma “Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida”, o *nosso* engenheiro tem noção de uma coisa: o valor das suas palavras.

Pese embora o facto de Campos ser um Sísifo dos tempos modernos, carregando a sua *pedra* vezes sem conta em busca do autoconhecimento, sem nunca ter certeza alguma que não seja uma breve memória da infância, ou então a conclusão de que, no fim de contas, tudo passa, a verdade é que a sua vitória é a sua poesia. O triunfo do heterónimo é a sua escrita:

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei  
A caligrafia rápida destes versos,  
Pórtico partido para o Impossível.  
(...)  
Fiz de mim o que não soube,  
E o que podia fazer de mim não o fiz.  
O dominó que vesti era errado.  
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.  
Quando a tirei e me vi ao espelho,  
Já tinha envelhecido.

---

<sup>418</sup> FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. Ed. cit., pp. 29-30.

Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.  
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário  
Como um cão tolerado pela gerência  
Por ser inofensivo  
E vou escrever esta história para provar que sou sublime<sup>419</sup>.

Campos tem perfeita noção de que não necessita provar que é sublime. É no ato de escrever que essa grandiosidade surge e arrebatada. A beleza de “Tabacaria” não reside só nos temas que aborda, entre a totalidade e a fragmentação, o tudo e o nada, o certo e o incerto, o real e o irreal, o pensamento e a sensação. A beleza do poema também reside nos lamentos, na dor e na angústia, que fazem dele um lamento de toda a modernidade. Ainda que os seus versos sejam sublimes, Campos sabe que a efemeridade do tempo há de chegar e tudo irá corroer.

Até este momento do poema, o sujeito poético está fechado sobre si, alheio ao mundo exterior. Contudo, há um momento que quebra o ritmo do texto: quando “o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta”<sup>420</sup>, Campos parece acordar das suas viagens interiores e sente o peso da inexorabilidade do tempo:

Ele morrerá e eu morrerei.  
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei versos.  
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.  
Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,  
E a língua em que foram escritos os versos.  
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.  
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente  
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de  
coisas como tabuletas<sup>421</sup>.

Campos volta de novo a cair numa obsessão angustiante e psicótica que, subitamente, se esvanece, devido ao facto de alguém ter entrado na Tabacaria: “E a realidade plausível cai de repente em cima de mim”<sup>422</sup>.

De novo, surge a consciência da escrita, Campos ergue-se da cadeira, tencionando “escrever estes versos”<sup>423</sup>. É então que reaparece a *évaporation du moi* baudelairiana, pois essa consciência ergue-se através do fumo do cigarro, saboreando, assim, “a libertação de todos os pensamentos”<sup>424</sup>. Através do cigarro que fuma, Campos fuma não só a sua vida,

---

<sup>419</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, pp. 323 e 324.

<sup>420</sup> *Idem*, p. 325.

<sup>421</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>422</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>423</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>424</sup> *Idem*, p. 326.

mas todas as angústias e receios, como que havendo uma libertação momentânea dessa vivência poeticamente claustrofóbica. É o momento do clímax, mas de um clímax vestido do avesso, invertido, anti-heroico, anti todas as epopeias e glórias. O clímax da resignação:

Depois deito-me para trás na cadeira  
E continuo fumando.  
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira  
Talvez fosse feliz.)  
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela<sup>425</sup>.

A janela aparece, novamente, como intermédio, como veículo que leva ao real. Desta feita, a um real objetivo, que desconstrói todo o pensamento de Campos.

Por fim, sabemos quem é o homem que sai da Tabacaria. O mistério por detrás do sujeito que entra, talvez para comprar tabaco, é desfeito pela realidade comezinha do mesmo modo que o poema acaba por despenhar-se na realidade: "Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica"<sup>426</sup>. O Esteves é aqui a realidade, toda a realidade, todos os outros. É o sino que toca para a realidade, porque todos somos sem metafísica a não ser que paremos e pensemos.

Campos observa o Esteves como observa o mundo, numa posição diferente, ao mesmo tempo privilegiada e ambígua, porque solitária. A sua janela, a sua cadeira e o seu quarto são a sua condição de homem do século XX e de todos os séculos. E de todos os tempos.

É o Esteves sem metafísica, em conjunto com o dono da Tabacaria, quem terminam o poema:

(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)  
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.  
Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo  
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da  
Tabacaria sorriu<sup>427</sup>.

O sorriso do dono da tabacaria parece ser o sorriso de um deus que também observa atentamente Álvaro de Campos, sendo o seu sorriso enigmático, irónico, esfíngico até, mas ao mesmo tempo conhecedor da vida do *nosso* engenheiro.

---

<sup>425</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>426</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>427</sup> *Idem, ibidem.*



O sorriso com que termina “Tabacaria” não deixa de ser o sorriso de esgar de Álvaro de Campos sobre o tempo, a vida e a arte, sabendo de antemão que a sua poesia seria o reflexo de um dos períodos mais belos e mais paradoxais da história da humanidade.

As viagens de Álvaro de Campos, não só pelos seus diversos momentos literários, mas também através de vários países e continentes, em busca de uma identidade e do autoconhecimento, demonstram de forma bem clara como a teoria da heteronímia passa pelo crivo da viagem e do estar em constante movimento, pois mesmo quando está em Lisboa em inatividade, o engenheiro naval não deixa de pensar e de sentir, não deixa de sonhar e refletir a propósito de todos os assuntos possíveis.

Sendo o século XX, Álvaro de Campos é e está projetado para o mundo e para todos os tempos, nomeadamente para estes nossos tempos líquidos, post-modernos e totalmente fragmentados. Num mundo em que o tempo escasseia e as relações humanas são cada vez mais ténues, superficiais e desalentadoras, é Álvaro de Campos quem conseguimos ver e ler. Numa sociedade como aquela em que vivemos, onde a produção e o lucro estão acima de qualquer outro objetivo, é em Álvaro de Campos que podemos ler o fascínio e, simultaneamente, a repulsa por um tempo que tem tudo e não tem nada.

Numa época como aquela em que vivemos, em que as grandes narrativas e os grandes preceitos continuam desacreditados e em falência, é em Álvaro de Campos que podemos refletir a propósito dos paradigmas de um mundo e tempo perdidos. É, portanto, fácil perceber o porquê de Álvaro de Campos ser do século XX e o século XX, mais do que qualquer outra figura, mais do que qualquer outro (semi-)heterónimo, mais do que Bernardo Soares, de quem nos ocuparemos agora.

#### 2.4. *Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares.*

*Quero ser uma obra de arte, de alma pelo menos, já que do corpo não posso ser.*  
Bernardo Soares. *Livro do Desassossego*.

*Parecia-lhe que, ao entrar na idade adulta, tinha caído numa apatia generalizada que, apesar de alguns turbilhões ocasionais e efémeros, trouxe à sua vida um ritmo cada vez mais desencantado e confuso.*  
Robert Musil, *O Homem sem Qualidades*.

No final dos anos vinte, por volta de 1928, surge Bernardo Soares, autor e personagem principal de uma estranha obra com o título *Livro do Desassossego*<sup>428</sup>.

No projeto que Pessoa tinha para esta obra impossível, existe uma espécie de prefácio em jeito de nota introdutória que nos dá conta do modo como Pessoa conheceu Bernardo Soares. Mais uma vez, Pessoa dá, através da escrita, existência real às suas criações, fazendo delas não só seres de papel e palavra, mas também de realidade.

O poeta começa a sua introdução fazendo referência à cidade de Lisboa, presença assídua em Soares, e a um

pequeno número de restaurantes ou casas de pasto que, sobre uma loja com feitio de taberna decente, se ergue uma sobreloja com feição pesada e caseira de restaurante de vila sem comboios. Nessas sobrelojas, salvo ao domingo pouco frequentadas, é frequente encontrarem-se tipos curiosos, caras sem interesse, uma série de apartes na vida<sup>429</sup>.

Na descrição do lugar, uma casa de pasto, restaurante, podemos fazer uma aproximação ao lugar que foi a tabacaria para Álvaro de Campos. Se no poema do

---

<sup>428</sup> Partimos do princípio que Soares é autor do *Livro*, tendo em conta a famosa carta sobre a génese dos heterónimos. Não iremos entrar nos meandros de uma discussão que atribui a autoria da obra a Vicente Guedes ou a Barão de Teive. Para tal, cf. LOPES, Teresa Rita. *Livro(s) do Desassossego*. São Paulo: Global Editora, 2015. Cumpre referir, pois, que nesta nossa investigação iremos optar pela edição de Richard Zenith, da editora Assírio e Alvim, 10ª edição, tendo em conta que o “contínuo e apurado exame dos originais nos oferece boas garantias de ser um texto relativamente fiel” – PÊGO, Maria Isabel Mateus. *A unidade múltipla de Bernardo Soares*. Coimbra: CLP. 2007, p. 11.

Ao longo do texto, utilizaremos a seguinte edição da obra: PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. 10ª Edição. Edição de Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim. 2012. Sempre que fizermos alusão, referência a passagens do *Livro do Desassossego*, esta será feita sob a sigla **L do D** seguida do respetivo fragmento, trecho.

<sup>429</sup> *L. do D.*, p. 43.

engenheiro naval a tabacaria não deixa de ser um lugar líquido e de efemeridade, na introdução que Pessoa faz, podemos ver que a casa de pasto é para o ajudante de guarda-livros um local provisório, mas também um refúgio. Uma casa de pasto é um lugar de solidão para Soares, ao mesmo tempo que a mobília que preenche o espaço não é familiar porque é utilizada por todas as pessoas.

Pessoa avança para a descrição de Soares, de modo a credibilizar a sua existência através de uma série de aspetos e características que singularizam o ajudante de guarda-livros no seu anonimato. Na visão do poeta, Bernardo Soares

era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil de definir que espécie de sofrimento esse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. Jantava sempre pouco, e acabava fumando tabaco de onça. (...) A sua voz era baça e trémula, como as das criaturas que não esperam nada, porque é perfeitamente inútil esperar. (...) A certa altura perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei de veras. Permiti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos. (...) e timidamente observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, sóia gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também<sup>430</sup>.

É, desde logo, criada uma aura em torno de Soares que o faz diferente por duas razões. A primeira diz respeito ao seu ar de desinteresse para com a vida, abatido, angustiado; a segunda razão tem que ver com o facto de o ajudante de guarda-livros conhecer a revista *Orpheu* e também ele passar o tempo a escrever, por viver sozinho e isolado, e nada mais ter que fazer. Mais uma vez, há uma aproximação do ajudante de guarda-livros ao engenheiro naval. Se o propósito de Campos era ser sublime, o de Soares é o da escrita como libertação de um devaneio constante e profundo, fruto dos tempos conturbados e paradoxais que colocaram em xeque todas as premissas a propósito da unidade do sujeito.

Deste modo, é fácil perceber que Bernardo Soares é “um Pessoa *em menos*, como um Pessoa *sem* Pessoa, como um *passo atrás* de Pessoa no interior de si mesmo (...). Podemos

---

<sup>430</sup> L. do D., pp. 43-44.

dizer que é Pessoa *menos* a capacidade de saber estar no mundo”<sup>431</sup>, sendo em quase tudo semelhante ao poeta, sem, contudo, ser indistinto deste.

A introdução-prefácio que Fernando Pessoa faz ao *Livro do Desassossego* é uma forma de criar

mental representations for individuals for whom we have no direct evidence. We expect to find equivalent cognitive processes operating when we hear a story about a colleague’s distant cousin, read a biography of a historical figure, or encounter a new character in a novel<sup>432</sup>.

É, então, através do relato de Pessoa que ficamos a conhecer alguns traços, algumas características de Bernardo Soares. É indispensável lermos o retrato-prefácio, dado que “funda a instância do autor, para além da sua própria existência”.<sup>433</sup>

O que sabemos do guarda-livros é fruto de um relato e de uma observação, podendo apresentar algumas falhas, o que não deixa de apontar para um traço sintomático do Modernismo: o fracasso. O fracasso não só na realização de projetos, mas também o fracasso que simboliza o próprio *Livro do Desassossego* enquanto obra fragmentária, inacabada, incompleta, imperfeita.

O *Livro* é, tal como Bernardo Soares, reflexo de um discurso sobre os “limites da razão ocidental e das metanarrativas perante o *spleen* do homem moderno”<sup>434</sup>. É a fragmentação do sujeito que também não permite a totalidade da obra, pelo menos segundo as premissas anteriores aos tempos do Modernismo.

Deste modo, é importante referir Bernardo Soares na nossa proposta de pensar uma história da heteronímia na literatura portuguesa, uma vez que a sua criação, ainda que iminentemente incompleta, tem precedentes, certamente embrionários, em Fradique Mendes e K. Maurício. A fragmentação do sujeito é uma marca indelével em Soares e no seu *Livro*, servindo-nos de comparação e estádio anterior à heteronímia consubstanciada em Campos. Convocar Bernardo Soares é atribuir-lhe o lugar adequado na história da heteronímia na nossa literatura, uma vez que o semi-heterónimo é o reflexo de um sujeito

---

<sup>431</sup> COELHO, Eduardo Prado. *A Mecânica dos Fluidos. A Noite do Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 29.

<sup>432</sup> GERRIG, Richard J. “The construction of literary character: a view from cognitive psychology.” Fall 90, Vol. 24. Issue 3.

<sup>433</sup> BABO, Maria Augusta. *A Escrita do Livro*. Lisboa: Vega, 1993, p. 175.

<sup>434</sup> EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto. A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Helberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005, p. 258.

fragmentado, desmultiplicado, fruto de um tempo que coloca em questão todo o conhecimento, até a própria linguagem.

É a fragmentação do sujeito que permite e relativização de todos os paradigmas, e Bernardo Soares é fruto desta reflexão, ao afirmar que

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria desses jovens escolheu a Humanidade para sucedâneo de Deus. Pertencço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como eles, nem aceitei nunca a Humanidade<sup>435</sup>.

O ajudante de guarda-livros vive na incerteza das coisas, pois já nada pode ser tido como correto e estabelecido. Não é por acaso que surge a referência a Deus. Deus, visto como a suma totalidade, perfeição, harmonia e plenitude, é desacreditado, afastado, esquecido, pois num tempo em as premissas racionalistas e iluministas se esvaneceram, não é possível acreditar em entidades divinas reguladoras da (des)ordem do mundo. Para Soares, nem a humanidade poderá ser o sucedâneo de Deus, já que as suas contradições e características não levam a nenhuma conclusão.

Para Soares, a única solução reside na escrita e na Literatura:

Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida. (...) Um romance é uma história do que nunca foi, e um drama é um romance dado sem narrativa. Um poema é a expressão de ideias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso<sup>436</sup>.

Para o semi-heterónimo, a escrita é existência, mas como o *Livro* é fragmentário, logo a sua existência é também fragmentária. O *Livro do Desassossego* é um livro sem princípio ou fim, um livro incompleto, mas que tem a sua totalidade nessa incompletude, sendo um livro fragmentário, “nem totalmente autobiográfico, nem totalmente diário íntimo, nem totalmente recolha de ensaios mas num texto que perturba qualquer género literário estabelecido”<sup>437</sup>.

---

<sup>435</sup> *L. do D.*, trecho 1, p. 49.

<sup>436</sup> *L. do D.*, trecho 116, pp. 142 e 143.

<sup>437</sup> BABO, Maria Augusta. *Op. cit.*, p. 162.

Pessoa não publicou o *Livro* enquanto totalidade, apenas alguns trechos, o que nos leva a concluir e a concordar com as palavras de Maria Augusta Babo, quando afirma que “publicar é assim já homogeneizar, linearizar, desambiguar um texto, permitir-lhe uma leitura, uma exegese, porque não, uma imposição de sentido”<sup>438</sup>. Para aceder àquilo que seria o livro Total e Absoluto, Pessoa apercebe-se que não poderá nunca ser publicado. O *Livro* seria sempre virtualidade, o que faria dele uma potencialidade sempre em aberto, e só essa abertura, que não deixa de ser sempre incompleta, inacabada, fragmentária, poderia conferir-lhe um carácter de totalidade e de perfeição.

Bernardo Soares é ambíguo, enigmático e solitário. Tentar caracterizar o semi-heterónimo nem sempre é simples, pois a sua escrita é, muitas vezes, encriptada, revelando um desejo, por parte do ajudante de guarda-livros, de permanecer anónimo, desconhecido e misterioso:

Assim organizar a nossa vida que ela seja para os outros um mistério, que quem melhor nos conheça, apenas desconheça de mais perto que os outros. Eu assim talhei a minha vida, quase que sem pensar nisso, mas tanta arte instintiva pus em fazê-lo que para mim próprio me tornei uma não de todo clara e nítida individualidade minha<sup>439</sup>.

As impressões de Soares fazem da sua obra e da sua suposta personalidade uma obra impossível, já que inaugura uma nova forma de conceber a arte literária. A literatura surge agora como questionamento “ontológico radical ao insistir na sua qualidade antifundacional enquanto texto e ficção do Eu”<sup>440</sup>.

Tendo em consideração que a ideia de um objetivo, de um propósito desapareceu do horizonte do homem do Modernismo, assim como a morte da História em sentido teleológico, o *Livro do Desassossego* é o livro da “conversa infinita”<sup>441</sup>, em que cada leitor descobrirá por si não só a ordem, mas também o sentido, se é que tem algum, assim como os temas que vão surgindo nos inúmeros fragmentos.

O problema ontológico ultrapassa, em Soares, o próprio ser, acabando por se refletir na escrita do seu *Livro*:

E eu que digo isto – por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Sonhado seria a perfeição; escrito, imperfeioa-se; por isso o escrevo. E, sobretudo, porque defendo a

---

<sup>438</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>439</sup> *L. do D.*, trecho 115, p. 142.

<sup>440</sup> MEDEIROS, Paulo de. *O Silêncio das Sereias. Ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta da China, 2015, p. 16.

<sup>441</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O Lugar do Anjo. Ensaios Pessoaanos*. Lisboa: Gradiva, 2004, p. 102.

inutilidade, o absurdo, - eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria. E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiro<sup>442</sup>.

Soares tem noção da falência dos modelos de mundo, mas não desiste de escrever, ainda que essa seja a imperfeição da escrita e da obra. Na verdade, o que seria de Bernardo Soares se não escrevesse? Certamente deixaria de existir, mesmo que a escrita seja trechos, fragmentos desordenados e sem ordem ou esquematização.

Ao fazer de tudo paisagem, Soares justifica o carácter fragmentário da sua obra. Enquanto acontecimento, o próprio semi-heterónimo é fragmentário, na medida em que se abre, constantemente, a outros fragmentos, não implicando que a sua escrita seja, necessariamente, desconexa. É no carácter fragmentário que surge o tema do sonho e deambulação pela vida interior.

É, a nosso ver, no trecho seguinte, que Bernardo Soares se expõe de uma forma capaz de levar ao estranhamento por motivos estéticos, periodológicos e psicológicos, revelando uma deambulação estética:

Por mais que pertença, por alma, à linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos clássicos. A sua mesma estreiteza, através da qual a clareza se exprime, me conforta não sei quê. Colho neles uma impressão álaçre de vida larga, que contempla amplos espaços sem os percorrer. Os mesmos deuses pagãos repousam do mistério. (...) E, quando leio um clássico, essa outra coisa é-me dada. Confesso-o sem reboço nem vergonha... Não há trecho de Chateaubriand ou canto de Lamartine – trechos que tantas vezes parecem ser a voz do que eu penso, cantos que tanta vez parecem ser-me ditos para conhecer – que me enleve e me erga como um trecho de prosa de Vieira ou uma ou outra ode daqueles nossos poucos clássicos que seguiram deveras Horácio<sup>443</sup>.

Neste excerto, descobrimos um Bernardo Soares que se identifica com a linhagem dos Românticos e também se identifica e venera os clássicos. Podemos inferir das seguintes afirmações que Soares é um homem modernista, pois é fragmentado, eclético e vários, querendo sentir, deveras, “tudo de todas as maneiras”.<sup>444</sup> O homem moderno, homem-

---

<sup>442</sup> *L. do D.*, trecho 330, p. 313.

<sup>443</sup> *L. do D.*, trecho 55, p. 92.

<sup>444</sup> Lembremos a referência a Stuart Hall, que dá ênfase à personagem post-modernista, e por defeito, modernista, sendo esta fragmentária, ao contrário da personagem iluminista que surge como uma unidade harmoniosa. Podemos, no entanto, acrescentar ao pensamento de Hall o de Habermas: “as premissas do iluminismo estão mortas, apenas se mantêm em vigor as suas consequências. Nesta perspectiva, dos impulsos de uma modernidade *cultural* que aparentemente se tornou obsoleta, destacou-se uma modernização *social*

mosaico, também busca a felicidade e o sentido da vida. Ainda que em Bernardo Soares essa busca esteja no sonho e no viver para o sonho, percebemos que “os mal-estares da *modernidade* provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual”<sup>445</sup> Mas, mais importante ainda, e seguindo na esteira do sociólogo polaco, “a modernidade trata da identidade: da verdade de a existência ainda não se dar aqui, ser uma tarefa, uma missão, uma responsabilidade”<sup>446</sup>.

O seu modo de vida é demasiado pacato e soturno, solitário, talvez de acordo com o emprego que tem, ajudante de guarda-livros, uma profissão modesta que exerce num andar da Rua dos Douradores, na Firma Vasques e C.<sup>a</sup>. À primeira vista, este dado parece surgir como algo tragicamente irónico, já que Bernardo Soares, um homem vago, silencioso, aparentando sempre uma cara de cansaço e de tédio, trabalha num escritório de uma empresa, numa das movimentadas ruas da capital. O que se nos sugere, então, é a evidência do desfasamento que existe entre a vida externa de Soares, enquanto cidadão e funcionário de uma empresa, e a sua vida pessoal, íntima, em que se refugia em casa, no seu quarto, num quarto dessa mesma Rua dos Douradores. Este desfasamento revela uma “personalidade ao mesmo tempo cosmopolita e reservada, visto que este parece viver em Lisboa, no seu quarto, como quem vive num país”<sup>447</sup>, como quem vive uma vida inteira, fazendo lembrar Proust fechado no seu quarto num boulevard de Paris, escrevendo, tendo em conta que não há referências a Bernardo Soares ter saído alguma vez da capital e de seus arredores.

A janela é também importante na escrita do ajudante de guarda-livros que, como Campos, também observa a cidade e a sua vida. Ainda que Campos veja, muito mais que Caeiro “como um damnado”, o mundo objetivo até ao seu esgotamento, Bernardo Soares pouca importância parece dar, num primeiro plano, a essa realidade. O semi-heterónimo utiliza a visão para abrir os horizontes das grandes paisagens interiores, sonhadas e imaginadas. Para ele, a visão é importante na medida em que serve para descrever os sonhos e sobre eles pesar.

---

que progride de forma auto-suficiente; ela executa apenas as leis fundacionais da economia do Estado, da técnica e da ciência, as quais parecem ter-se conjugado num sistema imune a influências.”. In: HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução de Ana Maria Bernardo *et al.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, p. 15.

<sup>445</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 10.

<sup>446</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>447</sup> VIEIRA, José. *Bernardo Soares – p(P)essoa de livro e livros de P(p)essoa*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014, p. 12.



O sonho é parte integrante do semi-heterónimo, faz parte da sua essência. As suas reflexões sobre o devaneio e o mundo onírico acabam por se confundir. O Romantismo surge, também, como tema corrente na escrita de Bernardo Soares, uma vez que a *rêverie* romântica será pensada e desconstruída pelo ajudante de guarda-livros, revelando-nos, portanto, a sua afinidade, ainda que por vezes negada, para com este movimento literário<sup>448</sup> e com as grandes personalidades literárias e heroicas do século XIX:

A personagem individual e imponente, que os românticos figuravam em si mesmos, várias vezes, em sonho, a tentei viver, e, tantas vezes, quantas a tentei viver, me encontrei a rir alto, da minha ideia de vivê-la. O homem fatal, afinal, existe nos sonhos próprios de todos os homens vulgares, e o romantismo não é senão o virar do avesso do domínio quotidiano de nós mesmos. (...) Poucos como eu estão habituados ao sonho, são por isso lúcidos bastante para rir da possibilidade estética de se sonhar assim.<sup>449</sup> (...) Vejo-me célebre? Mas vejo-me célebre como guarda-livros. (...). O meu sonho falhou até nas metáforas e nas figurações. O meu império nem chegou às cartas velhas de jogar. (...) Morrerei como tenho vivido, entre o *bric-à-brac* dos arredores, apreçado pelo peso entre os pós-escritos do perdido<sup>450</sup>.

Bernardo Soares apresenta-se como um homem sem qualidades, um homem vulgar, que ganha a sua vida vendendo o seu tempo na empresa Vasques & C<sup>a</sup>. O semi-heterónimo é amputado do lugar que, para si, é o mais importante: o seu quarto, a máquina de escrever e a noite. Uma das suas angústias é a de todos aqueles que, “para poderem ganhar a vida, são obrigados a perdê-la nos meandros de uma profissão”<sup>451</sup>. A escolha da profissão de Bernardo Soares é consciente, na medida em que autoriza o “fragmentarismo dos textos e liberta o autor de fazer mais, ou de fazer menos, do que lhe era permitido como tal”<sup>452</sup>.

Os dias no trabalho são passados de forma quase onírica, servindo qualquer pretexto para que Soares viaje para fora da empresa onde gasta os seus dias:

Somos todos escravos das circunstâncias externas: um dia de sol abre-nos campos largos no meio de um café de viela; uma sombra

---

<sup>448</sup> Cf. Nota de rodapé 458.

<sup>449</sup> Ainda que o *nosso* engenheiro naval afirme “Não me queiram converter a convicção: sou lúcido./ Já disse: sou lúcido./ Nada de estéticas com coração: sou lúcido./ Merda! Sou lúcido.”, posteriormente afirmará que tem em si “todos os sonhos do mundo”, acabando também por escrever: “Produtos românticos, nós todos”. Ora, Campos e Soares aproximam-se estética e tematicamente e, mais uma vez, Álvaro de Campos revela toda a sua energia nas suas contradições estéticas, reflexo de um mundo fragmentado.

<sup>450</sup> *L. do D.*, trecho 54, pp. 90 e 91.

<sup>451</sup> MARGARIDO, Alfredo. “Bernardo Soares: Escrever é Existir”. *Colóquio Letras*. 88. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 79.

<sup>452</sup> MOISÉS, Massaud. “O Livro do Desassossego: Livro-Caixa, Livro-Sensação?”. In: TAMEN, Isabel (Org.). *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 88.

no campo encolhe-nos para dentro, e abrigamo-nos mal na casa sem portas de nós mesmos; (...) Mas com isso o trabalho não se atrasa: anima-se. Já não trabalhamos; recreamo-nos com o assunto a que estamos condenados. E, de repente, pela folha vasta e pautada do meu destino numerador, a casa velha das tias antigas alberga, fechada contra o mundo, o chá das dez horas sonolentas, e o candeeiro a petróleo da minha infância perdida, brilhando somente sobre a mesa de linho, obscurece-me, com a luz, a visão do Moreira, iluminado a uma electricidade negra infinitos para além de mim . (...) Reabsorvo-me, perco-me em mim, esqueço-me a noites longínquas, impolutas de dever e de mundo, virgens de mistério e de futuro. É tão suave é a sensação que me alheia do débito e do crédito que, se acaso uma pergunta me é feita, respondo suavemente, como se tivesse o meu ser oco, como se não fosse mais que a máquina de escrever que trago comigo, portátil de mim mesmo aberto<sup>453</sup>.

A vida que parece perdida no sacrifício de um trabalho acaba por ter alguma finalidade estética, no sentido em que o ato de escrita faz de Bernardo Soares um ator no processo da civilização.

Convém realçarmos o carácter anti-heroico de Bernardo Soares, assim como a sua autocaracterização após um episódio em que os funcionários da empresa tiram uma foto juntos. É interessante pensar no modo como Soares não só se descreve, mas também na ênfase que dá à fotografia enquanto mecanismo de captação de um momento que ficará cristalizado no tempo. Se em Campos temos a visão absoluta, esgotada nevroticamente, em Soares, em contrapartida, é a fotografia que levará ao questionamento e à reflexão:

Hoje quando cheguei ao escritório, (...) reconheci logo, em sobressalto, (...) as primeiras provas das fotografias. (...) Sofri a verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro me busquei. (...) Pareço um jesuíta fruste. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. (...) Quem sou, para que seja assim?<sup>454</sup>.

Soares questiona a sua identidade através da imagem gravada na fotografia. Para o semi-heterónimo, a captação do momento não é verdadeiramente uma captação da realidade interior. Podemos chegar a duas conclusões a propósito deste episódio: a primeira, diz-nos que Soares não se revê na imagem revelada por um maquinismo, pois não se sente nem se vive como, supostamente, está na fotografia; a segunda conclusão diz

---

<sup>453</sup> *L do D.*, trecho 33, p. 73.

<sup>454</sup> *L. do D.*, trecho 56, pp. 93 e 94.

respeito à crise da identidade e da autoafirmação por parte de Bernardo Soares. Para além da mágoa que sente e até da inveja do jovem moço que também aparece na foto, o ajudante de guarda-livros sente-se desamparado e incompreendido, sendo incapaz, por abulia, por desprezo, por inação, de mudar a sua atitude. Para quê mudar a sua atitude se os outros serão sempre inconscientes aos olhos do semi-heterónimo? Não nos podemos esquecer que os outros também despertam em Pessoa, em Soares, compaixão, “mas também uma consciência *sentida*, não pensada, de todo o desconhecido que rodeia e penetra o fenómeno chamado vida”<sup>455</sup>.

Soares é, portanto, como Álvaro de Campos no seu momento literário mais tardio, alguém que vive afastado da sociedade. Vive afastado, mas atento ao movimento da cidade, pois não deixa de ser um *flâneur*, como veremos mais à frente.

As viagens do ajudante de guarda-livros mais famoso da história da literatura portuguesa são de índole interior, já que qualquer obrigação social o desalenta.

Na verdade, parece que as grandes personagens do século XX e dos nossos dias também, estão destinadas à solidão, ao isolamento e à errância:

O isolamento talhou-me às sua imagem e semelhança. A presença de outra pessoa – de uma só pessoa que seja – atrasa-me imediatamente o pensamento, e, ao passo que no homem normal o contacto com outrem é um estímulo para a expressão e para o dito, em mim esse contacto é um contra-estímulo, se é que esta palavra composta é viável perante a linguagem. (...) Pesa-me, aliás, toda a ideia de ser forçado a um contacto com outrem. Um simples convite para jantar com um amigo me produz uma angústia difícil de definir. A ideia de uma obrigação social qualquer – ir a um enterro, tratar junto de alguém de uma coisa do escritório, ir esperar à estação uma pessoa qualquer, conhecida ou desconhecida -, só essa ideia me estorva os pensamentos de um dia, e às vezes é desde a mesma véspera que me preocupo, e durmo mal, e o caso real, quando se dá, é absolutamente insignificante, não justifica nada; e o caso repete-se e eu não aprendo nunca a aprender<sup>456</sup>.

Além da companhia e da presença dos outros, Bernardo Soares parece não gostar de viajar em termos materiais, físicos e reais, o que faz sentido, tendo em mente que o ajudante de guarda-livros, que vive num modesto quarto andar do mesmo prédio onde trabalha num

---

<sup>455</sup> ZENITH, Richard. “O barbeiro, a costureira, o moço de fretes e o gato”. In: DIX, Steffen; PIZARRO, Jerónimo (Orgs.). *A Arca de Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Imprensa de Ciências Sociais, 2007, p. 307.

<sup>456</sup> *L. do D.*, trecho 49, pp. 85 e 86.

cargo subalterno e apagado, é, como Álvaro de Campos, “o da mansarda”, o “que não nasceu para isso”.

De facto, para Soares, a ideia de viajar nauseia-o e a ideia do novo e do desconhecido causam-lhe tédio e sono:

Paisagens são repetições. Numa simples viagem de comboio divido-me inútil e angustiadamente entre a inatenção à paisagem e a inatenção ao livro que me entreteria se fosse outro. Tenho da vida uma náusea vaga, e o movimento acentua-me. Só não há tédio nas paisagens que não existem, nos livros que nunca lerei. A vida, para mim, é uma sonolência que não chega ao cérebro. Esse conservo eu livre para que nele possa ser triste. Ah, viagem os que não existem! (...) De qualquer viagem, ainda que pequena, regresso como de um sono cheio de sonhos – numa confusão tórpida, com as sensações coladas umas às outras, bêbado do que vi<sup>457</sup>.

Logo de seguida, revelando-nos a sua inaptidão à realidade, deixando, contudo, entrever, aquela ideia de estar em constante movimento, interior, do domínio do sonho e da imaginação, no seu caso, como modo de prevenir a fixação, que, por sua vez, já não leva ao encontro da identidade:

Para o movimento falta-me qualquer coisa que há entre a alma e o corpo; negam-se-me, não os movimentos, mas o desejo de os ter. Muita vez me tem sucedido atravessar o rio, estes dez minutos do Terreiro do Paço a Cacilhas. E quase sempre tive como que a timidez de tanta gente, de mim mesmo e do meu propósito. Uma ou outra vez tenho ido, sempre oprimido, sempre gozando somente o pé em terra de quando estou de volta. Quando se sente de mais, o Tejo é Atlântico sem número, e Cacilhas outro continente, ou até outro universo<sup>458</sup>.

Cada viagem feita por Soares tem uma intensidade diferente, mais acentuada, mais vivida, e, por isso, mais sentida. Incluir na nossa proposta da teoria da heteronímia o semi-heterónimo da Rua dos Douradores faz, portanto, todo o sentido. Ainda que apresente uma escrita semelhante à do ortónimo, acaba por se autonomizar, e num processo para o qual contribui a questão da viagem e do estar em constante movimento, qual viajante ou turista.

Não saindo de Lisboa e até do seu quarto, Bernardo Soares não deixa de ser um viajante, sempre em busca da sua identidade, prevenindo, assim, a sua fixação, ainda que de forma metafórica.

---

<sup>457</sup> *L. do D.*, trecho 122, p. 146.

<sup>458</sup> *Idem, ibidem.*

Deste modo, o sujeito poético, sentado na sua secretária num edifício da cidade, acaba, também por ser um deambulador, um *flâneur*, na medida em que observa tudo à sua volta, mesmo que essa observação passe para o domínio da imaginação ou da suposição.<sup>459</sup> A viagem surge em Bernardo Soares como uma viagem interior, feita de recusas, de silêncios e de uma constante vontade de não se querer adaptar à vida.

Talvez o seguinte trecho seja aquele em que é mais evidente a ideia que temos vindo a apresentar:

Cada vez que viajo, viajo imenso. O cansaço que trago comigo de uma viagem de comboio até Cascais é como se fosse o de ter, nesse pouco tempo, percorrido as paisagens de campo e cidade de quatro ou cinco países. (...) De modo que todas as minhas viagens são uma colheita dolorosa e feliz de grandes alegrias, tédios enormes, de inúmeras falsas saudades. Depois, ao passar diante de casas, de vilas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das criaturas que ali estão. Vivo todas aquelas vidas domésticas ao mesmo tempo. Sou o pai, a mãe, os filhos, os primos, a criada e o primo da criada, ao mesmo tempo e tudo junto, pela arte especial que tenho de sentir ao mesmo tempo várias sensações diversas, de viver ao mesmo tempo – e ao mesmo tempo por fora, vendo-as, e por dentro sentindo-mas – as vidas de várias criaturas. Criei em mim várias personalidades. (...) Para criar, destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças<sup>460</sup>.

---

<sup>459</sup> Não é por acaso que tanto Campos como Soares veem em Cesário Verde um mestre e um visionário da nova forma de fazer arte. Soares escreve num trecho do seu *Livro* que “se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteadado com o nome de Cesário Verde”. In: *L. do D.*, trecho 130, p. 153. Campos, por sua vez, evoca o poeta de “O Sentimento de um Ocidental”, na “Ode Marítima”: “Complexidade da vida! As faturas são feitas por gente/ Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes – / E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo/ Isso!/ Há quem olhe para uma fatura e não sinta isto./ Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias./ Eu até às lágrimas que o sinto humanissimamente./ Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!/ Ora, ela entra por todos os poros...”. In: PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 139. A poesia de Cesário Verde “faz-nos entrar num mundo em que *coisas se acumulam* dentro da cidade, numa pilha heteróclita, cuja heterogeneidade faz, aliás, parte da própria experiência urbana enquanto tal”. In: BUESCU, Helena Carvalhão. “Introdução”. In: VERDE, Cesário. *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*. Ed. cit., p. 11. No poema “Nevroses “podemos ler a experiência de viver o outro, possível no ambiente urbano: “Sentei-me à secretária. Ali defronte mora/ Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;/ Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes/ E engoma para fora. / Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas! / Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica. / Lidando sempre! E deve a conta à botica! / Mal ganha para as sopas...”. In: *idem*, p. 97. Cesário, ao descrever a vida da pobre infeliz que mora defronte, apropria-se da sua vivência e da sua realidade, esvaziando o seu eu de modo a poder ir ao encontro do outro. O esvaziamento do eu, em forma de nevrose, é colmatado pelo deambular mental do sujeito lírico que, insatisfeito com a sua vida, concentra-se na vida de uma criatura ainda mais desgraçada, fazendo assim um movimento pendular entre o eu e o outro.

<sup>460</sup> *Idem*, trecho 299.

Bernardo Soares revela-se aqui um exacerbado das sensações, aproximando-se de Álvaro de Campos, seu parente em alma e em estética. O ajudante de guarda-livros preconiza ainda a estética da deambulação, uma vez que é através das suas errâncias pela cidade de Lisboa que vai escrevendo os fragmentos que compõem o *Livro*. É interessante notar que sua experiência da cidade é, por vezes, uma “metáfora para a totalidade da vida”<sup>461</sup>.

Vários são os trechos em que Soares relata o bulício da cidade e dos transeuntes. O primeiro é logo um dos trechos iniciais, onde o semi-heterónimo fala das tardes de verão na cidade por Ulisses fundada:

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele. Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada<sup>462</sup>.

O que se nota na prosa de Soares é uma “profunda inadaptação do sujeito à realidade da vida”<sup>463</sup>, ainda que o ajudante de guarda-livros guarde boas memórias da cidade, enfatizando, portanto, uma nova poética da urbanidade.

Deste modo, com o advento da poética da urbanidade, deixou de estar em causa o que era certo e o que era errado. Os artistas da modernidade e do Modernismo viviam as glórias e os horrores da cidade tentáculo. O seu objetivo já não é criticá-la ou prestar um serviço catártico de “plaire et instruire”. O objetivo do “*novi homens*” da cultura moderna tornou-se não julgá-la [a cidade] do ponto de vista ético, mas experimentá-la em sua plenitude pessoalmente”<sup>464</sup>.

---

<sup>461</sup> RIBEIRO, António Sousa; RAMALHO, Maria Irene. “Identidade e nação na(s) poética(s) da modernidade: Os casos de Fernando Pessoa e Hugo Von Hofmannsthal”. In: \_\_\_\_\_ (Orgs.). *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001, p. 419.

<sup>462</sup> *L do D.*, trecho 3, pp. 51 e 52.

<sup>463</sup> MONTAURY, Alexandre. “Bernardo Soares e Álvaro de Campos: Transeuntes de Lisboa”. In: *Revista Semear*. 6. [http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem\\_25.html](http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_25.html) (visitado a 07-06-2016).

<sup>464</sup> SCHORSKE, Carl. *Op. cit.*, p. 67. A cidade moderna oferece um *hic et nunc* eterno, baseado na transitoriedade, mas numa transitoriedade permanente. No poema “Num bairro moderno”, conseguimos

Um segundo excerto que demonstra de forma clara e evidente o constante deambular e a observação da cidade, qual *flâneur*, começa com Soares a dizer que tem náusea da humanidade:

Um dos meus passeios predilectos, nas manhãs em que temo a banalidade do dia que vai seguir como quem teme a cadeia, é o de seguir lentamente pelas ruas fora, antes da abertura das lojas e dos armazéns, e ouvir os farrapos de frases que os grupos de raparigas, de rapazes, e de uns com outras, deixam cair, como esmolos da ironia, na sacola invisível da minha meditação aberta.

(...) «O gajo estava tão grosso que nem via a escada». (...) A intriga, a maledicência, a prosápia falada do que se não ousou fazer, o contentamento de cada pobre bicho vestido com a consciência inconsciente da própria alma, a sexualidade sem lavagem, as piadas como cócegas de macaco, a horrorosa ignorância da inimportância do que são...<sup>465</sup>.

O que se pode ver da cidade de Lisboa descrita através de Bernardo Soares são sequências de imagens onde se vislumbram contornos subtis da capital, assim como a atmosfera urbana, em articulação, quase sempre com os seus pensamentos, sensações e impressões. A efemeridade dos acontecimentos é um aspeto marcante neste *Livro*, tal como a sua sucessividade, criando uma ideia de suspensão da ação.

Existe uma certa relação de amor-ódio entre o paradoxo que é para Campos e Soares o divórcio da cidade, por um lado, e, por outro, a impossibilidade de sair dela.

Através da leitura dos inúmeros fragmentos percebemos que a deambulação é uma constante, seja através das paisagens exteriores, isto é, da cidade, seja por meio das paisagens interiores, da alma. A escrita não corresponde a “meras descrições dos pormenores urbanísticos e das relações sociais de uma cidade real, como nos habituaram

---

antever aquilo que Bernardo Soares e Álvaro de Campos escreverão a propósito da cidade de Lisboa e do seu movimento. Nesse poema, Cesário relata-nos o quotidiano de um bairro lisboeta, mas com algumas nuances que fazem da cidade portuguesa uma espécie de capital das cidades-província: “Dez horas da manhã; os transparentes/ Matizam uma casa apalaçada;/ Pelos jardins estancam-se as nascentes;/ E fere a vista, com brancuras quentes;/ A larga rua macadamizada. (...) Eu acerquei-me d’ela, sem desprezo;/ E, pelas duas asas a quebrar;/ Nós levantámos todo aquele peso/ Que ao chão de pedra resistia preso;/ Com um enorme esforço muscular;/ E enquanto sigo para o lado oposto;/ E ao longe rodam umas carruagens;/ A pobre afasta-se, ao calor de agosto;/ Descolorida nas maçãs do rosto;/ E sem quadris na saia de ramagens”. In: *O Livro de Cesário Verde*. Ed. cit., pp. 100,102 e 103. Notamos que existem certos aspetos do bairro moderno que parecem descontextualizados ou até mesmo desproporcionais. A rua macadamizada é, logo no início, um desses traços, pois a sua imagem fere a vista, que é como quem diz que destoa da paisagem. Depois surgem elementos da aldeia no meio de um bairro citadino, como a pobre mulher que vende verduras, por entre as casas e os prédios, fazendo o contraste entre o passado e o presente.

os escritores românticos e realistas”<sup>466</sup>. Só assim podemos entender tanto Soares como Campos, já que para o engenheiro naval é

Sempre uma coisa defronte da outra,  
Sempre uma coisa tão inútil quanto a outra,  
Sempre o impossível tão estúpido como o real,  
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,  
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma nem outra<sup>467</sup>.

Lisboa acaba por ser o lar e o sepulcro do engenheiro naval e do ajudante de guarda-livros. Debruçados a contemplar a cidade de uma amurada ou de uma janela, cada um encontra nela a Lisboa do seu sonho, a Lisboa do seu desespero. A Lisboa que amanhece.

Na verdade, o ajudante de guarda-livros aproxima-se da ideia sensacionista de Campos de “sentir tudo de todas as maneiras”, de querer experienciar todas as sensações e, neste caso, de querer viver-se outro nos outros, o que também acontece, de forma bastante clara, por exemplo, no poema de Álvaro de Campos, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”. No entanto, Campos parece ir mais longe, no sentido em que se coloca na posição do outro e efabula reflexões, sendo o outro a pensar sobre o engenheiro que passa num automóvel emprestado:

À esquerda, lá para trás o casebre modesto, mais que modesto.  
A vida ali deve ser feliz, só porque não é minha.  
Se alguém me viu da janela do casebre, sonhará: Aquele é que é feliz.  
Talvez à criança espreitando pelos vidros da janela do andar que está em cima  
Fiquei (com o automóvel emprestado) como um sonho, uma fada real.  
Talvez à rapariga que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha no pavimento térreo,  
Sou qualquer coisa do príncipe de todo o coração da rapariga,  
E ela me olhará de esguelha, pelos vidros, até à curva em que me perdi.<sup>468</sup>

É através dos passeios e das deambulações pela cidade de Lisboa que Bernardo Soares vai escrevendo alguns dos seus fragmentos.

---

<sup>466</sup> MOTA, Maria da Silva Ribeiro. *Diálogos Modernistas com a Cidade: Mário de Andrade e Bernardo Soares (Proposta de Leitura Comparativa)*. Coimbra: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008, p. 85.

<sup>467</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 325.

<sup>468</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 349.



Heterónimo e semi-heterónimo são, portanto, habitantes de uma cidade que, ao mesmo tempo que se perde no tempo, é eterna e universal, lembrando-os do seu fim último.

Ambos são viajantes e deambulam, vendo, observando, estando, pois, em constante movimento, em busca de um propósito ou simplesmente em busca de uma distração. O fim último dos dois irmãos em alma é a busca de uma identidade. Contudo, essa identidade é móvel, líquida, vivendo na pedra que Sísifo carrega aos ombros, pois o destino do homem moderno será esse: o de estar em constante trânsito, numa busca que é, já em si, uma demanda.

Bernardo Soares é de fundamental importância não só para a história da heteronímia na literatura portuguesa, mas também para a nossa proposta da teoria da heteronímia, na medida em que, ao contrário de Campos, que esgota as viagens de todas as formas, Bernardo Soares é muito mais introspectivo, sendo, também, uma personagem modelo do século XX, da literatura modernista e dos nossos dias de vivência líquida.



### **CAPÍTULO III – Para uma História da Heteronímia. Os Exilados, o *Touriste* e o Entediado. O Século XIX.**

*No Romantismo, o indivíduo tinha, por assim dizer, livre curso para a sua interpretação pessoal da existência. Os românticos professavam um culto quase desenfreado do eu. Por isso, a essência da personalidade romântica é também o génio artístico.*  
Jostein Gaarder, *O Mundo de Sofia*.

*Produtos românticos, nós todos...  
E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada.*  
Álvaro de Campos, *Reticências*.

Após o estudo de Álvaro de Campos e de Bernardo Soares como exemplos da heteronímia e semi-heteronímia pessoana, chegou o momento de recuarmos até ao século XIX. Se até então compreendemos que a crise da unidade do sujeito surge como um culminar de situações diversas que se vão dando ao longo da centúria de Oitocentos, é tempo agora de darmos conta de um período histórico que ultrapassou os limites da literatura, da filosofia e da ciência, uma vez que mudou e moldou a mentalidade do Homem até aos nossos dias, ainda que com algumas *nuances* e transformações: o Romantismo.

É com o Romantismo, e, no caso português ainda com um certo pré-Romantismo, que surgem as primeiras evidências da cisão do sujeito, ainda que de forma contraditória e paradoxal. O século XIX será, assim como o século XX, o século das grandes mudanças e transformações sociais, culturais, mentais e religiosas. No que diz respeito à literatura, o Romantismo terá o mérito de “trazer um forte sentimento de humanidade, que se transforma, pela análise, numa compreensão mais ampla do humano”<sup>469</sup>, dos seus medos, dos seus receios e dos seus sonhos.

Com o advento do Romantismo dá-se o começo de um novo tipo de sujeito mais aberto, mais viajado e mais universal. Mas, ao mesmo tempo em que se dá esta grande expansão também ocorrerá o seu estilhaçamento e o começo do seu esgotamento, como teremos oportunidade de verificar através das *nossas* personagens, agora propostas para a história da heteronímia na literatura portuguesa.

---

<sup>469</sup> COELHO, Jacinto do Prado. *Poetas do Romantismo. I*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1965, p. 6.

Em primeiro lugar, analisaremos Filinto Elísio e teremos em consideração dois aspetos: a evidência de falarmos de uma personagem que vive a transição do século XVIII para o XIX, havendo, então, interesse, a título parentético, em comentar certas questões do sujeito do Iluminismo, tais como a da *Grand Tour* e a do homem de letras; o facto de Filinto ser uma personagem que servirá de comparação com proto-heterónimos a vir, ainda que as características nele encontradas sejam escassas e possivelmente demasiado precoces e embrionárias. Ainda assim, esta encontra-se, precisamente, naquele período da História referido por Stuart Hall como o da transformação do sujeito e do começo da perda da sua unidade<sup>470</sup>.

Será, então, adequado abordar Filinto Elísio em termos de comparação com João Mínimo, poeta que Garrett conheceu amiúde, e que já apresenta características consonantes com o que Pessoa escreverá a propósito da teoria da heteronímia. Mas há um outro aspeto que justifica a aproximação entre ambos: o que diz respeito à circunstância do exílio, o que é, por si, uma condição que vai ao encontro da ideia-tese que propusemos estudar: a questão do sujeito em constante movimento, em busca ou em fuga de uma identidade que começa a perder, agora, a sua harmonia.

Ao longo da análise de algum *corpus* textual referente aos dois proto-heterónimos acima mencionados, evidenciaremos algumas características do Romantismo enquanto movimento estético-literário e certas reflexões sobre o sujeito romântico.

De seguida, avançaremos no século XIX para estudar uma figura que apresentará algum amadurecimento em várias questões atinentes à heteronímia, mas que, em todo o caso, não atinge a plena autonomia e maturidade conseguidas por Pessoa. Falamos de Carlos Fradique Mendes. Ao convocarmos o poeta das *Lapidárias*, teremos em consideração as suas três aparições na cena literária portuguesa: a primeira, como proto-heterónimo coletivo, criação de Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, surgindo pela primeira vez a 29 de agosto de 1869, no jornal *A Revolução de Setembro*, e, depois, a 5 de outubro desse mesmo ano, no jornal *O Primeiro de Janeiro*; a segunda, no romance *O Mistério da Estrada de Sintra*, publicado ao longo do ano de 1870 no *Diário de Notícias*; e a terceira aquando da publicação do romance *Os Maias*, em 1888, não só em correspondência que Eça troca com Oliveira Martins, onde demonstra interesse e vontade de publicar o epistolário de um certo homem de nome Carlos Fradique Mendes, mas também no livro, conhecido como *A Correspondência de Fradique Mendes*.

---

<sup>470</sup> Cf. Nota de rodapé 3.

Será importante também sublinhar o tópico da viagem em Fradique Mendes, uma vez que o editor da *Correspondência* classifica o poeta como *touriste*, o que não deixa de ser pertinente para a nossa reflexão, dado que o conceito de *turista* faz parte da nossa proposta para uma nova teoria da heteronímia, assim como o de *vagabundo*, associados a outros como o de *flâneur* e o de *dandy*. Ora, Carlos Fradique Mendes parece estar para o século XIX como Álvaro de Campos está para o século XX, sendo o reflexo máximo da complexidade, das contradições, das maravilhas e das angústias que atravessaram a longa centúria de Oitocentos.

Fradique será, pois, a personagem à qual dedicaremos mais atenção, uma vez que também é aquela que evidencia inúmeras características proto-heteronímicas, apresentando referências que vão para lá do Romantismo. O poeta demonstra, ainda, que de forma não maturada, o começo da modernidade poética que terá a sua celebração máxima em Pessoa, em questões que se prendem com o cosmopolitismo e com a ideia de escrita, de uma escrita capaz de refletir uma ideia ou um ideário de modo fixo, cristalino, universal. Ora, sabemos de antemão que o vocábulo *fixo* começa a ser, a partir do século XIX, fugaz e, diríamos até, diáfano, o que será, como veremos, um sintoma da mudança que chegaria anos após as viagens de um Fradique tão elegante quanto diletante e excêntrico.

Por último, analisaremos uma personagem criada por Raul Brandão na obra *História de um Palhaço. (A Vida e o Diário de K. Maurício)*. K. Maurício é o autor de um diário intimista e pessoal, onde ressoam passagens sobre a sua vida e a sua história, assombrada pelo desânimo e pelo tédio. Ainda que pareça ser uma personagem estática, constantemente fechada no seu quarto, a verdade é que ele viaja e deambula através e pelas palavras como quem viaja pelo mundo, apresentando, por isso, semelhanças com Bernardo Soares.

Ainda que ao longo do século XIX surjam outros movimentos literários, como é o caso do Realismo-Naturalismo, do Decadentismo e do Simbolismo, acreditamos que todas estas mudanças e transformações não deixam de fazer parte desse macro-período que foi o Romantismo, na medida em que esteve sempre em causa o elogio e a procura da originalidade. Além do mais, essa busca pela originalidade virá até à Vanguarda e ao Modernismo no século XX, daí que Campos afirme que todos nós somos “produtos românticos”, como lemos na epígrafe inicial deste capítulo.

O século XIX é, portanto, o século do Romantismo e da expansão avassaladora e contraditória do eu. O século dos exilados, dos *touristes* e dos entediados.

### 3.1. Filinto Elísio – O poeta exilado.

*Três lustros, e três anos revolvidos  
Tem o meu Fado, com austera dextra,  
Depois que aos lares dei o adeus magoado,  
Na eterna despedida.*  
Filinto Elísio, *Obras Completas. Volume III.*

Ao recuar na nossa investigação até uma figura como Filinto Elísio, mais não estamos do que a propor uma localização cronológica e concetual daquilo que poderá ser o primeiro sintoma da quebra da unidade do sujeito iluminista e, por conseguinte, a primeira manifestação daquilo que virá a ser a heteronímia consubstanciada em e por Pessoa.

Torna-se fundamental estudarmos não só as personagens criadas em Oitocentos, mas também Filinto Elísio, pois sem o poeta exilado em Paris não seria possível compreendermos, na sua totalidade, a evolução do conceito e das características desenvolvidas em torno da heteronímia.

No entanto, devemos realçar que aquilo que nos interessa em Filinto Elísio não tem que ver propriamente com a sua escrita, conotada com o Neoclassicismo ou com o lirismo pastoril dos outeiros poéticos. Interessa-nos, antes, estudar e analisar o fenómeno em torno do nome Filinto Elísio, que, como sabemos, é um pseudónimo e não o verdadeiro nome de Francisco Manuel do Nascimento, assim como a sua condição de exilado e a importância que este virá a ter no imaginário romântico.

Devemos ter em mente, além disso, que é pela mão dos iluministas que o homem volta a ganhar importância na visão do cosmos e na sua ordem. Não é por acaso que o lema da época do *Aufklärung* é o *sapere aude*, isto é, *ousa pensar*, dando especial relevo à razão e à ordem, ainda que muitas vezes de modo subversivo.

Francisco Manuel do Nascimento sofreu a experiência do exílio triplamente, passando parte da sua vida fora do país, por motivos de perseguição política e religiosa. O poeta nascido em 1734 esteve, então, exilado em Paris de 1788 a 1792, tendo posteriormente fixado a sua morada em Haia de 92 a 97 e, por fim, regressa a Paris onde virá a falecer em 1819.

“Assíduo frequentador de outeiros, foi uma presença assídua no Mosteiro de S. Félix, em Chelas”<sup>471</sup>, onde se encontrava enclausurada D. Maria Leonor de Almeida, de quem Francisco Manuel era professor, atribuindo-lhe o nome poético de Alcipe, e que viria a ser, mais tarde, uma figura importante no cenário literário nacional, já conhecida como Marquesa de Alorna.

Desde logo, podemos depreender a importância de Francisco Manuel e a sua influência no mundo das letras. Ainda que reconhecendo o papel da Arcádia, o poeta mantém-se afastado das disputas e querelas, revelando, sempre, uma acérrima defesa da língua portuguesa, criticando os francesismos e os estrangeirismos, assim como a superficialidade no discurso e na discussão. É interessante assinalar esta defesa da língua portuguesa e da sua “pureza” em pleno século XVIII, quando a noção de cosmopolitismo e de universalidade começa a ganhar adeptos e força, uma vez que o próprio Francisco Manuel será um exilado, um viajado e até um cosmopolita.

