

Fotografia de autor. Representação e troca simbólica (a propósito de fotografias de Antero, Eça e Fernando Pessoa)

Esta comunicação procura reflectir sobre algumas questões de natureza semiótica, tendo como base fotografias de três escritores portugueses – questões que poderemos formular basicamente através das seguintes interrogações: Que representa a fotografia que olhamos? O que afecta o nosso olhar ou que halo o intercepta e subjectiva quando a observamos? Se a fotografia é de um autor conhecido, que campo de ligações podemos estabelecer com a sua escrita e com a sua obra? E, também, por outro lado, o que poderemos hoje considerar um autor, ou melhor, que sentido damos aqui à palavra “autor”, ou, por outras palavras, a quem (ou a que “coisa”) nos referimos quando falamos de “autor”? Que papel tem o autor empírico na sua imagem fotografada, na “pose” que o retém sob os nossos olhos? Que imposições institucionais ou pessoais se projectam e se reflectem na sua composição? Quantas imagens passam e se sub-põem nos contornos, contrastes e detalhes que fazem a configuração da superfície brilhante, ou já opacizada pelo tempo, da fotografia, digamos (por paralelo), do seu fenotexto – essa superfície que é, afinal, resultado, da transferência mecânico-lumínica – que contemplamos? É a representação fotográfica que nos impõe a imagem ou será (apesar do aparato químico da sua “autentificação”, como quer Barthes) uma imagem prévia e imagisticamente tecida, aquela que aparentemente vemos na fotografia?

Muitas perguntas para um mesmo problema (o do título desta comunicação).

Talvez seja útil, por uma questão metodológica, começar pelo lexema “autor” e pela ambiguidade que pode oferecer neste contexto. Em

primeiro lugar, gostaríamos de afirmar que não queremos, de forma alguma, referir-nos ao autor (se há um autor declarado) da fotografia, mas ao objecto da fotografia, ao fotografado, quando esse fotografado tem uma obra (neste caso literária) que o legitima, que nos leva a reconhecê-lo institucionalmente, que liga o nome do autor a textos por si escritos e, conseqüentemente, a uma “escrita” (ou, se quisermos, a um estilo, ou a um ritual), mas que também o pode ligar (se acontecer que ele viva depois de 1822), a uma fotografia, ou mais tenuemente a um retrato pintado, ou ainda, se os traços o permitem, a uma caricatura.

Como diz Foucault, aparentemente para contradizer a necessidade de o considerarmos, enquanto entidade referencial,

Um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si (...) Chegaríamos finalmente à ideia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura...

(Foucault 1992: 44-46)

Ao olharmos uma fotografia de um determinado escritor, não poderemos ficar indiferentes a tudo isto. Não podemos libertar-nos do peso de todas as considerações acima apontadas, isto é, do tipo de relação que poderemos estabelecer entre o autor, a escrita e a figura que o representa e cujo nome remete não só para uma biografia, mas também para uma obra.

Para ensaiarmos uma resposta a estas questões (colocadas em abstracto), tomemos então casos concretos: um autor, neste caso mesmo três autores, para, a partir deles, entrarmos nos possíveis discursos sobre os seus retratos verbalmente representados, as suas fotografias e as inferências que podemos delas retirar subjectivamente.

Comecemos por Antero de Quental. A fotografia que dele apresentamos (em CD anexo) foi oferecida a António de Azevedo Castelo Branco e foi acompanhada, em carta de 17 de Outubro de 1875, por esta espécie de dedicatória auto-referencial:

Envio-te a minha efígie, que me parece um pouco hirta e pasmada: mas o aspecto hirta e pasmada é próprio dos filósofos, gente que tempera com assombro o pão que come.

Dois ou três meses antes, Antero publicara a 2ª edição das *Odes Modernas*, e parecia viver, pelo menos momentaneamente, numa apetência eufórica a que António Sérgio chamaria a “tendência luminosa” (ou a fase “da aspiração racionalista do pensador”).

À altura, passavam já dez anos sobre a primeira publicação deste livro e sobre a candente questão em que se envolvera com Castilho e com as “literaturas oficiais”. Passara também o período da experiência de Paris. Também a actividade efervescente do pequeno Lassalle (como se auto-designava na conhecida carta a Storck) mantida nas conferências do Casino e nos folhetos revolucionários terminara em 73, com a partida para os Açores e com o agravamento da doença nervosa que havia de persegui-lo até ao suicídio.

