

**Rui Sousa | Luís Pinheiro
(org.)**



**PORTUGAL NO TEMPO DE
FIALHO DE ALMEIDA
(1857-1911)**



CLEPUL | Centro de Literatura
e Culturas Literárias
e Europeias
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

**PORTUGAL NO TEMPO DE
FIALHO DE ALMEIDA
(1857-1911)**

FICHA TÉCNICA

Título: *Portugal no tempo de Fialho de Almeida (1857-1911)*

Organização: Rui Sousa e Luís da Cunha Pinheiro

Paginação: Pedro Lage e Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes
Lisboa, 2018

ISBN – 978-989-8916-10-5

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação
para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Crea-
tive Commons Atribuição–Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)



Rui Sousa e Luís Pinheiro
(organização)

Portugal no tempo de Fialho de Almeida (1857-1911)

CLEPUL

Lisboa

2018

Índice

Apresentação: Portugal no tempo de Fialho de Almeida (1911-2011)	5
Biobibliografia de Fialho de Almeida	9
 I Portugal no tempo de Fialho, Fialho no seu tempo	21
Ricardo Revez	
Do <i>Ultimatum</i> à República: a evolução do pensamento político de Fialho de Almeida	23
Elisabete Francisco	
Portugal entre a regeneração e a decadência	57
Teresa Nunes	
Fialho de Almeida e a questão agrária oitocentista	67
Luísa Gama	
Os Bragança segundo a pena fialhina	83
Vera Prescott	
Visitar a nação doente (na cultura portuguesa finissecular)	97
Emília Salvado Borges	
O Alentejo de Fialho de Almeida	113
Francisca Bicho	
O Dr. Fialho D'Almeida – entre Vila de Frades e Cuba	133
Lúcia Santos	
Fialho de Almeida, a modéstia que se fez orgulho	149

Fernanda Santos e José Eduardo Franco

Os Ícones da Decadência: Crítica social, figuras estereotípicas e a questão da viabilidade de Portugal no tempo e na obra de Fialho de Almeida 165

Pedro Albuquerque

Apontamentos sobre a Arqueologia em Portugal no tempo de Fialho de Almeida (185–1911) 189

II Fialho de Almeida escritor 205

Isabel Mateus

Fialho de Almeida ou o limiar do futuro: modernidade, modernismo(s) e despolarização do real 207

Miguel Filipe M.

Utopias e alienações – o estetismo ético de Fialho de Almeida . 227

Eunice Cabral

Cenas lisboetas 243

Fernando Cristóvão

Momentos de compaixão de um escritor irado 251

Maria Isabel Morán Cabanas

Nos passos de Fialho de Almeida: viagens de Portugal à Galiza e outras terras 267

III Fialho de Almeida e a intervenção sócio-política 275

Ana Cristina Correia Gil

“À esquina” da nação: decadência e regeneração no Portugal de Fialho de Almeida 277

Luiz Eduardo Oliveira

Fialho e o Ultimato: representações da Inglaterra em *Os Gatos* 291

Guilherme Filipe

O paradoxo de Fialho: uma “radiografia” ao teatro finissecular . 309

Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos

O Teatro Nacional 325

Adriana Mello Guimarães

Fialho de Almeida, Panfletário e Crítico do Jornalismo em Portugal 339

Maria José Craveiro

Fialho de Almeida: “Chronista aguado das futilidades mansas do seu tempo” 351

Luís Machado de Abreu

Fialho, noticiarista sacrílego 363

IV Fialho de Almeida em diálogo(s) 379

Ricardo Nobre

Fialho de Almeida e a Antiguidade Clássica: notas sobre a recepção 381

Teresa Margarida Jorge

Herculano sob o olhar de Fialho 395

J. Filipe Ressurreição

“Fui eu o último!” – perfil literário de Camilo Castelo Branco por Fialho de Almeida 409