Segundo parece, o nome de Filinto Elísio foi atribuído a Francisco Manuel do Nascimento por D. Maria Leonor<sup>472</sup>. O que começou por ser simplesmente um nome arcádico acabou por ser o nome através do qual o poeta ficou conhecido e famoso até ao fim da sua vida e pela posteridade. Convém, no entanto, referir que Filinto Elísio assinou sob outros pseudónimos, a saber: José Pinheiro Castelo Branco, Clemente de Oliveira e Basto, Lourenço da Silveira e Matos e Agostinho Soares Vilhena. Não poderemos ver neste leque de nomes, pseudónimos, um outro sintoma embrionário da fragmentação do sujeito? Parece-nos que mais do que embelezamento literário, esta deliberada escolha de inúmeros nomes é consciência de uma certa insatisfação com uma única identidade literária. Parece-nos evidente, assim, que consideremos Filinto Elísio como o primeiro autor onde se evidenciam os primeiros rasgos da unidade do sujeito.

A escolha do nome Filinto Elísio é em si significativa, já que Filinto está relacionado com o ser misantropo, isto é, o preferir a solidão em vez do convívio com as pessoas e com a sociedade, em clara referência, também, à peça de Molière com o mesmo nome, enquanto “Elísio” está relacionado com o paraíso da mitologia clássica. Ora, parece-nos que Filinto Elísio é um cosmopolita e um viajado misantropo, sem prejuízo do evidente paradoxo.

---

<sup>471</sup> MARNOTO, Rita. “Educação e Difusão do Arcadismo”. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – Neoclassicismo e Pré-Romantismo*. Vol. IV Lisboa: Verbo, 2010, p. 163.

<sup>472</sup> “E a Vossa Excelência, Padre Francisco Manuel do Nascimento, o maior de todos os vates, que tão importante tem sido na minha formação, chamaremos Filinto. Filinto Elísio!”. In: CARVALHO, Maria João Lopo de. *Marquesa de Alorna- Do Cativo de Chelas à Corte de Viena*. 11ª Edição. Lisboa: Oficina do Livro, 2015, p. 120. Devemos ainda referir que, antes de ser conhecido como Filinto Elísio, Francisco Manuel tinha o nome pastoril de Alcino.

O século XVIII é o século do cosmopolitismo, século da noção de ser cidadão do mundo, reflexo do conceito dos enciclopedistas. “O ideal setecentista é ser cidadão de qualquer país”, o que nos levaria, por consequência, a pensar que o século XVIII “consagrou o atrofiamento do sentimento nacional, uma das suas imagens de marca, ao celebrar a globalização do homem”<sup>473</sup>. Todavia, Filinto Elísio sente esta questão de modo diferente e original, uma vez que prefere o português bem escrito e bem falado sem recorrer a palavras ou expressões estrangeiras, havendo, desta forma, uma crítica negativa à má interpretação daquilo que poderia ser o cosmopolitismo. Ainda que a divulgação dos autores estrangeiros tenha um aceleração e vários escritores de relevo tenham efetuado as suas traduções, Filinto tem noção de que é necessário saber adaptar o conhecimento à realidade portuguesa, havendo uma pessoalização e não uma imitação oca e supérflua. É o que podemos ler na “Carta ao Senhor Francisco José Maria de Brito”:

Lembras-me, Amigo Brito quando a pluma  
Para escrever magnânimo meneio.  
Ama o meu Brito a Lusitana língua,  
Pura (como ele) enérgica, abastada,  
Estreme de bastardo francesismo  
E que a joio não trave de enchacoco:  
E quando lê rejeita a frase spúria  
Que com senão mal-assombrado afeia  
Asseada escritura, e ideia nobre,  
De legítimos Lusos termos digna;  
Mas discreto critica; e faz justiça  
Sem torpe inveja, sem paixão obscura.  
(...)  
Não que à Língua Francesa eu ódio tenha;  
Que fora absurdo em mim. Ninguém confessa;  
Mais sincero o valor dos seus bons livros  
De todo o bom saber patentes cofres,  
De polidez e de eloquência ornados.  
Bastara em seu louvor, se o carecera,  
Ser bem vista e prezada em toda a Europa,  
Das cortes, e dos Sábios no Universo<sup>474</sup>.

O poeta vai mais longe, invertendo a comparação, afirmando que seria ridículo, também, acaso os franceses utilizassem expressões portuguesas:

Mas, como fora escarnecido em França  
O que empreendesse himpar de frases Lusas

---

<sup>473</sup> MOREIRA, Fernando. *Filinto Elísio: O Exílio ou o Regresso Impossível*. Braga: Edições APPACDM, 2000, p. 212.

<sup>474</sup> ELÍSIO, Filinto. *Obras Completas de Filinto Elísio*. Volume I. Edição de Fernando Moreira. Braga: Edições APPACDM, 1998, pp. 27, 28 e 30.



Um discurso Francês em prosa ou verso;  
Assim pede entre nós ser apupado  
O tareco Doutor, que à pura força  
Quer atochar de termos bordalengos  
O nativo desdém da nossa fala<sup>475</sup>.

Por fim, Filinto sugere que a nossa fonte e origem reside no latim e deve ser aí que devemos procurar novas expressões:

Se temos de pedir a alguma bolsa  
Termos que nos faleçam, seja à bolsa  
De nossa Mãe Latina, que há muito  
Nos acudiu em pressas mais urgentes<sup>476</sup>.

Filinto Elísio foi, também, um espírito crítico em relação à esfera do sagrado, tendo sido perseguido pela Inquisição, o que demonstra, tal como em Bocage, a sua irreverência, o contacto e o conhecimento do e com o espírito das Luzes, de modo que “a sua marginalidade mental é um facto incontestável”<sup>477</sup>.

Ainda no que ao espírito das Luzes diz respeito, devemos referir alguns aspetos que podemos não só associar a Filinto Elísio, mas também ao seu contexto e à sua época. O conceito de responsabilidade social começa a ter importância para os artistas iluministas, uma vez que são eles quem deve apontar a “decadência e a corrupção da sociedade contemporânea”<sup>478</sup>. O homem de letras, ao mesmo tempo que deve ser cosmopolita e encetar a *Grand Tour*<sup>479</sup>, viagem de autoconhecimento e de aprofundamento dos saberes relacionados com as grandes civilizações antigas, teria que ser celibatário e ter como interesse supremo o conhecimento não para usufruto próprio e oportunista, mas sim em nome da humanidade e da razão como fonte de progresso e desenvolvimento da sociedade.

---

<sup>475</sup> *Idem*, pp. 30 e 31.

<sup>476</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>477</sup> BERNARDINO, Teresa. *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1777-1810)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 132.

<sup>478</sup> VOVELLE, Michel. *O Homem do Iluminismo*. Direção de Michel Vovelle. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

<sup>479</sup> A referência máxima da *Grand Tour* era a Itália. Viajar tornara-se, de facto, a partir de meados do século XVIII, numa arte e numa espécie de jogo para o qual o viajante se devia preparar. Ainda que Filinto Elísio tenha sido um viajante forçado, isto é, um exilado, é necessário fazer referência a certas passagens de Goethe na sua *Viagem a Itália*, que vão ao encontro da noção-tese de viagem que temos vindo a referir: “*Verona, 17 de Setembro de 1786* – Não faço esta bela viagem para me iludir a mim próprio, mas para me conhecer melhor a partir dos objetos que contemplo (...). *Nápoles, 26 de Março de 1787* – As dúvidas sobre se deveria fazer a viagem ou ficar trouxeram uma certa inquietação (...). Para uma natureza como a minha esta viagem é benéfica, mesmo necessária. (...) Nesta viagem aprendo certamente a viajar; se aprendo a viver, isso não sei”. In: GOETHE, Wolfgang Von. *Viagem a Itália*. Tradução, Prefácio e Notas de João Barrento. Lisboa: Relógio D’Água, 2001, pp. 33 e 273-275.

É sob o imaginário do exílio que podemos vislumbrar a escrita e a personalidade de Filinto Elísio. O poeta “refugia-se em França, (...) atravessa a existência de exilado sob a ameaça permanente da fome, que o obriga a trabalhos forçados das traduções mal pagas, da publicidade sem repouso”<sup>480</sup>, que fará dele um homem amargurado e saudoso do seu país, da sua língua e das suas gentes.

Devemos, desde já realçar, novamente, que

a sua tendência neoclássica, de raiz horaciana, não chega a permitir-lhe grandes voos poéticos em direção das novas tendências românticas. Assim, se é certo que Filinto Elísio evoca já, como alguns dos grandes românticos, (...) os tormentos do exílio, o «mísero desterro», esse tema em nada modifica e rigidez da forma neoclássica<sup>481</sup>.

No entanto, é a imagem do exilado e do exílio que, na maior parte das vezes, mais não é do que uma viagem forçada, que aqui nos interessa. À imagem do exilado, Filinto acrescenta uma outra e que, no fundo, acaba por ir ao encontro daquilo que afirmámos anteriormente: a do peregrino, embrião do que virão a ser o turista e o vagabundo, de acordo com Zygmunt Bauman. Para o sociólogo polaco, o peregrino era, até aos finais do século XVIII, a imagem do sujeito que se afastava da sociedade e do tumulto para se poder encontrar, uma vez que “a verdade está alhures; o lugar verdadeiro é sempre um pouco mais longe, um pouco mais tarde. Onde quer que o peregrino esteja, não é esse o lugar onde deveria estar”<sup>482</sup>.

Vejamos o que nos diz Filinto a este propósito:

Deseja o Peregrino, que anos longos  
Viveu da pátria ausente,  
Tornar a ver o tecto, onde à luz veio,  
E o lar, que o aquecera;  
Ver vizinhos, com quem, na idade tenra,  
Teceu jogo, e amizade;  
(...)  
Contar aos Pais, a Amigos, a Parentes  
Da vida estranhos casos;  
As fadigas honradas, e os desvelos,  
Com que granjeou riqueza.<sup>483</sup>

---

<sup>480</sup> CIDADE, Hernâni. *Ensaio Sobre a Crise Cultural do Século XVIII*. Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 142.

<sup>481</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. *As Origens do Romantismo em Portugal*. 2ª Edição. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985, p. 50.

<sup>482</sup> BAUMAN, Zygmunt. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Ed. cit., p. 89.

<sup>483</sup> ELÍSIO, Filinto. *Obras Completas de Filinto Elísio*. Volume III. Edição de Fernando Moreira. Braga: Edições APPACDM, 1999, p. 37.

O poeta sente a solidão e a saudade durante o seu exílio forçado. Mas a verdade é que o exílio não deixa de ser uma viagem e, para Filinto, uma ainda mais dura e penosa viagem em busca do conhecimento e em busca da própria identidade que está sempre ausente ou, então, somente fixa numa diáfana ideia de distância.

Na verdade, Filinto exilado é um peregrino em busca do seu templo, do seu santuário, que é sempre um lugar distante e longínquo, nunca passível de ser encontrado e de permitir realizar o seu anseio que, neste caso, é o de voltar a Portugal. Logo, o poeta aproxima-se daquela ideia pensada por Goethe: “Não faço esta bela viagem para me iludir a mim próprio, mas para me conhecer melhor a partir dos objetos que contemplo”<sup>484</sup>. Se Filinto se tenta conhecer melhor a partir daquilo que contempla, podemos afirmar que o seu conhecimento está sempre ausente, pois aquilo que o poeta observa é a sua pátria distante, aquilo que o poeta deseja é o regresso a casa. Deste modo, a sua identidade vive em constante tensão entre um aqui e agora e uma realidade distante e remota, o que leva, conseqüentemente, à cisão da unidade do sujeito, visto que essa unidade é mais que uma quimera, é a distância absoluta.

A sua busca no desterro e no exílio, longe dos amigos, familiares e conhecidos, vem materializar de forma total o significado do seu nome Filinto Elísio. Ainda que o poeta dê aulas de português a franceses cultos e letrados, como é o caso de Lamartine, o vate lusitano vive de facto como um misantropo, votado a uma vivência desgraçada:

Roubou-me a Inquisição os bens herdados,  
Vedou-me a Pátria: volvem já seis lustros,  
Que me arrojou, em mísero desterro,  
Infamado, sem crime.  
Alguns Amigos me roubou a Morte:  
Mais deles, que dos bens deploro a perda,  
Sem que o Tempo me enxugue o amargo pranto.  
Roubou-me ouros o Olvido<sup>485</sup>.

Mais uma vez, deparamo-nos com um Filinto que se vê afastado de tudo o que lhe é querido, mas com a particularidade de culpar a Inquisição de toda a sua desgraça e, ao mesmo tempo, a da Pátria oprimida e decadente.

É desta forma que podemos ver como a condição de exilado e do exílio se inserem num clima mais vasto do que o dos limites biográficos, “o que lhe atribui uma posição

---

<sup>484</sup> GOETHE, Wolfgang Von. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>485</sup> ELÍSIO, Filinto. *op. cit.*, p. 93.

nodal no imaginário do Romantismo”<sup>486</sup>. Onde reside, na verdade, o *pathos* do exílio? A nosso ver, habita na cisão que existe entre espaço e tempo, isto é, entre o local real objetivo onde nos encontramos fisicamente e o local ideal imaginado onde nos encontramos subjetivamente. Assim, é despertada a reminiscência da pátria distante, uma vez que o “proscrito, o condenado ao desenraizamento e à errância, está nostalgicamente preso às imagens antigas do lar e da infância”<sup>487</sup>.

Pese embora o facto de ser considerado um poeta de moldes neoclássicos, a verdade é que o ele vai abordar a temática do exílio ao jeito romântico, de forma semelhante àquela que, anos depois, João Mínimo fará, o que confirma a pertinência de considerarmos Filinto Elísio como ponto inicial da história da heteronímia na literatura portuguesa.

Outra questão pensada por Filinto é a do poeta maldito ou até mesmo a do sujeito incompreendido, num tópico muito ao gosto romântico que se irá prolongar até aos tempos do Modernismo, sendo Álvaro de Campos um exemplo flagrante. Vejamos, por exemplo, o que se escreve no poema **EPITÁFIO**<sup>488</sup>:

Aqui Filinto jaz. Foi pouca cousa.  
Versejou, versejou. – Hoje repousa.  
(...)  
Aqui Filinto jaz, triste e gaiteiro.  
Bem que velho morreu, morreu primeiro  
Sessenta anos, que houvesse rematado  
Sessenta Obras, que tinha começado<sup>489</sup>.

Em Álvaro de Campos, ainda que com diferente abordagem, encontramos idêntico tema em que persiste a questão da viagem. Referimo-nos, agora, ao poema “Escrito num Livro abandonado em Viagem”:

Venho dos lados de Beja,  
Vou para o meio de Lisboa.  
Não trago nada e não acharei nada.  
Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,  
E a saudade que sinto não é nem no passado nem no futuro.  
Deixo escrita neste livro a imagem do meu desígnio morto:  
*Fui como ervas, e não me arrancaram*<sup>490</sup>.

---

<sup>486</sup> VIÇOSO, V. “Exílio”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 173.

<sup>487</sup> *Idem*, p. 174. Esta mesma imagem de exilado serve perfeitamente para o Álvaro de Campos da terceira fase depois de conhecer Caeiro, uma vez que o tema da nostalgia da infância perdida e da família desaparecida surgirá nos seus poemas. Lembramos aqui, a título de exemplo, o poema “Aniversário”, cf. nota de rodapé 388.

<sup>488</sup> Negrito do autor.

<sup>489</sup> ELÍSIO, Filinto. *Op. cit.*, pp. 115 e 134.

<sup>490</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos. Ed. cit.*, p. 330.

No que diz respeito à questão da tradução, o Filinto tradutor já não é Filinto ele mesmo, uma vez que quando leva a cabo traduções literárias assina com o nome de Marcelino Mine's Noot, como podemos ler na sua tradução da comédia *O Cinto Mágico*, de J. B. Rousseau, ou então na ópera *Antígono em Tezalónica*, de Abb. e Pedro Metastasio.

É, pois, interessante tentarmos compreender a razão que levaria Francisco Manuel do Nascimento a adotar o nome Filinto Elísio para escrever em língua portuguesa e a utilizar um outro nome, neste caso Marcelino Mine's Noot, para certas traduções do francês e do italiano literário. Podemos confirmar que há sintomas de uma certa cisão na unidade do sujeito, na medida em que utiliza diversos nomes para diferentes atividades literárias, sem a necessidade de o fazer por razões óbvias, a fuga à Inquisição, uma vez que se encontrava exilado no estrangeiro. Parece-nos que esta ideia vai ao encontro do que nos afirma Pessoa quando se corresponde com Casais Monteiro na famosa carta sobre a génese dos heterónimos:

Como escrevo em nome em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não se o quê. (...) A simulação é mais fácil, até porque mais espontânea, em verso<sup>491</sup>.

A mudança de nome não é somente adorno estético, é uma escolha consciente que preenche de atributos o nome escolhido para cada poeta, e, no caso de Filinto, para a função de tradutor. Assim, no nosso entender, apesar de não haver uma biografia alternativa ou um tipo de escrita literária diferente da do criador, como sugere Pessoa, podemos encontrar um nome distinto para atividades literárias diversas. Pessoa ortónimo foi um tradutor de cartas comerciais e poeta da *Mensagem* e do *Cancioneiro Popular*. Álvaro de Campos, para além de engenheiro naval, é autor de poemas como “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, ou “Tabacaria”. Nomes distintos para atividades profissionais diferentes, eis o que também encontramos em Filinto, mas ainda sem a desenvoltura e a complexidade de que se revestirão posteriormente. Porém, os sintomas estão presentes através das contradições e paradoxos que acima referimos. Por meio do cosmopolitismo aliado ao amor pela língua portuguesa, através das viagens que empreendeu e dos exílios que viveu, sem nunca

---

<sup>491</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935. Ed. cit.*, pp. 345-346.

menosprezar as altas civilizações, mas desprezando a sua desonesta apropriação por meio da língua portuguesa mal escrita e mal falada.

Eis Filinto Elísio como ponto inicial da viagem pela história da heteronímia na literatura portuguesa.

### 3.2. João Mínimo, o segundo exilado.

*Suave Délia, agora o teu amigo  
Já não vive no exílio.  
João Mínimo, *Lírica de João Mínimo*.*

*A doçura de não ter família nem companhia,  
esse suave gosto como o do exílio, em que  
sentimos o orgulho do desterro esbater-nos em  
volúpia incerta a vaga inquietação de estar  
longe – tudo isto eu gozo a meu modo,  
indiferentemente.  
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.*

A *Lírica de João Mínimo*, publicada em 1829, durante o segundo exílio em Inglaterra, ainda que esteja escrita sob o signo do Neoclassicismo e da sua cultura, apresenta algumas características que nos levam a antever a personagem romântica, assim como sintomas de fragmentação e dispersão do sujeito. Tal como em Filinto Elísio, o que nos interessa em João Mínimo não é propriamente o todo da sua escrita, mas antes alguns poemas onde vislumbramos certos tópicos que vão ao encontro do imaginário romântico. Além disso, importa salientar que daremos especial ênfase ao longo prefácio que Garrett escreve para a obra.

De facto, é neste texto que damos conta de inúmeras características que fazem de João Mínimo uma figura, podemos até afirmar, um herói, bem ao sabor romântico, por causa de certos aspetos que serão fulcrais para a poética desse que foi o movimento das grandes paisagens.

Garrett começa por se questionar sobre a identidade do poeta: “Quem é este novo esdrúxulo poeta, este Sr. João Mínimo?”<sup>492</sup> Ao lançar a questão, o escritor cria um certo mistério em torno da personagem, tendo em mente que o poeta é desconhecido de todos.

---

<sup>492</sup> GARRETT, Almeida. *Lírica de João Mínimo*. Universidade do Minho: Edições Vercial, 2012, p. 5.

Garrett enceta, pois, uma conversa com o leitor, numa linguagem literariamente moderna e fluida, o que constitui fator importante para a história da nossa literatura:

Eu estava a respeito do Sr. João Mínimo na mesma ignorância perfeita em que está o público: era poeta que não tinha a mínima ideia. (...) E agora contarei como viemos a fazer conhecimento e amizade, e como, por uma extraordinária circunstância, vim a ficar universal herdeiro de todas as suas obras<sup>493</sup>.

Podemos, desde já, inferir algumas características típicas do gosto romântico, a saber: o acaso circunstancial e a questão ainda meio enevoada do manuscrito achado ou perdido, que neste caso será uma “arca afonsinha”, onde se encontrava “imensa papelada de todos os tamanhos e descrições”<sup>494</sup>.

Ora, o tema do manuscrito perdido ou encontrado ou até mesmo herdado ou legado será uma constante ao longo de todo o Romantismo, desde os manuscritos encontrados num mosteiro do Minho que levarão Herculano a contar a história de *Eurico o Presbítero*<sup>495</sup>, até à famosa arca dos papéis de Fradique Mendes, leal e saudosamente guardada por Libuska.

Na verdade, este motivo inscreve-se quando o autor declara, normalmente em nota preambular, que o texto que irá publicar não é de sua autoria, mas de outrem. O autor “anuncia-se, assim, não como «autor» da obra, mas como seu «editor»”<sup>496</sup>. E para dar um estatuto de *verdade* histórica àquilo que será publicado, conta pormenorizadamente, ou não, a forma como aqueles papéis chegaram às suas mãos, assim se desresponsabilizando da publicação e assim criando, portanto, um certo distanciamento que permite ao narrador-editor exercer, “por um lado, um vigilante controlo da matéria narrada e, por outro, expressar livremente os comentários críticos que aquela lhe suscita”<sup>497</sup>.

Parece-nos que esta será a forma de Garrett nos dizer que os textos que agora ia publicar eram seus, mas, paradoxalmente, já não os sentia como tais, uma vez que marcavam a distância que separava o escritor mais maduro daquele outro de “entusiasmo

---

<sup>493</sup> *Idem*, pp. 5 e 6.

<sup>494</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>495</sup> “Por isso na minha concepção complexa, cujos limites não sei de antemão assinalar, dei cabida à crónica-poema, lenda ou o que quer que seja do presbítero godo: dei-lha, também, porque o pensamento dela foi despertado pela narrativa de certo manuscrito gótico, afumado e gasto do roçar dos séculos, que outrora pertenceu a um antigo mosteiro do Minho”, HERCULANO, Alexandre. *Eurico o Presbítero*. Introdução de Carlos Reis e Ilustrações de Lima de Freitas. Lisboa: Verbo, 1983, pp. 33 e 34.

<sup>496</sup> ABREU, M. F. “Manuscrito Encontrado (Motivo Do). In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Ed. cit., pp. 301-302.

<sup>497</sup> *Idem*, p. 302.

juvenil, ou até das primeiras tristezas do exílio”<sup>498</sup>. Deparamo-nos com um fenómeno que vai para lá da simples pseudonímia ou mistificação da autoria, processo bem conhecido dos românticos. O que parece estar em causa é uma “máscara ficcional”, (...) que permite ao editor-Garrett assumir uma atitude (ficcionalmente) separada relativamente a esse mesmo discurso do autor-João Mínimo (parenteticamente, Garrett ele-mesmo)”<sup>499</sup>.

Todavia, o que se evidencia aqui é o prenúncio do sujeito dividido e os primeiros rasgos da sua fragmentação, uma vez que, para Garrett, aqueles poemas, aquelas obras já não são da sua autoria, mas sim de um poeta com um nome diferente, um tipo de escrita alternativa (que neste caso, é a escrita do Garrett jovem e exilado, revelando todos os seus “compromissos vintistas”<sup>500</sup>) e com uma biografia distinta.

É certo que todos estes sintomas são ainda ténues e vagos, mas a verdade é que são identificáveis, o que nos leva a concluir que João Mínimo é um esboço não maturado do que virá a ser um heterónimo. Chamemos-lhe proto-heterónimo.

De que forma, então, encontramos essas três características que mais tarde Pessoa irá designar como necessárias para a criação de um heterónimo? Voltemos ao prefácio da obra e às palavras de Almeida Garrett. O escritor dá-nos uma descrição física e psicológica de João Mínimo, moderna e marcante, pois terá repercussões no futuro literário do país. Vejamos como:

encarei com um homem moço ainda, mas desbotado de toda a flor da idade, mal trajado, mas de uma figura não vulgar, destas que ficam, olhos vivos e penetrantes, e com certo não-sei quê extraordinário em todo ele que me tocou. (...) voltei a contemplar a malroupida figura do homem, o ar humilde do seu corpo e traje, que tão notavelmente contrastava com a expressão nobre do rosto, a pureza e correcção da pronúncia, o escolhido da frase<sup>501</sup>.

O encontro por acaso no túmulo de D. Dinis e a conversa que ambos irão ter remetemo-nos de imediato para um outro texto, também ele uma espécie de prólogo ou prefácio que irá credibilizar uma das mais famosas personagens da nossa literatura: a introdução que Pessoa faz ao *Livro do Desassossego*, mas também o podemos inserir na linha que irá até

---

<sup>498</sup> MONTEIRO, Ofélia Paiva. *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. Vol. II. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 229.

<sup>499</sup> BUESCU, Helena Carvalhão. “Autor Textual”. In: \_\_\_\_\_. (Coord.) *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Ed. cit., p. 28.

<sup>500</sup> MONTEIRO, Ofélia Paiva. *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. Vol. I. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 194.

<sup>501</sup> GARRETT, Almeida. *Op. cit.*, pp. 15 e 16.



Ricardo Reis e ao seu prefácio à *Poesia de Alberto Caeiro*<sup>502</sup>, onde lemos um elogio rasgado ao mestre sensacionista. De igual modo, Garrett não só elogia João Mínimo como também sublinha a sua originalidade e autenticidade, demarcando-o de todos os seus contemporâneos. Se no período romântico temos Garrett ele-mesmo a escrever um prefácio ou introdução acerca de um livro de Garrett-João Mínimo o que encontramos na época modernista, é Fernando Pessoa-Ricardo Reis a refletir sobre a poesia de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro.

É, na verdade, significativa a escolha de João Mínimo como um dos primeiros proto-heterónimos, uma vez que existem semelhanças entre aquilo que escreverá Pessoa a propósito de Bernardo Soares e aquilo que Garrett nos conta sobre João Mínimo que, tal como o seu sucessor literário e espiritual, também terá um papel secundário, ofuscado, o do “subsacristão”:

Meu pai era lavrador abastado da vizinhança, quis-me cónego ou juiz de fora, fez-me estudar, mandou-me para a Universidade, onde pouco aprendi; - saí do reino, viajei por países estrangeiros, onde aprendi muito. Enfim voltei à minha pátria, mendigo, sem protecção (meu pai tinha morrido no entanto coberto de dívidas) (...). Vi-me sem mais achego e nem amparo que este meu tio sacristão, velho rústico e ignorante, mas excelente alma, (...) de modo que me fizeram seu ajudante, uma espécie de subsacristão ou coisa que o valha. (...) Todos aqui me têm por mais rude, mais ignorante que meu próprio tio: varro capelas, acendo velas, ajudo missas, - nos intervalos passeio por estes fermosos arredores, vegeto de dia; e às noites... à noite é que eu vivo. Sozinho, fechado no meu quarto, leio, escrevinho, medito, rabisco, gozo, vivo enfim. E ninguém me amofina, ninguém me intriga, me rala, me mata – porque ninguém me conhece<sup>503</sup>.

João Mínimo é uma alma sensível e viajada. Notemos que na Universidade nada conheceu e só viajando para fora do país é que aprendeu coisas novas, o que não deixa de ser reflexo da necessidade de estar em movimento e não fixado num só lugar para se proceder à busca da identidade, neste caso através do conhecimento. Eis mais um sintoma da cisão da unidade do sujeito e da consequente confirmação-validação da nossa ideia-tese: a viagem surge como necessidade de fuga ou busca da identidade que deixou de ser fixa. A mobilidade parece ser tanto necessária quanto inevitável para a teoria da heteronímia.

---

<sup>502</sup> Arriscaríamos afirmar que se insere na linha concetual que irá até *Tiago Veiga. Uma Biografia*, na medida em que Mário Cláudio nos faz um longo relato de como conheceu o “pássaro-bisnau” e como, a partir daquele momento, as suas vidas se foram entrecruzando e influenciando.

<sup>503</sup> *Idem*, pp. 16 e 17.

João Mínimo surge como um ser de exceção. Aos olhos do movimento romântico, o poeta estava investido de uma espécie de sacerdócio, uma vez que o artista produzia

algo de elevado e espiritual que se não devia confundir com o trabalho venal. Nesta perspectiva, a literatura – culto e sacerdócio – não podia nem devia ser uma indústria, pelo contrário, como afirmavam frequentemente os intelectuais do século XIX, ela era uma criação transbordante que não podia sujeitar-se à disciplina quotidiana exigida pelo profissionalismo<sup>504</sup>.

O poeta aproxima-se, pois, de Bernardo Soares, na medida em que passa as noites fechado no seu quarto a escrever e a pensar, enquanto de dia tem uma profissão subalterna que serve de pretexto para poder conviver com os outros e não ser questionado ou interpelado. Não nos esqueçamos de alguns aspetos fundamentais que vão ao encontro da estética romântica: o devaneio e a fuga para o seio da natureza, assim como a solidão aliada a uma certa incompreensão do sujeito poético: o individualismo do génio. Outros temas que aparecem e que têm pertinência são o sofrimento, a pobreza e o génio que são uma tríade indispensável no Romantismo.

Todos estes sintomas vão ao encontro da “atracção do sonho e do devaneio de sonhar acordado, como forma de fruição da própria personalidade ou de penetrar, para além dela, num «além» que, todavia, passa pela consciência do indivíduo enquanto tal”<sup>505</sup>.

Da mesma forma que Pessoa irá questionar Soares a propósito de *Orpheu*, Garrett questiona João Mínimo sobre os outeiros poéticos, sobre o Romantismo e a literatura em geral. O que encontramos, então, é um poeta que, apesar de escrever sob os moldes neoclássicos, adota uma atitude tipicamente romântica, sem prejuízo de esta vir a ser, posteriormente, utilizada pelos modernistas:

Que lhe parece – disse eu – o que se tem feito aí no outeiro? (...) – Sim, algumas faíscas de engenho têm vislumbrado por entre uma corja de sensaborias e disparates, que é o de que sempre se compõe um outeiro. (...) – Já vejo que é da tal escola estrangeira: *dos horacianos, ou dos românticos?*

– Não sou nada disso: não gosto de escolas e detesto estrangeirices. Em tudo sou *português velho*<sup>506</sup>, e assim hei de morrer. (...) Estudá-los cuidadosamente é indispensável a quem quiser fazer versos portugueses; imitá-los cegamente, não; já porque eles têm muitos defeitos que convém evitar, já porque há muitas belezas que

---

<sup>504</sup> SANTOS, Maria de Lourdes L. dos. “A experiência do exílio”. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – O Romantismo*. Vol. V Lisboa: Verbo, 1993, p. 37.

<sup>505</sup> SENA, Jorge de. “Para uma Definição Periodológica do Romantismo Português”. In: *Estética do Romantismo*. Lisboa: Grémio Literário, 1970, p. 72.

<sup>506</sup> Parece-nos haver aqui uma alusão direta a Filinto Elísio, uma vez que João Mínimo irá dedicar-lhe inúmeros poemas na sua *Lírica*.

eles desaproveitaram e que nós não devemos. Este é o meu *credo poético* nacional. Quanto a estrangeiros, convém estudá-los, convém imitá-los no que é imitável, nacionalizando-o: mas o que faz gala de imitar às tontas os estrangeiros e desprezar os seus, não é só tolo, é ignorante e estúpido. (...) Mas se escolho assunto moderno, nacional, que precisa um *maravilhoso* nacional, moderno, se em vez da lira dos vates, tomo o alaúde do menestrel ou a harpa do bardo, como posso então deixar de ser romântico!<sup>507</sup>.

Mais uma vez nos deparamos com características de sabor romântico, como é o caso do gosto pelos temas nacionais e pela curiosidade de explorar as origens da nacionalidade, assim como o imaginário medieval.

Garrett diz-nos que João Mínimo é um escritor prolífero, uma vez que na sua arca abunda “um totelimúndi de escrevinhaduras”<sup>508</sup>. É só a partir deste momento que temos conhecimento do nome do poeta, uma vez que da “arca de Noé” saiu um cartapácio que dizia “Versos de João Mínimo”. Ora, João Mínimo não parece ser o verdadeiro nome do poeta: “É o nome por que todos me conhecem. Quando eu andava no mundo chamava-me N., João *Mínimo* foi o nome que adotei quando me fiz sacristão”<sup>509</sup>. O adjetivo com valor de nome, *Mínimo*, parece ser aqui um pequeno trocadilho, apontando para uma referência ao Garrett mais jovem e ainda imaturo, ou então, poderá ter um significado votado ao individualismo do génio e da busca do eu. Assim que a personagem regressa à pátria e vai viver com o tio torna-se subsacristão. Ao alterar o seu nome para João Mínimo mais parece que se está a desligar do mundo inteiro, qual génio incompreendido e solitário. Lembremos que é com o advento do Romantismo que a atitude do homem, “de uma maneira dolorosa e dramática, se volta para si mesmo, no desejo de saber quem é e de se dizer, na sua singularidade”<sup>510</sup>.

Garrett continua, então, o seu relato:

Comecei a ler; e interessou-me sobremaneira a leitura. Pedi para trazer o livro, e obtive com certas condições que tenho cumprido à risca. (...) Li de meu vagar os versos do Sr. João Mínimo, em que realmente achei, segundo ele dissera, muita coisa má, muita coisa boa, e muita coisa nem má nem boa<sup>511</sup>.

---

<sup>507</sup> GARRETT, Almeida. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>508</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>509</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>510</sup> SARAIVA, Maria Helena. “Romantismo: Rotura e Totalidade”. *In: Estética do Romantismo. Ed. cit.*, p.84.

<sup>511</sup> GARRETT, Almeida. *Op. cit.*, p. 22.

De novo nos deparamos com o afastamento do Garrett leitor e futuro editor da obra, podendo, assim, criticar os textos com um maior distanciamento e sem a preocupação autoral. A estratégia do manuscrito encontrado e, neste caso, legado, vem realçar o carácter de um autor *outro* que não Garrett, havendo, assim, a possibilidade de se falar num sujeito que já não se identifica com um certo tipo de escrita, uma vez que a identidade começa a ser móvel e, embrionariamente, a necessidade de mudança e de movimento principia.

Mas voltando ao texto, Almeida Garrett conta-nos de que forma, invulgar, veio a ser o herdeiro das obras de João Mínimo:

Tinham passado alguns meses, e andava eu fazendo tenção de ir uma tarde a Odivelas ver o meu Diógenes sacristão, quando inesperadamente me entrou pela casa dentro um saloio carregado com uma arca enorme, o qual me apresentou a seguinte carta, que vai facilmente trasladada para informação do leitor:

«Muito meu Sr. – Bordo do navio N. – de janeiro de 182... - Quando esta lhe chegar, terei dito um adeus eterno à minha pátria. A morte do meu tio cortou os únicos laços que me prendiam a este malfadado país. Não sei ainda aonde irei dar comigo: mas sei que há de ser para longe dos portugueses. Deles e de tudo quanto é português me despeço. Neste número entram os meus rabiscos, de que o instituo legatário universal com autorização absoluta para deles dispor como entender – com a condição única de que, se algum se publicar, nunca será senão com o nome de – *João Mínimo*.»

Em virtude desta autorização me resolvi a publicar o presente volume, que é a escolha do que me pareceu melhor de entre a imensa farragem de versalhada conteúda na vasta coleção de versos de João Mínimo que eu tinha trazido de Odivelas<sup>512</sup>.

A relativa autonomia literária de João Mínimo é um forte argumento para percebermos a razão de o incluirmos no leque de personagens que integram a nossa proposta de história da heteronímia na literatura portuguesa. João Mínimo troca correspondência com Garrett, o que serve, uma vez mais, como protocolo de acreditação e de credibilização da existência do poeta por todos desconhecido. Como teremos oportunidade de verificar com Carlos Fradique Mendes, a correspondência será, a par de certas notas biográficas, de extrema importância para atribuir um carácter histórico e factual às personagens proto-heteronímicas.

Sob um certo ponto de vista, podemos ver no exílio as características acima assinaladas, mas é importante realçar a influência que este exercerá sobre a identidade do

---

<sup>512</sup> *Idem*, pp. 22 e 23.

sujeito. Se em Filinto Elísio as saudades da pátria e da língua portuguesa não se traduziam apenas no tom amargurado e angustiado do poeta, mas também na forma como se sentia, relativamente múltiplo e dividido, em João Mínimo podemos vislumbrar alguns aspetos que apontam para indícios de transformação na unidade do sujeito com vista à sua cisão.

João Mínimo viaja, exila-se após a morte do seu último parente vivo, o tio sacristão. Para trás deixa não só os seus escritos, que, de certa forma, eram a sua vida, mas também deixa grande parte do seu ser. Ao experimentar um novo exílio, o poeta recomeça uma busca pela sua identidade, uma vez que só em viagem parece ter aprendido alguma coisa. Mais do que uma imposição moral, política e cultural, podemos ver o exílio de João Mínimo como uma necessidade. Necessidade de se encontrar uma vez mais. Despojado de tudo o que tinha, o poeta sente-se capaz de encontrar a sua identidade. A viagem é, então, uma consequência natural da relação do homem com a sua identidade e com o conhecimento, uma vez que o microcosmos do indivíduo passa a ser visto como um macrocosmos, o que não deixa de relevar a propensão do homem romântico para a natural expansão do eu que, paradoxalmente, levará ao seu esgotamento. Desempenham papel crucial na questão da viagem valores como a “autenticidade, o culto da evasão e o pendor para o isolamento”<sup>513</sup>, já que será a partir da reflexão que o sujeito alcançará o conhecimento. A problemática reside agora no tipo de conhecimento que o sujeito poderá vir a alcançar.

Para os românticos, o tempo de exílio era vivido como “um tempo de formação, ao longo do qual procurariam satisfazer, num aprendizado que em Portugal não teria sido possível”<sup>514</sup>.

Aos nossos olhos, João Mínimo não deixa de ser um herói romântico, uma vez que a sua sina de exilado se enquadra perfeitamente no destino típico das grandes personagens românticas, onde o exílio, a morte ou o enclausuramento surgem como soluções após uma vida atribulada de paixões, desgostos e aventuras. No caso de João Mínimo, estamos perante um herói romântico incompreendido e solitário, que vagueia pela natureza como quem busca um lenitivo e que escreve pela noite dentro, qual evasão para o mundo do sonho. Na verdade, o poeta é um herói que vive num tenso conflito com o seu país, com a sociedade e consigo mesmo. Sendo o Romantismo o tempo da afirmação da pessoa humana

---

<sup>513</sup> REIS, Carlos. “Narrativa de Viagens”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Ed. cit., p. 354.

<sup>514</sup> SANTOS, Maria de Lourdes L. dos. “A experiência do exílio”. In: REIS, Carlos. (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – O Romantismo*. Ed. cit., p. 36.

e dos seus direitos fundamentais refletidos na tríade Igualdade, Liberdade e Fraternidade, é certo que o herói romântico irá conciliar estes valores com a busca do autêntico e do verdadeiro, lutando ao mesmo tempo em nome da justiça, sobressaindo, portanto, a sua rebeldia, que o coloca em situações de rutura, como é o caso de João Mínimo exilado. A solidão romântica não deve ser entendida somente como solidão física. É natural falarmos de uma solidão ontológica que afeta sobremaneira o poeta. Em João Mínimo, a saudade da pátria e da língua portuguesa também surge como motivo de tristeza e angústia, uma vez que o sujeito lírico não se encontra e não se reconhece nem nas paisagens de outros países, nem com o seu clima e muito menos com as suas gentes.<sup>515</sup>

A experiência de exílio, viagem forçada, é uma experiência de rutura e de dualidade. Como vimos em Filinto Elísio, não é o aqui e agora que interessam ao exilado, importa, sim, o local distante e ausente, que parece surgir como utopia ou lugar de delícias e felicidade. A solidão romântica é, pois, um grito individualista de expansão do eu. É também um tipo de solidão que leva ao esgotamento do próprio eu, uma vez que a constante ânsia de absoluto só poderia, inevitavelmente, levar ao seu esvaziamento<sup>516</sup>.

A viagem proporcionada pelo exílio torna-se, então, ambivalente. O lado luminoso vem por meio do conhecimento e da cultura, enquanto o lado sombrio arrasta-se pelo manto da saudade e da solidão física e ontológica. No final, o que fica é o valor e o sabor da viagem, as suas memórias e o seu valor e influência na vida do sujeito. Recorremos de novo a Goethe e à sua *Viagem a Itália*, pois parece-nos que a sua reflexão não deixa de ser

---

<sup>515</sup> Vejamos o poema EXÍLIO: Vem, minha Délia, vem, querida amiga, /Sentar-te junto a mim. – Vês essas névoas/Como escondem o azul e os céus, que engrossam/Coa cerração pesada e melancólica/Deste país de exílio, desta pátria/Dos taciturnos, gélidos britanos? / Oh!, como é triste a terra de desterro!/ Tão só como as areias do deserto./ Triste como o cair das folhas pálidas/ No desbotado outono. – Solitário/ No meio das cidades, das campinas, / Vais após de esperança mal segura/ O que deixou amigos, pais e pátria/Para fugir ao açoite da injustiça. / Oh!, se uma vez ao menos lhe falara./ Lhe coasse no ouvido os sons tão gratos/ Do pátrio idioma que ninguém lhe entende?.../ Não, que tudo lhe é surdo; e só responde/ O coração, que bate, aos ais do triste/ (...) Ou malfadados – monumentos grandes./ Torres, palácios que memórias guardam/ De artes, de heroicos feitos, de virtudes/ E de crimes também. – Oh!, quantas vezes/ Solitário vaguei por esses pórticos./ Por entre essas colunas apinhadas/ De rebuliço e povo!... e em meio deles/ Eu solitário e só. – Porquê? Porque alma ./ Porque o meu coração voava ao longe./ Entre essa multidão nem um amigo!/ E se um fora, onde a amante, onde os carinhos/ Que amolgam penas e acalentam dores?” In: GARRETT, Almeida. *Op. cit.*, p. 155 e 156. Ainda no poema “A Lira do Proscrito”, encontramos, de novo, os temas já referidos. *Idem*, pp. 158-159.

<sup>516</sup> Não será, como é sabido, durante o período romântico que nos defrontaremos com o total esvaziamento do eu, no entanto, os seus sintomas começam a despertar, surgindo certos rasgos de nihilismo e de pessimismo, assim como a já referida cisão da unidade do sujeito. É certo que será em Pessoa que todas estas características terão maior vigor e expressão, assim como em Tiago Veiga, todavia, é de realçar, desde já, o seu surgimento como sintoma, por um lado, do que será o longo processo da teoria da heteronímia, assim como, por outro, reiterar a nossa ideia-tese de que a viagem e o estar em constante movimento é de extrema pertinência e importância para percebermos um pouco mais acerca do percurso das personagens por nós apresentadas como fazendo parte da história da heteronímia na literatura portuguesa.

pertinente durante o Romantismo, em geral, e para o *nosso* proto-heterónimo, em particular. Diz o bardo germânico: “Para uma natureza como a minha esta viagem é benéfica, mesmo necessária. (...) Nesta viagem aprendo certamente a viajar; se aprendo a viver, isso não sei”<sup>517</sup>. Não poderemos aplicar a situação acima referida a João Mínimo? Não só nos parece possível, como se nos afigura necessária para percebermos a razão do seu segundo exílio. Ainda que o exílio possa ser uma viagem forçada, cremos que no caso de João Mínimo o exílio é, para além de uma necessidade, uma forma de busca. Não por conta do exílio, mas sim pela viagem em si, pelo movimento, pela demanda da diferença e do outro, de um outro que levaria ao eu e ao seu centro. O que acontece e irá acontecer é que esse centro parece não existir, restando, então, a experiência da busca e da viagem. Fica, deste modo, a viagem como circunstância necessária para a identidade do sujeito. Identidade que já não é nem pode ser uma, dado que as viagens também não são unilaterais, monótonas, regulares, balizáveis. João Mínimo aprende, assim, a viajar, e viajar será, portanto, uma forma de viver, senão mesmo *viver*. Fernando Pessoa ele mesmo irá escrever, em carta de 20 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro o seguinte: “Sendo assim, não evoluo, VIAJO”<sup>518</sup>.

Deste modo, o balanço da experiência do exílio traduz-se, segundo o ponto de vista do conhecimento cultural e intelectual, num “alargamento do capital cultural e social dos emigrados que havia de ter importantes repercussões sobre o evoluir da *intelligentsia*”<sup>519</sup>. O exílio é, por consequência, um fenómeno com uma dupla face, não só implicando a saudade e a nostalgia de uma pátria ausente, mas também a vivência de fenómenos culturais, sociais e literários de grande importância, uma vez que o contacto com as grandes civilizações – França, Inglaterra, Alemanha – será sempre enriquecedor.

João Mínimo é, portanto, o segundo exilado da nossa proposta de história da heteronímia na literatura portuguesa, uma vez que apresenta, ainda que ténues, algumas características apontadas por Pessoa como necessárias para a criação heteronímica (nome diferente e biografia alternativa, ficando a escrita literária um pouco enevoada por se tratar de certa escrita Garrettiana demarcada pelo contexto histórico-cultural), e por, ainda, evidenciar as características de um sujeito em busca da sua unidade, e que para tal está em constante movimento, viajando, ainda que sobre a forma de exílios. Tudo o que acima

---

<sup>517</sup> GOETHE, Wolfgang Von. *Op. cit.*, p. 275.

<sup>518</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935. Ed. cit.*, p. 350.

<sup>519</sup> SANTOS, Maria de Lourdes L. dos. “A experiência do exílio”. In: REIS, Carlos. (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – O Romantismo. Ed. cit.*, p. 37.

expusemos não deixa de ir ao encontro da nossa proposta de querer acrescentar à teoria da heteronímia pessoana a clara noção da evidente necessidade de se estar em constante movimento, não só como forma de prevenir a fixação, mas também como busca de uma identidade que perdeu a sua harmonia e o seu centro. Eis, pois, o segundo exilado.

### 3.3. Carlos Fradique Mendes, o *touriste dandy*.

*Graças te sejam dadas, meu Fradique bendito,  
que na minha velha língua hé mirado algo  
nuevo!  
(...)  
Nunca porém se me apagara a lembrança do  
homem singular.  
Eça de Queirós, A Correspondência de  
Fradique Mendes.*

Começa o narrador d’A *Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)* o seu texto do seguinte modo: “A minha intimidade com Fradique Mendes começou em 1880, em Paris, pela Páscoa, justamente na semana em que ele regressara da sua viagem à África Austral”<sup>520</sup>. Logo de seguida, este que tentadora queremos associar a Eça de Queirós, diz-nos, porém, que o seu conhecimento com aquele “homem admirável datava de Lisboa, do ano remoto de 1867”<sup>521</sup>. De 1867 a 1880 vão treze anos. Muito aconteceu na história política e literária portuguesa e europeia, e muito se passou em torno de Carlos Fradique Mendes.

Assim como o narrador e biógrafo de Fradique, também nós devemos não só recuar até 1867 – melhor dizendo 1869 – como deixar, por ora, na penumbra, o Fradique que nos surge em 1880 – melhor dizendo 1888 – para percebermos de que modo a personagem *sui generis* do século XIX literário português foi surgindo, ganhando contornos, gostos, apetites, gestos e ditos. Interessa-nos, pois, entender, de que modo Fradique Mendes se vai tornando, gradual e primeiramente, num proto-heterónimo coletivo, para, numa fase posterior e mais queirosiana, ser um proto-semi-heterónimo.

---

<sup>520</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas)*. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. REIS, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, p. 77.

<sup>521</sup> *Idem, ibidem*.



### 3.3.1. *O Primeiro Fradique – excêntrico, dandy e gentleman. Da Revolução de Setembro ao Primeiro de Janeiro.*

Recuemos, então, como o narrador de *A Correspondência*, aos anos de 1869-70. Formado em Direito por Coimbra, o jovem Eça vai viver para Lisboa, ao Rossio, em casa de seus pais. Cedo conhece um outro jovem, também ele dandy que andava estudando para o curso de diplomata: Jaime Batalha Reis. Mais tarde, juntam-se-lhes outros jovens como Antero, que vem da sua viagem pelos Estados Unidos, Oliveira Martins, Manuel Arriaga, Ramalho Ortigão, entre outros.

Antero, Eça e Batalha Reis estabelecem uma ligação mais intensa e rodeada de fortes ambições literárias e artísticas, capazes de agitar o pequeno mundo burguês lisboeta. *Cenáculo* será o nome atribuído a esse grupo que se reunia sem que, porém, nenhum elemento tivesse pretensões de criar ou fazer Escola, centro ou movimento artístico.

Vejamos o testemunho de Jaime Batalha Reis a propósito desses anos de 1867-1869:

Um dia, pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existencia parecia ser tão absolutamente desconhecida em Portugal, pensando na apatia chinesa dos lisboetas, immobilizados, durante annos, na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão, e em mau uso, – pensámos em supprir uma das muitas lacunas lamentaveis creando ao menos, um poeta satanico. Foi assim que apareceu Carlos Fradique Mendes<sup>522</sup>.

Aquilo que depreendemos do testemunho do jovem diplomata e engenheiro agrónomo é que Lisboa vivia num marasmo de cultura e civilização. Importava aos jovens da Travessa do Guarda-Mor lançar novas ideias no panorama literário nacional, ideias que, neste caso, dizem respeito ao satanismo romântico de um Baudelaire das *Flores do Mal*, de um Gérard de Nerval e de um Edgar Allan Poe. Foi a partir da lassidão intelectual portuguesa que nasceu Carlos Fradique Mendes: com o objetivo de escandalizar o burguês da Baixa que lia somente poesia e novelas ultrarromânticas, e de aguçar os olhos e as penas dos supostos críticos literários nacionais, levando-os às livrarias à procura deste desconhecido poeta português que, em uma intensificação do mistério, seguia a linha de reflexão da imaginária e inexistente escola dos “Satânicos do Norte”. Continuemos, pois, com o testemunho de Batalha Reis:

---

<sup>522</sup> REIS, Jayme Batalha. “Annos de Lisboa (Algumas Lembranças)”. In: *Antero de Quental: In Memoriam*. Porto: Mathieu Lugan, 1896, pp. 460-461.

O nosso plano era consideravel e terrivel: Tractava-se de crear uma philosophia cujos ideaes geralmente accites, deduzindo, com implacável e impassivel logica, todas as consequencias systematicas dos pontos de partida, por monstruosas que ellas parecessem. D’essa philosophia sahia naturalmente uma poesia, toda uma litteratura especial, que o Anthero de Quental, o Eça de Queiroz e eu, nos propunhamos construir a frio, applicando os processos revelados pelas analyses da Critica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem machinas materiaes conhecidas e reproduziveis. Para que o movimento se apresentasse respeitavelmente aos olhos dos imitativos Publicistas da capital portugueza, onde nós íamos fazer viver e pensar Carlos Fradique Mendes, era indispensavel crear-lhe uma tradição, uma Eschola, que se podesse suppôr admirada algures, nos venerados paizes estrangeiros. Alem de que, nós projectavamos crear no mais intimo e fantástico absurdo, no mais extremo contradictorio, nas regiões mais irracionais e insensatas do Espirito, mais longe, mais fundo que Pöe, que Nerval, que Beaudelaire. (...) O nome d’um desses monstruosos poetas era perigoso de pronunciar, produzia o vomito, tendo só consoantes: Hrlwdzh. Mas o *grande artista* que mais aceitação teve em Lisboa foi Ulurug, citado, com respeito e louvor, em livros de Critica litteraria do tempo: Os instados por alguns dos mais cultos literatos portuguezes, durante muitos mezes encomendaram, para Paris, as *Obras Completas*, d’este diabólico e fantástico author<sup>523</sup>.

A modernidade da criação coletiva de Carlos Fradique Mendes traduzia-se em uma modernidade que rejeitava os valores vigentes na sociedade portuguesa, nomeadamente “o cristianismo de feição exclusivamente católico-tridentina, a linguagem romântica e sobretudo ultra-romântica na abordagem literária da realidade”<sup>524</sup>, assim como a hipocrisia e a mediocridade dos políticos e a falta de um centro cultural, intelectual e civilizacional verdadeiramente ativo e inovador. Não por acaso, Joel Serrão classifica os criadores do primeiro proto-semi-heterónimo da história da nossa literatura como os “três jovens do apocalipse literário português”<sup>525</sup>.

Interessa realçar todos estes temas, uma vez que eles estão associados ao Fradique proto-heterónimo coletivo<sup>526</sup>, que surge esboçado com um nome próprio, algumas

---

<sup>523</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>524</sup> SERRÃO, Joel. *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, p. 236.

<sup>525</sup> *Idem*, p. 205.

<sup>526</sup> Tratamos Carlos Fradique Mendes como proto-heterónimo coletivo, uma vez que é escrito a várias mãos. Este conceito parece levantar questões importantes e fundamentais, na medida em que falar de heteronímia coletiva, como afirma Joel Serrão, parece ser inédito, sendo que, ainda nos nossos dias, não são conhecidos casos desta natureza, o que poderia ser um caminho a seguir, também, para lá das teorias e premissas preconizadas por Pessoa. Se acrescentarmos mais que duas mãos ao nome diferente, à biografia alternativa e à escrita literária única estaríamos, certamente, a levar a personalização da despersonalização e fragmentação

informações biográficas e uma escrita alternativa daquela que é a dos seus criadores, estando, assim, preenchidos os “requisitos” pensados por Pessoa no que diz respeito à criação heteronímica.

Assim, a 29 de agosto de 1869, no jornal *A Revolução de Setembro*, surge o poeta Carlos Fradique Mendes, apresentado por Eça e Batalha Reis, uma vez que Antero, como afirma Joel Serrão, “se encontrava ausente de Lisboa, bordejando a costa oriental dos Estados Unidos da América”<sup>527</sup>. Eis o que podemos ler na apresentação que os autores fazem do poeta?

Habitando Paris durante muitos anos, conheceu o sr. Fradique Mendes pessoalmente a Carlos Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville e a todos os poetas da nova geração francesa. O seu espírito, em parte cultivado por esta escola, é entre nós o representante dos *satanistas* do Norte, de Coppert, Van Hole, Kitziz, e principalmente Ulurus, o fantástico autor das *Auroras do Mal*. (...) Esta tendência do exuberante *subjectivismo* artístico que pela quebra das derradeiras peias do formulismo e da tradição *clássica* se espria libérrimo até à licença, espontâneo e pessoal, até ao individualismo exagerado, para o que concorre especialmente o caótico da concepção filosófica, social e estética dos tempos modernos – tempos de laboração e de anarquia, de emancipação e de transição, – esta tendência profundamente pessoal e originalmente *romântica* – dizemos –, que chamam poesia *satânica*, quase não tem tido em Portugal representantes ou prosélitos ou apóstolos, quase não teve eco nas sociedades peninsulares, onde tanto se arreigou a *fé* romana, e que por tanto tempo andou atrofiada sob o duplo despotismo civil e religioso, dirigido, alimentado e explorado pelo monarquismo. Por mais de um motivo são pois curiosas as poesias que hoje publicamos<sup>528</sup>.

Fradique é um poeta novo que pretende revolucionar a poesia nacional a partir do satanismo romântico que, descendo dos já referidos poetas do Norte, mas também de Baudelaire, chega a Portugal. Sublinhe-se o facto de Fradique surgir associado ao mundo parisiense e aos altos poetas da cultura francesa, servindo isso de atestado de veracidade e

---

a um nível mais denso e interessante. A partir do romance escrito com Ramalho Ortigão, a personagem vai sofrendo aquilo que chamamos de *queirosianamento*, conceito que desenvolveremos num subcapítulo posterior. Após a fugaz revelação no jornal lisboeta e portuense a mais do que uma mão, o Fradique de *O Mistério* é já somente tratado por Eça, sendo que, a partir desse momento, não é correto falarmos em proto-heterónimo coletivo, mas sim em proto-semi-heterónimo.

<sup>527</sup> *Idem*, p. 339.

<sup>528</sup> *Idem*, pp. 257-258. Todas as referências aos periódicos e poemas do primeiro Fradique Mendes serão feitas a partir do livro de Joel Serrão, com exceção dos poemas que figurarem na Edição Crítica das obras de Eça de Queirós.

qualidade dos seus escritos e do seu pensamento, tendo em consideração que em Portugal a nação gaulesa era tida como modelo civilizacional.

Um dos poemas escritos e publicados pelo proto-heterónimo coletivo, “Serenata de Satã às Estrelas”, serve para exemplificarmos alguns dos temas mais relevantes. O que podemos desde já concluir é a emergência da heteronímia, neste caso, da proto-heteronímia coletiva, situação inédita no universo da literatura portuguesa, como certifica Joel Serrão, a propósito de cujo pensamento nos debruçaremos, quando confrontarmos as ideias existentes acerca da (proto)heteronímia de Fradique ser, ou não, uma realidade.