Nesta carta, porém, surge uma espécie de intervalo, uma retomada esperança de cura. Os sonetos que a acompanham são uma amostragem do que poderíamos considerar como uma certa dualidade, não emotiva, mas intelectual, entre o *logos* hegeliano e o inconsciente de Hartmann, entre o luminoso e o obscuro. António Sérgio há-de colocá-los, na edição que organizou e prefaciou, em secção especial, sob a designação *Do pensamento de Deus*, esclarecendo, sugestivamente, que esta secção não se reportava ao tema de Deus como “consolador da alma triste”, mas que era dedicada “ao Deus do pensamento filosófico, o dos problemas intelectuais”.

A dedicatória simula corresponder a uma auto-avaliação vacilante em relação à pose fotográfica – auto-avaliação que parece colocar-se entre a atonia e a temperança do filósofo, entre o pasmo e a rigidez, entre o pragmático e o metafísico. Não é em vão que fala de “efígie”, colocando a imagem entre o retrato do homem comum e a sua representação para a posteridade, imagem como que cunhada e exposta para a eternidade, aureolada por um tipo, por uma categoria – interessantemente, a do filósofo, não a do poeta. De qualquer forma, imagem de “outro”, com um olhar obtuso e imóvel, como que alheia ao movimento do mundo, tomando a súbita consciência de uma estranha dissociação do “eu” – dissociação que pretende explicar através de uma máscara, situada entre o misticismo e a contemplação.

Para nós, que a olhamos, ela torna-se simultaneamente reconhecível e estranha (porque diferente da fotografia visionária com que surge praticamente em todos os manuais – aquela que o configura de sobrolho mais carregado, mais preso numa barba aguda e siríaca, no fechamento mais sombrio da sobrecasaca abotoada até cima, como que encerrando o pescoço). É esse quase estranhamento (por contraposição a esta outra máscara) que cria significação e diferença.

Roland Barthes fala de *punctum* como aquilo que se acrescenta à fotografia, o que chama a atenção singular de alguém e que está para além do código. Nesta fotografia o que me chama a atenção é precisamente um deslizar sobre as imagens conhecidas, o que, sendo imóvel, foge de certo modo à paralisação da morte e se configura como picada abrupta no esperado. É o laço, a claridade da camisa, a serenidade de um olhar extático, mas também a fuga ao estereótipo do bardo espectacular (*spectrum* de um certo referente reconstruído e simbolizado pela literatura, no fundo fixando a morte do homem) que Eça nos desenha entre o louvor e uma capciosa ironia. Recordemos um pouco do texto conhecido, só para o confrontar e, na sua síntese, percebermos a pequena margem entre o referencial e o simbolicamente estratificado, entre o patentear de um estilo e o ensaio de epitáfio:

A sua face, a grenha densa e loura com lampejos fulvos, a barba de um ruivo mais escuro, frisada e aguda à maneira siríaca, reluziam, aureoladas. O braço inspirado mergulhava nas alturas como para as revolver. A capa, apenas presa por uma ponta, rojava para trás, largamente, negra nas lajes brancas, em pregas de imagem. E, sentados nos degraus da igreja, outros homens, embuçados, sombras imóveis sobre as cantarias claras, escutavam, em silêncio e enlevo como discípulos.

Parei, seduzido, com a impressão que não era aquele um repentista picaresco ou amavioso, como os vates do antiquíssimo século XVIII – mas um bardo, um bardo dos tempos novos, despertando almas, anunciando verdades. (...)

Deslumbrado, toquei o cotovelo de um camarada, que murmurou, por entre lábios abertos de gosto e pasmo:

- É o Antero.

(Eça de Queirós s/d [1909]: 339-40)

Imagem feita de palavras, e que, não o parecendo, é mais estática do que a fotografia, porque surge paralisada na pose do discurso mais do que na pose do figurado. É a imagem do “génio que era um santo” em pleno esplendor da palavra (palavra que se pressupõe e palavra pronunciada), sem sombra de morte aparente, mas já prisioneira da memória, cristalizada na escrita de outrem, como um novo Cristo na

presença imóvel da sua representação pictórica, desfigurado (mais do que sublimado) em quadro, (notoriamente) de Eça. Não de Antero.