Gabriel Magalhães

A infância dos cadáveres 421

Annabela Rita

A crónica entre farpas e garras 431

Filipa Barata

Os “Fialhos” de Brandão: subsídios para a construção de um retrato de Fialho de Almeida, a partir das *Memórias*, de Raul Brandão 453

Cristina Maria da Costa Vieira

Fialho de Almeida e Cesário Verde: encontros e desencontros com o poeta das deambulações 465

Duarte Drumond Braga

O Visconde de Vila Moura e a recepção crítica de Fialho de Almeida 491

Anamarija Marinović

Visões do campo e da cidade nas obras *Cidade do Vício* de Fialho d’Almeida e *Terras do Demo* de Aquilino Ribeiro 503

Dionísio Vila Maior

Fialho de Almeida e a (pre)visão do Modernismo 517

Maria João Pereira Marques

O Alentejo de Fialho de Almeida e Antunes da Silva 535

João Minhoto Marques

“Os ceifeiros do Fialho” 549

V Outros autores do tempo de Fialho de Almeida 563**Fernando Afonso de Andrade e Lemos**

A Precisão Matemática de *Os Maias* de Eça de Queiroz 565

Rui Sousa

Construção de personalidades libertinas n’*O Livro de Alda*, de Abel Botelho. Os casos de Mário e de Alda 607

Maurício Shigueo Rizzi Ieiri

Europa e Japão para Wenceslau de Moraes 629

Lisandra Sousa

Com um lenço branco digo adeus aos meus versos que partem para a humanidade: o *Livro de Cesário Verde* na obra de Alberto Caeiro 647

VI Fialho de Almeida hoje 655**Teresa Calado**

A Casa Fialho de Almeida 657

Augusto Moutinho Borges e Teresa Calado

In memória de Fialho de Almeida: casas-museu de médicos e escritores republicanos 661

Ana Luísa Vilela

Um projeto para Fialho 675

Tânia Pêgo

Cem anos sem mudanças: Entre a Monarquia e a República...venha o Fialho e mie 687

Sofia Santos

O País das Uvas: motivos da cronística finissecular de Fialho
de Almeida na crítica de costumes de Luiz Pacheco 715

Fialho de Almeida e a (pre)visão do Modernismo

Dionísio Vila Maior

Universidade Aberta; CLEPUL

1. Num texto inserido nas *Pasquinadas (Jornal d'um Vagabundo)*, depois de, por um lado, criticar o facto de Lisboa ser “uma cidadezinha em que tudo se faz por vaidade” e a “indiferença” dos lisboetas para com a “maior parte dos espetáculos de arte” e de, por outro lado, sugerir a necessidade de os “lisboetas” distinguirem as “flores” (Almeida, 1904: 183) como estando “entre as belas obras de arte portuguesa”, acrescenta uma tirada que, pelo valor nuclear que lhe deve ser atribuído, importa transcrever quase na íntegra:

Estou daqui a ver Plantier, na sua quinta de Almada, indo ao romper da manhã cortar na roseira, a primeira rosa, e porventura assinando-a, como um pintor assinaria um quadro, ou um ourives do grande século assinaria um *bibelot*. Porque o que faz o génio do floricultor é esta altiva sagacidade que o leva a corrigir na flor, a obra da natureza, aristocratizando o produto, e completando nos seus detalhes, a obra-prima, onde o escopro de Deus havia lançado simplesmente as grandes linhas (*id.*: 188).

Como se pode ver, os termos utilizados e as reflexões feitas por Fialho são, a este propósito, inequívocos, quanto à matização de um estado cultural português finissecular muito característico, pela evocação do artificialismo com que ele caracteriza esse tempo. Escrevendo sobre a forma

como o sobranceiro Plantier ‘corrige’ uma obra da natureza “onde o escopro de Deus havia lançado simplesmente as grandes linhas”, Fialho denota, assim, possuir uma consciência profunda da complexidade de uma época, fortemente marcada pela ‘simulação’, com todas as consequências daí decorrentes ao nível das relações humanas.