O ensaísta e poeta português vai mais longe, refletindo sobre o caminho que vai desde Fradique até aos heterónimos de Pessoa:

Com efeito, a heteronímia colectiva de 1869, na qual se envolveram duas das maiores personalidades da geração de 1865, Antero e Eça, à «colectividade» heteronímica forjada e praticada por Pessoa, que linhas de força eventualmente explicam essa evolução ou esse trajecto? E ei-la aí, formulada, a primeira interrogação, que ficará boiando até ao ensejo de alguém lhe responder, se tal for considerado pertinente<sup>529</sup>.

Leiamos alguns excertos da “Serenata de Satã às Estrelas”:

#### VI

Eu sou Satã o triste, o derrubado!  
Mas vós, estrelas, sois o musgo velho  
Das paredes do céu desabitado,  
E a poeira que se ergue ao ar calado,  
Quando eu bato c’o pé no Evangelho!

#### VIII

Eu sou expulso, roto, escarnecido,  
Mas a vós já ninguém vos quer as leis.  
Ó velho Deus! ó Cristo dolorido!  
*Lembraí-vos que sois pó enegrecido,*  
*E cedo em negro pó vos tornareis*<sup>530</sup>.

---

<sup>529</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>530</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas)*. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. REIS, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, pp. 418-419. Publicado na *Revolução de Setembro*, a 29 de agosto de 1869. Veja-se, também, o texto “A Carlos Baudelaire”, da obra que seria os *Poemas do Macadam*: “Ó Carlos Baudelaire! ó poeta impassível! / Fino lábio a sorrir, sob um estranho olhar! / Tua boca descreve o criminoso, o horrível, / Enquanto a tua voz para só cantar... (...) Tu sabes o que é dor, ó sereno estilista! / Sob o fraque do *dandy* há em ti, bem o vês, / Um poeta, um leão, um demónio, que o artista / Pode a custo conter, domar, calcar os pés! (...) / Somos todos assim – um triste olhar que chora / E encobre, chocarreira, a luneta do tom... / Um esqueleto frio e horrível – mas por fora / *Irréprochablement* vestido à Benoiton!... *Paris: dia do enterro de Baudelaire: 7 de setembro de 1867.* In: SERRÃO, Joel. *O Primeiro Fradique Mendes*. Ed. cit., pp. 268-269. Para além de os três jovens do *Cenáculo* referirem Baudelaire como grande influência na nova poesia satânica, Fradique Mendes acaba por escrever um poema-epitáfio ao cinzelador das *Flores do Mal* no dia do seu enterro. O que fica escrito por Carlos Fradique não deixa de ser num tom irónico e bem-humorado, havendo um claro contraste entre a morte e as aparências, assim como a constante

É evidente o tom irónico, satânico e mórbido presente nos versos deste primeiro Fradique que parece agir em metonímia com as suas próprias palavras, se tivermos em consideração não só o seu aparecimento na *Revolução de Setembro* e n’*O Primeiro de Janeiro*, mas também n’*O Mistério da Estrada de Sintra*, como teremos oportunidade de realçar.

É de notar que os primeiros poemas publicados com o nome de Carlos Fradique Mendes realçam o tom exagerada e intencionalmente grotesco e mórbido, uma vez que os seus autores pretendiam agitar e revolucionar o meio literário nacional. Num país onde a poesia não saía debaixo das saias de *Elvira* e dos *ais* ultrarromânticos de uma casta de poetas que cirandavam em torno de Castilho, Fradique muda os temas e coloca de lado o amor e os lirismos floridos. O lirismo de Fradique, tal como a auréola de Baudelaire, caiu na lama, sendo que agora só é possível escrever sobre a realidade das cidades e das suas gentes. E o que encontramos nas cidades são vários tipos sociais, como as velhas decrépitas que surgem em Baudelaire e no poema “A Velhinha”. Se falamos de saudade, falamos em termos góticos, mórbidos e grotescos. Se falamos em mulheres jovens e formosas é através da ótica de uma velhinha que observa atentamente, com o riso no rosto, sabendo de antemão que a mulher formosa está destinada à decadência, à morte e à podridão.

Em dezembro desse mesmo ano, no dia 5, sai n’*O Primeiro de Janeiro* uma nova introdução do poeta Carlos Fradique Mendes e de algumas poesias suas. Desta feita, é Antero de Quental quem, pelo menos, assina a introdução que vem com o título de “Poemas do Macadam”:

Por especial obséquio do autor, publicamos algumas poesias do nosso amigo e originalíssimo poeta Carlos Fradique Mendes, as quais fazem parte da colecção que, sob o título expressivo de *Poemas do Macadam*, verá brevemente a luz da publicidade. O sr. Mendes é um dos poetas mais bem dotados da nova geração. Como amigo e como crítico, aprez-nos apontar isto. Mas feita esta reserva sobre as suas qualidades puramente estéticas do nosso amigo, a sua originalidade de estilo, facilidade de ritmo, colorido de frase, e aquele *não-sei-quê* que caracteriza o verdadeiro talento *né artiste*, feitas estas reservas, a nossa consciência manda-nos em nome de alguma coisa superior à simples estética, em nome do *ideal na arte*, que é a sua lei suprema, protestar amigavelmente, mas energicamente contra a *ideia mãe* da sua poesia, o fundo mesmo de sentimento sobre que assenta a sua inspiração. (...) O sr. Mendes pertence a uma grande escola, que por toda a Europa veio substituir

---

presença do grotesco em versos como “Somos todos assim (...) mas por fora/ *Irréprochablement* vestido à Benoiton!...”

em parte, e em parte opor-se à escola romântica. Sabemos que tem uma estética sua, uma poética, tudo enfim quanto caracteriza um verdadeiro *movimento* no mundo do espírito, e conta à sua frente chefes do maior talento, dos mais variados recursos. Baudelaire é hoje um nome europeu: crítico e poeta, legislou e pôs em obra as doutrinas da nova *plêiade*. Van Hole, Hurler, Schatchlig em Alemanha, em França Leconte de Lisle e Barrilot, seguiram, exagerando-o ainda, o princípio do autor das *Flores do Mal*. O *satanismo* é hoje um facto literário europeu, um grande movimento. Pois bem, dizemos nós, é por isso mesmo que o devemos combater. Ser uma grande tendência não quer dizer ser uma boa tendência. Uma escola não é um dogma; e se a poesia por toda a parte segue uma errada direcção, por toda a parte se deve levantar o conselho, a doutrina e o protesto<sup>531</sup>.

Não deixa de ser pertinente realçarmos o facto de Antero de Quental discordar de algumas atitudes e posicionamentos de Fradique, o que acaba por intensificar a viva semelhança da existência do poeta, tendo em consideração os seguintes aspectos: em primeiro lugar, densifica a autonomização do proto-heterónimo coletivo, uma vez que as suas ideias são diferentes das dos seus criadores; em segundo lugar, ao discordar do poeta, Antero de Quental chama a atenção para o debate literário e para a polémica que se poderá gerar em torno da literatura; em terceiro e último lugar, mas não menos importante, o que está em causa é o afastamento de Antero em relação a Fradique, fenómeno que, anos depois, Fernando Pessoa irá consumir de forma exemplar ao colocar os heterónimos a debaterem entre si diferentes ideias, apresentando perspectivas opostas e diversas.

O “Príncipe da Mocidade” continua a sua reflexão a propósito da poesia de Carlos Fradique, acusando-a de ser uma escrita “sobre as ruínas da consciência moderna, um *requiem* e um *dies irae* fatal e desolador”<sup>532</sup>, assente na observação das misérias do mundo moderno, sejam elas a pobreza, as desigualdades, a injustiça e o sinistro do homem:

Não estará pois a nova escola, com todo o seu talento e originalidade poderosa, arrastando a Arte para um caminho de perdição, no fim do qual não pode estar senão a ruína do mundo moral e a morte da mesma poesia? Não será comprometer os destinos da Musa fazê-la assim vestir trajes tão desvairados, apresentando-a num teatro tão estranho aos seus íntimos instintos, às suas aparições, à sua tradição?<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> *Idem*, pp. 265-266.

<sup>532</sup> *Idem*, p. 266.

<sup>533</sup> *Idem*, *ibidem*.

Parece-nos que Antero de Quental, ao criticar a nova poesia e a poesia de Fradique não está somente a criar distanciamento irónico e ficcional do poeta das “Lapidárias”. O “Santo Antero” expõe também a sua ideia de poesia, sempre imbuída de Ideal e de uma finalidade que seja o bem da humanidade através do Belo. Arriscaríamos dizer que o poeta micaelense não consegue perscrutar o que esta poesia de “ruína” e misérias, cujo mestre maior era Baudelaire, antevia: o mundo moderno, completamente dilacerado, fragmentado, pleno de contradições e da rutura total com a unidade harmoniosa do sujeito. Fradique, ainda que por efeito estético, insere-se na linha dos poetas novos, que, realmente, observam o real quotidiano das cidades.

Não fica também despercebido o facto de Antero aludir à obra de Fradique Mendes que em breve será publicada. Como já vimos n’A *Revolução de Setembro*, a mesma estratégia volta a ser aplicada, de modo a atestar não só a veracidade da existência do poeta, como também a sua existência na escrita de que temos vindo a falar.

Por fim, o autor de “Bom Senso e Bom Gosto” remata a sua reflexão voltando a louvar as qualidades de Fradique, ainda que de forma irónica e burlesca:

É o que firmemente acreditamos. O nosso amigo tem um espírito muito alto e muito esclarecido, para que não entre (passado o primeiro período de ardor, próprio das vocações verdadeiramente originais) no caminho eterno da grande poesia, o caminho largo, sereno e luminoso do Ideal. Com os seus belos dotes, o seu gosto, e a sua já hoje vasta instrução, prevemos-lhe então um grande futuro e prevemos à nossa época um verdadeiro poeta.<sup>534</sup>

Ainda que Antero duvidasse da possibilidade de Fradique se projetar no futuro da literatura portuguesa, certo é que a vida do poeta irá ser prolongada até 1888 por Eça de Queirós. Para além do *queirosianamento* do poeta, Fradique terá, ainda, reinterpretações post-modernistas, em sobrevida que o transforma numa das grandes personagens da ficção de língua portuguesa.

Assim fica exposto o primeiro Fradique enquanto proto-heterónimo coletivo que inicia os requisitos que posteriormente Pessoa irá aprofundar na sua criação heteronímica. Em fase posterior, quando avaliarmos o total *queirosianamento* de Carlos Fradique Mendes, tornar-se-á tão evidente quanto visível a necessidade da viagem, traduzida a partir do conceito de turista, melhor dizendo, de *touriste*.

Por ora, voltemos aos anos de 1869-70 para abordar ainda um outro Fradique, agora em primeira fase de *queirosianamento*.

---

<sup>534</sup> *Idem*, pp. 266-267.

### 3.3.2. O Segundo Fradique – O filósofo de boulevard.

A 24 de julho de 1870, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão começam a publicar no *Diário de Notícias* capítulos de uma novela ao gosto romântico com o título *O Mistério da Estrada de Sintra*.

A meio da narrativa, surge o excêntrico Carlos Fradique Mendes, agora como amigo da personagem principal feminina, a Condessa. Fradique é descrito com mais pormenores, já ao gosto queirosiano. De modo a poder preencher a personagem com novos moldes de realidade, densificando os seus contornos e gestos, Eça cria Fradique como uma primeira *verdade de papel*, uma vez que nada levava a concluir que o suposto *Mistério* fosse obra de ficção.

No capítulo “A Confissão Dela” surge, então, a *nossa* personagem que é apresentada sob o signo da originalidade, do dandismo e da excentricidade:

ao pé de mim, sentado num sofá com um abandono asiático, estava um homem verdadeiramente original e superior, um nome conhecido – Carlos Fradique Mendes. Passava por ser apenas um excêntrico, mas era realmente um grande espírito. Eu estimava-o, pelo seu carácter impecável, e pela feição violenta, quase cruel, do seu talento. Fora amigo de Carlos de Baudelaire e tinha como ele o olhar frio, felino, magnético, inquisitorial. Como Baudelaire, usava a cara rapada: e a sua maneira de vestir, de uma frescura e de uma graça singular, era como a do poeta seu amigo, quase uma obra de arte, ao mesmo tempo exótica e correta. Havia em todo o seu exterior o que quer que fosse da feição romântica que tem *Satan* de Ary Scheffer, e ao mesmo tempo a fria exatidão de um *gentleman*. Tocava admiravelmente violoncelo, era um terrível jogador de armas, tinha viajado no Oriente, estivera em Meca, e contava que fora corsário grego<sup>535</sup>.

O que podemos ver, a partir da descrição da personagem feminina, são os traços de um *dandy*, de alguém que leva uma vida fora do comum, sempre capaz de deslumbrar e impressionar. Este “segundo Fradique” é, de facto, levado a extremos românticos, não só na sua escrita satânica e provocadora, como também na sua pose, nas suas maneiras, até na sua forma de vestir. Tenhamos em consideração que os dandies “são criaturas musicais”<sup>536</sup>

---

<sup>535</sup> QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *O Mistério da Estrada de Sintra*. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Edição de Ana Luísa Vilela. Carlos Reis (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 345.

<sup>536</sup> GIVONE, Sergio. “O Intelectual”. In: FURET, François. *O Homem Romântico*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 204.



e, de facto, Carlos Fradique Mendes toca violoncelo, sendo, pois, um homem virtuoso e cheio de qualidades que, como um bom *dandy*, recusa o anonimato.

Ficamos ainda a saber que Fradique se tornara célebre e conhecido em Paris, sendo, aliás, tido como um “*filósofo de Boulevard*”<sup>537</sup>. A caricata designação não deixa de ser sugestiva, na medida em que nos permite direcionar a nossa perspetiva, de modo a percebemos um certo diletantismo latente e embrionário na figura que agora começa a ganhar contornos queirosianos. Na verdade, o diletantismo será, como veremos posteriormente, uma característica fundamental do proto-semi-heterónimo, exímio no “culto da arte de surpreender”<sup>538</sup>.

O primeiro e segundo Fradique estão próximos, assim, de “dois tipos sociais estrangeiros – o do *gentleman* e o do *dandy*”<sup>539</sup>, sendo que o seu talento é mi(s)tificado, de modo a pensarmos estar perante uma personagem que, tal como Carlos da Maia, *só se vê lá fora*, nas França, Inglaterra e Alemanha cultas, civilizadas e pensantes.

À excentricidade e elegância de Fradique juntam-se o seu exotismo, a sua capacidade de magnetizar e de deslumbrar todos quantos o rodeiam, através do seu violoncelo<sup>540</sup>.

Tudo o que por agora sabemos de Fradique está adstrito a um punhado de poemas e a umas poucas páginas de prosa, que mais do que apresentarem verdades ou factos incontestáveis, exibem sugestões, espécie de lembretes que um futuro Eça poderia vir a utilizar para dar nova realidade ao amigo íntimo de Rigolboche.

A viagem será fundamental para o proto-semi-heterónimo ao longo das suas diversas fases e faces. Para o Fradique romântico de *O Mistério*, a viagem tornou-se, de facto, uma

---

<sup>537</sup> QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, p. 346.

<sup>538</sup> LIMA, Isabel Pires de. “Vencidismo e Dandismo ou o Heroísmo Decadente de Carlos Fradique Mendes”. In: MATOS, Albino de Almeida (Dir.). *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*. N.ºs. 6-7-8. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas Modernas da Universidade de Aveiro, 1993, p. 35.

<sup>539</sup> MONTEIRO, Ofélia Paiva. “Sobre a Excentricidade Humorística de Fradique”. In: REIS, Carlos (Dir.). *Queirosiana. Estudos Sobre Eça de Queirós e a sua Geração*. Número 5/6. Baião: Associação dos Amigos de Eça de Queirós, 1994, p. 205.

<sup>540</sup> “Meu caro Fradique, um pouco de violoncelo, sim? A sala abria sobre os jardins. A plácida respiração do vento fazia arfar as cortinas. Carlos Fradique começou a tocar uma balada das margens do mar do norte, de um encanto singularmente triste. Sentia-se o chorar das águas, o feérico correr das ondas, o compassado bater dos remos de um pirata norueguês, a fria lua. Eu tinha ido com Rytmel para junto da varanda, e enquanto a pequena melodia soava nas cordas do violoncelo, lembravam-me as antigas coisas do meu amor, o *Ceilão*, as noites silenciosas em que ele me jurava a verdade da sua paixão e a voz do mar parecia uma afirmação infinita; lembravam-me os terraços de Malta batidos da lua, as moitas de rosas de *Clarence-Hotel*, os prados suaves de Ville d’Avray; via-o ferido, pálido sobre as suas almofadas; via – a bordo do *Romantic*, comandando as manobras de fuga, chorando os desastres do amor... E estas memórias embalavam-se no meu cérebro, confundidas com as melodias do violoncelo”. In: QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, p. 350.

“experiência interior mais importante que os acontecimentos reais”<sup>541</sup>, uma vez que estava implícita na formação de qualquer *gentleman* desde meados do século XVIII com a *Grand Tour*.

Se o objetivo do Fradique de 1869 é agitar e revolucionar a pacata cidade de Lisboa, o poeta das *Lapidárias* que aparece na obra escrita a quatro mãos permanece fiel ao ideal de Antero, Batalha Reis e Eça. Desta vez, porém, sabemos-lo não pela voz dos jovens do *Cenáculo*, mas antes através do testemunho da Condessa:

F... e Carlos Fradique achavam-se há dias numa quinta dos subúrbios de Lisboa<sup>542</sup> escrevendo, debaixo das árvores e de braços na relva, um livro que estão fazendo de colaboração, e no qual – prometem-no eles à natureza mãe que viceja a seus olhos – levarão a pontapés ao extermínio todos os trambolhos a que as escolas literárias dominantes em Portugal têm querido sujeitar as invioláveis liberdades do espírito<sup>543</sup>.

Desde o começo que, associadas a Fradique, estão obras já completas e prontas a publicar, entre elas poesia e, pelo que podemos compreender através do excerto mencionado, uma obra verdadeiramente revolucionária. Nas três primeiras aparições do distinto *dandy* fica sempre no ar uma expectativa de obras literárias que terão o desígnio de uma revelação, quase verdade teológica e universal! É, também, a partir dessa expectativa que os seus criadores em geral, os três do *Cenáculo*, e Eça em particular, vão aumentando, melhor dizendo, vão densificando e oxigenando a folha onde se vai preenchendo a vida de Carlos Fradique Mendes.

O autor dos *Poemas do Macadam* deve, de facto, alguma coisa a Byron e aos modelos de *dandy* de Brummel, “porventura também a Garrett; sem sombra de dúvida ao «seu amigo» Baudelaire, a Hugo, a Heine, Gautier...”<sup>544</sup>, aproximando-se, desta forma, das grandes figuras da literatura e da arte europeias da época, tidas como referência.

Se o Fradique que surge entre agosto e setembro de 1869 é considerado um proto-heterónimo-coletivo, por ter sido escrito a seis mãos, que nos dão a ler alguns escassos poemas, já no segundo Fradique, primitivamente queirosiano, deparamo-nos com um proto-semi-heterónimo.

---

<sup>541</sup> SOUSA, M. L. Machado de. “Viajantes Românticos em Portugal”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 575.

<sup>542</sup> Será esta a quinta da *Saragoça*, que Vidigal, na *Correspondência*, página 91, afirma ter o poeta comprado para “ter de verão em Portugal um repouso fidalgo”?

<sup>543</sup> QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, p. 389.

<sup>544</sup> SILVEIRA, Pedro da. *Versos de Fradique Mendes*. Lisboa: Edições 70, 1973, p. 19.

De qualquer das formas, sendo um proto-heterónimo coletivo ou um proto-semi-heterónimo, o amigo de Carlos Baudelaire é uma novidade no panorama literário português, ora pela sua originalidade, ora pela sua atitude, ora até pela sua dimensão de alteridade que começa a ser flagrante.

Avancemos, portanto, até ao ano de 1888 para entendermos de que modo o *queirosianamento* de Carlos<sup>545</sup> Fradique Mendes se torna fundamental para a sua intemporalidade enquanto personagem literária de primeiro plano, uma vez que, de acordo com Ingarden, com o qual concordamos,

a duração contínua da vida não chega, porém, para a caracterizar exhaustivamente dado que também coisas «mortas» duram um certo tempo e continuamente. Temos de acrescentar ainda um segundo elemento: cada ser vivo transforma-se constantemente durante a sua vida<sup>546</sup>.

Falaremos da transformação na vida e na morte do predileto de Ana de Leon, não sem antes apresentarmos algumas linhas de pensamento que dizem respeito à ideia de Fradique ser, ou não, um proto-semi-heterónimo.

### 3.3.3. Em busca de um Fradique Mendes.

Analisando os temas e as linhas de pensamento que dizem respeito à ideia de Fradique como um proto-semi-heterónimo apercebemo-nos da existência de bibliografia e de opiniões contrárias e divergentes.

Carlos Reis defende que encontramos em Fradique Mendes sintomas daquilo que virá a ser a heteronímia explorada e concetualizada por Fernando Pessoa. Para o queirosiano, “os projectos de Eça (...) (sobretudo projecto de construção de uma entidade de perfil heteronímico) eram talvez demasiado avançados para a época”<sup>547</sup>.

Torna-se, de facto, evidente que Eça, quando volta a recuperar Fradique em 1885, tem o intuito de o transformar em mais do que numa personagem de ficção. Ao insistir na sua biografia, como método de atestar a real existência do poeta, está a configurar uma “personalidade mais complexa e densa, no limiar da sua autossustentabilidade e autonomia,

---

<sup>545</sup> Interessante realçar o facto de o primeiro nome de Fradique ser Carlos, tal como o poeta do absinto e como a principal personagem de *Os Maias*.

<sup>546</sup> INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 3ª Edição. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1965, p. 377.

<sup>547</sup> REIS, Carlos. “Fradique Mendes: Origem e modernidade de um projecto heteronímico”. In: ROCHA, André Crabbé (Dir.) *Cadernos de Literatura*. 18. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 1984, p. 50.

muito além do diálogo que um “romancista sustenta, normalmente de forma surda, com as suas personagens de ficção”<sup>548</sup>.

Assim, o estudo realizado pelo narrador nas *Memórias e Notas da Correspondência de Fradique Mendes* revela-se um fundamental contributo para a “configuração de um tal projecto heteronímico”<sup>549</sup>, tendo em conta que o motivo de se querer saber mais sobre a vida do *sui generis* poeta é justificado pelo fascínio que exerce sobre o narrador.

Todavia, o facto de este publicar as cartas de Fradique, acaba por ter uma finalidade ambivalente. Se, por um lado, é um método que permite revelar dados sobre o poeta, dos seus gostos, apetites, opções e temperamento, por outro, é sinal de precariedade, visto que a tão-só publicação das cartas surge como a “*compensação possível*”<sup>550</sup> para a silenciosa e inquietante ausência de obras publicadas, elas sim, reveladoras da verdadeira dimensão de Fradique enquanto escritor.

Deste modo, Fradique não atinge a total autonomia indispensável para a configuração heteronímica, uma vez que poucos e escassos são os seus escritos para lá das suas epístolas.

Carlos Reis conclui, afirmando que Fradique foi, portanto, uma “solução antecipada, um precursor de estratégias literárias em amadurecimento e em conflito surdo com antecedentes em vias de superação”<sup>551</sup>, como os são Filinto Elísio e João Mínimo.

Partindo de uma outra perspetiva, que, em certos aspetos converge com as ideias de Carlos Reis, enquanto noutros diverge, está Ana Nascimento Piedade. Para a investigadora, Fradique parece ser uma “espécie de entretenimento literário tardio” que, ludicamente, revela dualidades que “compunham a personalidade do escritor”<sup>552</sup>. Fradique Mendes seria, então, um duplo de Eça, hiperbolizado e capaz de afirmar tudo aquilo que o escritor não podia comentar e ser, representando aquilo que este gostaria de ter sido<sup>553</sup>.

---

<sup>548</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>549</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>550</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>551</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>552</sup> PIEDADE, Ana Nascimento. *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça. 1888-1900*. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 66.

<sup>553</sup> Eça de Queirós parece mostrar-nos em Fradique um certo tipo que seria o *seu* ideal de homem do século XIX: com uma boa fortuna, vivendo de forma superiormente luxuosa nos lugares mais civilizados, “fruindo os prazeres da vida, rindo em compostura, esgotando a aventura numa agradável boémia”. In: FERREIRA, Vergílio. *Op. cit.*, p. 198. Num livro de 1942, Gustavo Sequeira afirma que Fradique é o décimo segundo elemento dos “Onze de Bragança”, dos “Vencidos da Vida”, uma vez que o poeta parece ser “a soma numérica dos valores mentais do grupo que apeteram a Eça para a sua alquimia de pesquisador de ouro, é o feixe de todas as ideologias que entre eles se chocaram, numa camaradagem admirável”. In: SEQUEIRA, Gustavo. *Fradique Mendes Símbolo dos “Vencidos da Vida”*. *Separata*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1942, p. 14. A afirmação do estudioso parece-nos pertinente, visto que, na verdade, Fradique apresenta tanto características físicas como aspetos da personalidade de Antero, de Ramalho, de Oliveira Martins e de outros camaradas jantantes.

Concordamos parcialmente com este ponto de vista, porém, ainda que Fradique seja numa primeira instância uma versão hiperbólica de Eça, é seguro afirmar que, em última análise, o poeta está para lá de ser um mero duplo. A extensa biografia e estudo introdutório comprovam o que defendemos. Se é certo que as aproximações existenciais e o percurso são semelhantes entre criador e criatura – formação em Coimbra, viagem ao Oriente, elegância e vaidade –, mais certo é ainda o que separa Fradique de Eça. Eça é um romancista com várias obras publicadas, com artigos e críticas literárias, conhecido pelo seu posicionamento estético-literário, curiosamente até ao aparecimento do “terceiro” Fradique, realista-naturalista. Fradique, por sua vez, escreveu alguns poemas para a *Revolução de Setembro* e para uma revista parisiense de cariz simbolista. Tudo o mais, sabemos-lo a partir do narrador ou de Marcos Vidigal, e o que notamos é um posicionamento estético-ideológico diferente daquele que Eça de Queirós preconiza.

No que ainda diz respeito à questão da heteronímia ou proto-heteronímia em Fradique Mendes, Ana Nascimento Piedade reitera que o poeta não é um heterónimo, nem sequer um esboço, tendo em consideração que Fradique não foi tornado absolutamente distinto de Eça, uma vez que

as principais ideias de Fradique não diferem das de Eça, assim como a biografia de ambos integra alguns importantes factos coincidentes, como a viagem ao Oriente, a título mais episódico, a comum preferência pelas famosas cabaias de seda, ou ainda, essa manifesta «antipatia de instinto» expressa pelos diversos «horrores» que ambos nutriam pelos políticos<sup>554</sup>. (...) a identidade e o estatuto estético-literário de Fradique Mendes decorrem de uma *táctica de pseudonímia* e não de uma estratégia de heteronímia. De facto, muito embora dis-simulado, o criador-Eça não deixa de manter-se como que por detrás, moldando fantasiosamente a sua criatura, e o resultado é que Fradique, *à semelhança de Bernardo Soares*, surge unicamente como um *semi-outro* (...) <sup>555</sup>.

Reconhecendo embora à citação acima exposta a pertinência de alguns dos argumentos apresentados, as citações que fazemos permitem-nos alguns comentários.

Em primeiro lugar, é o próprio Pessoa quem nos diz que Bernardo Soares é um semi-heterónimo; em segundo, sendo semi-heterónimo, Soares não poderia ser pseudónimo, uma

---

<sup>554</sup> *Idem*, p. 117. Na mesma linha de pensamento parece estar Maria da Assunção Morais Monteiro, quando afirma que “Fradique não pode ser considerado um heterónimo, porque não existe um verdadeiro desdobramento do eu, há apenas (...) a criação de uma personagem com um outro nome e uma outra biografia (...) falta-lhe um estilo próprio que o distinga do que seria o ortónimo Eça de Queirós”. In: MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. *Da Heteronímia em Eça de Queirós e Fernando Pessoa à Alteronímia em Miguel Torga*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2003, p. 26.

<sup>555</sup> *Idem*, p. 118.

vez que a pseudonímia está somente adstrita a um nome diferente da pessoa real; em terceiro lugar, semi-heterónimo é um heterónimo amputado, ou seja, um estádio um pouco abaixo da heteronímia, mas acima da pseudonímia; em quarto lugar, se compararmos Fradique a Bernardo Soares não poderemos falar de pseudonímia, mas sim de semi-heteronímia; em quinto e último lugar, se a pseudonímia consiste na utilização de um nome diferente do da pessoa real, a semi-heteronímia, mais do que um nome diferente, implica uma biografia alternativa e distinta da do criador – apesar de não excluir a possibilidade de aproximações da criatura ao criador, para tal, basta ver a condição de órfão de Fradique e Bernardo Soares que, de certa forma, também corresponde à condição de Pessoa e, com algumas *nuances*, à de Eça. Além disso, o que distingue, então, a semi-heteronímia da heteronímia parece dizer respeito à escrita, ao estilo literário, uma vez que tanto Fradique Mendes, o viajado dandy, como o deambulador da Baixa pombalina têm um estilo próximo daquele que é o dos seus criadores.

Só assim, em nosso entender, faz sentido comparar Carlos Fradique Mendes e Bernardo Soares, e só assim faz sentido, também, considerá-lo como um proto-semi-heterónimo.

Ainda que o termo pareça demasiado barroco e se prenda a uma nomenclatura demasiado extensa e aparentemente confusa, julgamos necessário aplicá-la, uma vez que, assim, fica evidente a forma como o autor dos *Poemas do Macadam* se encontra no limiar da modernidade, na linha também apontada por Ana Piedade, para quem a criação de Eça é apenas um “esboço de individuação de que resulta uma espécie de semi-outro”<sup>556</sup>. É, então, possível dizer que em Fradique Mendes estamos perante o prenúncio, o sintoma do esvaziamento de identidade estético-literário do criador que será consumado por Fernando Pessoa. O embrião surge, no caso de Fradique, quando o narrador se encontra com o poeta em Lisboa em 1867, discutindo literatura e estética, e apresentando ideias diametralmente opostas às de Eça<sup>557</sup>. Porém, nesse caso, e em Eça, estamos perante uma estratégia que

---

<sup>556</sup> *Idem*, p. 150.

<sup>557</sup> “Aludi às LAPIDÁRIAS. (...) Ele não considerava *assináveis* esses pedaços de prosa rimada, que decalcara, havia quinze anos, na idade em que se imita, sobre versos de Lecomte de Lisle (...). Eu acudi afirmando, todo em chama, que depois da obra de Baudelaire nada em Arte me impressionara como as LAPIDÁRIAS! E ia lançar a minha esplêndida frase, (...) mas Fradique deixara o divan e pousava em mim os olhos finos de ónix, com uma curiosidade que me *verrumava*: - Vejo então, disse ele, que é um devoto do maganão das *Flores do Mal*! Corei, àquele espantoso termo de *maganão*. (...) Poesia subentendia emoção e Baudelaire, todo intelectual, não passava dum psicólogo, dum analista – um dissecador subtil de estados mórbidos. As *Flores do Mal* continham apenas resumos críticos de torturas morais que Baudelaire muito finamente compreendera, mas nunca pessoalmente *sentira*. (...) Tanto assim que Baudelaire compusera primeiro em prosa as *Flores do Mal* – e só mais tarde, depois de retificar a justeza das análises, as passara a verso, laboriosamente, com um dicionário de rimas! (...). Dizia estas coisas enormes numa voz lenta,

coloca Fradique a rir-se, em suma, do grande “público português, num riso que Eça secunda, rindo todavia também da personagem que caricaturalmente conglobava seduções sofridas pela geração nova a que pertencia”<sup>558</sup>.

Ainda que Eça tivesse a consciência dessa falência ontológica e epistemológica, que se reflete no fenómeno do desdobramento, melhor dizendo, da fragmentação da unidade do sujeito, deverá ter sido, como é comumente aceite, de forma

*substancialmente difusa*, até pelo carácter totalmente inovador que esta experiência assumiu ao inaugurar uma prática cujas tradições não eram conhecidas no específico contexto temporal em que escreveu. Por isso a intuição eciana deve ser situada no *limiar* de uma modernidade, que, entre nós, “Orpheu” veio a corporizar totalmente<sup>559</sup>.

Iniciará Fradique a ânsia modernista? Certamente que não, até porque o seu tempo ainda não era o da total, completa e integral falência do modelo positivista não só na arte, mas também na ciência e na vida prática, como já escrevemos. Porém, Fradique abriu a porta, ou pelo menos uma fresta, de modo a conseguir ver o que estaria do outro lado, já que o fradiquismo apresenta algumas características coincidentes com as que farão parte do Modernismo, tais como a versatilidade e a liberdade de espírito, presente nas inúmeras viagens, o individualismo hedonista e egotista, certa inquietação pessimista e posição cética e abúlica, e ainda, também, um distanciamento irónico que já vinha desde os românticos e se irá prolongar até aos pincéis e penas das vanguardas.

No que diz respeito à posição de Osvaldo Manuel Silvestre e Américo Lindeza Diogo, notamos que, para os dois estudiosos, aproximar Fradique à heteronímia e ao movimento modernista não parece fazer sentido algum.

(i) Heteronímia é fragmentação, fragmentação é coisa moderna, heteronímia é modernismo. (ii) heteronímia é outrar-se, mas Fradique é mais Eça do que Caeiro é Pessoa e Eça é antes de Pessoa – logo Fradique é um pré-heterónimo e Eça um pré-modernista.

---

penetrante – que ia recortando os termos com a certeza e a perfeição dum buril. E eu escutava, varado! (...) Tinha mil coisas, abundantes e esmagadoras, a contestar; mas não ousava, por não poder apresentá-las naquela forma translúcida e geométrica do poeta das LAPIDÁRIAS. (...) e ansiava só por abalar daquela sala onde, com tão bolorentas opiniões clássicas, tanta rosa nas jarras e todas as moles exalações de canela e manjerona, - se respirava um ar abafado de Serralho e de Academia”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 105-106. Por outro lado, com o queirosianamento da personagem, isto é, certo gosto para traçar caracteres sociais e românticos em algumas cartas, o gosto para o sarcasmo e a ironia, o aproveitamento da crítica a Lisboa por via do *catitismo* e do *conselheirismo* e ainda o prazer por um belo prato de bacalhau ou de sardinhas fritas nas tias Camelas, no Terreiro da Erva, em Coimbra, revelam aproximações biográficas entre o criador e a criatura, havendo, contudo, distanciamento bastante para não serem uma só.

<sup>558</sup> MONTEIRO, Ofélia Paiva. “Sobre a Excentricidade Humorística de Fradique”. In: REIS, Carlos (Dir.). *Queirosiana. Estudos Sobre Eça de Queirós e a sua Geração*. Ed. cit., p. 206.

<sup>559</sup> PIEDADE, Ana Nascimento. *Op. cit.*, p. 152.

Tudo isto parece zelar pela exactidão do reflexo: fragmentação e heteronímia *reflectem* as condições da vida moderna. Numa posição deste tipo, a intertextualidade vem ainda agraciar-nos com a mais amável fluidez, permitindo-nos derramar um período literário noutra período literário, uma época histórica noutra época histórica, ou, em imagem alternativa, transforma-se numa aplicação de calor a um corpo com a finalidade de o dilatar. Obviamente, quem assim procede não pode fornecer-nos critérios de espécie alguma que a essa operação imponha limites. O operador pode inclusivamente fornecer calor a mais: e levar-nos a João Mínimo e – porque não? – às *cantigas d'amigo*<sup>560</sup>.

A nosso ver, a questão da fluidez entre períodos e épocas literárias e a crítica feita não nos parece capaz de justificar o possível afastamento de Fradique da pré ou proto-heteronímia.

Em primeiro lugar, a sucessão dos períodos literários não é forçada ou forjada, uma vez que a relação de causas, efeitos e consequências faz com que os paradigmas estéticos, éticos, literários e culturais sofram alterações, metamorfoses e evoluções. Como já tivemos oportunidade de evidenciar, Fradique é como um primeiro culminar de um conjunto de sintomas que se vinham revelando desde os finais do século XVIII, começos do século XIX. Mais do que um culminar de sintomas estamos perante um agudizar perante paradigmas como os propostos pelo Positivismo, cada vez mais pensados e repensados, levando os intelectuais e os escritores a tomar uma atitude cética perante certas visões que viam na ciência a fórmula do progresso, desenvolvimento e felicidade.

Em segundo lugar, a questão da aplicação do calor a mais ou a menos parece ir contra o que, em parte, neste estudo, pretendemos analisar: a história da heteronímia na literatura portuguesa. É certo que devemos ser cautelosos e sensíveis com a aplicação do termo heterónimo, conceito inteiramente pessoano. Todavia, não nos parece descabido analisar o fenómeno num plano macro-estrutural, refletindo, como temos vindo a fazer, sobre as causas, os efeitos e as consequências e resultados da heteronímia que se inserem num plano maior: o da crise da unidade do sujeito.

Assim continua a reflexão dos investigadores:

“A história é sempre uma teologia mascarada”, afirma alguns Nietzsche. Confirma-o, sem dúvida, a leitura queirosiana da nossa história recente, que, não recusando o estatuto divino a Pessoa, reivindica no entanto o papel do Baptista para Fradique, em mais

---

<sup>560</sup> DIOGO, Américo António Lindeza e SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Les Tours du Monde de Fradique Mendes. A Roda da História e a Volta da Manivela*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1993, p. 12.



uma demonstração de como qualquer teologia revela falta de fé: como se o inverosímil Cristo – esse outro fantasma – exigisse a caução de um dos sempre disponíveis Baptistas. Teologia é aqui metáfora da metalinguagem (no caso, perfeitamente justificada pelo uso de metáforas que a substituem) naquela sua função retroditiva antes referida, pela qual um evento histórico – no caso um *facto literário* – se normaliza em “eco” do passado, mesmo quando, antes da sua ocorrência, não se sonharia sequer a sua possibilidade. O que pressupõe tanto uma certa concepção do “evento histórico” (...) <sup>561</sup>.

Qual o objetivo de associar Fradique a João Baptista? A questão relacionada com o “evento histórico” não apresenta alguma contradição ou impertinência, sendo comum o estudo dos fenómenos através da sucessão de acontecimentos que, certamente, moldam o nosso carácter e a nossa mentalidade. Ninguém melhor que Fradique poderá responder a Lindeza Diogo e a Osvaldo Silvestre, quando ambos afirmam a possibilidade de não se sonhar, sequer, com a possibilidade da heteronímia e até com o Modernismo, uma vez que para os autores, pré-heterónimo e um certo pré-modernismo queirosiano parecem descabidos. Quando o narrador conversa com Fradique Mendes a propósito do tipo de escrita que seria capaz de preencher por completo os anseios do poeta, o autor das *Lapidárias* fala de uma escrita capaz de valer por si só. Acaba o narrador por dizer: “– Enfim, exclamei, uma prosa como não pode haver! – Não! gritou Fradique, uma *prosa como ainda não há!*” <sup>562</sup> Esta prosa serve como metáfora não só da escrita literária, mas também de certas atitudes mentais que moldarão o Modernismo: revelando a falência da própria linguagem, que refletirá sobre a crise da consciência do sujeito moderno.

Notemos que os modernistas têm plena consciência do seu valor, mas também do peso e *gravitas* dos seus antecessores. Não é por acaso que Almada Negreiros afirma, n’*A Invenção do dia claro*: “Nós não somos do século d’inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século d’inventar outra vez as palavras que já foram inventadas” <sup>563</sup>.

Deste modo, acreditamos que é possível traçar uma história da heteronímia em que Carlos Fradique Mendes seja um elemento importante dessa reflexão, uma vez que se

---

<sup>561</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>562</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, p. 188.

<sup>563</sup> NEGREIROS, Almada. *A invenção do dia claro*. Lisboa: Assírio e Alvim (Edição Fac-similada), 2005, p. 20.

insere num tempo onde o ceticismo acerca da unidade e harmonia do sujeito parecem começar a estar na ordem do dia.

Voltando, ainda, à imagem que os dois investigadores empregam acerca da utilização de calor num corpo e da possível utilização de calor a mais que nos levaria até João Mínimo ou, de forma irónica, parece-nos essa a atitude dos autores, até às poesias trovadorescas, dado que a intertextualidade surgiria aqui como modo de deturpar a realidade. O que está em causa não tem que ver com a aplicação de calor a mais ou menos, ou então com a tentativa de retirar o lugar de pai da heteronímia a Pessoa, ou ainda de querer forçar a heteronímia. Mais importante, parece-nos, é tentar compreender os antecedentes que levaram Pessoa à materialização integral da fragmentação da unidade do sujeito. Seguindo, pois, o rasto que diz exatamente respeito à crise da unidade do sujeito que começa após a Revolução Francesa, como já tivemos oportunidade de ver, atuando ainda nos nossos dias e refletindo os seus efeitos na literatura contemporânea, chegamos à conclusão de que é possível propor uma história da heteronímia que tem os seus primeiros sintomas, certo que ténues e embrionários, em Filinto Elísio e João Mínimo.

Com Fradique estamos perante o intensificar dessa crise que se vai aveludando, paradoxalmente liquefazendo a suposta unidade do sujeito. Assim, parece-nos que Carlos Fradique Mendes, das figuras que até agora estudamos neste capítulo, é o primeiro grande baque na árvore que seria a unidade do sujeito. Fradique Mendes é, portanto, um proto-semi-heterónimo porque não totalmente consumado, uma vez que o seu estilo acaba por ser o estilo de Eça. E aí sim, será Pessoa quem, de facto, assumirá total e inteira responsabilidade estético-literária.

O que queremos, contudo, sublinhar, é a pertinência da necessidade de traçar uma história da heteronímia na literatura portuguesa, de modo a percebermos e a termos consciência da importância de todos os agentes e fatores que fizeram dos heterónimos o que eles hoje são, o seu valor e papel na literatura portuguesa e a sua importância enquanto atores que moldam os sistemas modelativos do nosso mundo.

Expostas e analisadas as diferentes abordagens e perspetivas em relação a Carlos Fradique Mendes e à sua importância para a caravana heteronímica, concluímos o seguinte: ainda que contestado por Ana Nascimento Piedade, Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre, Fradique Mendes é, de facto, um proto-semi-heterónimo, em classificação sugerida por Carlos Reis:

Sendo Fradique Mendes um poeta, estamos já perante uma verdadeira manifestação heteronímica? A resposta é negativa;

sendo um nome *outro* em relação a Eça, apresentando uma *biografia* distinta da de Eça (e também um perfil ideológico-cultural próprio), Fradique Mendes, poeta de publicação fugaz e praticamente accidental, não franqueia inteiramente o limiar da heteronímia e limita-se, praticamente, a essa condição semi-heteronímica (...) <sup>564</sup>.

Reafirmarmos, portanto, que Fradique está para Eça de Queirós como Bernardo Soares está para Fernando Pessoa. Não só no que diz respeito ao carácter do semi-outro, mas também no que se prende com algumas afinidades à escrita. Se Fradique escreve cartas que são como fragmentos da sua alma, da sua personalidade, Bernardo Soares escreve trechos, fragmentos de um livro que são a sua existência; percebemos que a biografia é necessária para a existência de Fradique, visto que da sua escrita literária escassos são os materiais de que dispomos. Carlos Fradique Mendes é um romântico envolto numa atitude dandy que promove não só o culto da originalidade, como também a tão romântica propensão para o individualismo; foi necessário aproximarmos Fradique de Soares não só por motivos óbvios de (proto)semi-heteronímia, mas também porque ambos têm uma conceção de vida próxima dos românticos. São os dois grandes viajantes, “um na realidade fictícia, o outro na sua própria ficção” <sup>565</sup>.

Carlos Fradique Mendes foi uma personagem literária que entrou na realidade do dia-a-dia lisboeta, passando muitas vezes como pessoa real. A sua importância para os leitores do seu tempo, para os escritores e críticos da época de Eça e ainda da nossa contemporaneidade, reflete-se sob vários aspetos. No que ao nosso tempo diz respeito, só o facto de haver críticos que tentam desconstruir Fradique como um proto-semi-heterónimo demonstra o seu peso e importância no panorama literário nacional, uma vez que parece quase surgir como sinal de ameaça aos poetas vindouros.

Assim, o poeta tem sobre si o peso da importância não só de uma geração como foi a de 1870, mas também abre nesgas de portas para a modernidade que Pessoa irá retratar de modo soberano.

Leiamos, a propósito, algumas palavras de João Gaspar Simões na sua biografia sobre o magno romancista e a propósito de Fradique:

Se Eça de Queirós se limitasse a escrever a biografia idealizada que forma a pequena novela preliminar da *Correspondência*, talvez

---

<sup>564</sup> REIS, Carlos. “O estatuto da heteronímia. Origens, discursos, variações”. In: *Actas do Terceiro Congresso Internacional de Lusitanistas*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1992, p. 24.

<sup>565</sup> LOURENÇO, António Apolinário. “De Fradique Mendes a Fernando Pessoa – A Aventura Interminável”. In: ROCHA, André Crabbé (Dir.). *Cadernos de Literatura*. 25. Coimbra: CLP, 1986, p. 50.

acreditássemos que esse homem fora um homem superior, realmente, uma *grande figura*<sup>566</sup>.

Acreditamos parcialmente na afirmação de Gaspar Simões quando escreve que sabemos muito mais de Fradique através das palavras do narrador das *Memórias e Notas* do que propriamente a partir das missivas que o poeta dirige a diversos correspondentes. Até certo ponto, tal afirmação é verídica.

Todavia, acreditamos que muito daquilo que Fradique Mendes escreve aos seus correspondentes antecipa o que serão o Modernismo e a fragmentação pessoana. As palavras do poeta são como o prólogo ou o peristilo por onde Pessoa caminhará, nomeadamente no que diz respeito ao ajudante de guarda-livros. Vejamos de que modo Fradique antevê a famosa e tantas vezes danosa expressão de Soares, “Minha pátria é a língua portuguesa”:

Um homem só deve falar, com impecável segurança e pureza, a língua da sua terra: - todas as outras as deve falar mal, orgulhosamente mal, com aquele acento chato e falso que denuncia logo o estrangeiro. Na língua verdadeiramente reside a nacionalidade; - e quem for possuindo com crescente perfeição os idiomas da Europa vai gradualmente sofrendo uma desnacionalização (...) e o cosmopolitismo do Verbo irremediavelmente lhe dá o cosmopolitismo do carácter. (...) Falemos nobremente mal, patrioticamente mal, as línguas dos outros! Mesmo porque aos estrangeiros o poliglota só inspira desconfiança, como ser que não tem raízes, nem lar estável – ser que rola através das nacionalidades alheia, sucessivamente se disfarça nelas, e tenta uma instalação de vida em todas porque não é tolerado por nenhuma<sup>567</sup>.

Eis, assim, explicada pelas palavras de Fradique, a necessidade de lermos a analisarmos a sua escrita e as suas cartas. Não só por conta do estilo, que sabemos melifluamente queirosiano, mas sim pelo valor das suas ideias e reflexões, essas sim, reveladoras de um espírito superiormente dotado para pensar os tempos estranhos e nebulosos que pairavam em plena *Belle Époque*.

Carlos Fradique Mendes é, portanto, o *touriste* por excelência do século XIX.

---

<sup>566</sup> SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queirós. A Obra e o Homem*. 4ª Edição. Lisboa: Editora Arcádia, 1981, p. 133.

<sup>567</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas)*. Ed. cit., pp. 214-215.

### 3.3.4. O terceiro Fradique – O *touriste* dileitante a caminho da Modernidade. O *queirosianamento*.

Falaremos agora de um proto-semi-heterónimo, tendo em consideração que a mão que escreve os textos da *nossa* personagem é facilmente identificada com a mão do autor *d’Os Maias*, talvez, porque, como Pessoa nos irá dizer anos depois, “em prosa é mais difícil de se outrar”<sup>568</sup>, e também porque a ironia subjacente às cartas do inevitável poeta permite-nos antever a pena do magno romancista.

Tendo uma biografia alternativa e um nome próprio, é fácil perceber a razão de afirmarmos que Carlos Fradique Mendes é um proto-semi-heterónimo. *Proto* porque ainda esboçado à brocha larga, semi-heterónimo por aquilo que acima dissemos. Voltaremos a esta questão.

Mas primeiro, vejamos de que modo Eça começa por densificar Fradique ainda antes da publicação da sua *Correspondência*. A 10 de junho de 1885, Eça de Queirós escreve a Oliveira Martins para lhe falar de um projeto que ambicionava publicar na *Província*:

O que eu pensei foi o seguinte: uma série de cartas sobre toda a sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até ao preço do carvão, escritas por um certo grande homem que viveu aqui há tempos, depois do cerco de Tróia e antes do de Paris, e que se chama *Fradique Mendes!* Não te lembras dele? Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o. Homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, *dileitante* e voluptuoso, este *gentleman*, nosso amigo, morreu<sup>569</sup>.

De modo a levar o autor de *Portugal Contemporâneo* a acreditar na real existência de Fradique<sup>570</sup>, Eça utiliza Antero de Quental como argumento de autoridade e comparsa

---

<sup>568</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. cit., p. 106.

<sup>569</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. 1º Volume. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 262.

<sup>570</sup> No que à *real* existência de Fradique diz respeito, podemos ler o que Eça virá a escrever à esposa: As senhoras em Lisboa estão encantadas com Fradique. De facto, Fradique é um sucesso; e ocupa parte de todas as conversações em Lisboa, a ponto de se ouvir esse grande nome por cafés, lojas de modas, peristilos de teatros, esquinas de ruas, etc. O pior é que se crê geralmente que Fradique existiu, e é ele, não eu, que recebe estas simpatias gerais”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. 2º Volume. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 115. Fradique é encarado, pois, como se de uma pessoa de verdade se tratasse, acabando o próprio Eça por não ser tão lembrado pelo público leitor, o que nos mostra a grandeza, por um lado, do romancista, e certa autonomia, por outro, da sua *verdade de papel*. Mas nem todos os comentários à receção de Fradique foram abonatórios e positivos. Fialho de Almeida, por exemplo, colocou uma personagem, Manuel, em *Os Gatos*, a dissertar sobre o poeta das *Lapidárias*: “«Acendemos cigarros; Pratas, que trouxera de fora um número novo da *Revista de Portugal* abria-o devagar, repassando com as pontas dos olhos, uma ou outra página de Fradique Mendes. (...) Por essa leitura, soubemos que o parlamentarismo e o constitucionalismo estragavam em Portugal a cabidela de frango e que Fradique começara a interessar-se pela História, por a tia lhe haver dado em pequeno

do poeta d'A *Revolução de Setembro*. Utilizando figuras reais como âncora, Eça de Queirós ludibria o amigo na tentativa de tornar o mais verosímil possível a sua personagem.

Continua a missiva:

Fradique Mendes correspondia-se com toda a sorte de gentes várias (...). Ele escreve a poetas como Baudelaire, a homens de estado como Beaconsfield, a filantropos como St<sup>o</sup>. Antero, e a elegantes como (não me lembra agora nenhum elegante a não ser o Barata Loura) e a personagens que não são nada disto, como o Fontes. Além disso, tem amantes e discute com elas a metafísica da voluptuosidade. E nas cartas ao seu alfaiate encontram-se as regras mais profundas da *arte de bem vestir*. Quando está viajando, no Japão ou na Ásia Central, faz paisagem e quadros de costumes. E quando vem a Portugal, pinta aos seus amigos de Londres e de Berlim as coisas e as ideias do Chiado, de S. Bento, das tabacarias e dos salões. Grande foi o trabalho de coleccionar estas cartas, mas a *Província* não se poupa a esforços, etc, etc. Hem! que assunto! E com este título modesto – *Correspondência de Fradique Mendes* – precedida, está claro, por um estudo sobre a vida e opiniões desse lamentado *gentleman*. Estas cartas devem ser publicadas sem ordem, a não ser de data, e portanto uma aqui, outra além<sup>571</sup>.

Eça acaba por dizer a Oliveira Martins que também conheceu este distinto *gentleman* o que leva, mais uma vez, à tentativa do efeito de real. Seria Fradique capaz de ganhar total autonomia literária, consubstanciando-se num heterónimo? Possivelmente não, visto que a sua escrita literária não é diferente da do seu criador. Não queremos afirmar, todavia, que não possa ser um semi-heterónimo, que se situa uma escada abaixo dessa autonomia realizada pelas *verdades* de papel pessoais. Além do mais, temos que ser cautelosos com a utilização do termo heterónimo antes de Pessoa. Como já afirmámos, utilizamo-lo de modo a situarmos a nossa reflexão e a progressão da história da heteronímia na literatura portuguesa. O que interessa agora, é a forma como Eça vai planeando o aparecimento de Fradique. Desde logo, temos acesso a alguns dados biográficos do poeta, todos eles virados

---

um pataco, para bolos (...). É conselheiro Acácio do melhor. Já os meninos ficam sabendo porque foi que o Estêvão d'Alcochete comprou na sua mocidade Pancas... foi por Vasco da Gama ter embarcado em Belém, no século XV, para a viagem da Índia». (...) «Que vem a ser então este Fradique? (...) A condensação, num tipo de caixeiro, das ideias, das apreciações literárias e das pedanterias juvenis dos homens do Cenáculo, que, envelhecendo, e chegando a cargos oficiais, deram a filarmónica dos vencidos da vida. Fradique é uma espécie de Ramalho Ortigão, que tendo lido todos os livros, visto todos os homens, descamba a dizer asneiras sobre as coisas que viu e percorreu». In: ALMEIDA, Fialho de. *Os Gatos*. N<sup>o</sup> 4. Março-julho 1890. Fradique acaba por entrar no diálogo de outras personagens e de outras narrativas, o que não deixa de ser sintomático da sua grandeza e influência no mundo literário e cultural lisboeta dos finais do século XIX. Ainda que Fialho critique a posição de diletantismo intelectual e janota de Fradique, realçando a sua superficialidade e inutilidade, o certo é que acaba por engrandecer a personagem queirosiana, já que uma crítica, ainda que negativa, vale mais que o silêncio.

<sup>571</sup> *Idem*, p. 263.

para um lado puramente intelectual, centrados nos seus conhecimentos e na sua *entourage* literária.

Contudo, Oliveira Martins não parece ter dado grande interesse ao projeto queirosiano, uma vez que três anos depois, a 23 de junho de 1888, o romancista escreve novamente ao historiador:

Tenho aqui, para ti, isto é, para o *Repórter*, dadas certas condições, uma imensa quantidade de prosa. (...) Compreenderás quando eu te disser que se chama – *Correspondência de Fradique Mendes*. (...) Fradique foi um grande homem – inédito. (...) Este novo Fradique que eu revelo é diferente – verdadeiro grande homem, pensador original, temperamento às acções fortes, alma requintada e sensível... Enfim, o diabo! (...) Somente, eu não podia editar a correspondência de Fradique, sem a preceder de um estudo sobre esta singular personalidade. Ora esse estudo não pode ser fragmentado – quero dizer, tem de aparecer seguido e a seguir. (...) Que queres tu? Eu conheci tanto este homem, tenho tantas coisas a contar dele, tão curiosas!... Como publicar, porém, *dez artigos* a seguir? No folhetim, não pode ser, porque se não pode interromper o romance, nem eu quero que o estudo crítico sobre um tão grande homem apareça nesses baixos do jornal, destinados à imaginação e à novela<sup>572</sup>.

Sublinhemos, mais uma vez, a estratégia de veracidade, facultada agora pelo facto de ser o próprio Eça a afirmar ter conhecido aquele homem excepcional, notável, dotado de um espírito exemplar, que, por isso, deverá ser relatado aos portugueses.

A tentativa de o autor de *O Primo Basílio* levar o historiador a acreditar na existência real de Fradique vai ao ponto de lhe dizer que não pretende que as suas notas sobre o poeta sejam publicadas no local que corresponde ao folhetim, secção destinada às obras de ficção, uma vez que Fradique foi, de facto, um homem que viveu e existiu, tendo travado conhecimento com o próprio romancista e com Antero de Quental. A tentação de Eça em manter Fradique uma pessoa de carne e realidade é intensa e determinada, acabando, contudo, por ceder, e, em carta a Oliveira Martins, de 12 de junho de 1888, desvenda todo o segredo a propósito de Carlos Fradique Mendes. Outro aspeto interessante, também, diz respeito ao facto de tanto Eça como depois Pessoa terem como intuito não revelar as suas criações. Porém, os dois escritores acabam por fazê-lo. Eça revela, então, que

A introdução a «Cartas que nunca foram escritas por um homem que nunca existiu», não podia deixar de ser uma composição em que se tentasse dar a esse homem, primeiramente, realidade, corpo,

---

<sup>572</sup> *Idem*, pp. 473-474.

movimento, vida. Não se pode decentemente publicar a *Correspondência de uma abstracção*<sup>573</sup>.