No entanto, por força do próprio discurso e expansão do quadro onde Eça se integra, como discípulo silencioso (“...também me sentei num degrau, quase aos pés de Antero que improvisava, a escutar, num enlevo, como um discípulo”) – por força do próprio discurso, como dizia, a imagem regressa, fixa-se na memória e reorganiza ou sobrepõe outras imagens, mesmo que vazias ou, aparentemente, inócuas: neste caso, a colocação displicente de Eça à margem da Questão Coimbrã:

De resto, eu era meramente um actor do Teatro Académico (*pai nobre*), e rondava em torno destas revoluções, destas campanhas, destas filosofias, destas heroicidades ou pseudo-heroicidades, como aquele lendário moço de confeitiro que assistiu à tomada da Bastilha, com o seu cesto de pastéis enfiado no braço e, quando a derradeira porta da fortaleza feudal cedeu, e a velha França findou, deu um gesto ao cesto leve, e seguiu assobiando a *Royale*, a distribuir os seus pastéis.

(Eça de Queirós s/d [1909]: 351)

Talvez não seja exactamente de uma sobreposição de imagens que se trata, mas da fragmentação e recuperação de uma partícula para lhe dar a ele (autor do texto de homenagem) a centralidade. De facto, não está na maneira de ser de Eça (nem também na imagem que temos dele) a discrição absoluta ou a abdicação do centro, mesmo quando aparenta descentrar-se. Mais do que a imagem de Antero (na espécie de brilhante epitáfio que lhe dedica), está outra imagem – a do autor do epitáfio.

De facto, a imagem de Eça de Queirós, na caricatura, na pintura, na polémica,¹ ou na fotografia é sempre construção provocada por linhas e registos, transportados por uma espécie de *poiesis* reajustada pelo próprio e recuperada pelos outros, tornando-se um sinal contínuo de traços reiterados que geram uma visão, também (e mais fortemente) um *spectrum* no sentido que lhe dá Roland Barthes² – auto-simulacro especular que regressa sempre que o lemos ou quando olhamos as suas

¹ Recorde-se como se representa, por exemplo, na conhecida carta polémica a Pinheiro Chagas sobre a noção de patriotismo. Confrontando o patriotismo à “brigadeiro do tempo da Senhora D. Maria I” (o do Chagas) com a maneira serena e crítica como ama o seu país, remata, de forma sinteticamente irónica: “Mas que Diabo! Você é um poeta, um orador, um lutador – e eu sou apenas um pobre homem da Póvoa de Varzim” (Eça de Queirós, s/d, [1909] 83).

² “Aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, o objecto, a que poderia chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o ‘espectáculo’ e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto” (Barthes, 1989. 23 e 24).

fotografias, já que estas não vêm senão confirmar (autenticar) um certo vazio biográfico coberto pelo discurso.

Daí que não haja nas fotografias de Eça anteriores ao casamento aquilo que Roland Barthes designa por “biografemas”. Como se a biografia de Eça só começasse aos quarenta anos, depois do casamento, com a legitimação materna e com a primeira constituição de uma família. Antes, a escrita sobrepunha-se às lacunas familiares, ao esquecimento ou apagamento dos fragmentos dispersos, vividos como memória recalcada, não como reconhecimento expresso.

É dentro dessa voluntária ausência de dados que ele responde a Ramalho, em 1878, quando este redigia a sua biografia:

Dados para a minha biografia – não lhos sei dar. Eu não tenho história, sou como a República do Vale de Andorra. O tigre Chardron exclama:

– Mande-lhe todos os documentos.

Que documentos, meu Jesus? Eu só tenho a minha carta de bacharel formado. Quere-a? Mais regular seria para a história da “minha literatura”: é escasso, bem sei, mas é correcto.

(Eça de Queirós [1878]: 49)

A carta de bacharel, no seu aparente aspecto inócuo, em termos do que se pretende conhecer da vida de um escritor, continua a provocar, de uma outra forma mais subtil, o mesmo efeito dos traços grossos da máscara, tapando a pele, substituindo-a. Desta forma, a tensão e a dor ficam submersas no riso, sem nunca se deixarem vislumbrar inteiramente.

Se olharmos duas caricaturas suas (em CD anexo), uma feita pelo próprio (transformando-se em ave penalta emproada e erecta, de pescoço afiado e penugento), a outra, realizada muitos anos depois, para a 1ª edição do *In Memoriam*, por Francisco Valença, se as contrapusermos ainda a retratos do autor apresentados verbalmente por Jaime Batalha

³ “Uma noite, junto da mesa onde escrevia o Severo, vi uma figura muito magra, muito esguia, muito encurvada, de pescoço muito alto, cabeça pequenina e aguda que se me mostrava inteiramente desenhada a preto intenso e amarelo desmaiado.

Cobria-a uma sobrecasaca preta, abotoada até à barba, uma gravata alta e preta, umas calças pretas. Tinha as faces lívidas e magríssimas, o cabelo corredo muito preto, do qual se destacava uma madeixa triangular, ondulante, na testa pálida que parecia estreita, sobre olhos cobertos por lunetas fumadas, de aros muito grossos e muito negros. Um bigode farto, e também muito preto, caía aos lados da boca grande e entreaberta, onde brilhavam dentes brancos. As mãos longas, de dedos finíssimos e cor de marfim velho, na extremidade de dois magros braços, faziam gestos desusados com uma badine...

Era o Eça de Queirós” (“Introdução” a *Prosas Barbaras*, pp.IX-X)

Reis³ ou por Fialho de Almeida⁴ e, em seguida, com a fotografia preferida por Eça (em CD anexo), verificamos uma interdependência notável, mesmo que na fotografia o riso pareça desaparecer, submerso num vago esgar que o mumifica (e só isso, afinal, nos espanta, como “picada”, como o tal *punctum* de que falávamos atrás).

Essa interdependência é, afinal, uma profunda relação inter-semiótica, onde as imagens se interseccionam e reconvertem, criando segmentos textuais, autênticas lexias resultantes do estilhaçar do texto, mas que em si se combinam, configurando o *dandy*, o escritor abruptamente irónico e sensível, a figura satânica. Tudo, afinal, signos de simulação, mas que não desaparecem nunca do seu próprio olhar, e, especularmente, do olhar dos outros que o observam. As figuras que sustentam as “lexias” de base, e que entre si se entrelaçam, são: o esguio da figura, o triângulo do cabelo, a luneta, a boca entreaberta, o bigode longo, a sobrecasaca negra, a flor clara na lapela.

No fundo, uma espécie de construção verbal e imagística, criando a ilusão da referência, a sua instalação como verdade, a construção daquela memória com que aceitamos a figura do escritor.

Como os grãos da mancha fotográfica – grãos descontínuos que criam a ideia da totalidade – assim as imagens verbais e icônicas do autor forram o temperamento do artista, oferecendo-lhe o ar carregado da caricatura – caricatura que ele tão bem caracterizou genologicamente e em termos políticos, nos primeiros escritos do *Distrito de Évora*,⁵ mas agora distanciando-a e enfatizando o seu efeito social – tornando-a máscara de máscara, duplo ludíbrio.

São esses elementos excessivos e actuates que lhe estenderam e ele estendeu ao próprio corpo e, depois (ou simultaneamente), ao próprio discurso – são esses elementos, dizia, que mais tarde o leitor alargou à

⁴ “Tudo nessa figura de cartilagem, franzina e pálida traz o espírito depurado em requintes subteis, à custa de uma espécie de tortura física, que o rala, ao mesmo tempo que o transfigura. Olhem bem essa máscara de face cavada e o nariz astuto, com olhos de míope alternadamente coriscantes e doces, boca fina, que sob as asas do bigode, aos cantos se atormenta numa ironia que faz na sua conversa e na sua prosa, um cintilar de espadas em duelo. Ao premir na órbita o monóculo, as sobrancelhas negras estranhamente arqueadas aproximam-se e palpitam, como rémiges em asas de corvo, pondo na fisionomia o que seja dum cunho mefistofélico. Voz grave, ora de morosidades mórbidas, ora em catadupa febril” (Fialho de Almeida 1924: 20).