De igual modo, Pessoa escreverá a João Gaspar Simões, a 28 de julho de 1932, revelando, também, o mistério da sua criação: “Não sei se alguma vez lhe disse que os heterónimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) devem ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde, e portanto absurdo, para o disfarce absoluto)”<sup>574</sup>.

Um dia antes de nascer o maior poeta do século XX português e talvez do mundo, o maior romancista português do século XIX revela ao amigo historiador que o seu objetivo era dar a conhecer a história, a vida, os gostos e a correspondência de uma *verdade de papel*, de uma criação literária, mas que para levar a cabo essa tarefa necessitava de espaço para descrever e densificar a personagem, de modo a torná-la mais real e verdadeira. Quando Eça refere “realidade, corpo, movimento, vida”, está a abrir caminho para aquilo que Pessoa dirá a propósito de Caeiro, Reis e Campos na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro: “Mais uns apontamentos nesta matéria: eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos”<sup>575</sup>. Mas Carlos Fradique Mendes, bate apenas na sineta da cancela da modernidade, acabando por deixar um pé do lado de lá da cerca, ficando com o outro de fora, numa certa indecisão que não deixa de ser, de facto, fruto dessa modernidade que revela a falência de todas as verdades no plano literário, epistemológico, ontológico e cultural.

Após a longa troca de correspondência, as cartas contendo “fradiquices” começam a sair em 1888 n’*O Repórter* e também, dias depois, no jornal brasileiro *Gazeta de Notícias*<sup>576</sup>.

Como fizeram os três jovens da Travessa do Guarda-Mor, o agora adulto Eça de Queirós irá encontrar nas poesias de Carlos Fradique o pretexto ideal para dar início às suas notas sobre aquele que Oliveira Martins tratou como “o português mais interessante do século XIX”<sup>577</sup>:

---

<sup>573</sup> *Idem*, p. 479.

<sup>574</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935. Ed. cit.*, p. 270.

<sup>575</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 344.

<sup>576</sup> “el primer instinto de reunir en un volumen toda la matéria publicada sobre «Fradique Mendes» parece datar de 1888 – a poco de haber aparecido en *O Repórter* de Lisboa y en la *Gazeta de Notícias* de Río de Janeiro la «biografía» del héroe”. In: CAL, Ernesto Guerra da. *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*. Tomo 1º. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1975, p. 101. (Verbete 354).

<sup>577</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas). Ed. cit.*, p. 134.



O meu conhecimento porém com esse admirável homem datava de Lisboa, do ano remoto de 1867. Foi no verão desse ano, uma tarde, no café Martinho, que encontrei, num número já amarrotado da *Revolução de Setembro*, este nome de C. Fradique Mendes, em letras enormes, por baixo de versos que me maravilharam. Os temas (...) dessas cinco ou seis poesias, reunidas sob o título de Lapidárias, tinham logo para mim uma originalidade cativante e bem-vinda<sup>578</sup>.

Em primeiro lugar, devemos realçar o facto de haver uma breve discrepância de datas em relação ao lançamento das primeiras poesias de Fradique Mendes. Como sabemos, é em agosto de 1869 e não de 1867 que se vê o nome de Fradique impresso nas páginas do periódico. Mais de que um erro ou gaffe, parece-nos, de facto, que Eça recuou até ao ano de 1867 para dar nova densidade e complexidade ao cinzelador das “Lapidárias”, talvez porque em 1867 ocorrem três ou quatro acontecimentos importantes na Europa e em Portugal: de abril a novembro dá-se em Paris a Exposição Universal que pretendia cantar o progresso da civilização, da cultura, da técnica e da ciência; a 1 de julho é abolida em Portugal a pena de morte; a 31 de agosto morre Baudelaire e, por fim, a 14 de setembro é publicado o 1º volume de *O Capital*, de Marx e Engels.

De todas estas datas, muito provavelmente as mais importantes serão a que dizem respeito à Exposição Universal de Paris e à morte do poeta do absinto. Carlos Fradique Mendes é fruto e quase produto contrafeito do famoso evento que cantou a civilização e o cosmopolitismo em Paris, como que nascendo num desses palácios feitos à medida para a Exposição nos *Champs de Mars*. Além disso, ao surgir logo após a morte de Baudelaire, Eça parece querer dizer-nos que Fradique, para além de amigo e discípulo do poeta, viria substituí-lo com uma nova verdade, tanto ou mais polémica e derradeira que as escritas n’*As Flores do Mal*.

Esta hipótese parece-nos plausível, se tivermos em conta a relação que o Fradique queirosiano tem com Baudelaire. Mais à frente retomaremos a reflexão agora começada.

Voltando agora ao excerto acima transcrito d’*A Correspondência*, é possível ainda referir a imagem romântica que nos é dada pelo narrador a propósito das folhas amarrotadas do jornal onde se encontravam os poemas de Fradique. O que daqui advém é uma forma outra de falarmos da ideia romântica do manuscrito perdido ou encontrado, mas, desta feita, adaptada aos tempos da tinta de imprensa e às tiragens diárias, em milhares, de jornais, revistas e folhetins. Lembremo-nos que o narrador d’*A Correspondência* não deixa de ser,

---

<sup>578</sup> *Idem*, p. 77.

também, um leitor, editor e admirador das cartas do poeta, já que “próprio do editor ou leitor de manuscrito encontrado é também a sua condição de leitor apaixonado e curioso de conhecimentos”<sup>579</sup>.

Voltemos agora ao testemunho do narrador da *Correspondência*:

Fradique Mendes pertencia evidentemente aos poetas novos que, seguindo o Mestre sem igual da *Légende des Siècles*, iam, numa universal simpatia, buscar motivos fora das limitadas palpitações do coração – à História, à Lenda, aos Costumes, às Religiões, a tudo que através das idades, diversamente e unamente, revela e define o Homem. Mas além disso Fradique Mendes trabalhava um outro filão poético que me seduzia – o da Modernidade, a notação fina e sóbria das graças e dos horrores da Vida, da Vida ambiente e costumada, tal como o podemos testemunhar ou pressentir nas ruas que todos trilhamos (...). Não asseguro todavia a nitidez destas belas reminiscências. Desde essa sesta de agosto, no Martinho, não encontrei mais as LAPIDÁRIAS: e de resto, o que nelas então me prendeu, não foi a Ideia, mas a Forma – uma forma soberba de plasticidade e de vida, que ao mesmo tempo me lembrava o verso marmóreo de Lecomte de Lisle (...), e a nervosidade de Baudelaire vibrando com mais norma e cadência<sup>580</sup>.

Eis que surge de novo Baudelaire como grande referência do narrador e do seu amigo J. Teixeira de Azevedo. O facto de não mais voltar a ter lido os poemas de Fradique desde aquele distante verão de 1867 surge aqui como símbolo de uma incerteza nebulosa, sendo que os elogios e defeitos podem sempre pecar por excesso ou defeito. Através do recurso à memória, mecanismo falível, mas certo, o narrador esconde-se para dar corpo e gesto a uma pessoa de papel. O distanciamento torna-se, assim, ideal, uma vez que sabemos de antemão da possibilidade de estarmos perante um discurso que peca por omissões, escolhas, silêncios e exageros.

Uma das personagens mais interessantes que irá criar um ambiente de tensão e de dualidade é, sem dúvida, J. Teixeira de Azevedo, pois será a partir do amigo do narrador que maioritariamente veremos opiniões dissonantes e nada abonatórias acerca do autor dos *Poemas do Macadam*.

Ainda que Teixeira de Azevedo venha a dizer que as “Lapidárias” tinham um ar “sublime – mas brejeiro”<sup>581</sup>, logo se apercebe da necessidade de “desentulhar Fradique

---

<sup>579</sup> ABREU, M. F. “Manuscrito Encontrado (Motivo Do). In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Ed. cit., p. 302.

<sup>580</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 78-80.

<sup>581</sup> *Idem*, p. 85.

Mendes da obscuridade, e erguê-lo no alto do escudo como o radiante mestre dos Novos”<sup>582</sup>. Ação que, de facto, Eça e Batalha Reis realizaram em 1869.

O narrador vai progredindo na sua história e, antes de começar a relatar aquilo que sabe da biografia de Fradique, utiliza, de novo, uma técnica narrativa que o poderá descomprometer com as possíveis mentiras ou fantasias a propósito do famoso poeta. Assim, o narrador coloca na voz de outra personagem, Marcos Vidigal, primo de Carlos Fradique, todos os pormenores e detalhes a propósito da ascendência, da infância e formação do cinzelador das “Flores do Asfalto”:

Apenas eu aludi a Fradique Mendes, àqueles versos que me tinham maravilhado – (Marcos) Vidigal arrojou a pena, já risonho, com um clarão alvoroçado na face mole (...). Fomos ao Passeio Público. (...) Tomámos sorvetes debaixo das acácias: e pelo cronista da *Revolução* conheci a origem, a mocidade, os feitos do poeta das LAPIDÁRIAS<sup>583</sup>.

Marcos Vidigal é então, aqui, o conhecedor da vida do poeta, o que o torna equivalente ao manuscrito perdido ou encontrado. Não podemos, no entanto, deixar de alertar em relação ao primo de Fradique, uma vez que, sendo jornalista e cronista, poderá sempre ter a *verve* apontada à fantasia, ao devaneio e ao exagero. Não nos esqueçamos que as referências ao ano de 1867 são aqui feitas com um tom misto de saudade, ironia e condescendência. Estamos perante uma ficção dentro de outra ficção, ou seja, uma narrativa onde uma personagem de papel nos conta a vida e feitos de uma outra pessoa de papel:

Carlos Fradique Mendes pertencia a uma velha e rica família dos Açores, e descendia por varonia do navegador D. Lopo Mendes (...). A sua primeira educação fora singularmente emaranhada: o capelão de D. Angelina ensinou-lhe o latim, a doutrina, o horror à maçonaria, e outros princípios sólidos; depois, um coronel francês, duro jacobino (...), veio abalar estes alicerces espirituais fazendo traduzir ao rapaz a *Pucelle* de Voltaire e a *Declaração dos direitos do homem*; e finalmente um alemão, que ajudava D. Angelina a enfiar Klopstock na vernaculidade de Filinto Elísio, e se dizia parente de Emmanuel Kant, completou a confusão iniciando Carlos, ainda antes de lhe nascer o buço, na *Crítica da Razão Pura* (...). Felizmente Carlos já então gastava longos dias a cavalo pelos campos, com a sua matilha de galgos: - e da anemia que lhe teriam causado as abstrações do raciocínio, salvou-o o sopro fresco dos montados e a natural pureza dos regatos em que bebia. A avó, (...),

---

<sup>582</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>583</sup> *Idem, p. 86.*

decidiu de repente, quando Carlos completou dezasseis anos, mandá-lo para Coimbra (...) <sup>584</sup>.

Podemos inferir, a partir do excerto transcrito, que a educação, crescimento e formação de Fradique surge, desde logo, não só cheia de contradições como espartilhada, acabando por ter um carácter caricato, e, por isso, interessante. Da formação religiosa à filosófica das grandes ideias de Kant, passando pelos ideais iluministas da Revolução Francesa, Fradique adquire noções de grandes e importantes áreas do saber. Como se o diletantismo intelectual estivesse, desde o seu nascimento, a si destinado. A complementar toda a formação livresca surge a educação ao ar livre, pela natureza, através dos regatos e dos montes, pelas cavalgadas, o que nos traz à memória um certo ideal de formação efemera: mente sã em corpo sã.

Ainda que, à primeira vista, a educação de Fradique pareça ter todos os primores de menino fidalgo, se indagarmos mais atenta e aprofundadamente, percebemos que para lá do embrionário ecletismo que levará ao dandismo diletante, encontramos um outro sintoma da fragmentação do sujeito a partir da educação, uma vez que nenhuma verdade, das diversas áreas do conhecimento, parece conter a Verdade absoluta capaz de tudo definir e explicar. Tal ideia refletir-se-á ao longo da vida do poeta, acabando por ser um traço de decadentismo, ainda que Fradique não seja decadente.

Carlos Fradique partilha com o decadentismo a

ausência de uma verdade única que guie e oriente a sua vida: ele viaja, aprende, cultiva-se, entusiasma-se, crê, ensina, distingue (...). Nenhuma experiência exclui da sua vida, mas, no final, sendo tudo e todos, vivendo em comunhão com tudo e com todos, acaba por não ser nada e de ninguém <sup>585</sup>.

Do que fica exposto, podemos ver de imediato o aprofundar da crise da unidade do sujeito, uma vez que a falência do Positivismo que via na ciência a fonte do progresso e da felicidade trouxe mais dúvidas e incertezas. Fradique educado sob a égide de grandes ideais, mas educado fragmentariamente, fará da sua vida uma constante busca pelo conhecimento, uma busca que não deixa de ser, também, pelo autoconhecimento.

Se olharmos agora para o panorama geral e visitarmos a carta sobre a génese dos heterónimos, facilmente entendemos a importância da educação múltipla e fragmentada como espelho da individualidade fragmentada do sujeito. Falamos de Álvaro de Campos e

---

<sup>584</sup> *Idem*, pp. 86-87.

<sup>585</sup> REAL, Miguel. *O Último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006, p. 188.

da sua formação, visto que o grande heterónimo tem uma educação vulgar de liceu, em primeiro lugar, “depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o «Opiário». Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre”<sup>586</sup>.

Nada tem de forçada a comparação ora exposta, aliás, só vem revigorar a nossa ideia da necessidade do estudo e apresentação de uma história da heteronímia na literatura portuguesa, uma vez que Carlos Fradique Mendes e Álvaro de Campos apresentam algumas afinidades que mais não são do que o espelho de uma época de conturbadas mudanças. Se Álvaro de Campos, como já afirmámos, é o século XX, Carlos Fradique Mendes é, pois, o século XIX, também ele um tempo de profundas mudanças e transformações. Ambos com uma formação eclética e fragmentada. Ambos viajados, cosmopolitas e originais. Ambos criações literárias de grandes escritores. Ambos múltiplos, fragmentados, em busca da Verdade. Ambos irmãos em propósito.

Fradique Mendes concentra em si o acumular de um amadurecimento de todas as características que em Pessoa explodirão sob a designação de heteronímia. Possivelmente o fator decisivo, e que faltou a Fradique, que leva o fenómeno heteronímico a ser plenamente consubstanciado em e por Fernando Pessoa tenha sido o começo da Primeira Grande Guerra, prova máxima da falência de todos os ideais positivistas e estilhaço literal e metafórico de um mundo uno e harmonioso. Conversão objetiva em realidade subjetiva.

As grandes viagens serão o seu grande desígnio, acompanhadas, naturalmente, de memoráveis e históricas aventuras<sup>587</sup>:

---

<sup>586</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 345.

<sup>587</sup> As opiniões de Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Carlos Mayer servirão de argumento de autoridade e atestado de real existência do autor dos *Poemas do Macadam*: “«Cá encontrei o teu Fradique, que considero o português mais interessante do século XIX. Tem curiosas parecências com Descartes! É a mesma paixão das viagens (...); a mesma atração pelo luxo e pelo ruído (...); o mesmo amor do mistério, e das súbitas desapareições; a mesma vaidade, nunca confessada, mas intensa, do nascimento e da fidalguia (...). Com tudo isto falta-lhe na vida um fim sério e supremo, que estas qualidades em si excelentes, concorressem a realizar. E receio que em lugar do *Discurso sobre o Método* venha só a deixar um *vaudeville*». Ramalho Ortigão, pouco tempo depois, dizia dele numa carta carinhosa: - «Fradique Mendes é o mais completo, mais acabado produto da civilização em que me tem sido dado embeber os olhos. Ninguém está mais superiormente apetrechado para triunfar na Arte e na Vida. A rosa da sua botoeira é sempre a mais fresca, como a ideia do seu espírito é sempre a mais original. Marcha cinco léguas sem parar, bate ao remo os melhores remadores de Oxford, mete-se sozinho ao deserto a caçar o tigre, arremete com um chicote na mão contra um troço de lanças abissínias: – e à noite numa sala, com a sua casaca de Cook, uma pérola negra no esplendor do peitilho, sorri às mulheres com o encanto e o prestígio com que sempre sorrira à fadiga, ao perigo e à morte. (...) possui as noções mais novas e as mais certas sobre Física, sobre Astronomia, sobre Filologia e sobre Metafísica. É um ensino, uma lição de alto gosto, vê-lo no seu quarto, na vida íntima de *gentleman* em viagem, entre as suas malas de couro da Rússia, as grandes escovas de prata lavrada, as cabaia de seda, as carabinas de Winchester, preparando-se, escolhendo um perfume, bebendo goles de chá que lhe manda o Grão-Duque Vladimir, e ditando a um criado de calção, mais veneravelmente correto que um mordomo de Luís XVI, telegramas que vão levar notícias suas aos *boudoirs* de Paris e de Londres. E depois de tudo isto fecha a sua

Com um ímpeto de ave solta, viajara logo por todo o mundo a todos os sopros do vento, desde Chicago até Jerusalém, desde a Islândia até ao Sahara. Nestas jornadas, sempre empreendidas por uma solicitação de inteligência ou por ânsia de emoções, achara-se envolvido em feitos históricos e tratara altas personalidade do século. Vestido com a camisa escarlate, acompanhara Garibaldi na conquista das Duas Sicílias. Incorporado no Estado-Maior do velho Napier, que lhe chamava *the Portuguese Lion* (...), fizera toda a campanha da Abissínia. Recebia cartas de Mazzini. Havia apenas meses que visitara Hugo no seu rochedo de Guernesey...<sup>588</sup>.

Empreendendo todo o tipo de viagens, Carlos Fradique não deixa de ser um romântico. Na verdade, a “ânsia de emoções”, de que nos fala o narrador, reflete a propensão do homem romântico para a viagem, uma vez que a “viagem é consequência natural de uma relação problemática com a existência e com o conhecimento dos homens e das coisas”<sup>589</sup>.

É pois, a partir das *Lapidárias* e da informação que, em *A Correspondência de Fradique Mendes*, Vidigal partilha com o narrador, que temos acesso à vida de Fradique e à sua primeira formação. Reiteramos a importância de sermos cautelosos com as leituras

---

porta ao mundo – e lê Sófocles no original». O poeta da *morte de D. João* e da *Musa em Férias* chamava-lhe «um Sainte-Beuve encadernado em Alcides». E explicava assim, numa carta desse tempo que conservo, a sua aparição no mundo: «Deus um dia agarrou num bocado de Henri Heine, noutra de Chateaubriand, noutra de Brummel, em pedaços ardentes de aventureiros da Renascença, e em fragmentos ressequidos de sábios do Instituto de França, entornou-lhe por cima *champagne* e tinta de imprensa, amassou tudo nas suas mãos onnipotentes, modelou à pressa Fradique, e arrojando-o à terra disse: ‘Vai, e veste-te no Poole’». Enfim Carlos Mayer, lamentando como Oliveira Martins que às múltiplas e fortes aptidões de Fradique faltasse coordenação e convergência para um fim superior, deu um dia sobre a personalidade do meu amigo um resumo sagaz e profundo: «O cérebro de Fradique está admiravelmente construído e mobilado. Só lhe falta uma ideia que o alugue, para viver e governar lá dentro. Fradique é um génio com escritos!» Também Fradique, nesse inverno, conheceu o pensador das *Odes Modernas*, de quem, numa das suas cartas a Oliveira Martins, fala com tanta elevação e carinho. E o último companheiro da minha mocidade que se relacionou com o antigo poeta das LAPIDÁRIAS foi J. Teixeira de Azevedo, no verão de 1877, em Sintra, na quinta da *Saragoça*, onde Fradique viera repousar da sua jornada ao Brasil e às repúblicas do Pacífico. Tinham aí conversado muito, e divergido sempre. J. Teixeira de Azevedo, sendo um nervoso e um apaixonado, sentia uma insuperável antipatia pelo que ele chamava *linfatismo crítico* de Fradique. Homem todo de emoção não se podia fundir intelectualmente com aquele homem todo de análise. O extenso saber de Fradique também não o impressionava. «As noções desse guapo erudito (escrevia ele em 1879) são bocados de Larousse diluídos em água de Colónia». E enfim certos requintes de Fradique (escovas de prata e camisas de seda), a sua voz mordente recortando o verbo com perfeição e preciosidade, o seu hábito de beber champagne com *soda-water*, outros traços ainda, causavam uma irritação quase física ao meu velho camarada da Travessa do Guarda-Mor. Confessava, porém, como Oliveira Martins, que Fradique era o português mais interessante do século XIX.”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 134-136. Às lacunas que são deixadas pelo narrador (as tais omissões propositadas, ou não), as impressões acima expostas exercem uma função de “validação autoritária”. Para lá da aceitação de Fradique como entidade existente, o que todos os testemunhos fazem é atribuir ao poeta “uma consequente autoridade cultural”. In: REIS, Carlos. “Fradique Mendes: Origem e modernidade de um projecto heteronímico”. In: ROCHA, André Crabbé (Dir.) *Cadernos de Literatura*. 18. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 1984, p. 52.

<sup>588</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>589</sup> REIS, Carlos. “Narrativa de Viagens”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Ed. cit., p. 353.

que daqui possam advir, uma vez que o conhecimento que do poeta nos chega por via de uma outra personagem pode estar filtrado e enviesado.

De qualquer forma, o que Vidigal partilhou foi suficiente para o nosso narrador afirmar que, para ele, o poeta “assumiu (...) a estatura dum desses seres que, pela sedução ou pelo génio, como Alcibíades ou como Goethe, dominam uma civilização, e dela colhem deliciosamente tudo o que ela pode dar em gostos e em triunfos”<sup>590</sup>.

Após saber que Fradique nunca publicaria as *Lapidárias*, o narrador tece considerações a propósito do desiderato do poeta, julgando que,

talvez Fradique; à maneira do chanceler Bacon e de outros grandes homens grandes pela ação, deseje esconder deste mundo de materialidade e de força o seu fino génio poético! Ou talvez essa ira, ao ver o seu nome impresso debaixo de versos com que se orgulharia Lecomte de Lisle, seja a do artista nobremente e perpetuamente insatisfeito que não aceita ante os homens como sua a obra onde sente imperfeições! Estes modos de ser, tão superiores e novos, caíam na minha admiração como óleo numa fogueira<sup>591</sup>.

Todo e qualquer gesto do poeta é motivo de reflexão por parte do narrador que vê na atitude de Fradique a ação de um grande e exemplar sujeito. O que tivemos até agora oportunidade de avaliar diz respeito aos relatos do narrador e de Marcos Vidigal sobre Fradique. Encontramos sempre um misto de maravilhamento e distanciamento irónico que muito nos diz a respeito do poeta. Se associado aos grandes feitos pela Europa encontramos o relato de seu primo, J. Teixeira de Azevedo, por sua vez, realça atitudes que denotam arrogância.

Vejamos, pois, de que modo o narrador e Fradique se encontram pela primeira vez, nesse distante verão de 1867:

Um homem desceu, ligeiro e forte. Era Fradique Mendes (...). A face era de feitio aquilino e grave que se chama *cesariano*, mas sem as linhas empastadas e a espessura flácida que a tradição das Escolas invariavelmente atribui aos Césares, na tela ou no gesso, para os revestir de majestade; antes pura e fina como a dum Lucrécio moço, em plena glória, todo nos sonhos da Virtude e da Arte. (...) Não sei se as mulheres o considerariam *belo*. Eu achei-o um varão magnífico – dominando sobretudo por uma graça clara que saía de toda a sua força máscula. Era o seu viço que deslumbrava. A vida de tão várias e trabalhosas atividades não lhe cavara uma prega de fadiga. Parecia ter emergido, havia momentos, assim de quinzena preta e barbeado, do fundo vivo da Natureza. E

---

<sup>590</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, p. 90.

<sup>591</sup> *Idem*, p. 95.

apesar de Vidigal me ter contado que Fradique festejara os «trinta e três» em Sintra, pela festa de S. Pedro, eu sentia naquele corpo robustez tenra e ágil de um efebo, na infância do mundo grego. Só quando sorria ou quando olhava, se surpreendiam imediatamente nele vinte séculos de literatura<sup>592</sup>.

Advêm das suas qualidades físicas todo o seu esplendor intelectual e psicológico, uma vez que a partir do olhar, o narrador perscruta “vinte séculos de literatura”. É engenhosa a admiração por um homem que, aparentando ter trinta e três anos, tem no olhar um conhecimento ímpar.

Seguidamente, o narrador entra nos aposentos de Fradique, e, através do seu olhar, que tudo procura observar atentamente, vamos tendo acesso a novas informações e detalhes da vida e traços do poeta das “Flores do Asfalto”:

Fradique Mendes voltava de dentro, vestido com uma cabaia chinesa! Cabaia de mandarim, de seda verde, bordada a flores de amendoeira – que me maravilhou e que me intimidou. Vi então que tinha o cabelo castanho-escuro, fino e levemente ondeado sobre a testa, mais polida e branca que os marfins da Normandia. E os olhos, banhados agora numa luz franca, não apresentavam aquela negrura profunda que eu comparara ao ónix, mas uma cor quente de tabaco escuro de Havana. Acendeu uma cigarette, e ordenou «soda e limão» a um criado surpreendente, largas calças de xadrez verde e preto, e o peito florido por três cravos amarelos! (Percebi que este servo magnífico se chamava Smith)<sup>593</sup>.

Assim, estamos perante a forja de uma personalidade literária que surge sob uma máscara de perfeição, polidez e mestria. O facto de sabermos aquilo que é ocultado a J. Teixeira de Azevedo revela-nos mais do que aquilo que fica omitido.

A sua apresentação, após o que ficou exposto, é ambivalente e, até certo ponto, paradoxal, uma vez que o narrador nos mostra um Fradique moderno, revolucionário, ímpar, mas assente sobre um discurso clássico, institucional e academista. Na contradição ou paradoxo descobrimos, na verdade, a tensão em que encontramos o sujeito dos finais do século XIX. Fradique acaba por ser o protótipo de homem ideal do século XIX.

Através dos elementos apresentados, notamos que o processo de autonomização de Carlos Fradique Mendes é quase total, todavia, ainda que a sua identidade esteja configurada e a sua “independência intelectual”<sup>594</sup> proclamada, faltam os escritos capazes

---

<sup>592</sup> *Idem*, pp. 96-98.

<sup>593</sup> *Idem*, pp. 100-101.

<sup>594</sup> *Idem, ibidem*.



de levar o projeto heteronímico à sua plena realização. Voltaremos a esta questão mais tarde, tal como a uma outra relacionada com as críticas feitas à falta de um propósito na vida do famoso dandy.

Antes, porém, voltemos à personalidade de Fradique e aos seus atributos e características: inteligência, diletantismo, dandismo, liberdade de espírito e dispersão.

Ainda que o poeta das “Flores do Asfalto” seja fortemente caracterizado com muitas e tão opostas qualidades, não acreditamos, como escreve Ana Nascimento Piedade, que tal situação “debilit[e] a realidade de Fradique tornando-[o] inautêntic[o] e paradoxal”<sup>595</sup>, uma vez que são os paradoxos e as contradições que mais densidade humana e complexidade psicológica dão às personagens literárias, verdades de papel, e às pessoas reais. Na verdade, um dos maiores valores da literatura reside no facto de o ser humano se rever constantemente nas grandes personagens, ora crescendo com elas, ora fazendo-as crescer connosco. A vitalidade da obra literária também passa pelo crivo da desenvoltura das personagens, e não somente pelas qualidades da escrita do autor e dos temas abordados.

Em missiva a Oliveira Martins, Fradique Mendes expõe as suas ideias a propósito dos sábios e dos intelectuais, acabando por ir ao encontro de certa ideia acerca do turista:

A entrada na História também se me conserva vedada: – porque, se, para se produzir Literatura basta possuir talentos, para tentar a História convém possuir virtudes. E eu!... Só portanto me resta ser, através das ideias e dos factos, um homem que passa, infinitamente curioso e atento. A egoísta ocupação do meu espírito hoje, caro historiador, consiste em me acercar duma ideia ou dum facto, deslizar suavemente para dentro, percorrê-lo miudamente, explorar-lhe o inédito, gozar todas as surpresas e emoções intelectuais que ele possa dar, recolher com cuidado o ensino ou a parcela de verdade que exista nos seus refolhos – e sair, passar a outro facto ou a outra ideia, com vagar e com paz, como se percorresse uma a uma as cidades de um país de arte e luxo. Assim visitei outrora a Itália, enlevado no esplendor das cores e das formas. Temporal e espiritualmente fiquei simplesmente um *touriste*».

Estes *touristes* da inteligência abundam em França e em Inglaterra. Somente Fradique não se limitava, como esses, a exames exteriores e impessoais, à maneira de quem numa cidade do Oriente, retendo as noções e os gostos da Europa, estuda apenas o aéreo relevo dos monumentos e a roupagem das multidões. Fradique (para continuar a sua imagem) transformava-se em «cidadão das cidades que visitava»<sup>596</sup>.

---

<sup>595</sup> PIEDADE, Ana Nascimento. “Estratégias da Modernidade em a Correspondência de Fradique Mendes”. In: *Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos. Actas*. Vol. I. Coimbra: Almedina, 2002, p. 300.

<sup>596</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 146-147.

Quando Fradique se refere aos turistas, de imediato nos recordamos das ideias de Zygmunt Bauman, a propósito do turista e do vagabundo, configurações necessárias para a caracterização do sujeito post-moderno, como verificaremos. Por ora, aliemos à ideia do turismo de Fradique, turismo intelectual, cultural, civilizacional, naturalmente, uma outra ideia-noção de alcance importante: o diletantismo. Diz a personagem:

Aqueles que imperfeitamente o conheciam classificavam Fradique como um *diletante*. Não! essa séria convicção (a que os Ingleses chamam *earnestness*) com que Fradique se arremessava ao fundo real das coisas, comunicava à sua vida uma valia e eficácia muito superiores às que o *diletantismo*, (...), comunica às naturezas que a ele deliciosamente se abandonam. O *diletante*, com efeito, corre entre as ideias e os factos como as borboletas (a quem é desde séculos comparado) correm entre as flores, para pousar, retomar logo o voo estouvado, encontrando nessa fugidia mutabilidade o deleite supremo. Fradique, porém, ia como a abelha, de cada planta pacientemente extraindo o seu mel: – quero dizer, de cada opinião recolhendo essa «parcela de verdade» que cada uma invariavelmente contém, desde que homens, depois de outros homens, a tenham fomentado com interesse ou paixão<sup>597</sup>.

Fradique tem uma curiosidade intelectual insaciável, estando sempre em busca de novas aventuras, de novas matérias para desvendar e estudar. A sua busca não deixa de ser uma procura de um sentido para a existência que, em última instância, o poeta jamais encontra. O sentido está sempre para lá daquilo que é descoberto. O seu diletantismo é a forma menos dolorosa e mais aceitável de encarar a realidade. O diletante é aquele que procura o prazer nas coisas e em todas as matérias de forma superficial, não maturada, o que contrasta com as palavras do narrador, quando afirma que o poeta estudava a fundo todas as questões nas quais se envolvia. Reflete-se nesse mergulhar profundo e constante, qual abelha que vai de flor em flor, a crise da unidade do sujeito que, incessantemente, está em busca da unidade e de um sentido. A sua tendência para a dispersão é um sintoma e um comportamento que identificam o poeta com o ambiente cultural dos finais do século XIX: um clima de incerteza, de decadência e de falência ou ceticismo das verdades até então professadas.

A cultura de Fradique assenta num *tourisme* de identidade e de cultura, visto que o poeta viaja por todo o mundo, sempre com o objetivo de aprender as mais recentes noções e conhecimentos. A liberdade de espírito e a constante dispersão surgem sob a forma das inúmeras viagens, demonstrando um sujeito sempre na ânsia do novo e do mais moderno.

---

<sup>597</sup> *Idem*, pp. 148-149.

Contudo, por detrás dessa ânsia, sempre “sob o impulso de admirações ou curiosidades intelectuais”<sup>598</sup>, encontramos um viajante romântico, aliás, o mais acabado produto do Romantismo português, ainda que o critique ou dele se afaste. O excerto seguinte, provando o dandismo e o diletantismo de Fradique, ilustra ainda o gosto pelas viagens e a concomitante dispersão:

A sua aventurosa e áspera peregrinação pela China, desde o Tibete (...) até à Alta Manchúria, constitui o mais completo estudo até hoje realizado por um homem da Europa sobre os Costumes, o Governo, a Ética e a Literatura desse povo (...). O exame da Rússia e dos seus movimentos sociais e religiosos trouxeram-no prolongados meses pelas províncias rurais entre o Dnieper e o Volga. Os mesmos interesses de espírito e «necessidades de certeza» o levaram na América do Sul desde o Amazonas até às areias da Patagónia, o levaram na África Austral desde o Cabo até aos montes de Zokunga... «Tenho folheado e lido atentamente o mundo como um livro cheio de ideias. Para ver *por fora*, por mera festa dos olhos, nunca fui senão a Marrocos.» (...) Fradique amava logo os costumes, as ideias, os preconceitos dos homens que o cercavam; e, fundindo-se com eles no seu modo de pensar e de sentir, recebia uma lição direta e viva de cada sociedade em que mergulhava<sup>599</sup>.

Como para os românticos, para Fradique Mendes, a viagem tornar-se-á “uma iniciação total, uma procura do eu”<sup>600</sup>, expressa na seguinte fórmula: quanto mais o sujeito se dispersa em busca do conhecimento e da verdade, mais se fragmenta, vivendo, portanto, para viajar, e viajando para viver.

Através da descrição da vida e do espírito do poeta das *Lapidárias*, tendo em consideração o seu quadro estético e literário, “as emoções intelectuais”, é possível formular antecipadamente, o pensamento de “Fernando Pessoa e Sá Carneiro”<sup>601</sup>. E novamente encontramos Fradique no limiar da modernidade poética, entrecruzando a atitude finissecular com a necessidade de absorção de uma totalidade absoluta como sentido da existência. Ora, ambas as atitudes são já em si modernas e filhas das vanguardas. É inevitável não associarmos esta ânsia telúrica e imaginativa de Fradique ao Álvaro de Campos sensacionista-futurista. Não é somente a fórmula “sentir tudo de todas as

---

<sup>598</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>599</sup> *Idem*, pp. 155-157.

<sup>600</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. *As Origens do Romantismo em Portugal*. 2ª Edição. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985, p. 22.

<sup>601</sup> SANTOS, Maria Cristina Firmino. “O Oriente na versão de Eça: Conflitos e Revelações.”. In: BOAS, Gonçalo Vilas – e OUTEIRINHO, Maria de Fátima (Orgs.). *Cadernos de Literatura Comparada*. 18. *Viagens*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 131.

maneiras”, é o querer estar em toda a parte e ser toda a gente, para tudo sentir e perceber. Notemos que Fradique tornava-se “cidadão dos países que visitava” num sintoma mais que evidente da dispersão do sujeito, da sua fragmentação, ou, melhor dizendo, da sua capacidade de se outrar. Ambos parecem ter um caminho semelhante e comum. Enquanto jovens viajam pelo mundo na ânsia de tudo encontrar, porém, na idade adulta parecem adotar uma atitude mais cética que revela sobretudo desilusão.

António José Saraiva escreve, a propósito do autor dos *Poemas do Macadam* aquilo que acreditamos ser possível afirmar, também, sobre o poeta da “Tabacaria”:

esta necessidade de entreter de maneiras sempre variadas e novas a sua personalidade desancorada e de lhe dar uma razão de existência (...). Grande dose de imaginação é despendida na procura destas finalidades fictícias, porque faltam as finalidades reais. Fradique só se tem a si próprio; e além das finalidades do seu próprio eu não vê outras<sup>602</sup>.

Álvaro de Campos e Carlos Fradique Mendes são duas personagens fundamentais não só para o estudo da heteronímia, mas também sobre as reflexões em torno da crise da unidade do sujeito e do (res)surgimento ou iluminação do Romantismo.

Ainda que Fradique venha esporadicamente a Portugal, a sua posição perante o país, em geral, e Lisboa, em particular, é a de um crítico rigoroso e exigente<sup>603</sup>, que, contudo, não deixa de amar a sua terra, havendo, assim, uma aproximação ao posicionamento de Eça de Queirós.

---

<sup>602</sup> SARAIVA, António José. *As Ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, p. 138.

<sup>603</sup> “Lisboa só lhe agradava como paisagem. (...) Lisboa é uma cidade aliterada, afadistada, catita e conselheiral. Há literatice na simples maneira com que um caixeiro vende um metro de fita; e, nas próprias graças com que uma senhora recebe, transparece fadistice; mesmo na Arte há conselheirismo; e há catitismo mesmo nos cemitérios. Mas a náusea suprema, meu amigo, vem da politiquice e dos politiquetes». Fradique nutria pelos políticos todos os horrores (...). Bem mais justo era o horror que lhe inspirava, na vida social de Lisboa, a inábil, descomedida e papalva imitação de Paris. Essa «saloia macaqueação», superiormente denunciada por ele numa carta que me escreveu em 1885, e onde assenta, num luminoso resumo, que «Lisboa é uma cidade traduzida do francês em calão» – tornava-se para Fradique, apenas transpunha Santa Apolónia, um tormento sincero. E a sua ansiedade perpétua era então descobrir, através da frandulagem do Francesismo, algum resto do genuíno Portugal. (...). As coisas mais deliciosas de Portugal, (...) degeneraram, insipidaram... Desde quando? Pelo que me dizem os velhos, degeneraram desde o Constitucionalismo e o Parlamentarismo. A saudade do velho Portugal era nele constante: e considerava que, por ter perdido esse tipo de civilização intencionalmente original, o mundo ficara diminuído. Este amor do passado revivia nele, bem curiosamente, quando via realizados em Lisboa, com uma inspiração original, o luxo e o «modernismo» inteligente das civilizações mais saturadas de cultura e perfeitas em gosto. (...)

Com efeito, nesta saudade de Fradique pelo Portugal antigo, havia amor do «pitoresco», estranho num homem tão subjetivo e intelectual: mas sobretudo havia o ódio a esta universal modernização que reduz todos os costumes, crenças, ideias, gostos, modos, os mais ingénitos e mais originalmente próprios, a um tipo uniforme (representado pelo sujeito utilitário e sério de sobrecasaca preta). (...) Por isso Fradique em Portugal amava sobretudo o povo – o povo que não mudou, como não muda a Natureza que o envolve e lhe comunica os caracteres graves e doces”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 159-163.

A sua atração pelo pitoresco e pelos costumes da velha sociedade portuguesa, assim como a sua “vocalização cosmopolita”<sup>604</sup>, que muito partilha com Álvaro de Campos, também ele cidadão de todos os países e de todas as experiências e sensações, revela uma atitude aristocrática que, aliada ao individualismo romântico, revela muito daquilo que ao dandy diz respeito.

O individualismo surge aqui através de três caminhos. Em primeiro lugar, a sua atitude aristocrática e, de algum modo, anti-liberal, mostra-se quando a personagem faz referência ao Portugal setecentista, ultracatólico, sáfico e absolutista, como um país, de facto, original e genuíno. A democratização da sociedade e a uniformização dos costumes causa repúdio ao dandy que vê na massificação a desindividualização. Paradoxalmente, o dandy “recusa o anonimato, antes de mais, através de uma busca de excentricidade na elegância e do culto da arte de surpreender”<sup>605</sup>.

Assim, industrialização é sinónimo de banalização e plastificação do genuíno. Se em Portugal era o modo de vida parisiense que desvirtuava o país, a cultura e a civilização, na Palestina é o caminho de ferro que suja e corrompe uma terra divina.<sup>606</sup>

O dandy adota, assim, uma posição aristocrática e quase antidemocrática, uma vez que o progresso que prometia o desenvolvimento e a felicidade acabou por aumentar as desigualdades e criar ainda mais pobreza e injustiça.

Em segundo lugar, um outro trilha, também consequência dos novos tempos cada vez mais uniformizadores e que levam à desindividualização do sujeito, tem que ver com um caminho que leva ao tédio e ao *spleen* já teorizado por Baudelaire.

O tédio de que nos fala Fradique, aliado a um certo conformismo e ceticismo finiseculares, apresenta, desde logo, traços decadentistas. É importante realçar este ceticismo final, tonalidade angustiada, e, em última instância, romântica, que o irá

---

<sup>604</sup> REIS, Carlos. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 210.

<sup>605</sup> LIMA, Isabel Pires de. “Fradique e o Dandismo”. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000, p. 305.

<sup>606</sup> “Ora, locomotivas manobrando pela Judeia e Galileia, com a sua materialidade de carvão e ferro, o seu desenvolvimento inevitável de hotéis, omnibus, bilhares e bicos de gás, destroem irremediavelmente o poder emotivo da Terra-dos-Milagres, porque a modernizam, a industrializam, a banalizam... (...) Ninguém mais do que eu, decerto, aprecia e venera um caminho de ferro, meu Bertrand (...). As coisas mais úteis, porém, são importunas, e mesmo escandalosas, quando invadem grosseiramente lugares que lhes não são congêneres. Nada mais necessário na vida do que um restaurante: e todavia ninguém, por mais descrente ou irreverente, desejaria que se instalasse um restaurante (...) nas naves de Notre-Dame ou na Velha Sé de Coimbra”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 274-278, *passim*. O que daqui podemos extrair é o facto de Fradique amar a modernização e a industrialização, mas nos grandes centros culturais e técnicos, como Paris, Londres, Berlim ou S. Petersburgo, não em Portugal ou na Galileia. A sua crítica à modernização, democratização e uniformização é feroz e reflete a crise que vive o sujeito dos finais do século XIX.

aproximar daquele Campos que regressa a Lisboa em 1923<sup>607</sup>. Carlos Fradique Mendes não deixa de ser um parente afastado, em alma, do engenheiro naval Campos.

Vejamos, pois, de que modo se aproximam e de que forma Fradique é um dandy também segundo o prisma do tédio:

São dele, e escritas nos derradeiros anos (numa carta a G. F.) estas nobres palavras: «Todos nós que vivemos neste globo formamos uma imensa caravana que marcha confusamente para o Nada. (...) Só nos resta para nos dirigir, na rajada que nos leva, esse secular preceito, suma divina de toda a experiência humana – ‘ajudai-vos uns aos outros!’ Que, na tumultuosa caminhada, portanto, onde passos sem conta se misturam – cada um ceda metade do seu pão àquele que tem fome; estenda metade do seu manto àquele que tem frio; acuda com o braço àquele que vai tropeçar; poupe o corpo daquele que já tombou; e se algum mais bem provido e seguro para o caminho necessitar apenas simpatia de almas, que as almas se abram para ele transbordando dessa simpatia... Só assim conseguiremos dar alguma beleza e alguma dignidade a esta escura debandada para a Morte»<sup>608</sup>.

É certo que existem diferenças entre Fradique e Campos. Para o primeiro ainda existe alguma salvação pelo caminho da bondade humana e dos preceitos religiosos, o que reflete a ideia neofranciscanista do Eça dos últimos anos. No que diz respeito a Campos estamos perante todas as falências. Já não há espaço para a bondade ou para a religião, como vemos em “Tabacaria”: “Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada”<sup>609</sup>.

Porém, realçamos o ceticismo. Em Fradique, o sintoma, a fissura no verniz romântico; em Campos, o total estilhamento do verniz. Em ambos, a posição superior e admiravelmente romântica.

O que encontramos nos dois poetas vai ao encontro do conceito de dandy, no que diz respeito a um niilismo irreduzível. Na verdade, o dandy

move-se no mundo ostentado despreocupação<sup>610</sup> e marcando a sua diferença. Mas não desprezando as convenções ou, menos ainda, as formas. Pelo contrário, o *dandy*, o verdadeiro *dandy*, desloca-se

---

<sup>607</sup> Cf. Nota de rodapé 380.

<sup>608</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>609</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos. Ed. cit.*, p. 320.

<sup>610</sup> O que podemos ver no Fradique que atinge a maioria em Paris e recolhe as heranças do pai e da avó para levar uma vida superiormente luxuosa, viajando, colecionando experiências e vivências, mas sempre com o intuito de alcançar uma totalidade desde sempre fragmentada. Aspeto que também encontramos já no Campos sensacionista-futurista que parte em busca de uma total e sublime absorção da totalidade não só através das suas inúmeras viagens, de barco, de comboio ou de automóvel, mas também através da interpretação *in extremis* da lição do mestre quando afirma “vi como um danado”. No verso “sentir tudo de todas as maneiras” podemos antever não só o desejo de totalidade, como também certa despreocupação relacionada com as suas atitudes e ações. Ambos superiormente preparados para triunfar na vida. Ambos inevitável e implacavelmente resignados com a descrença em qualquer solução.

entre elas como um mestre de cerimónias. (...) o *dandy* é alguém que está à-vontade em toda a parte, tanto no bordel como na igreja, tanto na corte como na rua. Se um sinal excessivo apesar de tudo o distingue por contraste, é o traço que sublinha «estar em toda a parte». Com efeito, o *dandy* nunca está consigo, nem tão-pouco com o outro – não cuida nem de si nem do outro, mas somente do seu próprio aparecer, do seu passar de situação em situação, do seu mostrar-se *in figuris*<sup>611</sup>.

Fradique e Campos não acreditam em coisa alguma. Ambos se evadem do mesmo modo: através de uma *máscara* de resignação e angústia. Ambos ficam sem soluções para o problema último da existência: o seu sentido. Fradique não deixa de ser um herói decadente que,

No crepúsculo de uma civilização, no ocaso de uma nação, se ergue de entre as ruínas como testemunha do esplendor passado. Homem curioso mas céptico, ele sabe que a infinita busca que empreende, eterno viajante da terra e do espírito, por intensos momentos de prazer e de perfeição que propicie, está votada ao insucesso e eivada de melancolia<sup>612</sup>.

No entanto, o que Fradique parece não saber é que o não ter soluções, como afirma Vergílio Ferreira, “foi ainda uma solução”<sup>613</sup>. E é aqui que reside uma diferença abissal entre Fradique e Campos. O amigo de Oliveira Martins ainda não tem total consciência da falência total das verdades ontológicas e epistemológicas que asseguravam a vivência do sujeito. Por sua vez, o incomodativo correspondente de Ofélia de Queirós já tem plena noção da falta de âncoras e certezas em vários planos, uma vez mais porque os tempos são outros e a guerra veio estilhaçar com a crença positivista na técnica e em certa modernidade de moldes futuristas-mecanicistas. Daí que o Fradique vítima de *queirosianamento* seja uma personagem finissecular, aberto ao “espiritualismo e à fantasia, saturado [mas não extasiado ou angustiado] do cientismo, que não trouxera, afinal, a solução dos mistérios do mundo, céptico ante o Progresso burguês, que banalizava, triturava e amolecia”<sup>614</sup>.

Desta feita, Fradique Mendes é um *dandy* e um romântico, uma vez que o Romantismo é, paradoxalmente, “rotura e totalidade, ou melhor: consciência de rotura e

---

<sup>611</sup> GIVONE, Sergio. “O Intelectual”. In: FURET, François. *O Homem Romântico*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 206.

<sup>612</sup> LIMA, Isabel Pires de. “Vencidismo e Dandismo ou o Heroísmo Decadente de Carlos Fradique Mendes”. In: MATOS, Albino de Almeida (Dir.). *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*. Ed. cit., p. 44

<sup>613</sup> FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível – III*. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 195.

<sup>614</sup> MONTEIRO, Ofélia Paiva. “Sobre a Excentricidade Humorística de Fradique”. In: REIS, Carlos (Dir.). *Queirosiana. Estudos Sobre Eça de Queirós e a sua Geração*. Ed. cit., p. 205, p. 207.

desejo de totalidade”<sup>615</sup>. Talvez na citação anterior resida uma smula interessante não só de quem é e do que representa Fradique Mendes, mas também lvaro de Campos: ambos produtos românticos em busca de uma totalidade, acabando por não encontrar um derradeiro sentido, capaz de completar, extasiar, arrebatado, redimir os seus anseios e sonhos.

Em terceiro lugar, um outro caminho revelador do individualismo tipicamente romântico que nos fala do dandismo de Fradique, refletindo, em última instância, também, e sub-repticiamente, as características acima referidas acerca do poeta das *Lapidárias*, tais como o diletantismo, a liberdade de espírito, a dispersão e um certo culto da originalidade.

Após a morte do poeta, repentina como a querem todos os grandes, picos e imortais heróis, o narrador parte em busca dos manuscritos e das obras de Fradique, como prova capaz de refutar a ideia de que o poeta era um diletante que não se dedicava a aturados estudos<sup>616</sup>.

O facto de o narrador tomar todas as medidas para encontrar e publicar os textos e as obras de Fradique Mendes parece querer revelar que, de facto, o poeta tinha obras completas e prontas a publicar. Porém, toda essa papelada encontra-se na posse de uma das amantes de Fradique que, por imposição moral e amorosa, não permite que se abra a famosa arca que fácil e deliciosamente nos remete para uma outra arca não perdida para os lados do Volga, mas antes pelas ruelas de Lisboa. A arca de Pessoa.

Ao designar arca como *vala comum*, Fradique revela duas características interessantes: a primeira, de que não acredita no seu poder de escritor e poeta, pois a sua escrita não é capaz de ter um carácter definitivo; a segunda parece ser um piscar de olho  posteridade e ao crítico, uma vez que a não publicação desses papéis é que parece fazer com que Fradique não caia no esquecimento de uma vala comum, mas antes no respeito e no estudo de inúmeros investigadores.

---

<sup>615</sup> SARAIVA, Maria Helena. “Romantismo: Rotura e Totalidade”. In: *Estética do Romantismo*. Ed. cit., p. 79.

<sup>616</sup> “E escassamente pode ser acusado de *indolência*, de *indiferença*, quem, como ele, fez duas campanhas, apostolou uma religião, trilhou os cinco continentes, absorveu tantas civilizações, percorreu todo o saber do seu tempo. O cronista da *Gazette de Paris* acerta, porém, singularmente, afirmando que desse duro obreiro não resta uma obra. Impressas e dadas ao mundo só dele conhecemos com efeito as poesias das LAPIDÁRIAS, publicadas na *Revolução de Setembro* – e esse curioso poemeto bárbaro, *Laus Veneris Tenebrosae*, que apareceu na *Revue de Posie et d’Art*, fundada em finais de 69 em Paris por um grupo de poetas simbolistas. Fradique porém deixou manuscritos. Muitas vezes, na Rue de Varennes, os entrevi eu dentro dum cofre espanhol do século XIV, de ferro lavrado, que Fradique denominava a *vala comum*. Todos esses papéis (e a plena disposição deles) foram legados àquela *Libuska* de quem ele largamente fala nas suas cartas a Madame de Jouarre”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, p. 180.



É agora tempo de refletirmos sobre o violoncelo de Fradique e da sua capacidade musical que se parece ter perdido. A perda da capacidade de tocar violoncelo deve-se, segundo a nossa perspectiva, a duas causas: a necessidade de criar uma nova vida e roupagem a Fradique após a sua aparição enquanto proto-heterónimo coletivo e embrionária criação literária de Eça n' *O Mistério*. Ocultando, ou neste caso, eliminando certas características não deixa de ser uma nova forma de afirmar a personagem; o segundo parâmetro, por seu turno, poderá ter que ver com um outro aspeto, já mais virado para a crise da unidade do sujeito.

A música pode ser entendida como arte que unifica e reúne várias características capazes de criar uma obra de arte total – não nos esqueçamos dos preceitos de Wagner a este respeito<sup>617</sup> –, assim como uma arte com poderes encantatórios, que deslumbram e magnetizam. Ora, o que o Fradique queirosiano pretende, em última instância, é um sentido para a existência, tentando, assim, encontrá-lo em todas as viagens e estudos que enceta, acabando por nunca atingir a tal verdade desde sempre almejada. Num tempo de ceticismo e de algumas atitudes decadentes típicas do fim de século, o silêncio parece ser, em boa parte das vezes, a melhor das respostas, sendo, portanto, a não solução a solução. Ao silêncio associamos o que não está dito ou o que fica por dizer, como se de uma lítote se tratasse. Assim como a música, a mulher e a presença feminina aparecem na *Correspondência* de forma meia obscura, sendo que da vida íntima e privada de Fradique sabemos pouco mais para além daquilo que vem nas suas cartas a Clara, derradeiras provas de amor, mas de um amor que em muito antevê o posicionamento atarácico, epicurista e estoico e Ricardo Reis, como podemos ver na carta inédita XVII<sup>618</sup>.

---

<sup>617</sup> Cf. Nota de rodapé 249.

<sup>618</sup> “Decerto, agora que eu dolorosamente reconheço que sobre o nosso tão viçoso e forte amor se vai em breve exercer a lei do universal desaparecimento e fim das cousas – eu poderia, poderíamos ambos, tentar, por um esforço destro e delicado do coração e da inteligência, o seu prolongamento fictício. Mas seria essa tentativa digna de si, de mim, da nossa lealdade – e da nossa paixão? Não! (...) Não conseguiríamos deter a marcha da lei inexorável – e um dia nos encontraríamos, um diante do outro, como vazios, irreparavelmente tristes, e cheios de amargor da luta inútil. E de uma cousa tão pura e sã e luminosa, como foi o nosso amor, só nos ficaria, presente e pungente, a recordação de destroços e farrapos feitos por nossas mãos, e por elas rojados com desespero no pó derradeiro de tudo. Não! tal acabar seria intolerável. (...) De resto, que importa o mundo? Só por nós, que fomos um para o outro e amplamente o mundo todo, é que devemos evitar ao nosso amor a lenta decomposição que degrada. Para perpétuo orgulho do nosso coração é necessário que desse amor, que tem de perecer como tudo o que vive, mesmo o Sol – nos fique uma memória tão límpida e perfeita que ela só por si nos possa dar, durante o porvir melancólico, um pouco dessa felicidade, e encanto que o próprio amor nos deu quando era em nós uma sublime realidade governando o nosso ser. A morte, na plenitude da beleza e da força, era considerada pelos antigos como o melhor benefício dos deuses – sobretudo para os que sobreviviam, porque sempre a face amada que passara lhes permanecia na memória com o seu natural viço e sã formosura, e não mirrada e deteriorada pela fadiga, pelas lágrimas, pela desesperança, pela dor. Assim deve ser também com o nosso amor”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 326-327. O fado, cujos os deuses também não conhecem ou dominam, paira sobre todas as coisas e, assim, o que resta é sabermos

A dúvida e o mistério, para além das interpretações por nós propostas anteriormente, também consubstanciam uma resposta e justificação, num tempo que começa a ser o das falências em todas as verdades e paradigmas.

De facto, logo depois, o narrador em conversa com Fradique apercebe-se da razão que levou, desde sempre, o poeta a não publicar as suas obras e a escrever os seus pensamentos. A opinião de Fradique revelará, como veremos, “a visceral condição de todas as finitudes: a finitude dos homens, a finitude das civilizações, a finitude dos deuses e das crenças”<sup>619</sup>, assim como dos sentimentos, das verdades aceites e dos paradigmas culturais e civilizacionais:

E afirmo afoutamente que nesse cofre de ferro, perdido num velho solar russo, não existe uma *obra*, porque Fradique nunca foi verdadeiramente um *autor*.

Para o ser não lhe faltaram decerto ideias – mas faltou-lhe a certeza de que elas, pelo seu valor *definitivo*, merecessem ser registadas e perpetuadas: e faltou-lhe ainda a arte paciente, ou o querer forte, para produzir aquela forma que ele concebera em abstrato como a única digna, por belezas especiais e raras, de encarnar as suas ideias. Desconfiança de si como pensador, cujas conclusões, renovando a filosofia e a ciência, pudessem imprimir ao espírito humano um movimento inesperado; desconfiança de si como escritor e criador duma Prosa, que só por si própria, e separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a ação inefável do absolutamente belo – eis as duas influências negativas que retiveram Fradique para sempre inédito e mudo. (...) E concluindo que, nem pela ideia, nem pela forma, poderia levar às inteligências persuasão ou encanto que definitivamente marcassem na evolução da razão ou do gosto – preferiu altivamente permanecer silencioso<sup>620</sup>.