⁵ “Em política, a caricatura é de boa guerra. É uma arma terrível mas não desleal, porque se exagera o falso, é para impedir que haja alguém que caia nele: a caricatura diz demais para que nós digamos apenas o suficiente (...). A caricatura é o espelho que engrossa as feições e torna os objectos mais salientes (...). A caricatura é mais forte que as restrições e as proibições. É imortal porque é uma das facetas daquele diamante que se chama verdade...” (Eça de Queirós 1965: 284-286).

leitura desse discurso, numa continuidade e complementação que tanto procura como substitui a verdade, fingindo representá-la, no simulacro.

Ocultação e procura é o que poderá aproximar, mas também separar dois escritores tão diferentes como Eça e Fernando Pessoa. No primeiro, através do excessivo dos traços, da sua acutilância, do engrossamento do “outro”; no segundo, através da reversão e inversão da escrita, da dispersão e fragmentação heteronímica. São esses processos diferentes de ocultação que conduzem obliquamente as duas escritas, obrigando-as a distenderem-se figurativamente entre a ironia e o oxímoro.

Como se transporta e poderá ser visionada, então, esta linha de demarcação e diferença, na “profundidade” das fotografias de Fernando Pessoa? Será que é possível também estabelecer a relação intersemiótica entre a escrita e o retrato do autor?

Logo aqui um primeiro problema se levanta, dada a superabundância de máscaras com que o demiurgo sub-figura a sua escrita. Quem é o autor na poesia dita de Fernando Pessoa? Qual o centro do círculo heteronímico?

As fotografias que aqui procuramos equacionar (em CD anexo) parecem não oferecer dúvida: são de “Fernando” ou de Fernando Pessoa – firmadas pelo nome posto na dedicatória.

Olhemos, pois, essas dedicatórias e as respectivas fotografias para calcularmos até onde vão essas certezas. Por uma questão meramente cronológica (embora o tempo, em tudo que é arte visual, aparente ser subcodificado em relação ao espaço), comecemos pela fotografia que oferece à “tia Anica”, em 1914. É evidente que esta data mostra quanto são perigosas afirmações como as que fizemos antes (embora com o cuidado da concessão arriscada e a desculpabilização do parênteses) quanto à importância relativa do espaço e do tempo nas artes visuais. Não há dúvida que o facto de a dedicatória ser datada de Janeiro de 1914 é importante, porque nos coloca no ano eferescente anterior à publicação do *Orpheu*, com Mário de Sá-Carneiro e Santa Rita Pintor em Lisboa e Amadeu de Sousa Cardoso em Manhufe, todos transportando e comunicando a paixão pelos novos movimentos artísticos europeus; porque nos coloca na véspera do curto instante do nosso modernismo, da ruptura por excelência no panorama da nossa literatura.

Assim, a marca temporal é, de facto, um interpretante e começa a impor-se-nos, fazendo-nos deter na frase sibilina: “Retrato tirado em Janeiro de 1914, porque alguma vez se havia de tirar”, mesmo antes de repararmos na dedicatória propriamente dita, onde o retratado se lê e se interpreta:

À sua muito querida tia, oferece esta provisória representação visível de si-próprio, com um abraço tão grande quanto a sua [de quem?] desponderação o seu sobrinho amigo, genial e obrigado. Fernando.

Desde logo, a atenção se centra no adjetivo *provisória* (representação) e na interrogação parentética [*de quem?*] que apontam para a ambiguidade e o deslizar de si próprio no tempo e na relação *visível / invisível*, bem como para o seu (ou da tia?) desassossego, para o seu (ou da tia?) desequilíbrio, mas, sobretudo (e em véspera do *Orpheu*), da descentração daquele homem visualmente representado (apanhado e aprisionado pela objectiva) numa figura hirta e solenemente unitária, composta e circumspecta. Só o olhar confunde e se reverte em duplicidade, contrariando a postura e o aprisionamento. O que fere é o triângulo das sobrancelhas e do bigode que se junta à sombra do chapéu sobre a testa, tornando o branco do rosto uma máscara de cal, petrificada entre o negro do chapéu e o do casaco: *está ali*, presume-se, e, no entanto, o que aparece já não é a visão, mesmo provisória, do homem Fernando Pessoa.

Talvez o que nos surge seja antes, na voz do autor de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, “uma suma de não-eus sintetizados num eu posticho”, apanhados, por acaso, naquele dia, na imagem do falso Fernando Pessoa e na sua original forma de sentir o modernismo, ou, se quisermos, o sensacionismo. Imagem que é também uma fala:

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que eu que não sei se existe (se é esses outros). Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada um, por uma suma de não-eus sintetizados num eu posticho.

(Pessoa 1966: 45)

A segunda e conhecida fotografia de 1929, de Manuel Martins da Hora, está presa a duas dedicatórias que se presumem explicativas: a primeira, a Carlos Queirós: “Carlos: isto sou eu no Abel [Abel Pereira da Fonseca], isto é, próximo já do Paraíso Terrestre, aliás perdido. Fernando.” A segunda (e a pedido desta), à tia do poeta da *presença* –

Ofélia, a breve e inefável musa de Fernando Pessoa: “Fernando Pessoa em flagrante delíto”.

Da dedicatória a Carlos Queirós à oferta (num discurso ausente, de legenda despersonalizada) a Ofélia, vai a distância da perífrase à síntese ludicamente judicativa, vai a distância da expansão reveladora à contenção aforística, da individualização à impessoalidade, da linguagem pseudo-familiar à legenda operativa, mas deslocada (não adequada) e seca de emotividade. E, no entanto, é com esta palavra vazia e despersonalizada, apontada como prova de tribunal de costumes, que se vai ensaiar uma reaproximação amorosa, não atentando Ofélia que ela já continha em si a palavra do fim que surgiria pouco depois.

No entanto, as duas dedicatórias, mesmo nas suas diferenças essenciais, sub-apontam o jogo específico da linguagem pessoana, a apropriação inteligente de outros discursos e outras formas, a mescla neutralizante e recriadora que ressuscita e faz viver outra fala – a fala de Pessoa, ou, talvez, de Álvaro de Campos, não por acaso o heterónimo desamado por Ofélia.⁶

O que podemos concluir desta tentativa rápida (e deslizante) de leitura de algumas fotografias de três consagrados escritores portugueses, é que, para quem tem o espírito contaminado pelo conhecimento, não há texto que se possa ler ingenuamente, não há fotografia que possa salvar limpidamente o referente – como ressurreição absoluta do homem que brilha na superfície da película. O que olhamos nela é um deslizar de textos correndo na nossa memória que não deixam afastar dos traços fisionómicos do autor as marcas indeléveis da sua escrita. Como diz Foucault, o autor não vive desligado da sua obra e só é autor em função dessa obra. Se não fosse assim, a fotografia só diria aquilo que aparentemente diz como efeito do real: eu sou a realidade contingente, a imagem irreparável da morte anunciada.

Universidade Fernando Pessoa

⁶ Palavras de Ofélia Queirós: “O Fernando era um pouco confuso, principalmente quando se apresentava como Álvaro de Campos. Dizia-me então: - ‘Hoje não fui eu que vim, foi o Álvaro de Campos’... Portava-se, nestas alturas, de uma maneira totalmente diferente. Destrambêhado, dizendo coisas sem nexu. Um dia, quando chegou ao pé de mim, disse-me: - ‘Trago uma incumbência, Minha Senhora, é a de deitar a fisionomia abjecta desse Fernando Pessoa, de cabeça para baixo num balde cheio de água’. E eu respondia-lhe: ‘detesto esse Álvaro de Campos. Só gosto do Fernando Pessoa’” (Apud “Prefácio”, Pessoa 1978: 37).

Referências

BARTHES, Roland (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

EÇA DE QUEIRÓS [1878]. [Carta] A Ramalho Ortigão (Newcastle, 10 de Novembro). *Obras de Eça de Queirós – Cartas e Outros Escritos*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

EÇA DE QUEIRÓS (1903). *Prosas Barbaras*. Porto: Lello & Irmão.

EÇA DE QUEIRÓS (s.d. [1909]). *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão.

EÇA DE QUEIRÓS (1965). *Prosas Esquecidas II*. Org. por Machado de Rosa. Lisboa: Editorial Presença.

FIALHO DE ALMEIDA (1924). *Figuras de Destaque*. Lisboa: Livraria Clássica.

FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?*. Lisboa: Vega.

PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto Interpretação*. Org. por Georg Rudolf Lind & Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática.

PESSOA, Fernando (1978). *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*. Org. por David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática.