Fradique surge céptico e desiludido não só com a sua escrita, mas com a sua incapacidade de criar uma escrita total e absoluta, capaz de tudo dizer pelo valor superiormente belo e refinado da sua forma. No fundo, Carlos Fradique Mendes é também um esteta e um amante das coisas belas.

---

aceitar de forma resignada, vivendo numa *aurea mediocritas* ao jeito epicurista que também encontramos na ode de Ricardo Reis: “Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,/ Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,/ Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro/ Ouvindo correr o rio e vendendo. (...)Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois/ Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,/ Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos/ Nem fomos mais do que crianças./ E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio, / Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti./ Ser-me-ás suave à memória lembrando-me assim – à beira-rio, / Pagã triste e com flores no regaço”. In: PESSOA, Fernando. *Odes Escolhidas de Ricardo Reis*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013, pp. 44-45.

<sup>619</sup> COELHO, Joaquim-Francisco. *A Morte de Fradique Mendes*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 17.

<sup>620</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, pp. 184-185.

Continuando o seu diálogo com o poeta, o narrador vem acrescentar mais umas ideias do autor das *Lapidárias*:

Aturdido, rindo, perguntei àquele «feroz insatisfeito» que prosa pois concebia ele, ideal e miraculosa, que merecesse ser escrita. E Fradique, emocionado (porque estas questões de forma desmanchavam a sua serenidade) balbuciou que queria em prosa «alguma coisa de cristalino, aveludado, de ondeante, de mármoreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma...»  
– Enfim, exclamei, uma prosa como não pode haver!  
– Não! gritou Fradique, uma *prosa como ainda não há!*<sup>621</sup>

Fradique procura uma escrita que não existe. A escrita absoluta. De facto, com as Vanguardas iremos assistir a uma disrupção da escrita e da sua ordem, como acontecerá, por exemplo, com a prosa modernista de Bernardo Soares. Com efeito, o que Fradique Mendes busca está para lá das verdades até então preconizadas. Mais do que um desejo utópico, o poeta pretende a escrita eterna, imutável, transcendente.

Com a chegada do Modernismo, o que irá acontecer à escrita, tanto na poesia como na prosa, e um pouco como acontece na pintura, é a desconstrução dos moldes estabelecidos, das verdades e dos paradigmas aceites. A prosa “*como ainda não há*” será a falência da escrita, pois não nos podemos esquecer que o desejo romântico de totalidade está aliado à rutura e à fragmentação. A prosa que haveria de chegar é uma escrita das falências de todas as verdades e não a escrita que detém, sibilina, brilhante e kantiana, uma verdade universal, qual imperativo categórico. Assim, aliado ao niilismo já referido, Fradique deseja qualquer coisa de inacessível, não sabendo ao certo o que é, mas sabendo que é possível atingir. De novo nos deparamos com Carlos Fradique Mendes com um pé na modernidade, indeciso, cambaleante, mas, ainda assim, precursor.

O que sabemos de Fradique Mendes é disposto de forma fragmentada e dispersa, o que age em metonímia com a figura, também ela dispersa e fragmentada, não só nas suas viagens, como “«andador de continentes»”<sup>622</sup>, mas na sua personalidade, que nos mostra um “Fradique feito em pedaços”<sup>623</sup>. A correspondência é-nos apresentada não necessariamente por uma ordem cronológica como seria de esperar num texto epistolográfico num tempo ainda marcado pela crença no positivismo.

---

<sup>621</sup> *Idem*, p. 187.

<sup>622</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>623</sup> SIMÕES, Maria João. “Eça e Fradique: Interferências”. In: MATOS, Albino de Almeida (Dir.). *Revista da Universidade de Aveiro. Letras. Ed. cit.*, p. 126.

Encontramos, portanto, no epistolário, sintomas da crise da unidade não só do sujeito, como também do próprio texto enquanto unidade coesa, coerente e com certa progressão narrativa legível.

Nas páginas e palavras finais das *Memórias e Notas da Correspondência*, o narrador justifica-se a propósito do que acima ficou dito:

Não é portanto possível dispor a Correspondência de Fradique por uma ordem cronológica: nem de resto essa ordem importa desde que eu não edito a sua Correspondência completa e integral, formando uma história contínua e íntima das suas ideias<sup>624</sup>.

Não é possível, portanto, traçar uma história, uma biografia “contínua e íntima” do poeta das *Lapidárias*, até porque não interessa delinear um trajeto harmonioso e coerente de uma figura tão complexa e densa, que encarou a vida de forma originalmente diagonal. A sua personalidade reside, segundo o narrador, nas cartas que são como fragmentos ou trechos de um livro, remetendo-nos de imediato para o *Livro do Desassossego*. Fradique surge, novamente, muito próximo da modernidade. A tinta de que é feita a sua matéria contém já cores e timbres modernistas, mas de forma ténue, ao mesmo tempo baça e translúcida.

### **3.4. O palhaço *entediado* e criações nefelibáticas – K. Maurício, Luís de Borja e R. Maria.**

*Eu penso: aqui estou deitado à sombra da meda de feno... O estreito espaço que ocupo é tão minúsculo em comparação com o restante espaço, onde eu não estou e onde nada tenho que fazer; e a porção de tempo que tenho para viver é tão insignificante comparada com a eternidade, em que eu não estive e não estarei... E neste átomo, neste ponto matemático, o sangue circula, o cérebro funciona, e também deseja qualquer coisa... Que absurdo! Que futilidades!*

*- Deixa-me fazer-te uma observação: isso que tu dizes aplica-se às pessoas em geral...*

*- Tens razão – assentiu Bazárov. – O que eu queria dizer é que eles, os meus pais, andam ocupados e não se preocupam com a sua*

---

<sup>624</sup> QUEIRÓS, Eça de. *Op. cit.*, p. 192.

*própria insignificância, ela não os incomoda...  
e eu... eu só sinto tédio e raiva.*  
Ivan Turguéniev, *Pais e Filhos*.

Nos começos de 1892 é dado à estampa, na cidade do Porto, um opúsculo intitulado *Os Nephelibatas*. O autor do texto é Luís de Borja, poeta das gerações novas, que tencionava revelar ao país um grupo de escritores que, em detrimento da tradição realista-naturalista da arte, pretendia seguir um caminho onde o sonho, o devaneio e a subjetividade dominassem, combatendo, deste modo, o paradigma positivista da objetividade científica na vida e na literatura.

Fernando Guimarães escreve que *Os Nephelibatas* chega a ser uma “mistificação literária ao ponto de o seu autor, Luís de Borja, ou o poeta que assina o soneto que serve de limiar ao opúsculo, R. Maria – que dedica a Luís de Borja –, seres, produtos de fantasia”<sup>625</sup>.

Luís de Borja e R. Maria parecem ser duas criações literárias dos jovens Raul Brandão, Justino de Montalvão e Júlio Brandão. Melhor dizendo, Luís de Borja e R. Maria são dois embriões heteronímicos que, muito provavelmente, saíram das mãos de Raul Brandão. De acordo com J. Santos Simões, “Raul Brandão deve ter sido o responsável do texto-base com a colaboração de Justino de Montalvão; Júlio Brandão terá sido outro colaborador”<sup>626</sup>, afirmação também corroborada por Guilherme de Castilho, já que o estudioso escreve ser possível, “sem muita hesitação responder ter sido Raul Brandão o autor material do «delito»”<sup>627</sup>.

Vejamos de que modo surgem os dois embriões heteronímicos no opúsculo. A obra começa com um soneto da autoria de R. Maria intitulado a “Luiz de Borja”. Logo no início, estamos perante um jogo de máscaras e de despersonalização interessante, visto que nem um poeta nem outro têm realidade física, estando a sua existência adstrita à palavra escrita. É comum encontrarmos casos em que pseudónimos dedicam poemas a escritores que de facto existiram, e até heterónimos que dedicam os seus textos e poemas a escritores de carne e osso, como fizeram Caeiro e Campos em relação Cesário Verde<sup>628</sup>.

---

<sup>625</sup> GUIMARÃES, Fernando. Prefácio. In: *Ficção e Narrativa no Simbolismo: Antologia*. Selecção e Prefácio de Fernando Guimarães. Lisboa: Guimarães Editores, 1988, p. 18.

<sup>626</sup> BORJA, Luiz de. *Os Nephelibatas*. Fac-símile da 1ª edição (1892). Introdução de J. Santos Simões. Guimarães: Sociedade Martins Sarmiento, 1992, p. 1.

<sup>627</sup> CASTILHO, Guilherme de. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 111.

<sup>628</sup> Cf. Nota de rodapé 458.

No entanto, esta relação ficcional é o prenúncio de um jogo de matrioskas ou mesmo até de *mise en abyme*, na medida em que uma criação literária dedica um texto seu a uma outra *verdade de papel*. Este facto em si é inédito e revela, mais uma vez, a crise da unidade do sujeito e da sua suposta harmonia. Estamos, assim, perante uma despersonalização dupla de Raul Brandão em Luís de Borja e em R. Maria. Leiamos o texto de modo a compreendermos um pouco mais as criações brandonianas:

Nessa casa da Sé, escolhida assim num bairro original e curioso, amodorrado na treva, com interiores de stupro, becos e nichos, foi por muito tempo o cenaculo, que mais diriam um covil de bandidos, que um lugar de reuniões de homens ilustrados e honestos, tendo apenas visões e pezadellos, horas doentias de lagrimas e uivos. (...) Da ultima vez, R. Maria recitou os versos que ahi vão no principio d'este trabalho. Esse soneto foi-me consagrado pelo Poeta e é para mim d'uma delicia infinita esta dedicatoria do seu ultimo trabalho em Portugal. (...) Ouviam-se sempre atentamente as recitações de qualquer um de nós, mas eram com certeza os versos de R. Maria, o mysterioso R. Maria! que nos levantavam mais entusiasmo pela Arte, e que eram sempre mais abençoados (...)<sup>629</sup>.

Em primeiro lugar, o texto é escrito pelo autor e também personagem do opúsculo, Luís de Borja, que relata o modo como conheceu o grupo de escritores com quem acaba por conviver. Porém, por trás de Luís de Borja, ou melhor, por cima de Borja, estão os fios da marioneta que Brandão destramente domina. Assim, ao instituir o poeta como narrador, autor e personagem do texto, Raul Brandão estatui-lhe autoridade, verosimilhança, credibilidade e autonomia literárias, traduzidas, por exemplo, na sua capacidade para criticar e julgar o próprio criador<sup>630</sup>.

---

<sup>629</sup> BORJA, Luiz de. *Op. cit.*, pp. 6-7. Os *Nephelibatas* surgem, então, como um grupo que pretende a “Arte livre (...). O caminho em prosa estava também traçado: não se tratava já de escrever uma história mais ou menos complicada, um estudo de vários personagens em meios diversos: um livro devia ser uma confissão, com um personagem unico, o auctor: - A autobiografia, bem simplificada, é em breves linhas a theoria d’Arte que me parece a mais simples, a mais natural, a mais humana. Ninguem como K. Mauricio poz em pratica esta theoria de arte. K. Mauricio era beirão e fidalgo”. In: BORJA, Luiz de. *Os Nephelibatas*. *Ed. cit.*, p. 24.

<sup>630</sup> “Raul Brandão chegava, a sua silhouette de pirata nostalgico elançada sobre as esguias pernas que arqueiam como as de Plintz, tesourando o chão a largas passadas somnambulas, a mão espalmada na larga franqueza d’um aperto de mão de lobo do mar, pendente o *brule-gueûle* do labio alvorado d’um sorriso beato, d’um sorriso que todo o banhava na claridade d’alma dum Simples – e com o alto e loiro filho de marinheiros parecia no Cenaculo entrar, fluctuar no ar de treva vibrionado de cirios da longa sala, uma fragrancia iodada d’algas e peixes ainda todos vivos, arqujando na areia de crême crepitante de paletas de mica e de sol, em escamas d’hydrargirio e nikel que saltam. Uma fluidizada reveria, a alucinação colorida extasiada nos olhos d’uma esphinge que a vida, o trepidar das vagas fizesse viver no bhudico extatismo d’um sonho de sacerdotiza indú, afogava a sua retina côr de lago gelado, fazia o seu olhar longinquo, esparso na visão cerebral dos plácidos horisontes cobalto de mar, - ou nas carcassas apodrecidas de naufragos sobre que os corvos de abatem, retalhando-as com as garras, sugando a sania verde-rôxa das chagas que os rochedos fenderam, a massa amorfa e cinzenta d’um craneo rachado, escancarando os parietaes como as cascas d’uma abobora podre. Porque na composita intelectualidade de Raul Brandão essas duas phases se manifestam: na primeira,

Em segundo lugar, R. Maria surge como o mais admirado, agindo, assim, senão como mestre, pelo menos como voz autoritária e sedutora, uma vez que todas as atenções se centravam nos seus poemas e na sua figura.

Continua Borja o seu relato, descrevendo e caracterizando R. Maria:

Quando entrei na sala pasmei, como tranzido de melancolia e de tortura. R. Maria ao meio, alumiado por um tocheiro, esguio, lendo um soneto machbetico: o cabelo, besuntado de luz esverdengada, parecia uma aza sinistra de corvo, batendo sobre um cadaver: a voz feria em gume, o braço direito cortava no ar uma linha estranha – e não sei porquê lembrei-me do esqueleto de Goya, num fundo acarvoado, com laivos de gangrena onde escorriam larvas... Fiz então conhecimento de todo esse Grupo de novos, cheios de talento, de originalidade e bondade<sup>631</sup>.

A figura de R. Maria surge envolta num ambiente soturno e macabro, revelando contaminações do Decadentismo e do Simbolismo, próximas ainda de um certo Romantismo de gosto satânico e baudelairiano.

Porém, não são os movimentos literários que aqui nos interessam, pois o que está em causa é a forma como Raul Brandão procede à autonomização de Borja e de R. Maria. Num pequeno jogo irónico, Luís Borja, temendo que a existência de R. Maria fosse posta em causa, – notemos que ao dar importância a esta questão, Borja exclui-se de justificações que comprovem a sua existência, afirmando-se como entidade real – apresenta alguns dados biográficos do poeta e, jocosamente, afirma o seguinte:

Vem aqui a proposito dizer quem fosse R. Maria, que ainda recentemente, Raul Brandão supõe ser A. Rimbaud. R. Maria era da Povia do Varzim, e aqui á minha beira tenho eu duas cartas do meu amigo – hoje em S. Raphael, vivendo como um pescador, ao sol, sobre o mar azul... Nunca conheci ninguém que tivesse sofrido como R. Maria. (...) Depois o seu genio aventureiro, o seu amor a Jesus e á Virgem, que elle se acostumara a invocar nos dias de temporal – fizeram-no viajar, correr ao Deus dará pelos areaes do Mediterraneo, pelas costas dos paizes do Norte<sup>632</sup>.

---

a das claras e azues vagas, a esplanada das praias ardendo amarellas, ás manchas de sol, e das frescas raparigas graceis de cabelos de messe e sorrisos cheirando a camelias, lacteas e ainda impuberes ingenuidades aldeanas, lembrando Novenas e cravos, carnações de nesperas, fragancias de pecegueiro, rubores de camoeza e flôres de romanzeira – e no claro-escuro pezadello da sua outra phase, a phase torsionada e alucinada da sua Nevrose, a paleta macabra de todos os *Sabbats da Côr*, verdes repellentes de cancos, esbeçados de cristas roxeadas, de sinistras prostitutas que a Gangrena e a Lepra roeram, tintas de pús e de esgoto suando crime, chagas de lampeões sangrando no mysterio formilhante de larvas dos bécos crivados de facadas e uivos d'estupros". In: *Idem*, pp. 18-19.

<sup>631</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>632</sup> *Idem*, p. 23.

Ainda que tenhamos alguns dados biográficos de R. Maria, um nome próprio e uma escrita única, não podemos falar de heteronímia consumada, mas antes de um esboço ou embrião heteronímico. Todavia, a alteridade e a dispersão do eu são evidentes e suficientes para inserirmos ambas as figuras na nossa proposta de estudo. É, ainda, de realçar o facto de que R. Maria se vai tornar um viajante.

Prestemos agora atenção a K. Maurício, também um dos elementos do grupo que se reunia na cidade do Porto, e para a obra publicada, pela primeira vez, em 1896, seguindo na esteira daquilo que tinha sido proposto em *Os Nephelibatas*, ou seja, uma “ruptura com os cânones vigentes”<sup>633</sup>.

É certo que K. Maurício surge esporadicamente nos dois primeiros números da *Revista d’Hoje*, dirigida por Júlio e Raul Brandão, sendo-lhe atribuída a autoria de um diário fragmentário, com o título “Diário de K. Maurício”<sup>634</sup>.

O texto é, em si, original e sintomático da época em que é escrito, na medida em que nos deparamos com três níveis de narrativas quase sobrepostas, por um lado, e, por outro, com uma sucessão de alteridades que não deixam de ser K. Maurício.

Em primeiro lugar, a introdução do texto levada a cabo por Raul Brandão tem um efeito fragmentador, uma vez que o escritor “sugere uma preparação do leitor diante de um texto (...) com recomendações de leitura e com as suas impressões dos manuscritos”<sup>635</sup>, o que se insere numa linha temática que já encontrámos, amiúde, no prefácio de Garrett à *Lírica de João Mínimo*.

Raul Brandão aparece investido de uma dupla função: a de editor dos textos de K. Maurício e também a de “narrador textual supletivo”, na medida em que as suas frequentes “intromissões geram uma duplicidade enunciativa”, provocando, desse modo, um efeito de “ruptibilidade”<sup>636</sup>. Seguindo ainda na esteira da interferência do autor de *Os Pobres*, a introdução que nos é dada fornece-nos informações adicionais acerca de K. Maurício, mas,

---

<sup>633</sup> BRANDÃO, Raul. *História dum Palhaço. (A vida e o Diário de K. Maurício). A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore. Ed. cit.*, p. 7 (Introdução).

<sup>634</sup> “Esta obra, que reflecte o modo dispersivo como o autor exercia por esta época a sua actividade literária, foi sendo parcialmente publicada, entre Dezembro de 1894 e Maio de 1895, na *Revista d’Hoje*, no *Correio da Manhã* e na revista *Micróbio* de Celso Hermínio. Os fragmentos previamente divulgados não obedeciam, porém, a qualquer programa estabelecido, dando a entender que Raul Brandão, para satisfazer as solicitações editoriais a que era sujeito, recorria aleatoriamente aos seus esboços visionários.”. In: VIÇOSO, Vítor. *A Máscara e o Sonho. Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p. 157.

<sup>635</sup> VALENTIN, Jorge. “*História dum Palhaço*, de Raul Brandão: uma Ópera da Modernidade no Fim do Século XIX em Portugal”. In: RIOS, Otávio (Org.). *Raul Brandão, um Intelectual no Entre-Séculos: Estudos para Luci Ruas*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014, p. 242.

<sup>636</sup> BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, p. 13.



mais pertinente ainda, sabemos de que modo ambos se conheceram, fazendo lembrar o já mencionado prefácio de Garrett, a introdução feita pelo narrador de *A Correspondência de Fradique Mendes*, o texto introdutório que Pessoa escreveu para o *Livro do Desassossego*, e também, como veremos no próximo capítulo, o modo como Mário Cláudio travou conhecimento com Tiago Veiga:

Foi aí, na corcova do monte, onde três oliveiras arrepiadas punham uma mancha de crime, que eu conheci K. Maurício (...). A sua Vida, a sua Alma, ele a estatela no livro que se segue, e que deixou escrito. É um romance incompleto e fácil é de ver que é quase uma autobiografia: por isso lho publico, juntando-lhe o que nos seus papéis encontrei com o título de *Diário*<sup>637</sup>.

Com o que anteriormente ficou exposto, Raul Brandão vai ao encontro do que fica afirmado em *Os Nephelibatas*, a propósito da nova arte e do novo modo de escrever, realçando “o difuso filosofar sob o signo do niilismo moral” que constitui “insólitos factores de desarticulação e renovação da novelística nacional”<sup>638</sup>, que prenunciam a modernidade materializada com os jovens de *Orpheu*, e, em especial, com Fernando Pessoa.

K. Maurício, ainda que já não sendo o mesmo que apareceu no opúsculo, surge aqui como um dos novos escritores. Arriscaríamos afirmar que Brandão terá procedido a uma seleção dos textos que encontrou, tornando-se num editor suspeito, se tivermos em conta o paradoxal comentário:

Ele não sabia escrever! não, ele não sabia escrever, juro-o, mas punha nos seus papéis, num feitio tão áspero como a sua alma, o desprezo e o tédio que tinha à Vida: escrevia com o mesmo rancor com que cuspiam ao falar de ilusões e de candura: jacto de saliva silvado sobre o papel. Mesmo, se é curioso, é por esta mesma maneira de escrever aos repelões e nunca pude deixar, ao lê-lo, de escutar, como em noites de febre, o ruído abafado de um coração a bater... (...) A estas páginas junto a parte do seu jornal, que me parece completar este livro, curioso e com ressaltos de alucinado. Apenas corto algumas páginas. (...) O que é este livro? A vida com sonhos, dores, ilusões e amarguras<sup>639</sup>.

O texto de K. Maurício surge, então, alterado, não havendo possibilidade de sabermos, ao certo, se Brandão acrescentou ou modificou a escrita do palhaço. Logo aqui

---

<sup>637</sup> *Idem*, pp. 31-32, *passim*.

<sup>638</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra. In: BRANDÃO, Raul. *Memórias (Tomo I)*. Edição de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1998, p. 11.

<sup>639</sup> BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, p. 33.

identificamos outro sintoma da cisão da unidade do sujeito, neste caso espelhada na escrita, vista a partir de agora como realidade falível. Daqui advirá, como sabemos, a crise das próprias narrativas e, conseqüentemente, do romance.

A crise da narrativa encontra-se presente neste “Diário”, uma vez que, para além da sua composição fragmentária e dispersa, deparamo-nos, ainda, com um esgotamento da subjetividade levada ao extremo egoísmo e egotismo.

O editor da obra faz-nos um resumo biográfico do autor, onde sobressaem características tipicamente finisseculares, como o niilismo, o ceticismo, a abulia e o sofrimento aliado a um certo cansaço latente:

É no diário que ele, com uma singular ferocidade, se conta. E fácil reconstituir a vida desse homem, duma sensibilidade exasperada, que sofreu sobretudo pela imaginação, incapaz de realizar – singular tortura, que é a de muitos moços, que agora entram na vida.<sup>640</sup> Nada literárias, mas vivas, humanas, folhas do jornal, escritas numa prose sôfrega e bravia, dão-me a impressão de se estar a escutar um homem que fala a sós, que diz, num monólogo entrecortado e áspero, o que sofre.

Eis aqui a história da sua morte: Filho dum homem honrado, com Mãe e duas irmãs pequeninas, ele experimentava todas as carreiras e de todas desistira, numa vida de imaginação, que lhe fazia achar a realidade estúpida e indigna dos seus esforços. Morto súbito o Pai, ei-lo que se vê com uma família a braços, no dever de trabalhar e de a sustentar. As correrias nocturnas, a vida de vadio pelos arredores da cidade, tinham de terminar. Era necessário ver para que servia ele então... Trabalhar em quê? como? Meditou e viu-se decerto incapaz de qualquer esforço (...). Pensou na vida a sério e estava velho, anos e anos perdidos sem uma Obra, e o que é pior, incapaz de a fazer. Tinha rugas, a idade em que os outros têm já aberto um lugar na existência, e ele nada fizera. O dever seria trabalhar, sustentar as irmãs pequeninas, a pobre da Mãe; mas o dever era duro, e ele, aos vinte e sete anos, tinha vontade de descansar. Fez saltar os miolos, o que foi talvez melhor, porque iria decerto continuar a servir de tropeço aos seus. (...) Decerto amanhã morrem à fome as irmãs e a Mãe tem de pedir esmola, mas como poderia ele obstar a isso? Trabalhar como? trabalhar em quê? ele que, aos vinte e sete anos, se sentia em imaginação capaz de tudo, mas que na verdade era incapaz, o miserável, dum esforço, que não caísse logo num desânimo de dias. A mais leve contrariedade bastava para o desalentar.

Amanhã! amanhã! – dizia-se: ora a vida – é hoje!

---

<sup>640</sup> Notemos como este tema da incapacidade da realização humana estará bem presente na última fase de Álvaro de Campos: “Escravos cardíacos das estrelas, / Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama”. In: “Tabacaria”.

Esta existência atrás da quimera, sem querer ver as pedras do caminho, fê-lo morrer, depois de uma vida de casas de hóspedes, de vadiagem e de dor<sup>641</sup>.

K. Maurício surge como um homem destroçado e inativo. Dito por outras palavras, K. Maurício é um ser da imaginação e não da ação, da realidade, como veremos adiante. Nessa irrealização ou incapacidade de materializar algum projeto reflete, pois, a crise finissecular de especulação positivista. Já não interessam os romances ou os textos organizados segundo o preceito realista-naturalista. O que agora importa é realçar a capacidade de divagação e devaneio como resposta ao ímpeto objetivista e determinista imposto pelos romances de Zola e pelas teorias de Taine e Comte. Ao não realizar obra alguma, K. Maurício realiza-se, ainda que paradoxalmente, se tivermos em consideração que a falência de certos modelos acaba por ser um triunfo. O não publicar obra alguma ou ter objetivo de vida definido é, já em si, uma resposta, ainda que não pareça.

Os comentários do editor espriam-se praticamente ao longo de toda a primeira parte da obra, antecedendo o texto “K. Maurício”. Raul Brandão refere novamente a vida do palhaço, dando-lhe uma pertinência repetida, constantemente relacionada com a sua obra. Parece-nos que o texto é, de facto, a sua vida, condição interessante que será levada ao seu extremo pela pena de Fernando Pessoa.

Comenta o editor, colocando partes do “Diário” entrecortando as suas palavras, num texto intitulado “Janeiro”:

A sua miséria, o seu feitio de encolhido faziam-no tremer diante da mulher. Sensibilidade exasperada, fizera-se por imaginação um ser desgraçado, de quem todos deveriam rir e a vida parecia-lhe estúpida e má. Exagerava tudo, com a sua mania de acarvoar os mais miúdos pormenores da existência, de forma que cada passo lhe estalava o coração. Mocidade nunca tivera (...). Já no colégio a sua sensibilidade se torcera de encontro à estupidez e à alma endurecida do mestre.<sup>642</sup>

Há nos seus papéis uma parte que decerto de refere à sua vida de então. Todo este livro é contraditório como a Vida e como ela encadeado de pedaços amargos ou tediosos, onde por vezes luz o oiro da quimera.

«Tive esta noite uma sensação de frio no coração: não havia cobertor que mo agasalhasse... Que vale viver? Ilusão morta, ilusão nascida, olhar sempre na Quimera, até que se vai para a cova,

---

<sup>641</sup> BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, pp. 33-35, *passim*.

<sup>642</sup> Veja-se, a título parentético, o que escreverá Bernardo Soares, sucessor exuberante e completo de K. Maurício: “Tenho que escolher o que detesto – ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção, que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que não nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu”. *In: L do D.*, trecho 2, p. 51.

transido pela minha alma de agora, e é sempre o mesmo, só com o tédio em lugar de candura...

Da mocidade ficara-me uma recordação amarga: correria de botas rotas atrás da Ilusão, olhar aziago sobre a Vida<sup>643</sup>.

K. Maurício vive entediado e obcecado com a ideia da morte e do sofrimento que é viver uma realidade que em nada corresponde ao que é vivido nos sonhos. São evidentes a dor e o sofrimento de se ter consciência e pensar, tema que será explorado por Fernando Pessoa ortónimo e heterónimos. De facto, K. Maurício começa a refletir a propósito da consciência e os seus escritos antevêm, de forma evidente, o que Caeiro exporá a propósito da sua tentativa de total identificação com a Natureza e da simplicidade que devemos ter em aceitar as coisas como elas são:

Se eu pudesse com a consciência de mim próprio ir ser árvore do caminho, macieira de quintal, ir deitar galhos, encher-me de floração, ser feliz com o sol, com a Primavera, com o azul... - que me importava a Morte?... Se eu soubesse que bicho, forte, vivaz, à espreita numa toca, dizia comigo: Espera, lá vai aquele poeta a tecer!... – até era amigo da Morte!... O que me custa, afinal é a perda da minha personalidade: habituei-me, de tal maneira ao sofrimento, que me custa a deixá-lo e a ser feliz. E vale realmente a pena? Vejamos: o que faz a minha desgraça, e a nossa desgraça, é a consciência e o raciocínio. E é isto exactamente que me custa a perder. Porventura um bicho se põe a pensar: fiz mal ou fiz bem?... Nem pensa nisso...<sup>644</sup>.

A dor de pensar assola o sujeito do final do século XIX como uma doença fulminante. Em K. Maurício é um sintoma do esgotamento do modo de vida segundo normas estabelecidas ao jeito burguês, onde os valores da família começam a ser desagregados. A dor de pensar de K. Maurício é um sinal da crise da consciência moderna, que se multiplica e metamorfoseia, dispersando-se. A máscara surge, então, como uma escapatória à cruel realidade, facto que, neste caso, terá um significado mais profundo e um alcance literário marcante, tendo em conta que a personagem se fez palhaço:

Fez-se então palhaço e foi trabalhar para o circo. Só saía à noite. De dia ficava no covil da casa de hóspedes de D. Felicidade a ruminar pedaços de sonhos, gastos e esquecidos; mas a noite na cidade encantava-o como os seus aspectos dolorosos e imprevistos.

---

<sup>643</sup> *Idem*, pp. 39-40.

<sup>644</sup> *Idem*, pp. 50-51. Vejamos, a título parentético, o poema XXXII de “O Guardador de Rebanhos: “(Louvado seja Deus que não sou bom, / E tenho o egoísmo natural das flores / E dos rios que seguem o seu caminho / Preocupados sem o saber / Só com ir florir e correndo. / É essa a única missão no mundo, / Essa – existir claramente, / E saber fazê-lo sem pensar nisso.)”. In: PESSOA, Fernando. *Poesia de Alberto Caeiro*. 3ª Edição. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014, p. 68.

Tudo o que de dia é anguloso e duro, logo que a noite se dilui, e a meia tinta, onde as figuras aparecem, dá toques de sonho à cidade lóbrega e tortuosa<sup>645</sup>.

Desde logo, a tendência para a deambulação noturna que acarreta em si duas características significantes: em primeiro lugar, a necessidade de estar em constante movimento, uma vez que a quebra da unidade do sujeito não permite a sua fixação num só lugar, indo, assim, ao encontro da nossa ideia-tese; em segundo lugar, a valorização do espaço noturno, reflexo marcadamente romântico, pois a noite, a par com os promontórios, florestas e falésias, eram os locais prediletos do herói romântico. Ora, o que encontramos na *História dum Palhaço* para lá das linhas simbolistas do devaneio e da sugestão, são, sem dúvida, certas temáticas românticas como a atitude perante a vida, mas, é certo, a partir de um Romantismo

com algumas tintas de satanismo (aprendidas em Poe, em Baudelaire), de panteísmo sentimental, de evolucionismo lírico, por exemplo –, mas nem por isso – romântico na sua raiz. De facto, as concepções das personagens deste livro são fundamentalmente determinadas pelo sentimento de que o mundo exterior só existe em função do mundo subjectivo (...)<sup>646</sup>.

Ainda antes de analisarmos atentamente a questão da simbologia do palhaço e dos episódios onde surgem essas referências, cumpre referir a pertinência de certas passagens onde K. Maurício vai dando conta de uma cisão da sua unidade, dado que o sujeito se sente outro e estranho em si. Diz Maurício: “Entre o meu ser moral e o meu ser físico há tanta dissemelhança que eu, às vezes, quando me vejo ao espelho, recuso reconhecer-me”<sup>647</sup>, aprofundando essa oposição também naquilo que considera o sonho e a realidade, tal como o ensimesmamento:

Às vezes vou passear com outro e no fim duma hora acordo persuadido de que tenho conversado muito. Na verdade tenho ido mudo: a conversa tem sido comigo, sempre comigo, e destacada, feita em pedaços, aonde eu não sei discriminar onde começa o sonho e acaba a realidade dura...<sup>648</sup>.

Desde o começo da sua narrativa que a personagem revela um desfasamento entre aquilo que sente e experiencia interiormente, sempre de forma alada e sonhadora e a outra

---

<sup>645</sup> BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, p. 95.

<sup>646</sup> CASTILHO, Guilherme de. *Op. cit.*, p. 142.

<sup>647</sup> BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>648</sup> *Idem*, p. 59.

existência exterior, tantas vezes mesquinha, entediante e abúlica. K. Maurício revela ser um sujeito descrente na vida e nas pessoas, pois tudo à sua volta tende a ser ruinoso, espelhando uma imagem de decadência fulgurante:

Não tenho vontade de ser nada, nem de fazer nada e cheguei a esta conclusão sobre a vida: Tudo é ilusão e mentira. As árvores que eu amo sobretudo na terra, as coisas e as criaturas, são ilusões: a gente é que as cria e faz belas ou tristes, sofredoras ou hirtas; a morte e a vida transformações que para nada importam; o homem, uma quimera com ânsia na alma...<sup>649</sup>.

No ceticismo perante a realidade e as expectativas que nela depositamos surge outra falência, sintomática do contexto finissecular que antecede a explosão modernista: a do pensamento e do conhecimento epistemológico, uma vez que tudo é ilusão, pensamento, criação mental. É possível antever aqui um dos grandes temas que irá ser tratado por Alberto Caeiro e que diz respeito à negação do pensamento, uma vez que para o poeta-pastor, “pensar é estar do doente dos olhos”, ou então “incomoda como andar à chuva”, já que a realidade deve ser absorvida pelas sensações e não pelo raciocínio.

No exercício de fechar os olhos podemos compreender aquilo que K. Maurício antevê e Caeiro desenvolverá inversamente: se fechar os olhos é ver para dentro, ver para dentro é pensar ou então cair no domínio do sonho. O melhor seria abrir os olhos e ver a realidade como ela é, aceitando-a. A personagem brandoniana não consegue fazê-lo, como dificilmente o conseguirá Bernardo Soares, ao contrário do mestre dos heterónimos, que tudo aceita como é, porque é assim que deve ser, tudo justo e no seu natural posicionamento. Contudo, a atitude de Caeiro é a de uma falsa simplicidade, pois a negação do pensamento é, por sua vez, uma dupla reflexão, um duplo pensar. Resta então fingir que se aceita a realidade. Caeiro adota a máscara de pastor, K. Maurício a de palhaço.

K. Maurício é uma personagem em constante tensão entre o sonho e a realidade, o possível e o impossível, que perdeu a crença nas verdades conhecidas. O seu posicionamento é, assim, o de adotar uma máscara, fingindo interesses e uma vida, simulando a sua própria existência, vivendo e sofrendo apenas com a imaginação, criando e sentindo somente a partir da poderosa idealização. Pessoa escreverá a este propósito na “Autopsicografia”, a chave do cofre: “O poeta é um fingidor”. A personagem brandoniana parece tomar semelhante atitude, ao escrever:

E se eu tenha uma pena de ser assim, não é por remorso, é por vaidade: por me sentir incompleto. (...) Um pobre homem que

---

<sup>649</sup> *Idem*, p. 70.

sofra muito, com bondade, e que nos conte a dor, é muito menos capaz de nos transmitir essa sensação, do que um homem de génio, em quem a sensibilidade apenas trabalhou. Porque um sofreu apenas, eis tudo, sofreu como uma árvore que se corta, sentiu a dor: não a comentou, não a explicou, não a transmitiu ao cérebro, não a armazenou: sofreu como um simples, e se a quiser contar tem duas ou três rijas palavras: falta-lhe a imaginação da dor. Algumas vezes essas duas ou três palavras valem por todas as páginas do outro; mas valem só para quem tenham imaginação para as receber, para as sentir e com elas criar...<sup>650</sup>.

Ao fazer-se palhaço, K. Maurício agudiza a sua dispersão e fragmentação:

Que faço eu aqui? Não acredito em nada a valer, não tenho fé, nem sou capaz de me sacrificar por uma ideia: vou no vagalhão empurrado, arrastado ao sabor de ventanias. Parece-me que já vi tudo e senti tudo. E no entanto tenho medo de morrer e ponho-me a pensar às vezes que só vale a pena viver para sonhar noutra vida melhor: para tecer quimera, ideias... Mas tudo isso é tão fugitivo<sup>651</sup>.

A voz que anteriormente ouvia e que o acusa de ser reles e fraco, intensifica-se e torna-se cada vez mais presente, dominando muitas das suas ações e atitudes. A solidão intensifica-se, ainda que por vezes se encontre com personagens como o Pita – o *clown*, o seu duplo, sintomático da sua fragmentação e ainda com uma personagem feminina, pela qual sentirá amor e paixão, Camélia, também ela uma artista de circo. A partir do momento em que K. Maurício se apaixona dão-se algumas mudanças na sua vida, sendo uma delas o constante diálogo com a voz, que surge aqui como figura antagónica e destruidora do interior do palhaço (a fragmentação ainda e sempre). Num episódio em que tenta declarar o seu amor a Camélia, a personagem brandoniana é levada à angústia interior causada pela voz que o dilacera, destruindo qualquer esperança de relação amorosa ou felicidade efetiva:

Se ia a confessar-lhe o seu amor uma voz lhe pregava na alma: - Olha que ela vai rir-se de ti! Pois tu não vês como és desprezivo e cómico, Palhaço! Olha que ela vai fazer escárnio do teu amor, da tua paixão, das tuas noites febris... Beija com sofreguidão, calvo e grotesco<sup>652</sup>, a sua carne de mármore, a vaga do seu peito, mas em sonho, *clown*! Afunda-te, passa horas, à beira dos seus olhos misteriosos, negros e profundos, como lagos, mas em imaginação!... Que mais queres tu? Diz-lho e nem permitido te será

---

<sup>650</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>651</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>652</sup> Com o passar do tempo e com a transformação de K. Maurício em palhaço, a sua figura altera-se, apresentando aspetos grotescos: “Estava calvo, o nariz aguçara-se-lhe, formando-lhe com o queixo um bico formidável de ave de rapina, e, sobretudo, havia nas suas faces um rictus indecifrável, misto de riso e concentração dolorosa”. *In: Idem*, p. 117.

já sonhar! (...) És um desgraçado! Nunca amaste, não sabes nada do Amor e que lhe vais tu dizer? com que palavras lhe vais contar o que sofres e o que crias na tua imaginação em brasa?... Olha bem para dentro de ti!... Vê que na tua alma, por mais febril que procures, nada encontras de belo, de grande, que lhe possas oferecer em troca da sua boca... Ideias, sentimentos mesquinhos, palavras que já nem sabes donde nascidas, e que na tua alma em bandos, levadas e trazidas, murmuram. Tu não tens pena de ti?... Grotresco, velho, servido – ninguém pode ao ver-te senão rir (...). Deixaste perder os vinte anos, passaste a vida a sonhar abraçado a uma quimera, que de tanto amares queimaste, e agora, quando a queres agarrar, encontras apenas os teus braços descarnados<sup>653</sup>.

Ao fazer-se palhaço, K. Maurício esconde-se por detrás de uma sugestiva máscara, uma vez que o palhaço é uma figura cômica e ridícula que tem como objetivo entreter e fazer rir os espetadores. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier, o palhaço simboliza

a inversão das propriedades reais, nos seus atavios, nas suas palavras, nas suas atitudes. À majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de qualquer autoridade; ao medo, o riso; à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes desferidos (...). O palhaço é como o reverso da medalha<sup>654</sup>.

A figura do palhaço<sup>655</sup> como inversão da ordem estabelecida subverte os valores, acentuando o carácter céptico e quase de segundo plano que se pretende dar à vida. O comum e anónimo sujeito passa agora a ser objeto de atenção dos artistas, e K. Maurício é um exemplo evidente. Notemos, ainda, que, a partir do momento em que a personagem assume a máscara dá-se uma intensificação da dispersão do sujeito e da sua conseqüente alteridade,

---

<sup>653</sup> *Idem*, pp. 118-119.

<sup>654</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. “Palhaço”, in: *Dicionário dos Símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1999, p. 502.

<sup>655</sup> Ainda refletindo a propósito da imagem do palhaço, acreditamos que é proporcional à adoção de Caeiro como pastor-poeta, pois Maurício acaba por ser um palhaço-artista que vê no seu trabalho farsante um modo de encarar a vida. Se Caeiro não pensa, K. Maurício não quer pensar, precisando somente do sonho, depois de uma vida, ainda que breve, muito intensa: pouco a pouco reduzira o seu Sonho. “A Vida domara-o: quebrara-lhe um resto de energia, diluíra-lhe o carácter. Depois de todos os misteres que exercera para viver, haviam-lhe ficado saburras na alma. Representara pela província, fora pateado e escarnecido – e da sua existência errante, feita de acaso, levado no vagalhão, sem vontade, descrente já do seu próprio Sonho, se construía pouco a pouco o Tédio, a ideia que viver é o pior dos males. (...) A sua vida misteriosa e errante dera-lhe aspectos e linhas, que tudo sabiam exprimir: canduras e vícios, a lama e as perversões mais ignóbeis das cidades e o olhar terno das virgens... Tinha *tics*, olhares em gume, simples gestos, que bastavam para sugerir desgraças, mágoas, a miséria da vida e tudo o que fere as almas sensíveis. Dir-se-ia que ele vivera tudo e tudo conhecera: já fora cocheiro, mendigo e director de bancos poderosos, poeta e príncipe, bandido na Calábria, e porventura amado por uma linda mulher, que de paixão se finara”. In: *Idem*, pp. 97 e 107, *passim*.



através das inúmeras viagens empreendidas pelas cidades e pela província, numa vida de pobre errante, sem destino certo ou poiso seguro.

Assim, ainda que a escrita de K. Maurício possa ser associada a Raul Brandão, a sua biografia e o seu nome são diferentes e, além disso, encontramos a deambulação constante, seja metafórica através do domínio onírico, seja literal, na sua errância de pobre figura que tudo parece ter experimentado para melhor saber qual o valor da existência.

Pela imaginação e pelo sonho, o palhaço tentara todas as profissões e todas as aventuras, revelando que a nenhuma se consegue adaptar e ajustar, apresentando, assim, laivos decadentistas, tendo em mente que ao tentar ser tudo, fingindo tudo viver e experienciar, só o vazio e o nada, um nada absoluto, parecem dominar a vida interior da personagem. Toda a escrita de K. Maurício é noturna e é durante as madrugadas que escreve e sonha tudo, rejeitando, assim, a realidade mesquinha e falhada de um sujeito dilacerado, a quem resta somente o silêncio macabro e psicótico da morte. Além dos traços decadentistas, são de realçar, novamente, as características de um certo romantismo satânico, já que o

amor pela noite e por tudo o que é nocturno é outra característica destes seres. É nas trevas que a sua vida de preferência se processa. Na ausência da luz do sol os ângulos esbate-se, as asperezas diluem-se, a evidência das coisas e dos seres dá lugar ao indefinido (...) <sup>656</sup>.

É nas trevas, imagem por excelência do oculto e misterioso, da máscara que esconde a verdadeira realidade das coisas, que K. Maurício estaticamente se movimenta, construindo as suas realidades paralelas, já que a realidade não é suficiente para abarcar todos os sonhos do palhaço.

O eu é, de facto, um tema axial neste livro de Raul Brandão, se tivermos em consideração que estamos perante um esboçado confronto do eu, ao mesmo tempo que se cria “uma distância entre *mim* e *mim*” <sup>657</sup>, que reaparecerá no Modernismo, em Sá-Carneiro e Pessoa, representando não só a “ilusão”, mas também, a “teatralidade (...) do fingimento” <sup>658</sup>.

A imagem do *clown* é o reflexo ideal de uma época finissecular que pretende colocar em causa a literatura realista-naturalista que eliminava os traços de subjetividade que o

---

<sup>656</sup> CASTILHO, Guilherme de. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>657</sup> VIÇOSO, Vítor. *Op. cit.*, p. 159.

<sup>658</sup> ROCHA, Clara. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 319.

artista quisesse escrever. Assim, relatando a sua autobiografia, K. Maurício responde criticamente ao positivismo, por um lado, enquanto que, por outro, revela a imagem do poeta caído em desgraça (de novo a perda da auréola baudelairiana), escondido numa casa de hóspedes, no meio das pessoas, mas refugiado num quarto, fazendo lembrar Bernardo Soares no seu quarto alugado na cidade de Lisboa e até Álvaro de Campos fechado num hotel de quarto cosmopolita. A tensão é aqui evidente, pois ainda que se encontrem no meio do fervilhar da vida citadina, todos eles acabam por se refugiar, o que evidencia um dos traços que o Modernismo recupera do Romantismo: a ideia de um artista, de um génio incompreendido, mas com o revés da vanguarda, ou seja, disfarçando, fingindo, jogando com essa característica.

O mesmo acontece com K. Maurício:

Que se sabia da vida do Palhaço? Apenas terminando o seu trabalho desaparecia mudo, sem um sorriso, e toda a noite ou todo o dia o passava no covil da casa de hóspedes<sup>659</sup>, a tecer ideias e a sonhar... O bico aguçara-se-lhe, mais salientes os maxilares, mais funda a ruga que lhe cortava a face, e, duas ou três mechas de cabelo no crânio davam-lhe como nunca uma expressão de máscara pícara e sinistra<sup>660</sup>.

Raul Brandão escreve em *A Arte*, em 1898, que é um clown. “Sou um palhaço e mais nada. Vivo para o livro. (...) Não amo – tomo notas; não rio – tiro apontamentos; não sofro – escrevo. E isto dez anos, vinte anos. Não vivi – escrevi”<sup>661</sup>. Viver para escrever parece ser, portanto, um dos lemas de vida de Brandão e também de K. Maurício.

A total dispersão da unidade do sujeito está também patente no texto “Morte Consoladora”, em que K. Maurício nos relata o episódio do seu suicídio. Neste texto, K. Maurício assume dois papéis: narrador e personagem, sendo que o primeiro escapou à morte e pôde contar o fatal episódio. Já a personagem termina com um tiro na cabeça, após duas tentativas falhadas. Há, assim, uma cisão entre o palhaço que conta a história e o palhaço que vive a história, que vive a escrita como sua realidade.

Após uma vida de sofrimento, de deambulação, de tédio, de desilusões e de angústias, K. Maurício conclui:

---

<sup>659</sup> A casa de hóspedes é, assim, uma pertinente imagem da fluidez da vida e da constante mudança e movimento na unidade do sujeito, que tem a necessidade da inconstância, procurando, paradoxalmente, a sua unidade.

<sup>660</sup> BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>661</sup> BRANDÃO, Raul. “Uma Carta”. In: *A Arte*, ano II, 1898. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Fim-de-Século ao Modernismo*. Vol. VII. Lisboa: Verbo, 1995, p. 289.

O estupor da vida nos encharca a alma de quimeras, para as não podermos realizar; que nos dá a imaginação – e a vida prática; que nos deixa sonhar, para depois nos atirar das estrelas à terra. E porquê? para quê? Que crime cometi eu, Senhor, para que tu a cada momento me castigues, a cada instante me faças tropeçar e fazer parte do infinito e das ruas da cidade, da Via Láctea e da Multidão?...

Há dias em que acordo não sei para quê. Vejo as mesmas caras, os mesmos corações, a mesma luz. Fugir só se for para a Morte, visto que não tenho forças para me refugiar num grande trabalho ou num grande Ideal que me absorva. Lá está no fim de tudo aninhada a vaidade, é certo – mas mais certo ainda é que eu não posso.

Resta-me isto: habituar-me a ponto de não ouvir, de não ver, habituar-me até aplaudir. Roçar-me pela vida prática até ficar, ao seu contacto, idêntico a todos. Encher a alma de palavras, de frases aprendidas, de sentimentos falsos, de crenças usadas e banais. Ser toda a gente. Sorrir ao que os outros sorriem, admirar o que eles admiram... E no entanto se me vejo assim, se me visiono daqui a anos assim – recuo de pavor... Ali está sobre a mesa a pistola aperrada. É melhor morrer, estoirar o cérebro, onde resta ainda um vestígio de sonho, do que acabar daqui a anos, esvaziado e grotesco como uma bexiga rota...<sup>662</sup>.

O que aqui encontramos é uma personagem desajustada com a vida e com a realidade. A máscara do palhaço é a máscara para o público e a máscara para a vida privada e íntima, uma vez que debaixo do palhaço está possivelmente o vazio<sup>663</sup>, o nada de quem nunca viveu ativamente no mundo real, material e objetivo. Notemos que, em todas as personagens por nós estudadas, está vincado o desajustamento para com a vida real e para com os outros, fazendo lembrar o preceito do herói romântico incompreendido, assoberbado com o *ennui* característico de quem não pode nem deve sentir e viver como os outros.

O suicídio de K. Maurício e o do *clown*, seu duplo, não deixam de ser, contudo, diferentes, mas sintomáticos de uma causa comum: a impotência perante a vida. K. Maurício, enquanto escritor e autor da sua pretensa autobiografia imprime à sua história e, particularmente, ao seu suicídio uma “orla poética do sublime (a libertação do corpo e da mácula)”<sup>664</sup>. O sublime parece andar sempre em torno do sonho e da longínqua quimera como realização outra num mundo longe do real objetivo:

---

<sup>662</sup> BRANDÃO, Raul. *História dum Palhaço. (A vida e o Diário de K. Maurício). A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore. Ed. cit.*, pp. 162-163.

<sup>663</sup> Lembremo-nos de Álvaro de Campos na “Tabacaria”: “Quando quis tirar a máscara, /Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi ao espelho, /Já tinha envelhecido.”. In: PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos. Ed. cit.*, p. 323.

<sup>664</sup> VIÇOSO, Vítor. *Op. cit.*, p. 165.

É certo, porém, que não é sem um sentimento de piedade por mim próprio e lágrimas que eu deixo a vida. Por duas vezes senti já o anel de ferro da pistola no crânio; por duas vezes o braço me caiu cansado e inerte. Espera... Quem vivesse mais alguns anos a ver... Talvez que este sentimento de aspiração seja um presságio. Poderás ainda realizar, ver a quimérica felicidade. Depois me lembram agora porventura apenas as coisas boas e simples que tive na vida: Um sorriso, Primaveras, o encanto duma amizade longínqua... Mas não te vêes, não te sentes tu próprio aborrecido e vazio? Não é apenas o «*Tedium vitae*» dos antigos. Estás cansado, consumiste-te, ardeste, sonhaste demais: nunca a tua vida poderá prolongar-se assim: resta-te entrares na vida prática, seres nulo e banal – ou então morreres.

Morte, tu que os Homens têm vestido de horror, boca muda e enigmática, olhos vazios como covas, Morte consoladora – és tu afinal que me restas. Há criaturas desonradas – tu abres-lhes os braços. Libertas. Consolas todas as amarguras. Iguais. Desgraçados ou Reis, beija-los com os mesmos lábios gelado. Às criaturas a quem os nervos, por já não poderem mais, estalam – tu abres-lhes os braços. Aos que se sentem humilhados, arredados, oprimidos pela injustiça – tu abres-lhes os braços. Aos Santos e aos Heróis – tu abres-lhes os braços. Morte, Morte consoladora, abre-me, pois, os teus férreos braços<sup>665</sup>.

Atentemos agora no episódio que relata a morte do palhaço:

Descer?... O mais pequeno movimento era a morte, a queda na arena, despedaçado. O bailado se petrificara, poeira de oiro e de sangue, afinal abandonada pela ventania. Ninguém bulia e no silêncio sentiam-se bocas mastigarem em seco dentes que se chocavam de terror... O perfil fino de Camélia cortara-se de angústia e o Palhaço não tirava dela os olhos pequenos e quietos. Gelada, a boca torcia-lhe de terror...

Então devagar, todo negro, com flores escarlates na túnica, muito devagar ele subiu a corda – e ninguém respirava. Devagar, segurou, pela parte superior, o trapézio cortado, tecendo com os braços a vida para Lídio, que logo desceu quase inerte.

... Viu-se então um trapo negro, bordado a cores escarlates, vir de cima, lá do alto do circo, e com todo o ruído das bexigas de porco, que tinha de hábito prender na túnica, o Palhaço estoirou na arena, grotesco até na morte...

A música, desvairada e hílare, rompeu uma marcha de triunfo, a Multidão, entendendo que tudo aquilo era uma farsa de génio, sacudiu-se na tempestade de uma gargalhada homérica – e a poeira do bailado, borboletas de fogo, de luz, verdes, escarlates, multicolores, sob os jorros dos reflectores, fugiu num terror, sacudida por uma ventania de raiva...<sup>666</sup>.

---

<sup>665</sup> BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, pp. 163-164.

<sup>666</sup> *Idem*, pp. 132-133.

Em ambos os episódios deparamos com a busca do sublime na arte e na vida, através da procura do absoluto, ainda que com cores grotescas. O belo reside, assim, não na harmonia, na ordem ou no equilíbrio entre os temas suaves, bucólicos e amorosos. A partir de agora, o belo passa a ser o horrível, o grotesco e o macabro, através dos quais K. Maurício e o seu desdobramento atingem o sublime, um novo sublime, que terá repercussões na poesia de um certo Álvaro de Campos, que utiliza o sofrimento, a dor e a angústia como temas passíveis de levar à eternização<sup>667</sup>.

Deste modo, e como afirma Vítor Viçoso, “a queda do palhaço pode ser entendida como a metáfora do escritor que aspira ao absoluto estético e se despenha grotescamente nos artifícios para o dizer”<sup>668</sup>.

O que se percebe das páginas do livro de Raul Brandão é a representação de personagens ambíguas, ao mesmo tempo lúgubres melancólicas e trágicas, que refletem um tempo indefinido. K. Maurício, como afirma Jorge Valentim, não está “desvinculad[o] das ocorrências culturais e artísticas da sua época”<sup>669</sup>.

De tudo o que ficou exposto é seguro afirmar, portanto, que K. Maurício é uma figura embrionária do que será a criação heteronímica pessoana, uma vez que é enunciativa de uma “modernidade emergente, mas também agenciador[a] de um drama pessoal”<sup>670</sup>. K. Maurício é apresentado como uma espécie de desdobramento, vindo a figura do palhaço agudizar o sentimento de rutura e alteridade do sujeito, que deixou de ser uno e harmonioso.

K. Maurício é, portanto, o entediado deste nosso capítulo, tendo em comum com todas as outras personagens proto-heteronímicas a necessidade de estar em constante movimento, ainda que interior e no domínio do sonho, como Bernardo Soares. Se Filinto Elísio e João Mínimo representam os exilados da sua pátria, mas também da sua identidade, K. Maurício surge aqui não como um exilado, mas como aquele que se mascara para fugir à cruel realidade, podendo nós, pois, afirmar que a máscara também não deixa de ser um exílio. Em Carlos Fradique Mendes ficou evidente a importância do *tourisme* e do diletantismo como forma de conhecer o mundo e tudo, por um momento, absorver, para de seguida, continuar a sua jornada em busca de uma identidade móvel, líquida, múltipla e fragmentada. Todas as *nossas* personagens evidenciam, de facto, a cisão e a fluidez da

---

<sup>667</sup> Cf. Nota de rodapé 248.

<sup>668</sup> VIÇOSO, Vítor. *Op. cit.*, p. 165.

<sup>669</sup> VALENTIN, Jorge. *Art. cit.*, p. 234.

<sup>670</sup> *Idem*, p. 235.

unidade do sujeito, num tempo romântico que irá desaguar nos movimentos de vanguarda, chegando até aos nossos dias post-modernos, ou outros.

É sobre o tempo que é o nosso que iremos, no capítulo seguinte, avaliar Tiago Veiga como um heterónimo que vai mais além da teoria pessoana da criação de *verdades de papel*.

## CAPÍTULO IV – Para uma história da heteronímia. Tiago Veiga e os novos trilhos das *verdades de papel*. O século XXI.

*Um escritor nunca inventa outros. Reinventa-se nos outros.*

Mário Cláudio, *Entrevista de Anabela Mota Ribeiro a Mário Cláudio*.

A vida, enquanto tema luminoso e enérgico, costuma ser pretexto aceitável para silenciar o terror árido, colossal e absoluto da página em branco. Mas, e se seguirmos pelo trilho da imaginação, e encetarmos o capítulo pelo caminho da morte da personagem?

A morte surge-nos como sinal vital, o primeiro batimento cardíaco literário de uma figura *sui generis* que viveu o século XX na sua quase totalidade, enfrentando revoluções, guerras e tempestades. Dar vida a partir da morte, parece-nos ser um bom pretexto e um bom motivo para falarmos de Tiago Veiga, poeta que Almada Negreiros viria a apelidar “Esfinge Magra”<sup>671</sup>.

A 18 de agosto de 1988, no suplemento “Cultura” do extinto jornal *Tempo*, surge um texto que dá conta do falecimento de um poeta desconhecido, de nome Tiago Veiga. Segundo a peça, Veiga faleceu “serenamente” aos 88 anos de idade. De seguida, a notícia avança para uma pequena nota biobibliográfica, dando conta de várias informações acerca do poeta, desde a sua aclamação, na juventude, por Fernando Pessoa, “como o Super-Camões”<sup>672</sup>, até às inúmeras viagens pelo mundo que o levaram a travar conhecimento com grandes figuras da *intelligentsia* portuguesa e europeia, como Teixeira de Pascoaes, Ezra Pound, Jean Cocteau, Benedetto Croce, Eliot, entre tantos outros. O autor da crónica, Mário Cláudio, realça ainda alguns pormenores relativos à obra do poeta minhoto. Para além dos “dois vastíssimos estudos, inéditos como tudo o resto, sobre a «Golden Dawn», bem como a insuperável odisseia *Triunfo e Glória do Arcanjo São Miguel de Portugal*, que T.S. Eliot saudaria como «um dos três poemas da centúria»<sup>673</sup>, Veiga teria deixado no seu acervo vários originais que seriam publicados, dentro em breve, por uma “editora de Nova Iorque”, constando, assim, “trinta e duas colectâneas de versos, oito novelas, dezasseis peças de

---

<sup>671</sup> CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote, p. 219.

<sup>672</sup> CLÁUDIO, Mário. “Tiago Veiga”. *Jornal Tempo*, 18 de agosto de 1988.

<sup>673</sup> CLÁUDIO, Mário. *Art. cit.*

teatro, mais de uma vintena de ensaios versando temática não estritamente literária, um extensíssimo diário”<sup>674</sup>.

Com a notícia da sua morte, o leitor e o público não só ficam a saber da existência de Tiago Veiga, como também se apercebem da grande extensão da sua obra e da importância das suas relações pessoais e da sua longa vida. Outros pormenores pertinentes dizem respeito ao facto de toda a obra de Veiga se encontrar inédita, e à quase inexistência de correspondência, uma vez que os destinatários do poeta “sempre assumiam o compromisso-de-honra de destruir, pelo fogo, imediatamente à primeira leitura, as missivas que dele recebessem”<sup>675</sup>. Deste modo, Mário Cláudio apresenta-nos uma figura de grande fôlego literário, que assume desde o início a relevância de um mito e de um colosso. A relevância de um heterónimo.

Neste quarto capítulo pretendemos seguir três linhas de pensamento que serão divididas em duas partes. A primeira grande linha de pensamento prender-se-á, obviamente, com a questão da heteronímia em Tiago Veiga. Interessa-nos agora perceber de que modo Mário Cláudio apreende a teoria preconizada por Fernando Pessoa e a desenvolve, apresentando uma nova forma de criar heterónimos. Nesta linha de pensamento daremos conta dos aspetos e características facultadas a propósito de Veiga, não só na *Biografia*, mas também em entrevistas que amiúde o autor foi concedendo.

A segunda linha de pensamento procede diretamente da questão da nova teoria da heteronímia ou dos avanços e metamorfoses da heteronímia pessoana. Assim como existe um Campos antes e depois de Caeiro, em Tiago Veiga acreditamos ser possível traçar um perfil de Veiga antes de Mário Cláudio e um outro após o seu encontro com o romancista. Num primeiro momento, portanto, falaremos de Tiago Veiga antes de Cláudio (A.C.), assim como da questão da teoria da heteronímia e do novo trilha traçado. Teremos ainda tempo para referir algumas ligações efrásticas que o poeta faz durante a sua estada em Paris nos anos 20, de modo a comprovarmos, para lá do seu estatuto de mito, a sua genialidade e a sua aberta sensibilidade para todas as novas correntes estético-literárias, condição que nos parece *sine qua non* para o nosso contributo para a teoria da heteronímia.

A terceira linha, por seu turno, abordará Tiago Veiga depois de ter conhecido Mário Cláudio (D.C.) e a forma como ambos se influenciaram, acabando este último, ainda que contrafeito no início, por escrever a biografia do poeta. Certamente que voltaremos à

---

<sup>674</sup> *Idem.*

<sup>675</sup> *Idem, ibidem.*



questão da heteronímia, uma vez que esse percurso é transversal aos dois momentos da vida do poeta (antes e depois de Cláudio).

É, portanto, com Mário Cláudio e Tiago Veiga que encerraremos, por agora, o percurso da história da heteronímia na literatura portuguesa.

#### 4.1. Tiago Veiga – O esfinge magra. A heteronímia depois de Pessoa.

*Torna-te, para os outros, apenas uma esfinge absurda. Fecha-te, mas sem bater com a porta, na tua torre de marfim. E a tua torre de marfim és tu próprio.*  
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

No dia em que saiu *Tiago Veiga. Uma Biografia* (2011), o poeta já não era, ao contrário do tempo da notícia da sua morte (1988), um completo estranho e desconhecido. Entre 1988 e 2011, Mário Cláudio fez publicar 3 obras de Veiga: *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga* (2005), *Gondelim de Tiago Veiga* (2008) e *Do Espelho de Vénus* (2010), publicando, posteriormente, em 2016, a obra *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos*. Interessa-nos aqui referir a introdução aos *Sonetos Italianos*, uma vez que a romântica ideia do manuscrito perdido ou encontrado é utilizada por Mário Cláudio como pretexto para a organização dos poemas do “Esfinge Magra”.

Segundo o romancista, os sonetos integram um conjunto de manuscritos autógrafos, “outrora propriedade de Guido Battelli, (...), e acompanham um acervo de cartas, dirigidas pelo nosso poeta ao referido tradutor, as quais esperamos vir oportunamente a publicar”<sup>676</sup>. Ao denominar-se mero organizador dos poemas e atualizador da ortografia, Mário Cláudio distancia-se, assim, não só da escrita dos poemas, mas também dos temas e do teor daquilo que vai ser publicado. Porém, as supostas cartas trocadas entre Veiga e Guido ainda não foram publicadas ou novamente referidas, permanecendo num dos muitos esparsos arquivos do acervo veiguiano.

Tanto os *Sonetos Italianos* como *Do Espelho de Vénus* são livros de poesia, enquanto *Gondelim* é um “minúsculo conto infantil”<sup>677</sup>, contendo ilustrações de Albuquerque

---

<sup>676</sup> CLÁUDIO, Mário. *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*. Porto: Asa, 2005, p. 12. (Introdução de Mário Cláudio).

<sup>677</sup> CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2011, p. 413.

Mendes, sendo a leitura de Mário Cláudio. Surge de imediato um pormenor que rapidamente nos remete, em parte, a Bernardo Soares, uma vez que o semi-heterónimo escreve em prosa que, sendo aproximada à de Pessoa, não permite a sua total autonomização<sup>678</sup>.

Mas, por agora, ainda que de forma breve, importa registar estarem presentes duas das características que Pessoa diz serem necessárias para a criação heteronímica: um nome diferente e uma escrita alternativa. No que diz respeito à escrita alternativa, Tiago Veiga avança um passo na teoria pessoana, uma vez que a sua escrita é multidisciplinar, eclética, e, por tudo isso, superiormente fragmentada, dispersa, perdida e inacabada. As características anteriores são, assim, legado direto da modernidade poética vivida nos começos do século XX, só que agora intensificadas e agudizadas sobre uma nova estética, a do Post-Modernismo.

Quanto ao terceiro aspeto da criação heteronímica, a biografia, Mário Cláudio também irá avançar um passo em relação àquilo que Pessoa nos legou em relação aos seus heterónimos. No que diz respeito a Caeiro, Reis e Campos, tínhamos somente pequenas notas biográficas, um horóscopo e certas características físicas. Pouco ficamos a saber das suas escolhas, dos seus anseios e da sua vida diária. Ora, *Tiago Veiga. Uma Biografia* é uma obra na qual o biógrafo, de forma sólida e definitiva, institui o poeta minhoto como uma referência no panorama literário e cultural português. A *Biografia*<sup>679</sup> surge, então, como género literário capaz de servir de documento de autenticação ou argumento de autoridade capaz de provar a *real* existência de Veiga para lá da *verdade de papel*. Um outro mecanismo adotado por Mário Cláudio e que, por sua vez, Pessoa não conseguiu levar a bom porto<sup>680</sup>, foi o facto de o romancista nunca negar a existência física de Veiga, assim como nunca o considerar um heterónimo.

---

<sup>678</sup> Cf. Nota de rodapé 25.

<sup>679</sup> A biografia enquanto género literário foi também sofrendo alterações na sua concetualização desde os alvares do Romantismo até aos dias de hoje. Se, primeiramente, este género literário tinha como intuito relatar a vida de uma personalidade conhecida, seja política, militar ou artística, revelando os seus grandes feitos, os momentos chave para a sua vida e para a história do seu país e do seu contexto, com o avançar do tempo, a biografia torna-se mais complexa, na medida em que começa a ver introduzido no seu código genético a vertente ficcional e estética, que trará mudanças inevitáveis, sinal, também, da evolução, sobrevivência e permanência deste género literário. Um dos problemas das modernas biografias poderá residir na seguinte questão: quem é que de facto vale a pena biografar? Com tantas biografias sobre figuras políticas, históricas e militares, a literatura, através da ficção e da imaginação, parece ter oferecido uma resposta, ao ceder aquilo que consideramos um dos seus veios, aos géneros literários biografia ficcional e biografia literária. Num mundo saturado de referências, de personalidades conhecidas e de bibliotecas, de cartórios e de registos civis, criar biografias para gente que nunca existiu torna-se ao mesmo tempo um destino razoavelmente inevitável e alternativo. Em concomitância com a criação (proto)heteronímica, a biografia torna-se, então, importante para credibilizar e dar *existência* a quem aparece como mera criatura de livro e de papel.

<sup>680</sup> Cf. Nota de rodapé 208.

Numa entrevista dada a Pedro Sena-Lino ao jornal *Público* a 10 de dezembro de 2005, quando questionado sobre se Veiga existiu realmente ou se é um desdobramento poético, Cláudio responde que Veiga é uma figura real, “com uma existência que consta na vida”, ainda que, em 1988, ao publicar a notícia da sua morte, se tenha visto obrigado a “dar a entender, (...) que era um alter-ego”<sup>681</sup>.

Porém, o escritor continua afirmando que Veiga de facto existe e que o poeta, neste caso, nos *Sonetos Italianos*, assume várias máscaras. Esse é um tipo de processo que, conta-nos Mário Cláudio, “eu próprio não poderia ter feito; fez o mesmo que as personas de Ezra Pound, como se tivessem sido escritos por outra pessoa”<sup>682</sup>.

Surge-nos, então, um novo dado que vem avolumar a teoria da heteronímia: se Pessoa criou vários heterónimos e sob o seu nome escreveu com registos literários diferentes, em Mário Cláudio o que acontece é que não só o *seu* heterónimo escreve de uma outra forma, como também cria outras máscaras, outras *personas* que escrevem por si. Estamos assim, dentro de uma fragmentação *en abyme*, em que o próprio heterónimo se fragmenta e desmultiplica. Aliás, o mesmo processo surgirá na *Biografia* numa entrevista que o biógrafo faz ao biografado:

Invocando a colaboração que por essa época eu ajustara com um jornal do Porto, consegui atraí-lo a uma entrevista, não sobre ele próprio porque se denunciaria isso impossível, mas sobre a poesia inglesa contemporânea. E mesmo assim teimara o nosso poeta em se esconder por detrás de um pseudónimo, Rodrigo de Matos, acabando afinal, ouvido o registo magnético da nossa conversa, por me negar licença de publicação<sup>683</sup>.

No ano de 2011, após a publicação da *Biografia*, José Carlos de Vasconcelos e Maria Leonor Nunes, em entrevista do *JL* ao escritor, formulam a seguinte questão: “Neste caso é que o autor pode dizer, como Flaubert de *Madame Bovary*, «Tiago Veiga *c'est moi*»?”<sup>684</sup>. Mário Cláudio prontamente responde: “Não posso, porque Tiago Veiga não sou eu (...). Tenho uma personalidade mais afável do que ele. Mas qualquer biografado é muito contaminado pela personalidade do seu biógrafo”<sup>685</sup>. Os jornalistas tentam nova invetiva,

---

<sup>681</sup> LINO, Pedro Sena. “Versos de um muito ninguém”. In: *Público*. 10 de dezembro. Lisboa, 2005, p. 22.

<sup>682</sup> *Idem*.

<sup>683</sup> CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.* pp. 527-528. De salientar que a entrevista se encontra no Centro Mário Cláudio, em Venade, Paredes de Coura, no Arquivo Mário Cláudio.

<sup>684</sup> VASCONCELOS, José Carlos de e NUNES, Maria Leonor. “Mário Cláudio. Uma ‘vida’ de Tiago Veiga”. In: *JL*, nº1062, 15 a 28 de junho de 2011, p. 7.

<sup>685</sup> *Idem*.

porém, ao perguntarem, agora de forma mais direta e contundente: “Continua portanto a dizer que Tiago Veiga não é um seu heterónimo?”<sup>686</sup>

A resposta de Mário Cláudio é reveladora em vários sentidos, como veremos, uma vez que abre o caminho para um novo processo de criação heteronímica, ainda que sob um manto aparentemente contraditório e paradoxal: ao negar a não existência de Veiga, Cláudio instaura a sua realidade física, por um lado, através da sua extensa biografia e dos contactos que manteve com inúmeras pessoas, surgindo, assim, o relato, como protocolo de acreditação; por outro lado, ao não afirmar que Veiga é um heterónimo, o biógrafo adensa o mistério em torno da personagem, levando, assim, a heteronímia a um novo limite, ou, por outras palavras, a quebrar a barreira da realidade-ficção, já que o propósito último da heteronímia será não sabermos ao certo e verdadeiramente se Tiago Veiga *existiu*, de facto, enquanto pessoa real.

A resposta de Mário Cláudio levar-nos-á ainda a um outro caminho que será trilhado por Veiga: a contemporaneidade dos heterónimos em relação ao ortónimo:

Para ser um heterónimo meu teria que manter comigo um certo umbicalismo. Se pensarmos no grande exemplo da heteronímia em Portugal, os heterónimos pessoanos, verificamos que todos eles são mais ou menos contemporâneos do ortónimo. Se Tiago Veiga fosse meu heterónimo, e digo francamente que não é, não poderia tê-lo inventado a fabricar, muito antes de eu ter nascido, coisas que eu próprio fabricaria...<sup>687</sup>.

É, assim, sobre mais esta premissa que Mário Cláudio adensa a teoria da heteronímia. Para além da fragmentação do próprio heterónimo em diversas personalidades literárias, o escritor afirma constantemente a *existência real* do poeta, referindo-se, ainda, ao facto de ambos não serem inteiramente contemporâneos. Veiga nasce em 1900 e Mário Cláudio em 1941.

Recorramos agora à parca bibliografia que existe a propósito de Veiga e da sua existência enquanto heterónimo, de modo a percebermos o que vai sendo escrito, pensado e teorizado pelos críticos.

Segundo Álvaro Manuel Machado, Tiago Veiga e Mário Cláudio partilham certas “«afinidades eletivas»<sup>688</sup>: um certo imaginário do lugar ou espírito do lugar, em particular

---

<sup>686</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>687</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>688</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. “«Tiago Veiga», de Mário Cláudio: Imaginário Heteronímico e Espírito do Lugar”. In: *Colóquio Letras*, 179, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 198.

um “imaginário do Norte, entre o Porto e o Minho”, passando pela anglofilia e pela “paixão por Itália”<sup>689</sup>.

Ainda que num primeiro momento o crítico afaste a ideia de haver um desdobramento poético entre biógrafo e biografado, devido às já referidas «afinidades eletivas», num momento posterior, Machado refere-se a *Tiago Veiga. Uma Biografia* como um “projeto de ficção heteronímica”<sup>690</sup>, se considerarmos Veiga mais como um caso de um génio desconhecido, uma vez que, para o crítico, “Tiago Veiga tem muito mais de pitoresco do que génio”<sup>691</sup>.

Do que fica exposto, é evidente que Álvaro Manuel Machado hesita entre o mito e a heteronímia. A razão reside no facto de a escrita de Veiga surgir aqui num plano secundário, interessando muito mais a sua vida e as suas viagens do que propriamente a sua atividade literária, aliás sempre inédita, ora inacabada ora inacessível.

Ainda que percebamos a posição de Machado, acreditamos ser possível falar tanto de heteronímia como de mito em Tiago Veiga. Aliás, ambos os conceitos não são contraditórios ou opostos, mas sim complementares. Já no que diz respeito à escrita de Veiga, que mais à frente analisaremos, não nos parece que peque pela falta de qualidade. Poder-lhe-á, sim, faltar consistência e organização, mas em tempos de modernidade líquida, como afirma Bauman, aquilo que podemos esperar de um homem que viveu sob o signo da viagem e da errância são fragmentos, projetos inéditos, inacabados e inacessíveis. Para avolumar este ponto, recorremos ainda ao que Mário Cláudio escreve em entrevista já citada: “Pressinto uma reticência muito grande de quem leu estes poemas [*Sonetos Italianos*]; mas também medo de os rejeitar, porque se podem sentir responsáveis pela rejeição de um nome muito grande”<sup>692</sup>.

Já Maria do Carmo Castelo Branco, por seu turno, vê em Tiago Veiga um símbolo da identidade portuguesa, através de uma “formatação paródica da identidade do autor

---

<sup>689</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. *Art. cit.* pp. 197, 200 e 201, *passim*. Mário Cláudio também esclarece sobre as influências de Veiga, em entrevista: Há um forte magistério dele sobre mim que origina uma convergência de pontos de vista sobre Portugal e o mundo. Eu não tenho o mesmo tipo de amargura em relação ao mundo que ele tinha, mas intuí o seu rigor e a sua reticência em relação ao que constitui o horizonte de esperança dos verdadeiros optimistas. Nem ele nem eu o somos. Partilho com o poeta uma certa reserva perante o festejo, perante a vida, algo que torna difícil o convívio de qualquer escritor com a família ou com os amigos”. *In*: “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida.” Entrevista de Rui Lagartinho a Mário Cláudio. <https://www.publico.pt/2011/06/29/culturaipsilon/noticia/quotsou-incapaz-de-desinventar-completamente-uma-vidaquot-288369>. (consultado a 27-11-2017).

<sup>690</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. *Art. cit.*, p. 204.

<sup>691</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>692</sup> LINO, Pedro Sena-. *Art. cit.*, p. 22.

português”<sup>693</sup>. Segundo a investigadora, a vida romanesca de Tiago Veiga, semelhante à de Camilo Castelo Branco (a ida do pai para o Brasil, o suicídio da mãe, a entrada para o seminário, dois casamentos), reconfigura a imagem do escritor português, aproximando-a de um certo cosmopolitismo provinciano, misturando a sua *Biografia* muitos aspetos do género da literatura de romances, “do relato histórico e literário português do século XX, da novela picaresca peninsular, fazendo cruzar a personagem com todos estes contextos e com todas as contradições derivadas”<sup>694</sup>.

Miguel Real, ao contrário de Álvaro Manuel Machado e de Maria do Carmo Castelo Branco, é mais ousado e fala de uma “nova teoria da heteronímia”. Para o ensaísta e crítico, Tiago Veiga é o “quarto heterónimo” da literatura portuguesa. Se em 1942 Adolfo Casais Monteiro deu a conhecer a carta sobre a génese dos heterónimos, “2011 ficará na história da Literatura Portuguesa como o ano de criação de um quarto heterónimo”<sup>695</sup>.

Nesta sua crónica no *JL*, Miguel Real recupera a história da heteronímia na literatura portuguesa, ao referir Carlos Reis e o seu artigo sobre o projeto heteronímico em Fradique Mendes. De facto, são estas as duas únicas referências que encontramos acerca da história e do percurso da heteronímia nas letras portuguesas.

Na génese da criação de Tiago Veiga está um caminho diferente daquele que foi delineado por Pessoa, diz Real. Já não basta “uma página a enunciar datas de nascimento e morte, terra de naturalidade, profissão, vocação literária, etc., como fez Pessoa”<sup>696</sup>. Agora é necessário ser mais rebuscado, indo, assim, beber ao

império da imagem – prestar consistência ao heterónimo através de um álbum de fotografias (...). E, no tempo do império das relações sociais, é forçoso prender o heterónimo a uma rede de conhecimento de nomes públicos que, *a fortiori*, preste consistência à sua existência (...). E assim criou Mário Cláudio o “mito” Tiago Veiga, recriando uma nova teoria da heteronímia, que deverá ser obrigatoriamente tida em conta na história da literatura portuguesa do século XXI<sup>697</sup>.

Deste modo, Miguel Real propõe duas características *sine qua non* para a nova teoria da heteronímia: a necessidade da imagem enquanto prova documental e palpável e a criação

---

<sup>693</sup> SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco Vilaça de. “Identidade e suas ficções (a propósito de *Tiago Veiga – Uma Biografia*, de Mário Cláudio)”. In: *Impossibilia*, nº 2, Outubro, 2011, p. 102.

<sup>694</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>695</sup> REAL, Miguel. “Nova Teoria da Heteronímia”. In: *JL*, nº 1062, 15 a 28 de junho de 2011, p. 10.

<sup>696</sup> *Idem*.

<sup>697</sup> *Idem, ibidem*.

de uma rede social alargada onde estejam presentes nomes conhecidos e com provas dadas no domínio público, político, cultural e intelectual.

Como já referimos anteriormente, acreditamos ser possível ainda acrescentar umas outras tantas às propostas por Fernando Pessoa e por Miguel Real.

Relembremos, aliás, as características propostas por Fernando Pessoa. São elas: um nome próprio, uma biografia alternativa e uma escrita literária única. As características propostas por Miguel Real são: fotografias, imagens que comprovem a *real* existência do heterónimo e uma rede social onde constem nomes conhecidos.

As características que propomos são: **1)** Fragmentação do heterónimo noutras personalidades; **2)** reflexões efrásticas do heterónimo **3)** necessidade de estar em constante movimento, em viagem.

Desta feita, acreditamos ser possível analisar Tiago Veiga a partir de todos estes preceitos, uma vez que é nosso propósito comprovar não só os aspetos que já fomos apresentando ao longo da reflexão, como também aqueles que agora surgem por imposição das circunstâncias. Todos eles parecem complementar-se, dando a entender a mudança dos tempos e a cada vez maior cisão da unidade do sujeito.

Primeiramente, as características teorizadas por Fernando Pessoa são óbvias e indispensáveis. Não faz sentido falar em heterónimos ou heteronímia sem falar no autor de *Mensagem*.

Em segundo lugar, as apresentadas e propostas por Real são também evidentes em *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Basta visitarmos os dois suplementos repletos de fotografias de Veiga enquanto jovem, adulto e em idade avançada, fotos ainda das suas tias e da casa dos Anjos, mas também as fotos de personalidades com as quais travou conhecimento. No “império da imagem”, de facto, as fotografias parecem substituir toda e qualquer palavra. No entanto, sé é certo que a necessidade das imagens é inevitável para justificar os pontos propostos por Real, não é menos certo afirmar que a biografia em si, enquanto documento com mais de setecentas páginas, acaba por ser o mármore no qual Mário Cláudio cinzela a existência de Tiago Veiga. Não é por acaso que, numa outra entrevista dada em 2011, o biógrafo fala da necessidade e da importância da biografia, não como artefacto histórico e como preceito de verdade científica, mas antes como necessidade da ficção, de modo a entendermos quem foram, na verdade, aquelas criaturas, quais os seus desejos e as suas ambições, não somente através dos seus escritos, mas também por via da sua vivência interior. Quando Rui Lagartinho pergunta “porque inventa e não desinventa”, conclui “que

de facto Tiago Veiga nunca pode ser visto como um heterónimo do biógrafo Mário Cláudio...”, o romancista replica:

Os heterónimos são essa tal desinvenção. Veja-se o caso de Fernando Pessoa com as mini biografias que criou para os seus heterónimos. São esquemáticas e não nos permitem saber nada sobre a forma como eles funcionavam por dentro. Quem eram as mulheres da vida de Ricardo Reis, ou os homens da vida de Álvaro de Campos? Sabemos apenas algo, pouco, sobre a sua diversa orientação sexual. Eu não quis estilizar a vida de Tiago Veiga. Qualquer pessoa é o que ela pensa, o que ela imagina, a sua atmosfera, o ar que respira, em que vive. A sua aura. Tiago Veiga é uma figura de carne e osso. Não é um heterónimo. Quem tiver dúvidas pesquise, que vá aos cartórios<sup>698</sup>.

Surge agora o momento de analisarmos *Tiago Veiga. Uma Biografia*, de modo a entendermos como se dá esta nova criação heteronímica por meio dos preceitos acima descritos. Caminhemos ao encontro de um Tiago Veiga antes de Cláudio.

#### 4.1.1. Tiago Veiga antes de Cláudio. Para uma nova teorização da heteronímia.

*Sonho-me famoso? Sinto todo o depoimento que há na glória, toda a perda da intimidade e do anonimato com que ela é dolorosa para conosco.*

Bernardo Soares. *Livro do Desassossego*.

Em Tiago Veiga, o “espírito do lugar”, como afirma Álvaro Manuel Machado, ocupa um lugar de destaque, uma vez que a terra, o sítio, a casa e o seu contexto prendem-se diretamente não só com a identidade do poeta, mas também com aquilo que será o seu percurso. Surge assim um misticismo em torno do espaço, elevado a categoria mitificadora.

Se em Fernando Pessoa, os heterónimos são apresentados com pequenos traços biográficos e poucas características físicas e psicológicas, o mesmo não se passa em Mário Cláudio com o *seu* Tiago Veiga. O exagerado “efeito do real”<sup>699</sup> pretende comprovar a *real* existência do poeta minhoto, melhor dizendo, do poeta que se fez nascer no Minho,

---

<sup>698</sup> “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida.” Entrevista de Rui Lagartinho a Mário Cláudio. <https://www.publico.pt/2011/06/29/culturaipsilon/noticia/quotsou-incapaz-de-desinventar-completamente-uma-vidaquot-288369>. (consultado a 27-11-2017).

<sup>699</sup> Cf. BARTHES, Roland. “L’effet du reel”. In: *Communications*, 11. Paris: Seuil, 1968, pp. 84-89.



enganando o próprio biógrafo que, por algumas vezes deu a entender que Veiga nasceu em Castro Laboreiro<sup>700</sup>. Logo nas primeiras páginas da *Biografia*, em nota de rodapé, Mário Cláudio escreve que o poeta alimentou ao longo de toda a sua vida “a lenda do seu nascimento em Castro Laboreiro, reivindicando a naturalidade de seu pai, afinal mais conforme à mitificação que insistia em realizar, do Norte profundo de Portugal”<sup>701</sup>.

Quem é Tiago Veiga antes de Mário Cláudio? Convém recuarmos ainda mais, e formularmos uma outra questão: de onde vem Tiago Veiga, quem são os seus progenitores, os seus antepassados?

Na sua *Biografia*, o biógrafo coloca nos anexos uma árvore genealógica de Tiago Veiga, dando-nos notícia que o poeta era bisneto de Camilo Castelo Branco pelo lado paterno e de ascendência irlandesa pelo lado materno. Tiago será, então, fruto de um casamento entre um português e uma irlandesa que vivem no Brasil, surgindo assim o poeta, desde o nascimento, votado para o cosmopolitismo, a viagem e o constante movimento, característica que consideramos *a fortiori* indispensável para a nova teoria da heteronímia.

No dia 15 de novembro (exatamente um mês após o nascimento de Álvaro de Campos, ainda que em anos diferentes), pelas cinco e um quarto da madrugada, nascia em Irajá, Brasil, Tiago Manuel O’Heary do Anjos. É de salientar a indiferença da mãe em relação ao filho, deixando-o na penumbra e no esquecimento, uma vez que parece ser, em conjunto com o enforcamento, prenúncios camilianos (e, por que não, queirosianos?) da vida futura e do destino do poeta, desconhecido durante a sua vida e morto aos oitenta e oito anos<sup>702</sup>.

Desde tenra idade, Tiago Manuel terá nas constantes viagens e deambulações um motivo de progressão da sua vida e suposto percurso de poeta. Outro aspeto interessante que nos cumpre realçar é o facto de, em cada momento axial da sua existência, Tiago Veiga encontrar uma figura providencial que o irá ajudar e influenciar nas suas escolhas. Por motivos óbvios, relataremos somente os momentos da vida do poeta que julgamos essenciais para compreendermos o modo como se dá a sua caracterização, no âmbito dos aspetos que julgamos necessários para a nova teoria da heteronímia.

---

<sup>700</sup> Notícia da morte do poeta na introdução d’*Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*.

<sup>701</sup> CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2011, p. 720 (Nota 6).

<sup>702</sup> “Aos 29 de Dezembro de 1901, um domingo (...) estava a doida pendurada de uma trave pela tira de croché, de olhos esbugalhados, e mantendo intacto o sorriso de sempre. Por baixo dela, divertindo-se a manejar um dos sapatos de pele de crocodilo que tombara do pé da enforcada, Tiago Manuel exibia espantosamente a capacidade da fala que tardara um pouco a chegar...”. *In: Idem*, p. 44.

O primeiro poema de Tiago surge datado de 12 de fevereiro de 1913, tendo o título “Auto de Exumação do Menino Donato”. A temática religiosa parece estar presente nos seus primeiros escritos, devido à forte influência religiosa das tias e da sua vida no seminário, como podemos ler nas primeiras páginas da sua *Biografia*, conjuntamente com aquilo que o biógrafo classifica como “loucura de uma vocação”, em virtude de o jovem rapaz ter lido “Antero de Quental, Gomes Leal e António Nobre, e munido de dicionário”, ter desbravado “os poetas franceses, Charles Baudelaire e Paul Verlaine...”<sup>703</sup>.

A figura providencial desta primeira juventude parece ser Torquato Rodrigues, que ouvia Tiago declamar os seus poemas e poesias de outros escritores, fazendo ainda um interessante jogo que parecia antever uma técnica que posteriormente seria querida dos surrealistas: *le cadavre exquis*:

Um deles escrevia um verso numa folha de papel que dobrava, o outro concorria com o verso seguinte, e assim sucessivamente até se desenrolar a dita folha, e surgir o texto que tinha o condão de os surpreender na sua coerência, e de os aterrorizar na sua força explosiva<sup>704</sup>.

De forma sugestiva, o biógrafo introduz algumas notas histórico-literárias do ano de 1913, referindo-se à escrita de “Pauis” e *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, afirmando que, apesar dos seus 13 anos de idade, Tiago Veiga respirava um certo modernismo que se queria afirmar “através daquela espécie de nuvem que impregna idênticas pulsões os contemporâneos, ou que lhes faculta um cenário comum de sensibilidades”<sup>705</sup>.

Em 1917, enquanto secretário de Bernardino Machado e durante as exéquias de Manuel d’Arriaga, Tiago conhece a cidade de Lisboa e assiste ao anúncio do Futurismo por Almada Negreiros, no Teatro República. O ano de 1917 é significativo, uma vez que começa a adotar o nome Tiago Veiga<sup>706</sup> como seu nome definitivo. Nesse mesmo ano são publicados textos de carácter futurista em Portugal, como os de Almada ou Álvaro de Campos, revelando uma iconoclastia premente à qual o poeta não é alheio. A partir deste momento, Tiago Veiga irá realizar uma série de viagens devido à relação que estabeleceu com Manuel Teixeira Gomes, homem culto, literato e viajado da Primeira República.

Se Álvaro de Campos estudou engenharia naval em Glasgow, Veiga começaria a estudar Arquitetura Naval no Royal Naval College, no dia 20 de novembro de 1918, nove

---

<sup>703</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>704</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>705</sup> *Idem*, p. 75.

<sup>706</sup> Um ano antes, Pessoa também fizera uma alteração no seu nome. Cf. Nota de rodapé 188.

dias após o término da Grande Guerra. O efeito de aproximação a Campos não deixa de elevar Tiago Veiga, atribuindo-lhe um significado com um alcance mais amplo. Pouco sabemos deste período, pois “constituem uma área obscura que o nosso poeta se abstinha de iluminar”, dando azo a conjeturas e invenções que, misteriosamente, o biógrafo remata afirmando que “não valerá a pena dar conhecimento aqui”<sup>707</sup>.

É necessário que Tiago Veiga atinja a maioria para que Mário Cláudio trace o seu primeiro perfil. Diz o biógrafo:

O nosso poeta media 1,79m, varrera de si quanto ranço seminarístico pudesse conformar-lhe os maneirismos, e guardava aquela reserva que os menos avisados reputam de timidez, mas que atrai os mais inteligentes, sabedores de que consiste num puro jeito de civilização. Se não comprava os seus fatos de passeio nos grandes alfaiates de Saville Road, aprendera entretanto a escolher a gravata que o convertia, não num desses pacóvios que pretendem passar por cosmopolitas, mas num boémio que não confunde negligência com desmazelo. O olhar castanho raramente se afastava dos olhos dos que lhe eram apresentados, ou daqueles que o abordavam<sup>708</sup>.

Podemos, ainda, enquadrar no seu perfil, a ânsia das viagens e da deambulação. Numa das suas viagens entre Londres e Venade, Veiga irá escrever o seguinte a Alvaro Guevara, pintor chileno que conhecera na capital britânica graças aos seus contactos em torno de Lady Ottoline Morrel:

«Bebi mais nevoeiro lá em baixo do quanto poderia ter emborcado nesta cidade, há um tempo para tudo, e o meu por aqui já se esgotou, vou a Paris, é provável que volte, e é provável que não, de momento pretendo esquecer, mas não entendo bem o quê»<sup>709</sup>.

Veiga iria voltar a Lisboa, viajando posteriormente por Itália, entre Nápoles e Veneza, devido ao conhecimento de uma outra figura providencial: António Ferro. Como podemos ver, o seu círculo social alarga-se a figuras da esfera política e das artes, servindo estas de argumento de autoridade da *real* existência do poeta. Das palavras ditas a Guevara ressalta a sensibilidade exacerbada do *nosso* homem, a sua capacidade de sentir e perceber o que o comum dos mortais não entende, atribuindo-lhe o biógrafo, desde logo, e ainda que

---

<sup>707</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>708</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>709</sup> *Idem*, p. 141.

de forma sub-reptícia, o estatuto de um vate, “dum desses seres que, pela sedução ou pelo génio, como Alcibíades ou como Goethe, dominam uma civilização”<sup>710</sup>.

Diz-nos Mário Cláudio que, por milagre, sobreviveram duas cartas deste seu período em Itália<sup>711</sup>, uma a Manuel Teixeira Gomes e outra a Fernando Taborda Linhares. Na carta endereçada a Taborda Linhares, Veiga deixa-nos antever o seu real estatuto de homem moderno, e nessa modernidade encontram-se implicadas todas as contradições e paradoxos decorrentes da fragmentação da unidade do sujeito e da sua dissolução, refletida nessa necessidade constante de estar em viagem, seja a partir da imagem do turista, seja por meio da imagem do vagabundo:

Às vezes, sinto-me resvalar, entornado na laguna, como um ornamento infame desta coroa, de roldão, com cais, arcos de mármore, mosaicos, pinturas, estátuas, terraços, campanários e zimbórios de oiro. Mas despenham-se, também, em redor de mim, bibliotecas, vitrais, mulheres muito loiras, veludos e pérolas. Compreenderás, a avaliar por aquilo que acabo de descrever, que me tem sido difícil traçar um roteiro, à maneira dos *touristes* bem-comportados, no meio desta desordem, que, por regra, não percebo se é de fora, se de dentro<sup>712</sup>.

A deambulação de que nos fala Veiga aproxima-o de grandes figuras da cultura e da literatura europeias e nacionais, remetendo-nos diretamente para Goethe e para Carlos Fradique Mendes, a propósito do conceito de *touriste*, sobre a perspetiva de Bauman. A deambulação a que se refere Veiga revela, de novo, o estado do sujeito moderno: a liquefação da sua unidade perdida leva a esse movimento ambulatório que o levaria, já em 1921, a trabalhar e a viver em Paris, capital das Vanguardas e das artes.

A sua estada em Paris é para nós de elevada pertinência devido a um conjunto de situações que concorrem para as nossas propostas de uma nova teoria da heteronímia, a saber: o diálogo intermedial de produção literária do poeta, que acabará por levar a leituras ecrásticas, a sua constante deambulação pela cidade da Luz, assim como o alargamento da sua rede social, proposta que, como já vimos, é sugerida por Miguel Real.

Vivendo em Montmartre, centro nevrálgico dos artistas, Veiga leva uma vida de aparente tédio e enfado, deambulando por ruas e vielas, sendo a materialização absoluta do

---

<sup>710</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas)*. Ed. cit., p. 90.

<sup>711</sup> Nessa viagem a Itália, conheceria Veiga mais duas importantes figuras da cultura europeia: os irmãos Sitwell.

<sup>712</sup> CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, p. 147.

sujeito líquido de que nos fala Zygmunt Bauman. Ainda que longa, vale a pena referir a seguinte citação que espelha na totalidade o que temos vindo a afirmar:

Subia e descia a rue Mont Cenis, ou ascendia à Place du Tertre, irritando-se por se achar na pele de mais um touriste, lançando o olhar guloso a cada porta entreaberta, ou deliciando-se com o presumível pintor que carregava o cavalete às costas, duas telas nuas debaixo de um braço, e a caixa das tintas debaixo do outro. (...) Não era porém dentro de si mesmo que se reconhecia, mas no corpo de um adventício ridículo, colecionador de bilhetes-postais, e sem poder de compra (...). Vezes sem conta perguntar-se-ia, «O que faço eu aqui?», colhendo a resposta única em ocasiões similares, a que, não satisfazendo qualquer interrogação, todavia, aponta em seu silêncio para aquela espécie de mosaico rigorosíssimo que o percurso de todos nós, ainda que visitado pela ventania do caos, ou pelas trevas da depressão, acaba por compor. (...) E nessas duas iniciais semanas parisienses, aborrecido de leituras e escritas, dormia Tiago Veiga sob o pasmo que o ia dominando, arrepiando-se com o dobre dos sinos do Sacré-Coeur, o que afinal se lhe afigurava destino razoavelmente romanesco<sup>713</sup>.

E eis que nos deparamos com uma outra característica que vem contribuir para a nova teoria da heteronímia: o conhecimento que vamos tendo da personagem-heterónimo não só através dos seus textos, mas principalmente a partir dos seus pensamentos, das suas reflexões, das suas escolhas, das suas angústias e, neste caso, do engenho e imaginação do biógrafo. Não é por acaso que Mário Cláudio antevê neste cenário parisiense uma página de romance, com as suas descrições sugestivas e fluidas.

No que diz respeito às relações pessoais e à necessidade de uma rede social alargada, casar-se-ia Veiga com a francesa Jeanne Chazot, em 1923, no dia 6 de setembro, artista de cabaret, que com a sua irmã atuava com o nome *Sister Dils*, como podemos ver numa das fotografias que se encontra no primeiro recorte de imagens da *Biografia*. Após o casamento, temos novamente acesso aos pensamentos de Veiga, por meio de nova focalização interna do narrador-biógrafo: “de repente tomava-o a sensação de haver atravessado em poucos anos o que compete a um percurso muito maior, afectos e viagens, planos e opções, acasos e desaires.”<sup>714</sup> Ao lembrar-se de tudo o que vivera até aquele momento, Veiga sente-se hesitante, angustiado e arrependido, como que antevendo o fracasso do seu amor e do casamento. Estas características revelam, novamente, o sujeito líquido em todo o seu esplendor, uma vez que o amor e as relações amorosas parecem ser

---

<sup>713</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>714</sup> *Idem*, p. 167.

aquilo que Virginia Woolf escreve acerca de Londres: “O encanto da moderna Londres está em ser feita não para durar, mas para passar”<sup>715</sup>.

Na verdade, no mundo da individualização, os relacionamentos acabam por tomar uma posição ambígua. Se, por um lado, a relação com o outro pode ser vista como um porto de abrigo, por outro lado, pode ser sinónimo de instabilidade emocional, uma vez que não temos a certeza de estarmos na relação certa, ao mesmo tempo que podemos estar a perder outras oportunidades. Os relacionamentos e os sentimentos tornam-se, então, em *Amor Líquido*, devido à “fragilidade dos vínculos humanos”<sup>716</sup>. Do seu casamento nascerá, em 1924, no dia 5 de janeiro, a sua primeira filha, Judith Chazot O’Heary dos Anjos.

Ao contrário dos heterónimos pessoanos, de cuja vida quotidiana pouco ou nada sabemos, em Tiago Veiga conhecemos-lhe toda uma vida amorosa e familiar, os seus falhanços e sucessos, os seus momentos mais frios e mais carinhosos. Com a densidade familiar criada em torno de Veiga, temos acesso a uma *verdade de papel* onde as invenções “das fragilidades interiores” é feita à semelhança das limitações do ser humano, o que contribui para o “desvanecer [d]a hipótese de nela lermos um ser excepcional, mais fácil de encontrar na ficção do que na realidade em que vivemos”<sup>717</sup>.

O que vamos antevendo é uma relação um pouco fria e distante com a pequena Judith, tentando transmitir, ainda que por pensamento, à sua filha, todos os propósitos que em si vira falhados:

«O nómada que eu deveria ser, e que deixou em mim uma saudade de faces pintadas alvaiade (...) bem me agradava que se realizasse nela». Mas resistia de imediato a semelhantes imaginações, passava a filha para o colo de Louise Pagano, e remetia-se a uma vergonha dupla, a de ser pai sem o ser, e a de conjecturar para a que trouxera ao mundo à medida dos seus completos desconchavos<sup>718</sup>.

O poeta, ao mesmo tempo que vive em constante movimento e deambulação, age, em relação aos sentimentos, por metonímia, não conseguindo criar laços afetivos e efetivos com aquelas que se vão cruzando na sua vida<sup>719</sup>, uma vez que a mesma situação ocorrerá

---

<sup>715</sup> WOOLF, Virginia. *Londres*. Tradução de José Miguel Silva. Lisboa: Relógio D’Água, 2005, p. 40.

<sup>716</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 9.

<sup>717</sup> ARNAUT, Ana Paula. “Tiago Veiga. Uma Biografia (Mário Cláudio): a invenção da verdade”. In: REIS, Carlos *et al.* (Coord.) *Uma Coisa na Ordem das Coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 71.

<sup>718</sup> CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, pp. 181-182.

<sup>719</sup> “E acontecendo ter ele um filhinho de tenra idade, do qual narrava o que constitui normal enlevo de quem traz seres a este mundo, entendeu Ellen que proporcionar-lhe algum contacto com o pequeno Thomas poderia acarretar para o foragido uma certa mitigação das mágoas em que o coitado se abismava. Punha-lhe o bebé

anos mais tarde, quando Veiga se casar com Ellen Rasmussen e com ela tiver o seu segundo filho, Thomas Rasmussen dos Anjos. Ambos os casamentos são votados ao falhanço e à ausência de sentimentos e convivalidade fraterna, revelando Tiago Veiga uma frieza e uma certa dificuldade em apaixonar-se.

Os poetas e artistas também se cruzam na vida de Veiga, ainda que somente através da palavra escrita ou da imagem, como acontece com as obras de Rilke<sup>720</sup> e de Picasso, as quais o poeta viria a associar, em especial algumas pinturas do último, à sua vida íntima e pessoal, num exercício eufrástico que, para além de servir de um novo mecanismo para a validação heteronímica, revela ainda o génio criativo de Veiga. Assim, associa o poeta à sua vida os três óleos de Picasso em 1905.

O circo surge, então, ligado à itinerância e ao movimento. Em *Família de Acrobata com Macaco*, o poeta identifica-se com o palhaço pobre, sendo que a sua filha Judith é a menina sobre a qual ele está inclinado, contemplando-lhe a “simiesca imagem do destino, tristissimamente ameaçadora”<sup>721</sup>. Em *Acrobata sobre uma Bola*, obra que inspirara Rilke a compor as *Elegias*, Tiago Veiga vislumbra a filha na sua adolescência, “votada à errância sem fim”, destino ironicamente semelhante ao do pai, “treinando o equilíbrio diante de um atleta torcionário que a escravizava”<sup>722</sup>. No último óleo, *Família de Saltimbancos*, o poeta minhoto observava-se a si próprio como sendo o pobre arlequim, figura errante e esquecida, que confronta um palhaço gordo que Veiga afirma ser seu pai, Inácio Manuel, “dando a mão a uma Judith dos Anjos transformada em fragilíssima funâmbula”<sup>723</sup>.

A *ekphrasis*, representação de uma outra representação, trabalha o hiato que existe entre “formas de representação diferenciadas”<sup>724</sup>, problematizando, portanto, o tradicional conceito de realidade. A obra de arte institui a verdade como “desocultação do que permanece impensado na representação”<sup>725</sup>, isto é, uma leitura eufrástica quase revela

---

nos braços, e interrogava-o sobre as características do rebento dele, indagando em que termos coincidiam, ou se afastavam, das daquele que Tiago nele engendrara”; “Quanto ao pequeno Thomas, apanhado por tais emoções, ou pela ausência dos que o afagassem, vivia ele mais ou menos à toa, aprendendo as primeiras palavras com a cozinheira, e recorrendo com frequência ao prato do gato, a fim de matar a fome que o assaltava entre as refeições sem hora fixa.”. In: *Idem*, pp. 297 e 307, respetivamente.

<sup>720</sup> Na nota 4 do capítulo “Retrato de Cavaleiro Jovem”, escreve Mário Cláudio o seguinte a propósito do poema de Rilke: “Ignora-se como terá conhecido TV as *Elegias de Duíno*, isto porque a primeira tradução delas para francês, a de J. F. Angelloz, data de 1936, e TV não lia em alemão”. In: *Idem*, p. 728.

<sup>721</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>722</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>723</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>724</sup> QUINTAIS, Luís. “A Ekphrasis como meta-representação”. In: *Relâmpago. Revista de Poesia*. Nº 23. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, 2008, p. 95.

<sup>725</sup> BAPTISTA, Maria Manuel. “Ekphrasis e (des)ocultação da verdade. Uma reflexão a partir da filosofia Heideggeriana.”. In: MACHADO, Fernando Augusto, *et al* (Coord.). *Caminhos de Cultura em Portugal: homenagem ao professor Norberto Cunha*. Braga: Edições Húmus, 2009, p. 342.

aquilo que poderíamos chamar *verdadeira essência* da obra de arte, uma vez que o cruzamento, isto é, o diálogo de duas formas de interpretar a realidade só vem enriquecer a criação estética.

Assim, o “efeito de representação que se obtém pela *ekphrasis* remete para o destino do poeta, sempre saltimbanco”, filho da modernidade liquefeita e vazia de verdades previamente aceites, “cujo destino de escrita jamais se cumprirá”<sup>726</sup>. O mundo de Veiga torna-se uma constante vagabundagem, mediada pelo cansaço, pelo tédio e pelo quase gratificante pensamento de que só conseguia quebrar a “brutalidade do ciclo”<sup>727</sup> quem se encontrava sepultado no Père-Lachaise.

A leitura efrástica de Tiago Veiga não fica somente pela interpretação dos quadros através de meras reflexões. Na verdade, o poeta irá escrever um longo poema, no qual sentimos a influência não só de Rilke<sup>728</sup> mas também de um certo Álvaro de Campos descontente e angustiado. Na sua *Elegia a um Malabarista*, não só Veiga recorre ao imaginário do poeta germânico, como também bebe das imagens do pai do Cubismo, como verificamos nas seguintes citações, que estabelecem a relação efrástica e intermedial:

Fica-te a cidade, tapete esfiado, enquanto um tísico vai, pelos  
Infinitos corredores de fumo, equilibrista cego.  
(...)  
Comprime o coração, prisioneiro dos losangos coloridos,  
Velho rapaz,  
(...)  
Ninguém te convida para a tardia festa,  
Nem te aplaude a fantasia, mordida com o pó da rua.  
(...)  
Movimento perpétuo, carrossel da alma, não pares.  
Ninguém sabe onde moras, eterno residente do Quai Voltaire.  
Se te falam, respondes com o silêncio do talco, ou o jeito da  
Boca seca.  
(...)  
Ó malabarista, ó sem frutos da terra, ó cavaleiro, sem cavalo  
De pau!  
Bate-te o coração, alegre toque a finados.  
E chegam outras crianças, com o anjo insone, pela mão<sup>729</sup>.

---

<sup>726</sup> ARNAUT, Ana Paul. *Art. cit.*, p. 68.

<sup>727</sup> CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, p. 183.

<sup>728</sup> “Praças, ó praças de Paris, teatro infindo, / onde a modista, Madame Lamort, / entrelaça e entrança os inquietos caminhos da Terra, / fitas infinitas, e inventa delas novos laços, / franzidos, flores, cocardas, frutos artificiais, - tudo / inverosivelmente pintado, para os baratos / chapéus de Inverno do Destino. Estas linhas da quinta das *Elegias de Duíno* ajustavam-se tanto à condição de Veiga como às três pinturas de Picasso”. *In: Idem, ibidem*.

<sup>729</sup> *Idem*, pp. 184-185.



O que Veiga faz com a sua *Elegia* tem muito de um diálogo ininterrupto entre dois, neste caso, vários participantes, que vão da pintura à literatura. Se a leitura intertextual nos leva, por um lado, às invocações femininas de um Campos lunar, também nos remete, por outro, para os versos de Rilke e para as pinturas de Picasso. Esse diálogo inacabado e ininterrupto é uma das formas da arte moderna, e também da estética post-modernista, não fazendo as coisas de novo, mas sim de um outro modo, sob o lema de “*non nova, sed nove*”<sup>730</sup>.

Com o advento do século XXI, interessa ao artista, então, esse colecionar de ensaios multimodais, qual *bric à brac* de experiências artísticas ora incompletas ora fragmentárias, num mundo que perdeu os seus vetores e em que as verdades devem ser readquiridas e os estereótipos estigmatizados, numa lógica post-modernista de deslegitimação dos “códigos genológicos e periodológicos”<sup>731</sup>, sendo a sua biografia a mais garrida das materializações.

Deste modo, é tentador associar Tiago Veiga às palavras de Mukarovsky, quando afirma que o “aparecimento de um grupo de talentos criadores pressupõe sempre um elevado nível de cultura estética”<sup>732</sup>. Com a proximidade que Veiga parece ter com os escritos de Campos e Rilke e com as pinturas de Picasso, estivemos subitamente num outro lugar que não naquele a que estamos normalmente habituados. Foram as imagens que falaram por si. As imagens e as palavras, em diálogo efrástico, intermedial e intertextual, qual manta de retalhos de um tempo estilhaçado como é o nosso.

Tiago Veiga revela-se não só um homem culto, como também um poeta de génio, contemporâneo dos grandes artistas do seu tempo. As suas leituras e interpretações de pintura e da poesia de outros artistas revelam, também, essa capacidade de sair de si e tentar absorver a *real essência* daquilo que as obras de arte encerram. E nesta característica reside também um outro preceito para a configuração heteronímica. Para lá do império das imagens e das relações pessoais, reside a capacidade do heterónimo sair de si, ir ao encontro do outro e desdobrar-se noutras *personas*. A sua identificação com o saltimbanco ou com o arlequim mais não é do que esse movimento de vai e vem de uma identidade cada vez mais móvel e translúcida, reflexo dos tempos que estão para lá da modernidade do século XX.

---

<sup>730</sup> ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002, p. 74.

<sup>731</sup> ARNAUT, Ana Paula. “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. In: *Via Atlântica*, nº 17, Junho 2010, p. 131

<sup>732</sup> MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 268.

Sinal evidente da grandeza e mistério que giram em torno de Veiga são outros dois episódios que, ao mesmo tempo que revelam a grandeza do poeta nas suas relações e na sua capacidade intelectual, não escondem a sua fragilidade, afinal feita da mesma argila humana que a de uma pessoa real.

O primeiro episódio acontece devido a uma outra figura circunstancial, António Bernardo, pois viria o poeta a conhecer Fernando Pessoa no inevitável Martinho da Arcada, recebendo do autor de *Mensagem*, por mais de uma vez, o “sorriso que não se afigurava da mera circunstância”<sup>733</sup>. Contudo, é no Café Montanha, lugar mais recatado, que o “Esfinge Magra” estabelecerá diálogo com o pai dos heterónimos.

Tiago Veiga, então, “fingindo uma casualidade”, deparava-se com Fernando Pessoa e ambos ficavam ali, “a conversar longamente, e em inglês, língua que o autor de *Antinous* impusera para quando estivessem sós (...)”<sup>734</sup>. O facto de falarem em inglês pode ser visto como um símbolo de distinção dos dois confrades, por vários motivos: em primeiro lugar, ambos partilham uma anglofilia *sui generis* num país que sempre teve na língua francesa o seu paradigma de cultura e civilização; em segundo lugar, ao falarem em inglês tinham a certeza que ninguém compreenderia, de facto, sobre que temas conversariam; em último lugar, tanto Veiga como Pessoa falam uma língua estrangeira revelando, de certo modo, uma imagem de exilados, se não politicamente, pelo menos poeticamente. Só deste modo conseguimos entender a benevolência de Pessoa com Veiga, numa “atenção desvelada que apenas costumava reservar para os mais íntimos, ou para aqueles em que pressentisse características originais”<sup>735</sup>.

Veiga desenvolverá, com efeito, uma relação de proximidade com o autor de *Chuva Oblíqua*. Surge, então, pela primeira vez, a referência a duas obras de Veiga entretanto publicadas: *Os Sonetos Italianos* e *Do Espelho de Vénus*. Enquanto Pessoa mostrava ao jovem Tiago alguns textos que andava preparando para enviar às revistas, Veiga “engoliria a ânsia de lhe submeter os próprios poemas”<sup>736</sup>. O facto de essas poesias terem sido lidas por Fernando Pessoa e já se encontraram publicadas tem em si uma aura de misticismo quase mágico, como uma máquina do tempo onde podemos ler as palavras que o poeta da *Mensagem* também leu. De forma simbólica e sugestiva, ao lermos esses dois livros de Veiga estamos em contacto direto não só com o criador mas também com Fernando Pessoa,

---

<sup>733</sup> CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, p. 202.

<sup>734</sup> *Idem*, p. 204.

<sup>735</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>736</sup> *Idem, ibidem*.

num interessante jogo de espelhos, num cruzamento interseccionista entre real e ficção, onde a metalepse atinge a sua maturidade, uma vez que as fronteiras ontológicas se dissolvem. É Tiago Veiga quem entra no mundo real ou é Fernando Pessoa que, por sua vez, se envereda pelo caminho da ficção?

A resposta parece surgir sob a forma de um enigma, de uma imagem tanto sugestiva quanto reveladora da realidade de Veiga e de Pessoa:

Uma manhã porém apresentou-se-lhe com um pequeno volume de manuscritos, e ao propô-lo ao mestre, com quem na altura se encontrava a sós, recebeu dele esta gelante reacção: «I hope you don't expect me to read them to you». (...) Fernando Pessoa, porventura convencido de que os versos que o seu jovem adepto lhe entregara resultava do punho de um terceiro, examinou atentamente, e de fio a pavio, aquele maço de composições que eram as de *Do Espelho de Vénus*, e alguns dos sonetos italianos<sup>737</sup>.

Estamos de novo perante um cenário recatado, uma vez que mais ninguém se encontrava perto dos confrades, não havendo, assim, testemunhas possíveis capazes de atestar o episódio. A resposta de Pessoa contém, a nosso ver, duas significações: se numa primeira leitura entendemos um certo pedantismo e arrogância do poeta que não tem tempo para ler outros textos que não os seus, numa leitura mais atenta e cuidada julgamos ser possível entrever uma outra questão. Ciente da originalidade e talento de Veiga, Pessoa não tem dúvidas de que os poemas terão valor, ainda que nada responda ao poeta mais novo<sup>738</sup>. Registamos o apontamento do poeta minhoto: “e a lápis, ficaria esta anotação, «Leidas (sic) a F. Pessoa, no dia 14 de Out. de 1928, depois de muitas dúvidas, não sei se gostou, não disse que não, coitado dele! Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!»”<sup>739</sup>, em interessante relação intertextual com alguns versos do poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da baixa”, somente publicado depois da morte de Pessoa.

Não poderá ser Tiago Veiga aquele pedinte que foi ter com Álvaro de Campos? Ambos são poetas vagabundos, que deambulam pela vida e pelas sensações, o que não deixa de ser sintomático da natureza heteronímica de Tiago Veiga.

---

<sup>737</sup> *Idem*, pp. 204-205.

<sup>738</sup> A resposta, contudo, surge em pleno verão de 1927, quando Pessoa falou em particular “de uma revista de estudantes de Coimbra, a *Presença*”, com o intuito de que Veiga aí publicasse os seus poemas, sugestão que seria negada, já que o *nosso* poeta seguiu sempre pela linha que o autor de “Cântico Negro” lhe viria a confessar anos depois, em 1969, no leito de morte: “«Ouça cá Veiga», murmurou ele, «não publique nada, mas nada de nada, são todos uns trastes, uns merdas, uns paneleiros, uns cornudos, uma raça de víboras!»”. *In: Idem*, p. 517.

<sup>739</sup> *Idem*, p. 206.

Mais interessante ainda é a descrição que Veiga nos dá de Pessoa enquanto está a ler os manuscritos que o poeta minhoto com ele partilhou:

Olhando então de soslaio, Veiga divisou a imagem do autor da *Chuva Oblíqua*, a repetir-se pelos espelhos do salão cinzento onde se achavam, e até ao inatingível infinito. Mas era na solidão mais extrema que Pessoa se projectava, isto como se ninguém se sentasse diante dele, e não houvesse gente em semelhante lugar, nem em Portugal, nem na Europa, nem no mundo<sup>740</sup>.

Neste retrato do pai dos heterónimos está esse jogo de fragmentação e dispersão da unidade, estilhaçada num poeta que vive a sua vida numa constante *escrita do outro*. A escrita do outro é, portanto, a realidade múltipla em que assenta Pessoa e a sua existência.

Já no que diz respeito a Tiago Veiga, após Almada Negreiros o apodar “Esfinge Magra”, diz-nos o biógrafo que se comentava pela cidade que um tal poeta andava a deambular pelas ruas da Baixa, “mas sem se distinguir com exactidão a figura a que deveria afivelar-se título assim”<sup>741</sup>. Quando Pessoa atribuiu a Veiga o epíteto de “Super-Camões”, o poeta minhoto tomara tal como uma blague. Além dos manuscritos que lhe dera a ler, Pessoa não conhecia mais nada que tivesse sido escrito pelo jovem Tiago. Diz-nos o biógrafo que

para o nosso homem tratava-se de obter o que lhe parecia mais custoso, o aval do génio, coisa que no todo da sua sensibilidade, pouco afeita à auto-indulgência, se não deduzia dos convites que Pessoa lhe ia dirigindo a que enviasse as suas composições, acompanhadas pelo respectivo apadrinhamento, a esta ou àquela revista<sup>742</sup>.

Deste modo, Tiago Veiga acaba por ser um poeta excluído entre as gerações de *Orpheu* e da *Presença*, uma vez que para uns seria demasiado simbólico e para outros demasiado reflexivo.

Ainda aprofundando o que diz respeito à relação de Veiga com Fernando Pessoa, o poeta relatará ao biógrafo que o pai dos heterónimos, numa das visitas que fez ao convalescente no Miguel Bombarda, lhe tocou num dos joelhos, para se certificar que ambos “comungavam de idêntica natureza humana”<sup>743</sup>. O que nos leva a indagar a passagem anterior no que diz respeito à natureza dos dois poetas. Estaria Pessoa a certificar-

---

<sup>740</sup> *Idem*, p. 205.

<sup>741</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>742</sup> *Idem*, p. 222.

<sup>743</sup> *Idem*, p. 239.

se que, de facto, Tiago Veiga existia *verdadeiramente*, ou, pelo contrário, estaria a assegurar-se que não era ele uma ficção? De novo o cruzamento de duas realidades ontológicas diferentes que se entrecruzam, criando no leitor uma estranha sensação de maravilhamento e desconforto, curiosidade e imaginação.

De modo a levar a metalepse mais além, Veiga iria relatar o seguinte ao seu biógrafo, já nos anos 80.

«O Pessoa era cerimonioso, mas sem qualquer traço de mesurice. Nas nossas passeatas pelos arredores do hospital, lembro-me bem, cruzávamo-nos de quando em quando com uma senhora que morava à beira, e que quase sempre se fazia acompanhar pelo filho, um gaiato dos seus seis ou sete anos. Recordo-me tão perfeitamente (...) do hábito que ele tinha de comprar rebuçados de São Brás para a garganta, cronicamente irritada pelo fumo do tabaco». Iria então Tiago Veiga buscar um jornal que estava sobre a sua mesa de trabalho, mostrar-me-ia a capa, e declararia, apontando a foto que a ilustrava, um flagrante do presidente da República Mário Soares (...). «Este sujeito é o menino da dona Elisa, e eu não entendo o que o episódio contém que simultaneamente me diverte, e me comove, revelando-me a vida como um tecido de pequenas magias»<sup>744</sup>.

Todavia, a relação de Veiga e Pessoa parece-nos um pouco ambivalente, se tivermos em conta aquilo que Mário Cláudio virá afirmar em entrevista de 2011. De acordo com o romancista, Veiga pouco falava da sua relação com Pessoa, chegando a afirmar que

«Tanto Pessoa enjoa». Confessou-me que o Pessoa de facto lhe abriu algumas portas de alguns jornais e revistas da década de 20 para que publicasse os seus poemas. Mas eu acho que se ele se aproximasse de mais do Pessoa retiraria alguma autonomia à sua personalidade como poeta. Ele quis ficar como o grande poeta que ninguém conhecia e nunca publicado<sup>745</sup>.

Ao afastar-se de Fernando Pessoa, o “Esfinge Magra” pode, posteriormente, surgir como o poeta que não segue mestres, numa atitude paradoxalmente iconoclasta e conservadora, na medida em que não aderiu a escola alguma, modernista, vanguardista ou pertencente a outro *ismo*, sendo sempre epígono de todos os poetas e de todas as escolas, numa atitude de colecionador de ideias estéticas, vagabundo da poesia, turista da vida e da literatura.

---

<sup>744</sup> *Idem*, pp. 239-240.

<sup>745</sup> “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida.” Entrevista de Rui Lagartinho a Mário Cláudio. <https://www.publico.pt/2011/06/29/culturaipsilon/noticia/quotsou-incapaz-de-desinventar-completamente-uma-vidaquot-288369>. (consultado a 27-11-2017).

O segundo episódio que vem revelar Tiago Veiga em toda a sua humanidade efetiva acontece no capítulo intitulado “O terramoto de 1930”, em que o poeta se apaixona por uma boémia chamada Helena. Veiga, de tal modo seduzido, esquece toda a sua vida social e as suas responsabilidades profissionais, negligenciando a sua alimentação, o seu sono e o exercício da escrita.

Quando a jovem fatal abandona Veiga com um simples bilhete onde escreve “«Meu amor: Adeus. Não penses mais em nós»”<sup>746</sup>, a vida do poeta sofre uma reviravolta ainda maior, à qual o biógrafo nos dá acesso, revelando, assim, muito mais da natureza do seu heterónimo do que aquilo que Pessoa escrevera.

Perante uma vida desolada, solitária e estando o poeta parecido com um verdadeiro vagabundo, decide pôr termo à vida, num rasgo camiliano e ultrarromântico, ingerindo todo um frasco de medicamentos<sup>747</sup>. Tiago Veiga é internado no Miguel Bombarda por intermédio de Fernando Ilharco, escapando às burocracias, não havendo, assim, qualquer registo da sua passagem pelo hospício.

No hospital, conheceria o poeta o pintor José Porto que o viria a retratar. Desse convívio, relatou Tiago Veiga ao seu biógrafo o seguinte:

E não se esqueceria o retratado do seguinte que José Porto lhe dissera na altura, e ficava como sùmula das linhas da sua natureza, quando não das coordenadas de um destino universal. «Só sei mentir, meu caro, ao ser absolutamente verdadeiro. Este não é você, mas o cidadão em que haverá de se tornar daqui por três décadas. A data que apus ao rabisco é a do ano passado, e é claro que não foi na Brasileira que o apontei como modelo, mas neste bendito manicómio do senhor Miguel Bombarda.» Facto seria que, decorrido o tempo que o retratista previra, a real imagem de Tiago Veiga acabaria por coincidir, e quase ponto por ponto, com a que José Porto dele captara<sup>748</sup>.

O episódio acima transcrito apresenta os contornos de um oráculo, não só em relação à fisionomia de Veiga, mas também por conta de ser a partir desse retrato que Veiga dá início ao seu incessante diálogo com Mário Cláudio, como teremos oportunidade de ver no subcapítulo seguinte.

---

<sup>746</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>747</sup> Um heterónimo que se tenta suicidar é, já por si, inusitado. Mas mais inusitado é ainda o facto de não conseguir, de facto, fazê-lo, demonstrando que, até para a morte, Tiago Veiga, tal como o Campos da “Tabacaria”, “falh[ou] em tudo”.

<sup>748</sup> *Idem*, p. 238.

Eis, em suma, o Tiago Veiga antes de Mário Cláudio, viajante e viandante, duas vezes casado e autor de inúmeros poemas sempre por publicar.

#### **4.1.2. Tiago Veiga depois de Cláudio. O pássaro bisnau. Contributo para a teoria da heteronímia.**

*O torturador aproximou-se com um instrumento, a parte que corta inexplicavelmente virada para dentro de si.*

*— O senhor vai cometer um erro extravagante, deixar uma assinatura sobre si mesmo – disse.*

*— Escrever sobre o próprio corpo.*

*— Assinar o meu nome?*

*— Não precisa de ser um nome, mas entenda: deve ser autobiográfico. E nem precisa de uma grande cicatriz.*

*— Mas eu não sei escrever, eu não sei escrever – gritou o prisioneiro, ao perceber que o objeto na sua mão já não se assemelhava a uma caneta.*

*José Gardezabal, Dicionário de Ideias Feitas em Literatura.*

*Arte – Levar ao hospital. Para que serve, se pode ser substituída pela mecânica, que faz melhor e mais depressa?*

*Gustave Flaubert, Dicionário das Ideias Feitas.*

É chegado o momento de biógrafo e biografado se conhecerem. Logo aqui reside uma inversão paródica da heteronímia pessoana, pois notaremos de que modo o mestre irá mudar com o discípulo e vice-versa. Assim como Álvaro de Campos escreveu as *Notas para a recordação do meu Mestre Caetano*, esta segunda parte da biografia e do capítulo é também uma espécie de “Notas para a recordação do mestre que teimei em negar”, uma vez que Veiga não permanece estático, jamais assumindo uma posição pacífica perante Mário Cláudio, o que, por diversas vezes, os levará a zangas e longos silêncios. Zangas e silêncios que revelam a grandeza do heterónimo em toda a sua humanidade.

Se numa primeira fase demos ênfase ao império da imagem, à rede social de Veiga, às suas interpretações ecrásticas e às deambulações pela Europa, nesta segunda parte voltaremos a incidir nas relações de Veiga, mas agora a partir da sua relação com Mário

Cláudio. Veremos ainda como a teoria da heteronímia se complexifica ao percebermos que Veiga deixa um seu trabalho de pintura do arcanjo São Miguel de Portugal. Incidiremos também em outras duas questões que nos parecem pertinentes: o facto de a partir dos anos 60, o poeta minhoto ser tentado a destruir a sua obra, e o constante elogio do anonimato, que, com a entrada de Veiga nos seus anos inverniais, se torna mais presente e constante.

Sendo Tiago Veiga sempre amparado por figuras circunstanciais, desta vez é Mário Cláudio quem, por intermédio de um seu amigo, Mário Sottomayor Cardia, conhecerá o “Pássaro Bisnau”, apelido sugestivo, uma vez que bisnau significa traiçoeiro e enganador. Ao contrário do narrador d’*A Correspondência de Fradique Mendes*, que ouve falar de Fradique pela boca de um seu inexistente primo, Marcos Vidigal, Mário Cláudio recebe o relato de uma figura que de facto existiu.

Segundo Sottomayor Cardia, Veiga era um grande poeta quase desconhecido por todos, que conhecera e fora amigo de Pessoa, sendo para uns, “indiscutivelmente superior”, e para outros, pouco mais do que interessante”<sup>749</sup>.

A primeira imagem que Mário Cláudio tem de Tiago Veiga é assente naquela aura de mistério e incerteza que já referimos, em que o anonimato do poeta e a sua relação com Pessoa surgem como pedras angulares. Um outro aspeto que veio a encantar o biógrafo deve-se ao facto de Veiga ser amante e ter privado com a poesia britânica, remotamente conhecida num país sempre francófilo.

É em janeiro de 1962 que ambos se conhecem. Cláudio ruma ao Minho de Veiga, até à Casa dos Anjos, onde irá descortinar o poeta no seu gabinete de escrita e leitura, rodeado de papéis e livros. O retrato feito por José Porto servirá como pretexto para o início do diálogo:

Tiago concedeu-me o tempo necessário à análise discreta do seu *habitat*. E só quando me viu cravar os olhos no retrato que José Porto desenhara dele, se atreveu a declarar, «Há três décadas, alguém me surpreendeu como sou hoje, e não sei o que isso significará»<sup>750</sup>.

Como um oráculo, as palavras que Veiga dirige a Cláudio servem de caixa de ressonância àquelas que trinta anos antes José Porto dirigira a Veiga no Miguel Bombarda. No nosso entender, o retrato em prolepse de Veiga atinge a sua significação máxima no encontro com Mário Cláudio, por diversas razões: a primeira prende-se com o facto de José

---

<sup>749</sup> *Idem*, p. 483.

<sup>750</sup> *Idem*, p. 487.



Porto afirmar que quando fala verdade, só sabe mentir, daí retratar Veiga com o dobro da idade, como que renunciando que a sua vida posterior, e eternizada pela escrita, dar-se-ia após o encontro com o jovem escritor que viria a ser o seu biógrafo; em segundo lugar, Mário Cláudio surge aqui como a chave para entendermos o significado das palavras de José Porto, aliás, um pintor cuja existência é em si duvidosa e esdrúxula, pois é ele quem dá atenção àquele retrato sugestivo, qual enigma a decifrar ao longo da restante vida de Veiga; em terceiro lugar, o retrato de Veiga configura mais uma prova da sua *real* existência; em último lugar, as palavras de José Porto atingem a sua realização com a chegada de Mário Cláudio à vida de Veiga, num interessante jogo em que a realidade e a ficção vivem de braços enlaçados, uma vez que será o controverso retrato o começo de uma aventura que, se não termina com o lançamento da biografia do “Pássaro Bisnau”, tem na sua escrita e publicação um marco de relevada importância.

Do primeiro encontro de ambos pouco mais ficará registrado, sendo que Mário Cláudio escreverá uma carta ao poeta a agradecer o momento, sem que jamais viesse a obter resposta. Meses depois, Tiago Veiga endereça uma carta ao seu biógrafo, não sobre o encontro de ambos, mas a propósito das convulsões académicas. O biógrafo receberia com desconsolo a missiva, pois espelhava uma imagem contraditória daquela que tinha do poeta:

E num *post-scriptum* que na minha irritação se me afigurava o cúmulo do cinismo, e que logo desejei haver ignorado, rogava-me o nosso homem, conforme àquilo que eu viria a saber ser corrente prática sua, que destruísse aquele documento humilhante. A que título se arvorava a criatura em meu mentor, intervindo numa área de privacidade que nem o meu próprio pai ousava insinuar-se?<sup>751</sup>.

O romancista receberá a missiva desiludido e revoltado, já que não revia em Veiga a autoridade ou credibilidade para tais conselhos e diretrizes. Aqui reside, desde já, uma das muitas controvérsias entre biógrafo e biografado, numa relação que será de constantes altos e baixos, expondo e demonstrando a total humanização de Tiago Veiga, ao ser revelado em todos os seus defeitos e falhas. Neste aspeto, a teoria da heteronímia também avança. Ainda que Campos tivesse alguns atritos com Reis, e em especial com Fernando Pessoa – lembremo-nos, por exemplo, das cartas que o engenheiro remete a Ofélia – nada se compara à relação que Veiga estabelece com Cláudio.

---

<sup>751</sup> *Idem*, pp. 489-490.

O que acontece aqui é um ato inédito na história da literatura portuguesa: pela primeira vez, é um heterónimo que anda em busca de um autor, na tentativa de criar discípulos e, deste modo, arrogar-se mestre de alguém. Ao contrário de Campos, Reis e Pessoa, que reconhecem, desde logo, em Caetano o seu mestre, por imposição da sua filosofia e da sua visão da vida e do mundo, em *Tiago Veiga. Uma Biografia*, acontece exatamente o oposto: é o mestre que anda em busca de um discípulo, intrometendo-se assim na vida de um jovem escritor. Por outras palavras, Mário Cláudio não aceita Tiago Veiga como seu mestre.

Anos mais tarde, em 1966, surge pela primeira vez a expressa vontade de Veiga querer publicar alguns dos seus escritos, neste caso o *Triunfo e Glória do Arcanjo São Miguel de Portugal*, após o jovem escritor oferecer ao “Pássaro Bisnau” o livro *Praça da Canção*, de Manuel Alegre. O desejo de publicar os seus textos, advém, assim, da relação que estabelece com o seu futuro biógrafo, como se houvesse um desabrochar de um interior que se pretende agora, passados mais de sessenta anos da sua vida, expor ao mundo.

Mário Cláudio chamaria a este capítulo “Teoria da Coincidência”, a propósito de um episódio cuja marca do acaso circunstancial toma os românticos contornos do manuscrito perdido ou encontrado. A pertinência do excerto seguinte justifica a sua extensão:

O mais espectacular dos sucessos, ilustrativo da viabilidade de ocorrências que tais, testemunhá-lo-ia o autor da presente biografia, havendo arrendado aquela vila em Gassano onde o nosso compatriota costumava ficar, e que se baptizara entretanto de «casetta». Esboçava-se por então a escrita deste livro, assistida pela vaga notícia do facto que estanciera Veiga naquela remota aldeia (...). E quem se surpreenderá de que o assombro acaso tenha determinado o abraço do projecto como de impossível adiamento? Ciente da nacionalidade do seu locatário, colocar-lhe-ia nas mãos o proprietário da casa, (...) uma obra que percebera estar impressa em língua portuguesa, e que desentranhara do fundo de um armário rústico. Tratava-se nada mais, nada menos do que do primeiro tomo da *História da vida do Padre Francisco de Xavier*, de João de Lucena, certamente utilizado por Tiago Veiga como elemento documental, preparatório de *Martírio e exaltação de Frei Redento da Cruz* (...). E eis que entre as suas páginas vinha a carta que abaixo se transcreve, e que comprova o plano em que insistia Tiago, aquando da sua residência naquele lugar, de promover a publicação de no mínimo alguma parte da sua obra<sup>752</sup>.

---

<sup>752</sup> *Idem*, pp. 503-504.

Surge então uma carta de Tiago Veiga, cujo manuscrito aparece nos anexos da *Biografia*, revelando não só a sua identidade, como a sua própria caligrafia. Ao contrário de outros embustes, como o de Fradique Mendes e das suas obras perdidas, em Veiga não só temos acesso a algumas das suas obras inéditas, como também aparecem alguns documentos escritos pela mão do poeta, atuando como mais um argumento de autoridade, ou então como mais uma marca do efeito do real.

O teor da carta prende-se com o desejo de Veiga publicar o poema acima mencionado, considerando-o, do muito que já havia escrito, uma das suas melhores coisas. A carta, datada de 14 de maio de 1966, é um documento essencial para percebermos um pouco mais o homem e o poeta. Na *Biografia* estamos perante um documento que nos descreve e caracteriza um homem que viveu ao nível de um mito, mas temos também a escrita desse homem, que adensa o que o biógrafo vai relatando. O biógrafo adota, assim, uma atitude de escrita autobiográfica<sup>753</sup>, uma vez que será através das reflexões do narrador que chegaremos ao conhecimento e entendimento de Tiago Veiga. Mário Cláudio atribui ao poeta minhoto um estatuto de bardo e vate.

Neste caso, *Tiago Veiga. Uma Biografia*, leva mais longe a teoria da heteronímia, uma vez que tudo aquilo que Mário Cláudio faz desde o início é convencer-nos da existência *real* do seu biografado.

A condição de poeta desconhecido, solitário e misterioso adensa-se. Nesta condição de não se saber ao certo qual o seu papel no mundo e na vida, está refletida a condição do homem moderno e post-moderno de não saber qual é a sua posição neste mundo. Ressoa

---

<sup>753</sup> De facto, Mário Cláudio cria uma narrativa que, se até um certo ponto é um ato de atenção centrado numa só pessoa, Tiago Veiga, não deixa de ser, por outro lado, uma forma de o biógrafo relatar a sua própria vida, cruzando, deste modo, a vida de biógrafo e biografado. Assim, “Mário Cláudio vai intrometendo-se na vida que relata com tal subtileza que, a dado momento, biografia e autobiografia – e, por que não, autorbiografia – parecem fundir-se e confundir-se”. In: ARNAUT, Ana Paula. “Tiago Veiga. Uma Biografia (Mário Cláudio): a invenção da verdade”. In: *Ed. cit.*, p. 65. A biografia literária utilizada pelo autor de *Boa noite, senhor Soares*, entrecruza-se de forma fluida e coerente na sua autobiografia, uma vez que os momentos de grande reflexão pessoal de Mário Cláudio dizem maioritariamente respeito à forma como deveria relatar a vida de Tiago Veiga: “À semelhança do que me ocorrera em anteriores ocasiões, nem sequer seria a peregrinação de Veiga por este mundo que sobremaneira me importava, mas o cenário de atmosferas em que a mesma se desenrolara, a crescer aos inegáveis factores de relevância intelectual, o seu assumidíssimo anonimato, e as múltiplas facetas de uma obra que, estilhaçada embora, se imprimia com tamanha originalidade na nossa literatura. O que para a fantasia me ficava, e era imenso, jamais precludiria o engenho de um criador que tão-só os críticos suspeitosos da realidade física que lhe cabia obstinariam em negar, ou em aceitar com reticências. Não conseguindo projectar-me a pedir a Tiago Veiga informes sobre o que quer que lhe dissesse respeito, nem o concebendo a prestar-me a minudente documentação, reclamada pelos biógrafos encartados, apostava eu numa intervenção do ingrediente ficcional em grau muito superior àquele que Tiago desejava para o meu trabalho. Houve inclusive momentos em que, apeteendo-me prescindir de calendários e escritos, se me afigurava como bem mais arbatadora, e porventura mais exacta, a narração de um itinerário inventado, servido pela contrafacção dos textos alegadamente saídos de uma pena do meu protagonista”. In: CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, p. 692.

aqui o efeito d’*O Homem Sem Qualidades*, de Musil, uma vez que, num século em que o desenvolvimento económico, político e social assegurou grandes conquistas, o homem, enquanto símbolo da humanidade, encontra-se perdido, cético e desiludido com a realidade que o circunda. Veiga não escapa a essa condição, ainda para mais sendo um poeta<sup>754</sup>.

Na reflexão acerca da sua existência e da sua suposta qualidade de escritor, Veiga toma consciência que talvez o melhor fosse publicar parte da sua obra, para não permanecer esquecido. Parece-nos que é na sua relação com Mário Cláudio que reside este grande dilema, pois até então não havia sinais que indicassem que Veiga publicasse ou desse a conhecer a sua obra.

Lembremo-nos, ainda, de um outro pequeno pormenor: Apresentar-se-ia Mário Cláudio a Tiago Veiga com o seu pseudónimo, ou, por outro lado, dar-se-ia a conhecer com o seu nome civil, Rui Manuel? O jogo de ficções dentro de ficções é incansável e vasto, como podemos ver.

A vida de ambos cruza-se de forma mais intensa e profunda, não querendo isto dizer que tenha sido de forma harmoniosa. Num encontro que ambos tiveram no Porto, antes de o biógrafo viajar para Inglaterra, Veiga aconselha o jovem escritor a visitar e a frequentar certos lugares da sua Londres de há quarenta anos e entrega-lhe um manuscrito que este só viria a abrir a bordo do avião:

tratava-se de uma cópia de *Do Espelho de Vénus*, à qual anexara ele uma nota que continha a informação de que ficaria o seu autor com o original, e de que me confiava o traslado *sub conditione* de que o destruísse, se tal me fosse exigido. Na mesma mensagem historiava Tiago Veiga o seu convívio com o quadro de Vélasquez, de como a ele chegara por indicação de Manuel Teixeira Gomes, de como o aproveitara para o longo poema que colocava nas minhas mãos, e de como formávamos os três, Teixeira Gomes, «o defunto já», e nós ambos, «os que lhe sobreviviam», uma espécie de «secreta confraternidade»<sup>755</sup>.

É a primeira vez que Mário Cláudio tem acesso a uma obra de Tiago Veiga, fazendo parte, assim, de um muito reduzido número de pessoas, todas elas ilustres, tenhamos isso em atenção, que leram as criações do poeta minhoto. Lembremo-nos que, para além de Teixeira Gomes e Mário Cláudio, somente Fernando Pessoa vira e lera os poemas *Do Espelho de Vénus*. Ao legar, sob condições escrupulosas, tais papéis a Mário Cláudio,

---

<sup>754</sup> Voltando à carta que Veiga escreve a Cruz Santos, cumpre destacar a seguinte passagem, que muito nos diz sobre a condição do poeta minhoto: “Os meus filhos estarão interessados em tudo, menos em ter um poeta como pai, e eu mesmo não descobri, ainda, o que ando a fazer por cá”. *In: Idem*, p. 504.

<sup>755</sup> *Idem*, p. 510.

Tiago Veiga começa a criar a sua sobrevida, isto é, a construir o seu legado e património poéticos, através da oferta de um conjunto de poemas ao jovem escritor, que funciona aqui como o mecanismo do manuscrito encontrado. É interessante notar como a relação de ambos se constrói sempre em torno de livros, autores e poetas, com ofertas de uma parte e da outra, tendo Veiga como objetivo maior influenciar Mário Cláudio. Mentiras de realidade que se tornam grandes verdades de papel.

A influência de Veiga começa, então, a exercer sedução sobre Mário Cláudio. A sombra de Veiga começa, com efeito, a perseguir o jovem escritor. Ainda que contrafeito, Mário Cláudio vê irromper a influência do poeta mais velho sobre a sua vida e as suas decisões, entrando, deste modo, e definitivamente, o mestre na vida do seu discípulo, como podemos ler no seguinte excerto:

E por muito diversa que se revelasse a minha Londres daquela em que se radicara o que produzira *Do Espelho de Vénus*, e por muito árduo empenho que investisse eu no fabrico de uma autonomia de gostos, de propósitos, e de ideias, a cada passo tropeçava no que por ali circulara quarenta anos antes. Um guia invisível arrastava-me para (...) todos os lugares surgidos nas conversas que eu mantivera com Tiago, ou nas que futuramente manteria. E ao sentar-me numa ocasião, e por acaso, a uma mesa da esplanada do *Serpentine*, diante de Veiga é que irremediavelmente me acharia<sup>756</sup>.

Ainda que o biógrafo se aperceba da mão do poeta sobre o seu destino, as desavenças e intrigas continuam, seja por conta de opções estéticas, seja por causa das companhias de Mário Cláudio. O “Pássaro Bisnau” parece sentir ciúmes e até inveja do biógrafo e da sua relação de amizade com Eugénio de Andrade: “e pretendia convocar as suas impressões finais, (...) para agredir a minha amizade com esse outro poeta que ele julgava meu mentor, ou de algum modo objecto da minha viva admiração”<sup>757</sup>. Desgostoso, Cláudio responderá a Veiga de forma provocadora, rebelando-se, assim, contra o poeta mais velho, demonstrando, uma vez mais, como a relação entre criatura e criador não é solene, mas sim descida até aos mais baixos humanos: “Mas o Eugénio de Andrade assume-se nas letras, já reparou? (...)»”<sup>758</sup>. Tiago Veiga ficará então amuado com Mário Cláudio, revelando-se, deste modo, toda a sua natureza humana e falível, sentindo inveja, desdém e desprezo, chegando ao ponto de ser autoritário e petulante.

---

<sup>756</sup> *Idem*, p. 511.

<sup>757</sup> *Idem*, p. 532.

<sup>758</sup> *Idem*, p. 533.

Recolhe-se Veiga na Casa dos Anjos, num misto de recluso e vate esquecido. Surge a tentativa de destruir as suas obras através do fogo, para sempre perdidas, criando assim o biógrafo um maior efeito de mistério e grandeza em torno do seu biografado, colocando-o em pé de igualdade com os poetas românticos enquanto símbolo de uma rebeldia prometaica.

Assim, em agosto de 1973,

arrebanhou Tiago Veiga os manuscritos ao seu alcance, tomou-os nos braços como um corpo que urgisse enterro, ou que houvesse adormecido em cima da sua colcha. Chegado às margens da incandescência lançou-os às chamas, um a um, dois a dois, e finalmente a esmo. À medida que iam desaparecendo os originais, (...) desembestava num galope o coração do que os grafara, os esquecera, e os repudiava. Cedendo ao demónio que o perseguira, e que triunfava sobre a dúvida, e sobre a coragem, era o sonho do autor da presente biografia que se consubstanciava ali. E tendo Tiago explodido numa bruta gargalhada, de súbito interrompida pela tosse, com que o fumo o punia, a matéria que reinava sobre a fogueira agitou no ar as abas do xaile, e descabelou-se nestes guinchos que se sobrepunham ao estalejar dos gravetos, «Ai que o senhor Tiaguinho amalucou de vez, ai que se lhe açafanhou a cabecinha»<sup>759</sup>.

A vitória do fogo sobre a criação de Veiga não deixa de ser um símbolo da falência da escrita sobre o mundo. A ordem que a escrita tenta impor, causando surpresa, submetete-se assim ao caos da destruição, uma vez que, a par da linguagem, é a própria escrita e os seus sentidos que falham. Num mundo cada vez mais múltiplo e fragmentado, não faz sentido a unidade da criação, e, por sua vez, a publicação de obra alguma.

Deste modo, Tiago Veiga assume o papel de um herói caído. Por outras palavras, Veiga torna-se o herói post-moderno, homem comum, banal, solitário, que tem ataques de pânico, que sente medo, que duvida de tudo, que não tem certezas sobre nada. Que escreve mas não sabe ao certo qual o propósito da sua escrita. Que opta pelo anonimato em vez das páginas que o citem, preferindo manter-se inédito, num golpe que não deixa de ser romântico<sup>760</sup>, porque herói incompreendido ora eufórico ora angustiado.

Na medida em que Álvaro de Campos é o século XX corporizado por conta de todas as suas contradições entre o cosmopolitismo e a angústia de viver em inatividade em Lisboa, cantando o progresso e a civilização para, num momento posterior, soluçar pelas

---

<sup>759</sup> *Idem*, p. 540.

<sup>760</sup> “Ainda há quem persista em culpar o romantismo pela merda que por aí se escreve, e em não reparar em quanto lhe deveremos para sempre”. *In: Idem*, p. 681.

paredes húmidas o tempo da sua infância perdida, longe do movimento ambulatório das fábricas e das máquinas, Tiago Veiga é, sem sombra de dúvida, o seu direto sucessor espiritual, o seu filho nado e criado, até na sua forma última de ver a vida: falhando em tudo, desistindo de viver. Durando. É na sua desistência da vida e do mundo, através da tentação do lume e do seu suicídio, que Veiga se liberta e se afirma como um novo paradigma de heterónimo, de personagem e de escritor: ultrapassando os limites de Pessoa, rompendo as convenções da ordem criador-criatura, ultrapassando as leis da ficção.

Tiago Veiga é o que vem depois do século XX. É o agudizar da crise da unidade do sujeito, o filho de um tempo caótico e paradoxal. A crise da publicação e do público, em Veiga, advém de um esteio que passa por Campos e remonta aos vates do Romantismo primeiro. Não falamos aqui dos temas da sua escrita, mas sim do modo de encarar a vida, ainda que sob uma faceta lunar. Se os românticos e os modernos querem surpreender, Veiga não deixa de o fazer, mas invertendo esses papéis, tornando-se discreto, fugaz, ao jeito de Pessoa. Se os românticos e os modernos pretendiam criar uma nova arte, quebrar a tradição e o passado de modo a atingirem uma nova originalidade, Veiga, por seu turno, esquece o passado transformando-o, recuperando-o.

O poeta pede a Mário Cláudio a realização da sua biografia, recorrendo à imaginação e à fantasia, recusando, assim, os embustes românticos de manuscritos encontrados<sup>761</sup>, negando e criticando, ainda, as ridículas tentativas de tornar a escrita literária um processo

---

<sup>761</sup> «Nada desse truque com barbas dos papéis achados, ou entregues, mas um corajoso embuste apoiado nos teus movimentos de alma, e nos teus ímpetos de coração». «É claro», preveniu ele, «que irão acusar-te de me teres inventado, considerando-se muito argutos pela descoberta, mas não será verdade que cada biógrafo inventa o seu biografado, e que andamos todos nós a inventar-nos uns aos outros?». «De resto», acalmou-me por fim, «a tua invenção só poderá manifestar-se parcialmente na minha existência, e na lógica que souberes colocar no retrato». In: *Idem*, p. 650. Assim, a vida de Tiago Veiga cola-se à vida de Mário Cláudio e vice-versa. “Seguindo-me como uma sombra”, escreve o romancista, Tiago Veiga será uma constante presença na vida de Mário Cláudio ao longo das mais de setecentas páginas da sua biografia, mesmo que só se tenham vindo a conhecer sessenta e dois anos e quatrocentas e oitenta e seis páginas depois do nascimento do poeta minhoto. É certo que o mesmo pode ser dito em relação à ficcionalização de uma vida, mas a verdade é que há um pacto entre leitor e autor que permanece, sendo que aquele, o leitor, acredita naquilo que o escritor redige. No caso particular da biografia de Tiago Veiga, este jogo de realidade-ficção vai mais além, visto que é o próprio biografado que pede ao seu biógrafo para preencher os espaços em branco com a imaginação. Decorrem dessa ideia, logo na introdução, as palavras de Mário Cláudio, realçando o carácter de “impossível objectividade em projectos deste teor, [pois] pretendia Tiago Veiga a realização de uma reportagem da sua existência, e da sua actividade literária, tocada pela imaginação de quem assumisse a tarefa”. In: *Idem*, p. 12. É essa busca que Mário Cláudio nos revela ao longo da sua autobiografia, sabendo que “um escritor nunca inventa outros. Reinventa-se nos outros”, como diz o romancista em entrevista já citada a Anabela Mota Ribeiro. Assim, o leitor de uma biografia ou de uma autobiografia anda em busca de um significado, de uma identidade para o sujeito que surge descrito naquelas páginas. A criação de um contínuo diálogo com o biografado, que, neste caso, é também um heterónimo e uma personagem literária, torna a narrativa mais plausível e mais realista, no sentido em que o leitor aceita a realidade dos factos narrados pelo biógrafo. Na verdade, o biógrafo, como qualquer romancista, “believes in the importance of a central character and a strong and logically connected”. In: PETERS, Catherine. “Secondary lives: Biography in context”. In: *Ed. cit.*, p. 44.

equiparável a um método científico. Daí que, anos depois, Mário Cláudio se venha a recordar da conversa entre biógrafo e biografado:

E a insistência que sobre mim exercia, com vista que me demorasse com ele algum tempo mais, provava notoriamente a necessidade em que se encontrava, de se munir de um anteparo contra o vazio daquela existência que desistira de acertar nos seus objectivos. (...) «É justo que permaneça a memória do criador». E ameaçou, «Aliás tu sabes como me tenta o fogo, e pretendo poupar-te aos remorsos que daqui por alguns anos possam vir visitar-te as noites de insónia»<sup>762</sup>.

A relação entre Cláudio e Veiga é, efetivamente, humana, havendo provocações mútuas, como já tivemos oportunidade de evidenciar. Em 1974, em conversa numa cervejaria por altura do primeiro de maio, Veiga dará azo a um diálogo que terá repercussões até ao fim da sua vida, uma vez que incidirá num constante elogio ao anonimato<sup>763</sup>, seja através das suas deambulações, seja por meio dos seus gestos e das suas sentenças, refletindo a constante necessidade de estar em movimento, precavendo, deste modo, a prevenção da fixação da sua identidade. A questão do anonimato voltará a surgir, de forma explícita, pelo menos em mais dois momentos da vida de Tiago Veiga.

A primeira é no ano de 1979, em plena cidade de Lisboa, em que biógrafo compara o poeta minhoto ao autor de *Chuva Oblíqua* no que diz respeito ao desconhecimento da sua obra, já que Veiga vai mais longe do que Pessoa, sendo “conhecedor de tanta gente, e de tanta coisa”<sup>764</sup>.

A segunda, por sua vez, em 1987, num encontro com o futuro biógrafo num alfarrabista em Lisboa, três anos após Veiga ter feito o pedido-imposição da escrita da sua biografia, havendo já um trato na segunda pessoa do singular:

«Já reparaste?, este é um daqueles gostos que jamais proporcionarei aos vindouros, o de acharem a colectaneazinha ensebada, de um obscuro Tiago Veiga, entre um aluvião de livralhada em saldo, e na

---

<sup>762</sup> *Idem*, p. 678.

<sup>763</sup> Salientemos a importância do anonimato para Tiago Veiga, e também para Pessoa, que passou pela vida sendo um desconhecido. Desde logo encontramos em ambos a afinidade do anonimato e da segurança dos espaços escondidos da modernidade – o café que, no dizer de Campos na “Ode Triunfal”, é um “oásis de inutilidades ruidosas”. Ainda que ficando a ser conhecido de forma póstuma, é seguro afirmar que tal desígnio vem dar um maior realce à figura de homem vago, discreto e silencioso, qual comum transeunte deste nosso mundo líquido, múltiplo e fragmentado, o que não deixa de ser um sintoma dos nossos tempos, uma vez que as “«secondary lives» are becoming more common”. In: PETERS, Catherine. “Secondary lives: Biography in context”. In: *Ed. cit.*, p. 49. É a partir do tempo do Modernismo que as vidas secundárias e anónimas, banais, ganham outro fôlego literário, estando na ordem do dia personagens com profissões subalternas e afastadas da sociedade, como é o caso de Bernardo Soares e de Álvaro de Campos em inatividade. Tiago Veiga segue esta linha de pensamento, tal como o seu biógrafo.

<sup>764</sup> *Idem*, p. 602.



qual os verdadeiros leitores nem sequer se dão ao trabalho de esgravatar»<sup>765</sup>.

A aparente glória do anonimato veiguiano esconde outras questões bem mais prementes do que a simples falta de publicação de obras do poeta. Na sua recusa em dar-se a conhecer ao grande público leitor, para além desse grito do anonimato e do sujeito deambulador e vagabundo, reside, também, um outro propósito: o do valor da poesia, da literatura e das coisas belas como inutilidade extremamente útil.

A recusa em ver o seu nome publicado e copiado em centenas ou milhares de capas de livros e antologias é uma recusa da banalização e reprodução da obra de arte e do conhecimento. O saber poético parece ser, em Veiga, uma razão ambivalente: por um lado, “um obstáculo ao delírio da onnipotência do dinheiro e do utilitarismo”<sup>766</sup>, sendo, por outro, a sua original forma de ser e estar na vida.

O “Pássaro Bisnau”, neste seu delírio do anonimato, critica o *homo oeconomicus*, que não compreende a utilidade do inútil, tendo somente interesse naquilo que possa gerar o lucro imediato, através de uma mecanização que não levante problemas.

Logo, a publicação de qualquer obra de Veiga durante a vida do poeta surge também como esse grito de revolta contra um mundo cada vez mais fragilizado pelas ténues relações humanas, pelo capitalismo de casino e pela falta de amor às coisas belas. Com efeito, essa recusa também demonstra a grandeza de um poeta em toda a sua plenitude, ao querer ficar conhecido a partir de uma biografia escrita por outro, que tem como objetivo atestar a sua *real* existência, testemunhada ao longo de oitenta e oito anos e oitocentas páginas.

Dirige-se o poeta minhoto ao jovem escritor:

«Julga você que me interessa isto para alguma coisa, ou que ando à procura da via da salvação?, estou só, os meus filhos moram longe, não creio na continuidade do sangue das gerações, nem na honra com que possam contemplar os meus descendentes o registo do seu antepassado»<sup>767</sup>.

A desolação evidente nas palavras de Veiga reflete uma vez mais a total perda de uma suposta unidade que nunca esteve presente. Nas suas inúmeras viagens e relações com diversas pessoas de muitas origens e culturas, o poeta minhoto apercebe-se da perenidade

---

<sup>765</sup> *Idem*, p. 674.

<sup>766</sup> ORDINE, Nuccio. *A Utilidade do Inútil. Manifesto*. Tradução de Margarida Periquito. Matosinhos: Faktoria K de Livros, 2016, p. 14.

<sup>767</sup> CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, p. 548.

da vida, da inexorável passagem do tempo e da certeza inevitável da morte, daí afirmar, logo de seguida:

«Não acredito em mudanças, sejam elas de dono, de guia, ou de deus, porque não existe invenção que nos justifique a passagem pelo mundo, nem progresso que elimine miséria, desolação e morte»<sup>768</sup>.

Perante tais afirmações, Mário Cláudio pergunta ao poeta qual o objetivo da sua visita, sendo a resposta provocadora e ácida: “«Vim analisar como marcha no 1º de Maio um autor principiante»”<sup>769</sup>.

O biógrafo não respondeu verbalmente a Veiga, mas escreve-nos o que de facto lhe passou pela cabeça, e que corresponde também à grande dúvida levantada pelos leitores e pelos críticos a propósito deste homem que passou completamente despercebido pela vida cultural portuguesa do século XX:

Ensaiei para mim próprio o gesto de me levantar, mas mantive-me no sítio, fixando os olhos nos olhos de Tiago Veiga, a significar-lhe que, tendo realizado ele uma obra imensa, com a qual jamais alcançaria eu competir, lhe faltava no entanto a valentia de a tornar pública. E acusava-o em silêncio de haver fugido a sujeitar-se a todo o referendo, a todo o mal-entendido, e a toda a banalidade, que resolvessem expender os incapazes de lhe detectar a grandeza. Quem existiria de facto que lhe reconhecesse o engenho alheio às modas, a versatilidade que nele não equivalia a incoerência, mas a pura e simples inquietude, e a inoperância de se lhe catalogar a poesia nos estreitíssimos cânones em que, exceptuando-se Fernando Pessoa, e Camilo Pessanha, persistiam os seus mais ou menos contemporâneos?<sup>770</sup>.

A teoria da heteronímia avança, então, num outro sentido. Os heterónimos podem nascer muito antes dos seus criadores, não havendo a necessidade da contemporaneidade. Aliás, o desfasamento temporal acaba por ser um mecanismo necessário para Mário Cláudio ir moldando a argila da sua criação, para que quando o encontro de ambos se der nos deparemos com uma figura que tem os contornos de uma pessoa de realidade, e não de papel. Avança, ainda, devido ao facto de Tiago Veiga sofrer alterações após o seu contacto com Mário Cláudio.

Em primeiro lugar, os anos que Cláudio e Veiga convivem coincidem com a juventude do romancista e com a entrada na velhice do poeta, criando, desde logo, um

---

<sup>768</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>769</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>770</sup> *Idem, ibidem.*

efeito de mestre-discípulo, ainda que vestido avesso, porque problemático e instável; em segundo lugar, nos vinte e seis anos de convívio entre ambos, Veiga adota as atitudes mais humanas e contra-épicas, sendo elas o desejo de destruir a sua obra e o constante desígnio de permanecer anónimo.

Se estamos perante um mestre em busca de um discípulo, como forma de atestar a sua realidade e a sua grandeza, é evidente que a teoria da heteronímia avança, na medida em que a existência de Veiga está para lá da sua relação com Mário Cláudio.

Tiago Veiga é, assim, um novo heterónimo na constelação da literatura portuguesa, que apresenta novas variantes, que se aproxima da realidade dos comuns mortais, ainda que tendo vivido no isolamento e sendo desconhecido. O Tiago Veiga depois de Mário Cláudio é um heterónimo mais maduro e mais pensado do que os pessoanos, uma vez que vive uma longa vida, e nega a sua condição de personagem literária. Arriscaríamos dizer que Tiago Veiga é um heterónimo que recusa ser criação literária.

Nos últimos anos de vida, Veiga criaria uma relação de amizade com Trajano Teles de Menezes e Melo, que viria a ser um depositário do acervo do poeta, assim como o *nosso* biógrafo. Cada vez mais confinado ao espaço da Casa dos Anjos, o poeta minhoto reaproxima-se de Cláudio. Até ao fim da sua vida, Tiago Veiga manter-se-á lúcido<sup>771</sup>, ao contrário do que vão pensando os vizinhos e familiares. Tiago Veiga tanto tinha ataques de fúria, sendo capaz de chamar todos os nomes à vizinha alcoviteira, como também adotava uma atitude solene e mandarinesca, socorrendo-se da música que escutava no seu giradiscos, como que sugerindo viagens que agora eram só no domínio da fantasia e da imaginação.

Centremo-nos agora no último encontro entre Mário Cláudio e Tiago Veiga, em junho de 1988. Como veremos, o episódio seguinte, ainda que longo, torna-se necessário para compreendermos de que modo o biógrafo atribui e, assim, cristaliza a imagem de grande mestre, contemporâneo de todos os intemporais e confrade de todos os grandes poetas:

Em inícios de Junho telefonou-me Trajano, e advertiu-me em tom categórico, «Se quer ver ainda com vida o nosso amigo, dê uma saltada a Venade». Não havendo como justificar uma ausência que servia mais os meus intentos do que os de Tiago, deitei-me a caminho com as reservas mentais que se adivinham, e a que se misturava não pouco receio daquilo que iria presenciar. Susana recebeu-me com excessiva cerimónia, e deixou-me a sós com o

---

<sup>771</sup> Cf. Nota de rodapé 398. A lucidez de Veiga é muito semelhante à do “verdadeiro” Álvaro de Campos intimista e angustiado, seu pai espiritual para todos os efeitos.

nosso biografado, a fim de que estabelecêssemos o diálogo secreto em que ela não ousava intervir. Doeu-me o desmazelo de tudo aquilo, o do aposento, e o do seu ocupante. Apareceu-me o estúdio como um estendal de desconexões, conforme acontece nos processos de mudança de residência, e respirava-se ali o fedor das coisas velhas, e em definitivo destituídas de préstimo, a água estagnada das jarras onde já ninguém punha flores (...). Quanto a Veiga ali se espapaçava ele, de barba e cabelo crescidos, e a formar maçarocas, de unhas debruadas a esterco, e com esse lustro da pele do rosto, característico dos moribundos, e dos sem abrigo<sup>772</sup>.

Note-se como a descrição do espaço externo acaba por ser a materialização do estado de espírito de Veiga, numa técnica descritiva que nos remete para Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*.<sup>773</sup>

Mas a descrição de Cláudio não fica por aqui:

Escancarando os olhos como se experimentasse dificuldade em me reconhecer, agitavam-se-lhe desmedidamente os dedos sobre a manta axadrezada que apesar do calor lhe cobria os joelhos. E eis que me assaltou a desconfiança de me achar perante uma mera encenação. O rigoroso mutismo em que se fechava o nosso poeta corroboraria tal sensação, sabendo eu muito bem que com Trajano Teles de Menezes, e não muito tempo antes, entabulara Tiago Veiga animadas práticas, das quais me enviaria aquele notícias prontas e regulares. Um outro incidente aliás, ocorrido durante a visita, confirmaria as minhas suposições. Penetrara a páginas tantas no estúdio uma borboleta grande e policroma, e mais especificamente uma dessas raríssimas *Zerynthia rumina*, executando o voo ondulante que evoca certos motivos das cantatas de Bach, e em sua direcção ergueria Tiago o indicador direito, colocado na posição horizontal, a convidá-la a que nele pousasse. Lembrei-me de imediato da fotografia célebre de Walt Whitman, um truque de atelier de resto, e bastante kitsch, na qual se apanhara o vate americano, hirsuto como o português que à minha frente se sentava, mas mais triunfante do que este no exercício da domesticação dos lepidópteros. E tornava-se-me claríssima a mensagem que Veiga, simulando os indícios da própria finitude, se empenhava que chegasse até mim<sup>774</sup>.

---

<sup>772</sup> *Idem*, pp. 695-696.

<sup>773</sup> “O escritório ficou iluminado. O patrão Vasques atirou com o guarda-vento do gabinete e disse para fora, saindo: “- ó Moreira, eu tinha que ir a Benfica mas não vou; vai-se fartar de chover.” “E é lá desse lado”, respondeu o Moreira, que morava ao pé da Avenida. Os ruídos da rua destacaram-se de repente, alteraram-se um pouco, e era, não sei porquê, um pouco triste o som das campainhas dos eléctricos na rua paralela e próxima”. In: *L. do D.* Trecho 183, pp. 197 e 198.

<sup>774</sup> CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, p. 696.

O excerto acima transcrito é rico em sinais e interpretações acerca do destino de Veiga e da sua importância para a literatura portuguesa: a simplicidade do gesto de Veiga em domesticar uma borboleta revela vários caminhos de interpretação e reflexão.

O primeiro prende-se com a superação do Homem de um estado bárbaro e primitivo ao estado da delicadeza, e, neste caso, numa situação de aparente debilidade. O amor pelas coisas belas é, assim, e por si só, um motivo suficiente. Em segundo lugar, e em relação direta com o ponto primeiro, vem a sagração de Veiga como grande mestre, bardo e vate, que numa atitude mística, se transcende em relação à realidade tangível que, num primeiro plano, é a sua situação de decrepitude e desmazelo, para num plano superior se revelar como o “Super-Camões”, dotado de uma sensibilidade fora do comum.

Em terceiro lugar, a superação do próprio Whitman que, como sabemos, não tem de facto nenhuma borboleta na mão, tendo tudo sido fruto da manipulação de imagens. Entra aqui em causa uma curiosa questão que diz respeito ao fingimento em Veiga. Se o próprio biógrafo parece desconfiar do real estado do poeta minhoto, o episódio da borboleta reitera as suas suspeitas, revelando-nos um Veiga completamente consciente e desperto para o mundo, mas também uma pessoa que, através da verdade do relato de Mário Cláudio, supera o estratagema de Whitman, ao conseguir domesticar a borboleta. Do raciocínio anterior arriscamos o seguinte: Se Whitman, que de facto existiu, só conseguiu ter nas suas mãos uma borboleta real devido à manipulação, Veiga, por seu turno, por não ter existido, pode ter nas suas mãos uma borboleta real, já que o fingimento poético continua a manter o universo dentro da sua órbita, não alterando a mutação das estrelas nem o seu desígnio de uma *verdade de papel* para lá de Fernando Pessoa.

O destino do *novi homens* será, portanto, o da errância e o do constante questionamento da realidade e da vida, seja por motivos estéticos ou por razões de realização humana<sup>775</sup>.

No dia 7 de agosto de 1988, Tiago Veiga viria a suicidar-se, libertando-se, deste modo, da velhice que aparentemente o aprisionava. No seu suicídio está a libertação e a afirmação do heterónimo em toda a sua grandeza, ainda que de forma aparentemente contraditória e paradoxal. Já lá iremos.

---

<sup>775</sup> Só por não ter existido é que Veiga consegue feito tão singular e tão revelador da verdade poética que lhe servirá de epitáfio: “«Não sou daqui, nem de parte alguma, desisti de simbolizar a ruralidade que a dinamização cultural extinguiu, nunca ascendi ao cosmopolitismo para que me julgava talhado, e no que respeita a poeta, condição única a que poderia aspirar, “horseman, pass by»”. In: *Idem*, p. 697.

Veiga aproveita o momento em que está sozinho em casa, enquanto a sua filha e os seus afilhados foram a uma romaria nas cercanias, para levar a cabo um dos seus derradeiros atos:

Estava Tiago pendente de uma das traves que sustentavam o tecto do estúdio no sentido da largura, e havendo derrubado a secretária a que subira para atar a corda que o enforcaria, espalhavam-se pelo chão as folhas A4, absolutamente imaculadas, que ele tinha acumulado sobre o tampo, abertas ao impulso de uma escrita improvável. (...) E assim se quedava, tão anónimo como em vida, o que levava oitenta e oito anos a esconder-se do mundo, e de si mesmo, se repararmos no que conformava o cerne da sua existência, uma escrita permanentemente adiada, e a todo o momento prestes a aflorar<sup>776</sup>.

O suicídio de Veiga remete-nos de imediato para o suicídio da sua mãe, oitenta e sete anos antes, mas também nos relembra o romântico suicídio de Camilo Castelo Branco. Se Camilo se suicida por ter perdido a visão e, dessa forma, ficar impossibilitado de escrever, Veiga, por seu turno, vê-se impossibilitado das viagens e dos movimentos que sempre lhe pautaram a vida, constituindo a razão última da sua existência. Numa primeira leitura, rápida e superficial, o argumento e a conclusão anterior seriam suficientes para justificar o ato do poeta do minhoto.

Contudo, acreditamos que por detrás do suicídio de Veiga reside uma afirmação da liberdade humana: o poder de ser capaz de decidir e pautar o seu próprio destino. Não é por acaso que na secretária por baixo de Veiga se encontram as folhas-filhas no tampo-tempo, sobreviventes aos extermínios literários pelo fogo. Não é por acaso que o biógrafo no-lo relata, descrevendo o seu aspeto imaculado, virginal, intocável, porque não publicadas, desconhecidas e esquecidas.

Se para a maioria dos adultos a morte tem duas representações simples, “uma negativa, desaparecimento do ser; a outra positiva, continuação da vida ... (fornecida pela religião)”<sup>777</sup>, para o “Pássaro Bisnau”, traiçoeiro e enganador até ao fim, tem uma outra significação, muito além das visões religiosas ou agnósticas: a morte é para Tiago Veiga o começo da sua verdadeira vida. A nova vida de Veiga estabelece-se com a notícia da sua morte e passa pela publicação de alguns textos da sua autoria, culminando no aparecimento da sua biografia. A verdadeira vida de Tiago Veiga equipara-se à vida de Carlos Fradique

---

<sup>776</sup> *Idem*, pp. 704 e 705.

<sup>777</sup> MORON, Pierre. *O Suicídio*. Tradução de Rodrigo de Sá Nogueira Saraiva. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1977, pp. 95-96.

Mendes, Bernardo Soares e Álvaro de Campos: para sempre ligada à palavra, ao texto, ao livro, à escrita. A vida de Tiago Veiga só ganha sentido com a chegada de Mário Cláudio, como descendente espiritual, responsável por gravar no mármore do papel a sua vida.

Assim, Tiago Veiga confere não um Sentido para a sua vida, mas sim um Desígnio para a sua morte. As páginas finais de *Tiago Veiga. Uma Biografia*, parecem, portanto, fechar um círculo místico e sagrado, iniciado a 18 de agosto de 1988. A morte, e só a morte, é motivo para celebrar a vida de Veiga.

A imagem marcante do jovem Tiago Manuel debaixo de sua mãe enforcada em Irajá como símbolo da continuação da vida marca a consubstanciação de Veiga em deambulador e viajante pelo mundo inteiro, enquanto os papéis que se encontram a seus pés no momento do seu suicídio são a sua transubstanciação. Num misto de liturgia profana e religiosidade literária, Tiago Veiga nasce e renasce através da morte e da escrita.

Veiga morre sem saber a resposta de Mário Cláudio no que diz respeito à escrita da sua biografia. O poeta minhoto parece saber desde a primeira vez que formula o pedido que a publicação da sua biografia será uma inevitabilidade, uma vez que o futuro biógrafo se questiona:

Quem era o autor da presente biografia para se permitir negar a um maior do que ele, (...) o simples assentimento em encetar uma tarefa que, constituindo de facto um projecto vital, não falhava de corresponder a um repto lançado a alguém que muito se estima? (...) Do nicho que lhe coubera no Além pousava Veiga sobre mim os olhos melancolíssimos, e inteiramente limpos da manha, da hipocrisia, e do egoísmo que, mau estudante dos espíritos superiores, eu lhe inventara<sup>778</sup>.

De novo a vida do mestre que sempre negou intromete-se na sua, mesmo após a morte. A importância de Mário Cláudio na vida de Tiago Veiga é, portanto, de elevada pertinência, fechando, deste modo, o círculo que iniciamos ao caracterizar o poeta como um heterónimo que vai além das premissas pessoais.

O “antes de Cláudio” e o “depois de Cláudio” são essenciais para entendermos a nova forma de criação heteronímica. Na constante negação por parte do biógrafo em relação à realidade ficcional de Veiga, reside a única resposta perante tanto mistério e misticismo: Tiago Veiga é um heterónimo, trabalhado com novos materiais, mas utilizando as técnicas do primeiro grande artesão. Não esquecendo as premissas de Pessoa, o romancista

---

<sup>778</sup> CLÁUDIO, Mário. *Op. cit.*, p. 707.

elaborou-as e desenvolveu-as, consolidando a autonomia da sua personagem e, num interessante jogo de espelhos, criando-lhe realidade material.

Se dúvidas houvesse quanto à *verdadeira* realidade de Veiga, o seguinte excerto, para além de servir de chave de ouro deste capítulo, desempenha o papel de chave mestra com a qual conseguimos abrir o cofre da vida do poeta:

E mergulhado ainda nesses enredos, apercebi-me de alguém que devagar caminhava no passeio marginal lá em baixo. No absoluto silêncio, vazio de qualquer intrusão humana, e apenas quebrado pelo toque da bengala em que se apoiava, descortinei o nosso poeta, um pouco recurvo, mas impecável no casaco de linho branco. Não era porém Tiago Veiga quem ali progredia a custo, mas eu próprio, em busca de uma sílaba, de uma palavra, e de uma linha, de um livro como este que os vermes hão-de comer<sup>779</sup>.

A escrita da biografia de Tiago Veiga surge como a escrita da sua própria realidade. Uma *verdade de papel* que se transfigura numa *mentira de realidade*, que visita inúmeros países, que trava conhecimento com várias personalidades, que assiste ao passar do tempo e da História do mundo, fazendo parte dessa mesma História, ainda que ficcionalmente.

*Tiago Veiga. Uma Biografia*, acaba por ser, simultaneamente, a história de um homem que nunca chegou a existir para a cena literária nacional, e a história de um escritor e das suas angústias ao longo de vários momentos da sua vida. A história de um escritor e das suas dificuldades em saber como escrever a biografia de um sujeito desconhecido, original e excêntrico.

---

<sup>779</sup> *Idem*, p. 708.



## CONCLUSÃO

Começemos por trazer à reflexão final o *Bolero* de Ravel, uma vez que a verdade literária, assim como todas as verdades artísticas, pode ser reescrita vezes sem conta, sem prejuízo de perder a sua vitalidade. No seu *Bolero*, Ravel expõe a crise e o esplendor do Modernismo, antevendo, também, as grandes linhas de pensamento do Post-Modernismo. A melodia é uniforme e repetitiva até ao fim da peça. A caixa irá repetir cento e sessenta e nove vezes o mesmo compasso. O tema do *Bolero* será sempre igual, porém, vão sendo retirados e acrescentados novos instrumentos, havendo, assim, múltiplas perspetivas sobre o mesmo tema, acabando tudo numa sonoridade quase estridente, com o intuito de se ouvir, já no final, fogo de artifício como símbolo do deboche e da loucura, marca evidente da desconstrução de tudo aquilo que até então tinha sido criado.

Ora, é nesta reflexão de olhar para um objeto, seja ele literário ou musical ou de outro teor, que reside a grande abertura da peça de Ravel, transposta de imediato para o campo da literatura. Onde vemos o tema que permanece sólido na música, encontramos os motivos e as preocupações da literatura, normalmente associados à ação humana, à sua forma de ver e de estar no mundo. *Grosso modo*, à Humanidade.

Os instrumentos que vão sendo retirados e introduzidos ao longo da peça, mais não são do que as diferentes perspetivas adotadas por escritores, teóricos e ensaístas, fruto de cada período estético-literário. Marcados pelas suas cosmovisões e influenciados pelas suas qualidades, vícios e virtudes, os instrumentos-movimentos vão fazendo o seu percurso, tornando-se, portanto, necessários, para melhor compreendermos o fenómeno literário e dele conseguirmos ter uma visão mais ampla, multifacetada e aberta.

A atualidade do *Bolero* de Ravel reside, portanto, na intemporalidade do tema, sem prejuízo das mudanças que à sua volta se vão realizando. A mesma ideia pode ser aplicada à literatura, em geral, e, em particular, ao nosso objeto de estudo. Sendo o seu orquestrador Fernando Pessoa, o tema, imperturbável, é o da heteronímia. Os instrumentos que, por sua vez, entram e saem, são os heterónimos pessoanos, no caso, os mais conhecidos, Álvaro de Campos e Bernardo Soares. Mas também podemos introduzir Tiago Veiga nesta melodia, como um instrumento que entra numa fase posterior. Quanto aos proto-heterónimos, parece-nos que eles se encontram, embrionariamente, no rufar da caixa, como um antecedente e uma influência de uma sonoridade em devir.

Acreditamos ser possível fazer esta associação entre Ravel e a história da heteronímia na literatura portuguesa, assim como a também inevitável ponte entre a música e a literatura como sistemas modeladores do nosso mundo. Pese embora o facto de “as grandes narrativas e metanarrativas que organizavam a sociedade burguesa das Luzes entrarem em desuso”<sup>780</sup>, não é descabido afirmar que a relativização dos poderes e das verdades estabelecidas é também uma nova narrativa de poder, ainda que uma narrativa que não aceita grandes narrativas. Ainda que um poder que não aceita poderes estabelecidos e autoritários.

Tal como a música que não se detém num só instrumento, a literatura também não se fica somente por um tipo de escrita nem por um só modo e género literários, da mesma forma que a heteronímia, criada por Pessoa, não se ficou tão-só pelos preceitos criados pelo poeta. E não só não se ficou por esses princípios, como na sua origem podemos encontrar diversos caminhos e opiniões distintas, no que diz respeito à tentativa de explicar a origem do fenómeno. Para uns, o caminho estava no veio das doenças mentais e da psicologia biografista – seja pela esquizofrenia, como defende Mário Saraiva; seja no narcisismo inultrapassável, como afirma Georges Güntert; seja na degeneração, como referiu João Gaspar Simões; seja na psicose alcoólica, como escreveu António Fernandes da Fonseca; seja pelo caminho do génio, como argumenta Kenneth Krabbenhoft; seja devido ao facto de Pessoa nunca ter querido crescer, como realça Richard Zenith. Para outros, a explicação estava totalmente explícita no campo literário, através de uma multipolaridade sem síntese possível ou desejável, como tivemos oportunidade de verificar a partir de José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e João Gaspar Simões. Para Agostinho da Silva e António Quadros, a explicação encontrava-se na ideia de uma clivagem polar hegemónica que definia somente um Pessoa nuclear. Para Jacinto do Prado Coelho, José Augusto Seabra e Eduardo Lourenço, a heteronímia pessoana explica-se a partir de uma poética da unidade e da diversidade.

Parece-nos óbvio aceitar, então, que a origem da heteronímia continua a suscitar opiniões diferentes e multidisciplinares, sinal evidente da grandeza e do alcance da obra de Fernando Pessoa, assim como da heteronímia. Cada nova hipótese apresentada em torno deste tema foi mais um instrumento que entrou na teia musical do universo pessoano.

---

<sup>780</sup>ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Contemporâneo Português. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002, p. 51.

Concluímos, pois, que a nossa opinião tendeu para o campo literário, nomeadamente para a lógica da unidade e da diversidade. Contudo, não é despropositado ter em consideração certos aspetos da vida do poeta, bem como o contexto em que se movimenta. A modernidade inaugurada por Baudelaire e pela auréola perdida no meio da cidade, permitiu aos artistas dos finais de Oitocentos e começos do século XX olhar o mundo sob uma outra perspetiva. Acresce a esta ideia a paradoxal crença na ciência e no progresso da sociedade e da tecnologia que, por sua vez, levaram a um maior ceticismo do sujeito cada vez mais urbano, mais solitário e mais fragmentado, com as suas falências e desastres. Quanto maior a crença no poder do Positivismo, maior o baque no interior do sujeito. A modernidade e, por consequência, o Modernismo, foram tempos de exaltação e de angústia, de grandes avanços tecnológicos e grandes recuos no respeito pela dignidade humana.

São todos estes aspetos e causas que, acreditamos, estão na origem da teoria da heteronímia, aliados às falências que o Simbolismo já começara a preconizar tanto na música, como na pintura e na literatura. Assim, o Modernismo foi o período dos sucessivos *ismos*, tal como foi, para Pessoa, o tempo de todas as experiências literárias, sintomas e sinais de uma crise que afetava o sujeito na sua relação com a sociedade, com os outros e consigo mesmo, uma vez que os alicerces da moderna vida já não estão assentes em preceitos de ordem religiosa, política ou social.

O Homem moderno e post-moderno parece exprimir-se a partir de duas áreas completamente distintas, mas que, devido ao abismo que as separa, – a arte e o capitalismo económico – demonstram, de forma paradoxal, a grande crise do sujeito. No que diz respeito ao capitalismo, interessa sobretudo a lógica do maior lucro possível, associada a uma utilidade visível, palpável e facilmente comprovável. Acresce ao exposto que, seguindo essa lógica do útil e do lucro, são negligenciados valores inalienáveis e universais, colocando em xeque a dignidade do homem e o valor do conhecimento. No que toca à arte, por seu turno, e à literatura, em particular, esta pode assumir um papel muito importante, “justamente por ser imune a qualquer aspiração ao lucro”<sup>781</sup>.

Deste modo, o capitalismo e a arte são duas forças e duas realidades que nos envolvem, sendo que a realidade do lucro e da utilidade prática nos invade e influencia de forma esmagadora. Daí que a arte deva surgir como um estandarte da dignidade do Homem e, por consequência, dos valores que à humanidade estão associados.

---

<sup>781</sup> ORDINE, Nuccio. *A Utilidade do Inútil. Manifesto. Ed. cit.*, p. 31.

A dicotomia que acima apresentámos não deixou de ir ao encontro da nossa proposta de investigação, na medida em que, à primeira vista, o estudo da história da heteronímia na literatura portuguesa não parece acrescentar nada ao grande livro da história humana, nem ter interesse algum para a sociedade, uma vez que não será feito nenhum lucro capaz de equilibrar a balança comercial de um Estado. Todavia, só o facto de se estudar este tema é em si um sinal de que vale a pena continuar a investigar áreas como esta, uma vez que as reflexões e conclusões a que chegámos alguma coisa nos dirão a propósito dos tempos que foram estudados. Ficámos mais ricos, pois compreendemos o contexto, as causas e os motivos que levaram um sujeito como Fernando Pessoa a criar uma série de personagens com vida própria. O lucro que advém de procuras deste teor não é quantificável pelos meios económicos, mas pode ser, sim, avaliado em termos de cosmovisão e de importância para a reflexão em torno da condição humana. Em especial, se tivermos em consideração uma premissa como a de tentarmos compreender, até certo ponto, como vivia e pensava o homem do Modernismo.

A proposta apresentada pretendeu revelar mais uma hipótese de estudo em torno de Fernando Pessoa. Ao associarmos as teorias sociológicas de Zygmunt Bauman a propósito da modernidade e do sujeito líquido, mais não fizemos do que tentar, uma vez mais, demonstrar como a grandeza de Pessoa ultrapassa o campo da literatura, sendo a multidisciplinaridade um dos férteis veios para o estudo do poeta, e não só, uma vez que outros escritores foram convocados e pensados, sempre numa lógica de propor ver a teoria da heteronímia com um preceito outro, o da necessidade de o sujeito estar em constante movimento.

Não se prender a um lugar, por mais agradável que a escolha presente possa parecer. “Não se ligar a vida a uma vocação apenas. Não jurar coerência e lealdade a nada ou a ninguém”<sup>782</sup>. Estar em movimento, não aceitar a fixação de uma só ideia, pessoa ou lugar, parece ser o grande plano de fundo que ressalta da reflexão do sociólogo polaco. Foi a partir das palavras de Bauman, e também de Michel Maffesoli e Shin Jieun, e dos seus escritos sobre o sujeito da contemporaneidade que se tornou possível compreender a necessidade da viagem, de estar em constante movimento como contributo a acrescentar à teoria da heteronímia. Para isso, servimo-nos de três metáforas, o *flâneur*, o turista e o vagabundo, que, mais do que apresentarem características diferentes, complementam-se de uma forma paradoxalmente necessária.

---

<sup>782</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Ed. cit., p. 113.

Como evidenciámos ao longo da tese, a ideia de viagem é fundamental para a criação (proto)heteronímica, através do exílio, do turismo e da vagabundagem. Em Filinto Elísio e João Mínimo, estes sintomas são ainda muito ténues e embrionários, tendo em conta não só o momento em que se dão, mas também a escrita utilizada pelos dois escritores. Porém, o exílio não deixa de ser uma forma de movimento e de viajar, não necessariamente pelos mesmos critérios apontados por Bauman, fruto de um longo amadurecer de variadas ideias, mas, de modo contundente, por motivos políticos e ideológicos que, por isso mesmo, colocam o sujeito numa situação de dualidade e de tensão.

Acreditamos ser possível encontrar nas *verdades de papel* (proto)heteronímicas, traços óbvios das metáforas apresentadas por Bauman. Ainda que os conceitos expostos pelo pensador da modernidade líquida estejam diretamente relacionados com o campo da Sociologia, a sua extensão aos Estudos Literários não é nem despropositada nem forçada, uma vez que a Literatura, enquanto área do conhecimento, é uma forma de ver e pensar o mundo, sendo fruto e consequência direta dessa experiência tanto real quanto catártica.

Como ficou dito a propósito de Filinto e João Mínimo, o peregrino é o sucessor do *flâneur*, do turista e do vagabundo. É com o advento da modernidade instaurada por Baudelaire, em 1857, que se dá o agravamento dos sintomas da fragmentação da unidade do sujeito. Para Bauman, afirmar que a modernidade levou à desincorporação da identidade, é em si, um pleonasma, uma vez que, “nunca houve um tempo em que a identidade se «tornasse» um problema, só podia existir como *problema*, foi um «problema» desde a nascença”<sup>783</sup>.

Deste modo, compreendemos facilmente como a Sociologia e a Literatura parecem estar de mãos dadas, uma vez que Fradique Mendes, anunciando já a modernidade poética que Álvaro de Campos e Bernardo Soares materializariam de forma total, vão ao encontro da reflexão anterior. Partindo da mesma ideia de fragmentação da unidade do sujeito, Michel Maffesoli classifica o sujeito moderno que aqui nos interessa como *Homo Fractilis* e também como *Homo Erraticus*. Na mesma ordem de ideias, Jieun Shin afirma que “Fernando Pessoa pourrait être considéré comme l’inventeur génial de l’*Homo Fractilis*”, uma vez que a heteronímia traduz uma “quête du Moi”<sup>784</sup>. Concluimos, uma vez mais, que o verdadeiro problema da identidade não está em saber construí-la, mas no saber mantê-la,

---

<sup>783</sup> BAUMAN, Zygmunt. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Ed. cit., p. 88.

<sup>784</sup> SHIN, Jieun. *Le flâneur postmoderne*. Paris: CNRS Editions, 2014, p. 36.

uma vez que o nosso mundo se tornou num lugar “em que as identidades podem ser adoptadas e depois postas de parte, como quem muda de roupa”<sup>785</sup>.

Ainda que os conceitos de *flâneur*, turista e vagabundo tenham a sua conceção na passagem do século XX para o nosso, é possível aplicá-los retroativamente aos tempos de Fradique Mendes, sem prejuízo de apropriação inconveniente, se tivermos em conta que os preceitos da post-modernidade advêm diretamente dos mesmos preceitos da modernidade que começa nos finais do século XIX.

A indiferença e a invisibilidade serão características que tanto Álvaro de Campos numa fase intimista, como Bernardo Soares, Tiago Veiga e Fradique Mendes, no que diz respeito à consciência da não publicação da sua obra, fazem parte das suas personalidades. De facto, Álvaro de Campos considera-se, como referimos, o da “mansarda”, Bernardo Soares é ajudante de guarda-livros, Tiago Veiga define-se com um verso de Yeats (“Horseman, pass by”), sendo Fradique Mendes, neste caso, o mais ambivalente, pois a sua atitude *dandy* pretende surpreender, quer através da sua vestimenta quer através dos seus gestos, mas no que diz respeito à sua curiosidade intelectual, o poeta é um observador que se imiscui nas sociedades, sendo parte de cada uma delas, enquanto as visita e analisa.

A *flânerie* é, portanto, parte integrante da vida post-moderna. Daí que turistas e vagabundos sejam o “epítome dessa evitação”, uma vez que eles realizam, de acordo com Zygmunt Bauman, “a façanha de não pertencerem ao lugar que podem estar visitando: é deles o milagre de estar dentro e fora do lugar ao mesmo tempo”<sup>786</sup>. Todas as personagens que estudámos vão ao encontro desta ideia. É certo que, relativamente a Bernardo Soares, poder-se-á afirmar que o ajudante de guarda-livros permanece somente na cidade de Lisboa, no seu trabalho ou no seu quarto, porém, “turistas e vagabundos são as *metáforas* da vida contemporânea. Uma pessoa pode ser (e frequentemente o é) um turista ou um vagabundo sem jamais viajar fisicamente para longe”, sejam essas pessoas de papel ou não, já que todos nós, “de uma forma ou de outra, no corpo ou no espírito, aqui e agora ou no futuro antecipado, de bom ou de mau grado”, nos encontramos “em movimento”<sup>787</sup>. É possível afirmar, então, que flunar tornou-se deambular, observar as pessoas e as situações e absorver tudo isso episodicamente, para no momento seguinte se esquecer e começar a apreender outro local, outras realidades e outros acontecimentos.

---

<sup>785</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>786</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade. Ed. cit.*, p. 114.

<sup>787</sup> *Idem*, p. 118.

Quando o narrador d'A *Correspondência de Fradique Mendes* nos relata a vida, os feitos e o pensamento do poeta, conjuntamente com as suas viagens, há uma ideia que subsiste e é diagonal a toda a obra, que é, de facto, a noção de movimento, de procura e busca de novos saberes e de novas experiências. Por isso, o narrador o refere como o “cometa errando através das ideias, embebendo-se convictamente nelas, de cada uma recebendo o acréscimo de substância, mas em cada uma deixando alguma coisa do calor e da energia do seu movimento pensante”<sup>788</sup>.

Álvaro de Campos inaugura as suas viagens, e, não por acaso, a sua escrita, com o “Opiário”, poema líquido e em movimento por excelência. Lembremo-nos que este foi escrito num paquete a bordo da Índia, China e outros lugares de um imaginário exótico e oriental, fazendo do engenheiro naval um turista incansável e exemplar, observando os outros turistas e a sua própria existência em pleno estado líquido, literal e metafórico. O engenheiro naval continuará a revelar a sua faceta de turista ao longo dos seus outros dois momentos, onde encontramos aspetos desenvolvidos por Bauman a propósito do turista, como o viajar despreocupadamente e com apenas alguns pertences.

A mesma ideia é encontrada em Tiago Veiga, caracterizado como “cavaleiro Vagueante”, que “saíra do Brasil e Coura, e deambulava depois por Braga, e por Lisboa, pela Itália, e por Paris, por Londres, e pela Guiné, pelo Porto, pelo Caramulo, e por Dublin.”<sup>789</sup>.

Dizem respeito a estas *verdades de papel* as características relacionadas com a metáfora do turista. Não é só a deambulação como razão *a fortiori*, é, sim, toda a significação que reside por detrás da ideia de movimento. Estar em movimento significa muito mais do que estar parado, estagnado, num só lugar. Aliás, a ideia de movimento que ocorre com a modernidade é ambígua e paradoxal, na medida em que a liquidez proposta por Bauman vem reiterar a famigerada noção da perda e da confiança nas verdades estabelecidas, como ficou evidente ao longo da investigação. O turista e o *flâneur*, assim como o vagabundo, não podem permanecer parados numa época em que a sucessão dos acontecimentos não permite o tempo necessário para a reflexão e para a busca do sentido das coisas.

O sentido das coisas perdeu-se porque a modernidade líquida fragmentou todas as hipóteses de unidade. Só a viagem e o estar em constante deambulação e movimento

---

<sup>788</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas)*. Ed. cit., p. 148.

<sup>789</sup> CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Ed. cit., p. 373.

aparentam ser uma razoável solução. Contudo, uma solução que não trará grandes resultados, isto é, no fim e no fundo, as personagens apercebem-se que o único sentido ou é não haver sentido nenhum, ou tudo em si ter e ser um sentido efémero, havendo, como remate final, aquilo que Campos escreve na “Tabacaria”: “Fui até ao campo com grandes propósitos./ Mas lá encontrei só ervas e árvores,/ E quando havia gente era igual à outra”<sup>790</sup>.

O turista está destinado à viagem, mas, e aparentemente, ao contrário do vagabundo, “que quase não tinha outra escolha que não fosse a de se reconciliar com a sua condição de sem domicílio”<sup>791</sup>, tem, em princípio, onde residir. Fradique Mendes tem o seu palácio, desde 1880, em Paris, na Rue de Varennes, e viria a ter, para os lados de Sintra, a Quinta da Saragoça, Álvaro de Campos tem a sua casa de Tavira, da velha infância, assim como residência em Lisboa a partir de 1926. Tiago Veiga, por seu turno, tem a Casa dos Anjos em Venade, Paredes de Coura.

Na verdade, Fradique Mendes passará os seus últimos anos em Paris, jamais saindo por longos períodos do seu palacete, sendo, pois, clara e simples a associação aqui feita com o poeta das “Lapidárias”, que, depois de todos os seus afazeres e viagens, “fecha a sua porta ao mundo – e lê Sófocles no original”<sup>792</sup>.

No entanto, no que diz respeito a Álvaro de Campos e a Tiago Veiga, a situação é mais ambivalente e paradoxal, na medida em que é possível concluir que ambos são, ao mesmo tempo, turistas e vagabundos, sendo as suas casas lugares ambíguos, e, no caso de Tiago Veiga, sinal maior da sua vagabundagem. É na Casa dos Anjos que o poeta se suicida, transformando-se esta no seu túmulo, jamais um lugar de conforto ou refúgio. Por seu turno, Álvaro de Campos vagueará até ao fim dos seus poemas conhecidos, uma vez que não temos notícia da sua morte ou do seu desaparecimento.

Campos e Veiga são, pois, turistas e vagabundos, enquanto Fradique é turista e Bernardo Soares vagabundo. Ao serem turistas e vagabundos, os dois heterónimos vão ao encontro da ideia de Bauman, que defende que o vagabundo é o “*alter-ego*” do turista, sendo como um “depósito de entulho dentro do qual todas as premonições infáveis, os medos inexpressos, as culpas e autocensuras secretas, demasiadamente terríveis para serem lembrados, se despejam (...)”<sup>793</sup>.

---

<sup>790</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. cit., p. 321.

<sup>791</sup> BAUMAN, Zygmunt. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Ed. cit., p. 102.

<sup>792</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas)*. Ed. cit., p. 135.

<sup>793</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Ed. cit., p. 119.



A propensão da viagem e da constante deambulação de Fradique Mendes, de Álvaro de Campos, de Bernardo Soares e de Tiago Veiga torna-se condição necessária para a sua caracterização (proto)heteronímica, na medida em que a sua complexidade humana e densidade psicológica se vão revelando em cada uma das suas paragens nos diversos locais. A viagem é um modo de viver e de procurar uma identidade. Estar em movimento, “antes um privilégio e uma conquista, torna-se uma necessidade”<sup>794</sup>.

Por seu turno, Bernardo Soares não pode ser considerado um turista, sendo somente um *flâneur* e um vagabundo. Diametralmente oposto é Fradique Mendes, que é um turista e um *flâneur*.

Ora, por mais que Fradique Mendes trouxesse o cheiro das suas viagens, jamais fora um estranho nos locais que conhecia, pois “transformava-se em «cidadão das cidades que visitava»”<sup>795</sup>, o que faz dele um camaleão, capaz de adaptar, quando em viagem, a sua identidade. Bernardo Soares, por sua vez, não pode ser um verdadeiro turista, segundo os preceitos de Bauman. Ainda que tenha um lugar a que possa chamar lar, isto é, o seu quarto em cima do piso da empresa do patrão Vasques, o ajudante de guarda-livros não se demora ou se move segundo o desejo do seu coração. Por outras palavras, “os turistas viajam porque *querem*; os vagabundos, porque não têm *nenhuma outra escolha*”<sup>796</sup>. O turista viajava, não por necessidade, mas antes por um impulso exterior em busca de alguma coisa fora do seu lugar de conforto, uma vez que no meio da multidão e das grandes cidades são as impressões breves que interessam. O vagabundo, por seu turno, move-se por necessidade, uma vez que a nenhum lugar ele pertence ou tem que possa chamar casa, sendo essa, portanto, repetimos, a condição do homem moderno: a liquidez.

Todas as personagens em apreço deambulam e estão em movimento. A deambulação de Soares é estática, fazendo dele um *flâneur* e um vagabundo. Para Soares, a viagem reside na deambulação que pode ser feita a partir de casa ou de um banco de jardim, desde que haja alma, sonho e capacidade de imaginação, que, no seu “quarto andar sobre o infinito”, o levam a “viagens aos países incógnitos, ou supostos, ou somente impossíveis”<sup>797</sup>.

É em Paris, cidade da boémia, dos turistas e dos *flâneurs* por excelência, que nos deparamos com um Tiago Veiga assumidamente deambulador, turista e vagabundo da modernidade e post-modernidade, subindo e descendo a “rue Mont Cenis”, ascendendo à

---

<sup>794</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Ed. cit., p. 15.

<sup>795</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes*. (Memórias e Notas). Ed. cit., p. 147.

<sup>796</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Ed. cit., p. 118.

<sup>797</sup> *Idem*, trecho 421, p. 380.

“Place du Tertre, irritando-se por se achar na pele de mais um *touriste*, lançando o olhar guloso a cada porta entreaberta, ou deliciando-se com o presumível pintor que carregava o cavalete às costas”<sup>798</sup>.

O problema da identidade do sujeito parece não estar na sua construção, mas sim no encontrar uma forma de a manter. Se o turista tinha um lugar ao qual podia regressar após as suas bolandas, o vagabundo tem o seu lar em todo o lado e em parte alguma, uma vez que tem em si todos os perfumes e as experiências de todas as viagens e deambulações.

Todavia, restam somente os fragmentos de todas essas experiências, uma vez que o móbil último seria a busca de uma identidade una e harmoniosa. O que acontece é que a busca e a deambulação acabam por ser um líquido caminho de Sísifo, uma vez que o do vagabundo é agora cruzado por muitos outros vagabundos. O caminho em busca da identidade é um enigma constante, já que parece estar vedado ao sujeito da modernidade líquida o acesso a essa verdade que, parece-nos, jamais chegou a existir verdadeiramente. Lembrarmo-nos de um passado e de tudo o que ele tinha é, portanto, saber aquilo que não temos hoje.

Tiago Veiga é, então, também um vagabundo, uma vez que em lugar algum encontra poiso certo, nem em Venade, na sua Casa dos Anjos. A deambulação deixa de ser um rito iniciático e torna-se num contrafeito, mas inevitável *modus vivendi*. Já com oitenta anos, Tiago Veiga surge a deambular pelas ruas da noite lisboeta, pelos bairros de Alfama e do Bairro Alto, em rugas regadas de vinho, fado e navalhadas, demonstrando, até ao fim da sua vida, essa propensão para a viagem e para o movimento, ainda que com laivos de misantropia e de um comportamento a roçar o ridículo e o infantil de um Sísifo a ombros com o peso do tempo e da angústia.

É neste movimento de ir e voltar que se apresenta uma das facetas de Sísifo e da sua tortura, agora com moldes líquidos, pois se no mito inicial a pedra que carregava até ao cimo da montanha voltava a descer para que o desgraçado refizesse todo o caminho, o destino do homem moderno é agora outro. Mais do que o peso de carregar, eternamente, uma pedra até ao cimo da montanha, o turista e o vagabundo fazem-no por um caminho completamente diferente e, ao mesmo tempo, igual. Tudo à sua volta muda, menos a sua busca por uma identidade una e pelo sentido da vida. Se o caminho de Sísifo já era conhecido devido ao peso da pedra marcar a estrada, nos tempos modernos, a pedra perdeu o seu peso, transferindo-o para os pés daquele que caminha. Não só se torna pertinente,

---

<sup>798</sup> CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Ed. cit., p. 160.

deste modo, convocar, de novo, *O par de botas* de Van Gogh, como também realçar a importância da deambulação e do não estar parado num só lugar. A liquidez de Sísifo esteve, desde sempre, presente na sua imagem e na sua história, contudo, são estas *verdades de papel* que vêm aprofundar e dar realce à sua significação.

Num tempo onde todas as ideias foram reorganizadas, reformuladas e relativizadas, não seria possível à pedra de toque da modernidade líquida, que também é a pedra que Sísifo suporta, permanecer sólida, pesada e enigmática. Este Sísifo vagueia pelas cidades e por ruelas do novo mundo urbano, por entre as páginas da História e da literatura, fazendo-se, assim, a escrita do *outro*, criada pelas *mentiras de realidade* que se consubstanciam em *verdades de papel*.



# BIBLIOGRAFIA

## Bibliografia Ativa

### 1. *Corpus principal*

BRANDÃO, Raul. *História dum Palhaço. (A vida e o Diário de K. Maurício). A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Introdução e Edição de Maria João Reynaud, 2005.

CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

ELÍSIO, Filinto. *Obras Completas de Filinto Elísio*. Volume I. Edição de Fernando Moreira. Braga: Edições APPACDM, 1998.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas de Filinto Elísio*. Volume III. Edição de Fernando Moreira. Braga: Edições APPACDM, 1999.

GARRETT, Almeida. *Lírica de João Mínimo*. Universidade do Minho: Edições Vercial, 2012.

QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas)*. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. REIS, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *O Mistério da Estrada de Sintra*. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Edição de Ana Luísa Vilela. REIS, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. 10ª Edição. Edição de Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim. 2012.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013.

### 2. *Outras obras*

ALMEIDA, Fialho de. *Os Gatos. N.º 4*. Março-julho 1890.

BAUDELAIRE, Charles. *A Invenção da Modernidade. (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

\_\_\_\_\_. *As Flores do Mal*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Posfácio de Paul Valéry. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os Paraísos Artificiais*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

\_\_\_\_\_. *O Spleen de Paris*. Tradução de António Pinheiro Magalhães. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

BORJA, Luiz de. *Os Nephelibatas*. Fac-símile da 1ª edição (1892). Introdução de J. Santos Simões. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 1992.

BRANDÃO, Raul. “Uma Carta”. In: *A Arte*, ano II, 1898. In: *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Fim-de-Século ao Modernismo*. REIS, Carlos (Coord.). Vol. VII. Lisboa: Verbo, 1995.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. 11ª Edição. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 2008.

CAMPOS, Álvaro de. “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro”. In: CAMPOS, Álvaro de. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.

\_\_\_\_\_. “Ultimatum”. In: CAMPOS, Álvaro de. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.

CARNEIRO, Mário de Sá-. *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. II. Lisboa: Edições Ática, 1992.

CLÁUDIO, Mário. *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*. Porto: Asa, 2005.

CRUZ, Afonso. *A Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal. 2010.

FLAUBERT, Gustave. *Dicionário das Ideias Feitas*. 2ª Edição. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

GAARDER, Jostein. *O Mundo de Sofia*. Tradução de Catarina Belo. 29ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

GARDEAZABAL, José. *Dicionário de Ideias Feitas em Literatura*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

GOETHE, Wolfgang Von. *Viagem a Itália*. Tradução, Prefácio e Notas de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HERCULANO, Alexandre. *Eurico o Presbítero*. Introdução de Carlos Reis e Ilustrações de Lima de Freitas. Lisboa: Verbo, 1983.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.

LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*. Paris: Flammarion, 1995.

MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Vol.1. 5ª Edição. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: D. Quixote, 2015.

NEGREIROS, José de Almada—. *A invenção do dia claro*. Lisboa: Assírio e Alvim (Edição Fac-similada), 2005.

\_\_\_\_\_. *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.

QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. 1º Volume. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

\_\_\_\_\_. *Correspondência*. 2º Volume. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

\_\_\_\_\_. “Um Génio que era um Santo”. In: *Almanaques e Outros Dispersos*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Edição de Irene Fialho. REIS, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

QUENTAL, Antero de. “Bom Senso e Bom Gosto”. In: \_\_\_\_\_. *Antero de Quental*. Introdução e selecção de textos de Ana Maria Boog Rodrigues. Lisboa: Editorial Verbo, 1990.

PASCOAES, Teixeira de. *Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

\_\_\_\_\_. *Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

\_\_\_\_\_. “Crónica do tempo que passa”. In: *O Jornal*, 5 de Abril de 1915.

\_\_\_\_\_. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição e posfácio de Richard Zenith. Colaboração de Manuela Parreira da Silva; Tradução de Manuela Rocha. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_. *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Introduções, organizações e notas de António Quadros. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1986.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior. Volume VII. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

\_\_\_\_\_. “Tábua Bibliográfica”, *Presença* n.º17. Dezembro 1928. (Ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1993).

\_\_\_\_\_. *Odes Escolhidas de Ricardo Reis*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013.

\_\_\_\_\_. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. (Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1973.

\_\_\_\_\_. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

\_\_\_\_\_. *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior. Volume IV. Ivo Castro (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

\_\_\_\_\_. *Sensacionismo e outros Ismos*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior. Volume X. CASTRO, Ivo (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

\_\_\_\_\_. “Sobre Portugal – Introdução ao problema Nacional. (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão.) Lisboa: Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.

\_\_\_\_\_. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1993.

REIS, Jayme Batalha. “Annos de Lisboa (Algumas Lembranças)”. In: *Anthero de Quental: In Memoriam*. Porto: Mathieu Lugan, 1896.

RILKE, Rainer Maria. *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. Tradução e Prefácio de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Relógio D’Água, 2003.

STEIN, Gertrude. *Picasso*. Tradução de Gaetan Martins de Oliveira. Lisboa: Vega, 1987.

TURGUÉNIEV, Ivan, *Pais e Filhos*. Posfácio de Vladimir Nabokov. Traduzido do russo por António Pescada. Lisboa: Relógio D’Água, 2010.

VERDE, Cesário. *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*. Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa. REIS, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

WAGNER, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.

WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. 2ª Edição. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2000.



WHITMAN, Walt. *Folhas de Erva*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

WILDE, Oscar. *Ensaio Wilde*. Tradução e notas de João Rosa de Castro. São Paulo: Clube de Autores, 2015.

WOOLF, Virginia. *Londres*. Tradução de José Miguel Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

## **Bibliografia Passiva**

### **1. Obras de referência**

ABREU, M. F. “Manuscrito Encontrado (Motivo Do). In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. “Modernité”, *apud*: LAUREL, Maria Hermínia Amado. In: *Encyclopedia Universalis*. V. Paris: Editeur à Paris, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Norfolk: Thetford Press Limited, 1985.

BUESCU, Helena Carvalhão. “Autor Textual”. In: \_\_\_\_\_. (Coord.) *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. “Palhaço”. In: *Dicionário dos Símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1999.

*Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea – Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo. Vol. I.

GUSMÃO, Manuel. “Alteridade/Impessoalidade”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.

LEAL, Patrícia. “Fragmento”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.

LIMA, Isabel Pires de. “Fradique e o Dandismo”. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000.

LOPES, Teresa Rita. “Álvaro de Campos”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 3ª Edição. VOL. III. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

MARNOTO, Rita. “Educação e Difusão do Arcadismo”. In: *História Crítica da Literatura Portuguesa – Neoclassicismo e Pré-Romantismo*. REIS, Carlos (Coord.) Vol. IV. Lisboa: Verbo, 2010.

MARTINS, Fernando Cabral. “Opiário”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.

PEREIRA, José Carlos Seabra. “Decadentismo e Simbolismo: esteticismo agónico e contemplativismo analógico”. In: REIS, Carlos. (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim de Século ao Modernismo*. Vol. VII. Lisboa: Verbo, 1995.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina. 1987.

REIS, Carlos e LOURENÇO, António Apolinário. *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Modernismo*. Vol. VIII. Lisboa: Verbo, 2015.

REIS, Carlos. “Narrativa de Viagens”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

RUBIM, Gustavo. “Ode Marítima”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.

\_\_\_\_\_. “Ode Triunfal”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.

SANTOS, Maria de Lourdes L. dos. “A experiência do exílio”. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – O Romantismo*. Vol. V. Lisboa: Verbo, 1993.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª edição. Porto: Porto Editora, 2010.

SILVESTRE, Osvaldo. “Modernismo”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.

SOUSA, M. L. Machado de. “Viajantes Românticos em Portugal”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.) *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

VIÇOSO, Vitor. “Exílio”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

ZENITH, Richard. “Bernardo Soares”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.

## 2. Contexto Histórico-literário

BERNARDINO, Teresa. *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1777-1810)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. *Modernism. A guide to European Literature. 1890-1930*. London: Penguin Books, 1991.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Consciência e Modernidade em Fernando Pessoa”. In: *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira*. VOL. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

BUTLER, Christopher. *Early Modernism. Literature, music and painting in Europe 1900-1916*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

CALINESCU, Matei. *As 5 Faces da Modernidade*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CIDADE, Hernâni. *Ensaio Sobre a Crise Cultural do Século XVIII*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

FAULKNER, Peter. *Modernism*. New York: Methuen & Co., 1977.

GIVONE, Sergio. “O Intelectual”. In: FURET, François. *O Homem Romântico*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

GREENBERG, Clement. “Beginnings of Modernism”. In: Monique Chefdor *et al* (Ed.). *Modernism. Challenges and Perspectives*. Chicago: University of Illinois Press, 1984.

GUIMARÃES, Fernando. “O Significado Histórico do «Orpheu»”. In: AMARO, Luís (Coord.). *Cadernos da Colóquio Letras 2. Modernismo e Vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

GUIMARÃES, Fernando. *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores, 1999.

\_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: *Ficção e Narrativa no Simbolismo: Antologia*. Selecção e Prefácio de Fernando Guimarães. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e de Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HATHERLY, Ana. “O Significado Histórico de *Orpheu* 1915/1975. Inquérito”. In: *Cadernos da Colóquio Letras 2. Modernismo e Vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

KOLAKOWSKI, Leszek. *Modernity on Endless Trial*. Chicago: University Chicago Press, 1990.

- LAUREL, Maria Hermínia Amado. *Itinerários da Modernidade*. Coimbra: Minerva, 2001.
- LOPES, Teresa Rita. “A Europa de Pessoa e a de Sá-Carneiro”. In: FERNANDES, Maria João (Coord.). *Pessoa e a Europa do Século XX*. Porto: Fundação de Serralves, 1991.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *As Origens do Romantismo em Portugal*. 2ª Edição. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. “A Geração do *Orpheu*. Situação do Modernismo”. In: *A Poesia de Fernando Pessoa*. 2ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- PEREIRA, José Maria dos Reis. *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*. Coimbra: Dissertação para licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Secção de Filologia Românica), 1925.
- QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1989.
- REIS, Carlos. (Coord.) *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 2006.
- ROCHA, Clara. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- SARAIVA, Maria Helena. “Romantismo: Rotura e Totalidade”. In: *Estética do Romantismo*. Lisboa: Grémio Literário, 1970.
- SENA, Jorge de. “Para uma Definição Periodológica do Romantismo Português”. In: *Estética do Romantismo*. Lisboa: Grémio Literário, 1970.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1982.
- VOVELLE, Michel. *O Homem do Iluminismo*. Direção de Michel Vovelle. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

### 3. Teoria e Crítica Literárias

- ARÊAS, Vilma. “Uma Epopeia para Vozes”. In: *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. In: *Via Atlântica*, nº 17, Junho 2010.

\_\_\_\_\_. “Tiago Veiga. Uma Biografia (Mário Cláudio): a invenção da verdade”. In: REIS, Carlos *et al* (Coord.). *Uma Coisa na Ordem das Coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

AURETTA, Christopher Damien. *Álvaro de Campos. Autobiografia de uma Odisseia Moderna*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

BABO, Maria Augusta. *A Escrita do Livro*. Lisboa: Vega, 1993.

BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Seuil. 1965.

\_\_\_\_\_. “L’effet du reel”. In: *Communications*, 11. Paris: Seuil, 1968.

BELCHIOR, Maria de Lurdes. “«Ode Marítima»: a «construção» do poema”. In: SARAIVA, Arnaldo e PADRÃO, Maria da Glória (Dir.). *Persona 11-12*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos: 1985.

BLOOM, Harold. *Génio*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. 5ª Edição. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

BORGES, Paulo. *O Teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser Eu. Estudos e ensaios pessoanos*. Lisboa: Verbo, 2011.

BRÉCHON, Robert. “Le jeu des hétéronymes: la conscience et le monde”. In: FRANÇA, José-Augusto (Dir.). *Arquivos do Centro Cultural Português*. Volume XXI. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

BUENO, André. “Um poeta todo nervos: Álvaro de Campos e a Modernidade”. In: *XIII Encontro Internacional de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

BUESCU, Helena Carvalhão. “Introdução”. In: VERDE, Cesário. *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*. Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa. REIS, Carlos (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

BARRENTO, João. “Lisboa-Berlim via Paris: Transfigurações da Cidade na Poesia dos Modernismo”. In: *O Imaginário da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

CAL, Ernesto Guerra da. *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*. Tomo 1º. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1975.

CARVALHO, Maria João Lopo de. *Marquesa de Alorna- Do Cativo de Chelas à Corte de Viena*. 11ª Edição. Lisboa: Oficina do Livro, 2015.

CASTILHO, Guilherme de. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Vol. 1. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

CEIA, Carlos. *De Punho Cerrado. Ensaios de Hermenêutica dialéctica da Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Averso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.

CENTENO, Yvette K. *Fernando Pessoa: os trezentos e outros Ensaios*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

COELHO, Eduardo Prado. *A Mecânica dos Fluidos. A Noite do Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 10ª edição. Lisboa: Editorial Verbo, 1990.

\_\_\_\_\_. *Poetas do Romantismo. I*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1965.

COELHO, Joaquim-Francisco. *A Morte de Fradique Mendes*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

\_\_\_\_\_. *Microleituras de Álvaro de Campos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

\_\_\_\_\_. “Sobre o tédio da vida no «Opiário»”, *Colóquio Letras*. 107. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

DÉCIO, João. “Para uma poética de Álvaro de Campos”. In: *Actas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Brasileira. I Volume. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

\_\_\_\_\_. *Problemas de Literatura Portuguesa*. Crato: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filologia do Crato, 1967.

DIAS, Joana Amaral. *Maníacos de Qualidade. Portugueses célebres na consulta com uma psicóloga*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2010.

DIOGO, Américo António Lindeza; SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Les Tours du Monde de Fradique Mendes. A Roda da História e a Volta da Manivela*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1993.

DIX, Steffen (Org.). *O Ano do Orpheu 1915*. Lisboa: Tinta da China, 2015.

EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto. A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Helberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.

FERNANDES, M. Correia. “Álvaro de Campos, o Heterónimo Psíquico de Fernando Pessoa”. In: AZEVEDO, Carlos A. Moreira (Dir.). *Humanística e Teologia*. Tomo XI – Fascículo I. Porto: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, 1990.

FERREIRA, David Mourão-. “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”. *In: Nos passos de Pessoa. Ensaio*. Lisboa: Presença, 1988.

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível – III*. Lisboa: Arcádia, 1977.

FILHO, Linhares. “A Modernidade da poesia de Fernando Pessoa”. *In: Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira*. VOL. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

*Fotobiografias do Século XX. Fernando Pessoa*. VIEIRA, Joaquim (Dir.). Texto de Richard Zenith. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 8ª edição. Prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Tradução de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2012.

GERRIG, Richard J. “The construction of literary character: a view from cognitive psychology.” Fall 90, Vol. 24. Issue 3.

GÜNTERT, Georges. *Fernando Pessoa: O Eu Estranho*. Tradução de Maria Fernanda Cidrais. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

GUYER, Leland R. “A Viagem do Herói na Ode Marítima”. *In: SARAIVA, Arnaldo e PADRÃO, Maria da Glória (Dir.). Persona 4*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos: 1981.

JÚDICE, Nuno. *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Editorial Teorema, 1986.

KOTOWICZ, Zbigniew. *Fernando Pessoa Vozes de uma Alma Nómada*. Tradução de Maria de Lourdes Sousa Ruivo. Prefácio de Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Vega, 1998.

LIMA, Isabel Pires de. “Vencidismo e Dandismo ou o Heroísmo Decadente de Carlos Fradique Mendes”. *In: MATOS, Albino de Almeida (Dir.). Revista da Universidade de Aveiro. Letras*. Nºs. 6-7-8. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas Modernas da Universidade de Aveiro, 1993.

LINO, Pedro Sena-. “Versos de um muito ninguém”. *Público*. 10 de dezembro. Lisboa, 2005.

LOPES, Teresa Rita. *Álvaro de Campos. Vida e Obras do Engenheiro*. 2ª Edição Revista. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

\_\_\_\_\_. *Livro(s) do Desassossego*. São Paulo: Global Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. “Pessoa Ficção de Si Próprio”. *In: CREGO, Bernardino et al (Orgs.). Homenagem a Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

\_\_\_\_\_. *Pessoa por Conhecer. Roteiro para uma expedição*. I. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

LOURENÇO, António Apolinário. *Apud* Valverde, José María. *Antonio Machado*. 4ª Edição. Madrid: Siglo Vientiuno, 1983.

\_\_\_\_\_. “De Fradique Mendes a Fernando Pessoa – A Aventura Interminável”. In: ROCHA, André Crabbé (Dir.). *Cadernos de Literatura*. 25. Coimbra: CLP, 1986.

\_\_\_\_\_. *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*. Braga: Angelus Novus, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. 2ª Edição. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

\_\_\_\_\_. *O Lugar do Anjo. Ensaio Pessoaanos*. Lisboa: Gradiva, 2004.

\_\_\_\_\_. “Orpheu”. In: *Colóquio Letras 190*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

\_\_\_\_\_. *Pessoa Revisitado*. 3ª Edição. Lisboa: Gradiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.

MACHADO, Álvaro Manuel. “«Tiago Veiga», de Mário Cláudio: Imaginário Heteronímico e Espírito do Lugar”. In: *Colóquio Letras*. 179. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

MARGARIDO, Alfredo. “Bernardo Soares: Escrever é Existir”. *Colóquio Letras*. 88. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

MARTINS, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MEDEIROS, Paulo de. *O Silêncio das Sereias. Ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta da China, 2015.

MOISÉS, Carlos Filipe. *O Poeta e as Máscaras*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Fernando Pessoa. Aquém do Eu, Além do Outro*. 3ª Edição Revista e Ampliada. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. “Pensar é estar doente dos olhos”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MOISÉS, Massaud. “O Livro do Desassossego: Livro-Caixa, Livro-Sensação?”. In: TAMEN, Isabel (Org.). *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.



MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia de Fernando Pessoa*. 2ª edição. BLANCO, José (Org.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Fernando Pessoa. O Insincero verídico*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1954.

MONTEIRO, George. “Pessoa: discípulo de Robert Browning”. In: *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, VOL. I.

MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. *Da Heteronímia em Eça de Queirós e Fernando Pessoa à Alteronímia em Miguel Torga*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2003.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. Vol. I. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

\_\_\_\_\_. *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. Vol. II. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

\_\_\_\_\_. “Sobre a Excentricidade Humorística de Fradique”. In: REIS, Carlos (Dir.). *Queirosiana. Estudos Sobre Eça de Queirós e a sua Geração*. Número 5/6. Baião: Associação dos Amigos de Eça de Queirós, 1994, p. 205.

MOREIRA, Fernando. *Filinto Elísio: O Exílio ou o Regresso Impossível*. Braga: Edições APPACDM, 2000.

MOTA, Maria da Silva Ribeiro. *Diálogos Modernistas com a Cidade: Mário de Andrade e Bernardo Soares (Proposta de Leitura Comparativa)*. Coimbra: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PÊGO, Maria Isabel Mateus. *A unidade múltipla de Bernardo Soares*. Coimbra: CLP. 2007.

PEREIRA, José Carlos Seabra. In: BRANDÃO, Raul. *Memórias (Tomo I)*. Edição de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

PETERS, Catherine “Secondary lives: Biography in context”. In: BATCHELOR, John (Ed.). *The Art of literary Biography*. Oxford: Clarenton Press, 1995.

PIEIDADE, Ana Nascimento. “Estratégias da Modernidade em a Correspondência de Fradique Mendes”. In: *Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos. Actas*. Vol. I. Coimbra: Almedina, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça. 1888-1900*. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2004.

PIZARRO, Jerónimo. *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática, 2012.

QUADROS, António. *Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio*. 4ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

QUINTAIS, Luís. “A Ekphrasis como meta-representação”. In: *Relâmpago*. Revista de Poesia. Nº 23. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, 2008.

RAMALHO, Maria Irene. *Poetas do Atlântico. Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

REAL, Miguel. “Nova Teoria da Heteronímia”. In: *JL*, nº 1062, 15 a 28 de junho de 2011.

\_\_\_\_\_. *O Último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006.

REIS, Carlos. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.

\_\_\_\_\_. “Fradique Mendes: da Terceira ao Fim-de-Século”. In: *Conhecimento dos Açores através da Literatura*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano da Cultura, 1988.

\_\_\_\_\_. “Fradique Mendes: Origem e modernidade de um projecto heteronímico”. In: ROCHA, André Crabbé (Dir.) *Cadernos de Literatura*. 18. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. 2ª Edição. Coimbra: Almedina, 1997.

\_\_\_\_\_. “O estatuto da heteronímia. Origens, discursos, variações”. In: *Actas do Terceiro Congresso Internacional de Lusitanistas*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1992.

RIBEIRO, António Sousa; RAMALHO, Maria Irene. “Identidade e nação na(s) poética(s) da modernidade: Os casos de Fernando Pessoa e Hugo Von Hofmannsthal”. In: \_\_\_\_\_ (Orgs.). *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

SANTOS, Maria Cristina Firmino. “O Oriente na versão de Eça: Conflitos e Revelações.”. In: BOAS, Gonçalo Vilas- e OUTEIRINHO, Maria de Fátima (Orgs.). *Cadernos de Literatura Comparada*. 18. *Viagens*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

SARAIVA, António José. *As Ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, 2000.

SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEABRA, José Augusto. “A Cidade como Mito Poético da Modernidade”. In: QUINT, Anne-Marie (Dir.). *La Ville dans l’Histoire et dans l’Imaginaire. Études de Littérature Portugaise et Brésilienne*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup>. Heterónima*. 2<sup>a</sup> Edição. Lisboa: Edições 70, 1984.

SEQUEIRA, Gustavo. *Fradique Mendes Símbolo dos “Vencidos da Vida”*. Separata. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1942.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco Vilaça de. “Identidade e suas ficções (a propósito de *Tiago Veiga – Uma Biografia*, de Mário Cláudio)”. In: *Impossibilia*, nº 2, Outubro, 2011.

SERRÃO, Joel. *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

SHIN, Jieun. *Le flâneur postmoderne*. Paris: CNRS Editions, 2014.

SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queirós. A Obra e o Homem*. 4<sup>a</sup> Edição. Lisboa: Editora Arcádia, 1981.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa. Escorço Interpretativo da sua vida e obra*. Lisboa: Inquérito, 1962.

\_\_\_\_\_. *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973.

\_\_\_\_\_. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 7<sup>a</sup> Edição. Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2011.

SIMÕES, Maria João. “Eça e Fradique: Interferências”. In: MATOS, Albino de Almeida (Dir.). *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*. N<sup>os</sup>. 6-7-8. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas Modernas da Universidade de Aveiro, 1993.

SIMPSON, David. *The Academic PostModern and the Rules of Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*. 3<sup>a</sup> Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

SILVEIRA, Pedro da. *Versos de Fradique Mendes*. Lisboa: Edições 70, 1973.

SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. 4<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SOARES, Maria Luísa Couto. “À volta de Fernando Pessoa e seus heterónimos”. *Colóquio Letras*. 75. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

STEINER, Georg. *Presenças Reais*. Tradução e Posfácio de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

STEVENSON, Randall. “Modernist Narrative”. In: HERMAN, David *et al.* *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2005.

TABUCCHI, Antonio. *Pessoana Mínima*. Tradução de Maria Emília Marques Mano. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

TEIXEIRA, Ana Lúcia. *Álvaro de Campos, Ele mesmo. Emergência do Sujeito Literário na Semiperiferia da Cena Moderna*. São Paulo: EDUSC, 2007.

VALENTIN, Jorge. “*História dum Palhaço*, de Raul Brandão: uma Ópera da Modernidade no Fim do Século XIX em Portugal”. In: RIOS, Otávio (Org.). *Raul Brandão, um Intelectual no Entre-Séculos: Estudos para Luci Ruas*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

VASCONCELOS, José Carlos de; NUNES, Maria Leonor. “Mário Cláudio. Uma ‘vida’ de Tiago Veiga”. In: *JL*, nº1062, 15 a 28 de junho de 2011.

VIÇOSO, Vítor. *A Máscara e o Sonho. Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

VIEIRA, José. “Álvaro de Campos e a Modernidade Líquida” comunicação apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra aquando das *Jornadas Modernistas* no centenário da publicação da revista *Orpheu*, no dia 19 de Maio de 2015.

VIEIRA, José. *Bernardo Soares – p(P)essoa de livro e livros de P(p)essoa*. Coimbra: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.

ZENITH, Richard. “O barbeiro, a costureira, o moço de fretes e o gato”. In: DIX, Steffen; PIZARRO, Jerónimo (Orgs.). *A Arca de Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

#### **4. Reflexão Filosófica, Psicológica e Sociológica e Arquitetónica**

FEDIDA, Pierre. *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris: Larousse, 1974.

FONSECA, A. Fernandes da. *A Psicologia da Criatividade*. 3ª Edição. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2007.

FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. Tradução de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D’Água, 2008.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução de Ana Maria Bernardo *et al.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

HOBBSAWM, Eric. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century*. London: Penguin Books, 1994.

HOLMES, Richard. “Biography: inventing the Truth”. In: BATCHELOR, John (Ed.). *The Art of literary Biography*. Oxford: Clarenton Press, 1995.

INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 3ª Edição. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

KNOLL, Ludwig. *Dicionário de Psicologia Prática*. Tradução de Álvaro Salema. Lisboa: Círculo de Leitores, 1982

JUNG, Carl Gustave. “Psicologia y Poesia”. In: *Filosofia de la Ciencia Literaria*. México: Fondo de Cultura Economica, 1946.

KRABBENHOFT, Kenneth. *Fernando Pessoa e as doenças do fim de século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

MAFFESOLI, Michel. “Préface”. In: SHIN, Jieun. *Le flâneur postmoderne*. Paris: CNRS Editions, 2014.

MORON, Pierre. *O Suicídio*. Tradução de Rodrigo de Sá Nogueira Saraiva. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1977.

ORDINE, Nuccio. *A Utilidade do Inútil. Manifesto*. Tradução de Margarida Periquito. Matosinhos: Faktoria K de Livros, 2016.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. 4ª Edição. Tradução de Manuela Agostinho e Teresa Salgado. Lisboa: Nova Vega, 2008.

PINTO, Luísa Inês Nogueira Miranda. *Le Corbusier e a janela – do vão tradicional ao Brise-Soleil*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2014.

SARAIVA, Mário. *Fernando Pessoa ele próprio. Novo Estudo Nosológico e Patográfico*. Porto: Clássica Editora, 1992.

SARAIVA, Mário. *O Caso Clínico de Fernando Pessoa*. 3ª Edição. Lisboa: Universitária Editora, 1999.

## 5. Webgrafia

CEIA, Carlos. “Heterónimo”. In: \_\_\_\_\_. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6470/heteronimo/> (visitado a 16-01-2016).

RIBEIRO, Anabela Mota  
[http://www.selecoes.pt/m%C3%A1rio\\_cl%C3%A1udio\\_%C2%ABo\\_desafio\\_seria\\_inventar\\_uma\\_autobiografia](http://www.selecoes.pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%ABo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia). Entrevista a Mário Cláudio. (consultado a 18-11-2014).

LAGARTINHO, R. “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida.” <<https://www.publico.pt/2011/06/29/culturaipsilon/noticia/quotsou-incapaz-de-desinventar-completamente-uma-vidaquot-288369>> Entrevista a Mário Cláudio (consultado a 27-11-2017).

MONTAURY, Alexandre. “Bernardo Soares e Álvaro de Campos: Transeuntes de Lisboa”. In: *Revista Semear*. 6. [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem\\_25.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_25.html) (visitado a 07-06-2016).

<http://antonioquadros.blogspot.pt/2008/10/dos-arqutipos-do-ideal-portugus-s.html>. (visitado a 27-07-2016).