Também mais tarde os modernistas Almada Negreiros, António Ferro e Fernando Pessoa se iriam referir a isto: Almada Negreiros, num texto intitulado *A ‘Gymkana’ de automóveis na parada de Cascais*, publicado no *Diário de Lisboa* (em 24 de Outubro de 1924), iria sublinhar de igual modo esse artificialismo na sociedade portuguesa: “Uma tarde que nem de encomenda. A atmosfera é levemente estrangeira a distância, mas ao pé não resta dúvida que é de cá. Na verdade, a civilização deve ficar reconhecida com aquela filial” (Negreiros, 1988: 98)¹; Por seu lado, António Ferro – na conferência intitulada *A Idade do Jazz-Band*², verdadeiro hino à época que ele então vive com grande intensidade –, tendo como base a questão da “indumentária”, escreveria: “A humanidade de hoje é tão grande, tão forte, tão dogmática, que deixou de existir nos corpos, passou para os vestidos, alastrou-se nos móveis, nas casas, esparrinhou nos livros... Só o Artifício é natural” (Ferro, 203–204); quanto a Fernando Pessoa, importa lembrar um texto intitulado *O Caso Mental Português* – publicado em *Fama* (nº 1, em 30 de Novembro de 1932) –, no qual aponta o carácter artificial da civilização, essa “ilusão ou realidade”: “Tudo quanto constitui a civilização, por mais natural que nos hoje pareça, são artifícios” (Pessoa, 1986b: 1307)³.

¹ Repare-se de igual modo como, num outro texto, *Uma estrela do país vizinho*. ‘La Argentinita’ é uma artista verdadeira, saudável e genial (publicado também no *Diário de Lisboa*, em 17 de Fevereiro de 1925), se refere à “vida moderna”, ao escrever: “O sol e os campos estão desacreditados e vive-se em indubitável hegemonia da electricidade e do artificial” (Negreiros, 1988: 110).

² Esta conferência, como se sabe, foi publicada em 1923, mas foi proferida, pela primeira vez, em 1922, no Rio de Janeiro – repetida, aliás, no mesmo ano, em São Paulo (no Teatro Municipal e no Automóvel Clube) e na cidade de Santos (no Teatro Guarany).

³ Seguindo esta orientação, encontramos testemunhos feitos através de *outros eus* pessoanos: Álvaro de Campos, que caracteriza a civilização como “a organização da artificialidade, isto é, da intrujice” (*id.*: 1122–1123); Thomas Crosse, que regista que Alberto Caeiro nasceu “numa época gasta e sofisticada” (Lopes, 1990: 443); Bernardo Soares, que, apontando para os “assuntos [...] artificiais” da sua época, denuncia a artificiali-

Ora, e retomando a atenção sobre a prática crítica de análise social tão característica de Fialho, importa notar que aquelas suas palavras devem ser entendidas num contexto social, histórico-literário e cultural, em que a problemática do Decadentismo se configurava nuclearmente no discurso crítico.

“Rebelde de caráter”, como se lhe referiu Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Pimpão, 1945: 83), caracterizado tantas vezes pelo seu mau-humor, pela sua misantropia⁴, por um discurso crítico ajustado e certo (embora não tão mordaz quanto, por exemplo, o de Ramalho), Fialho de Almeida desinteressa-se pouco a pouco pelo conto, sobretudo a partir de meados da década de 80 (Manuel Laranjeira, em 1908, referir-se-ia ao ‘esgotamento’ da sua “força criadora”). Antes, recorde-se: em inícios da década de 80, publicara os dois volumes dos *Contos* e d’*A Cidade do Vício*⁵; melindrado, talvez, com as críticas à sua obra, pensaria trilhar o caminho do romance, caminho que, como se sabe, não enjeitou⁶. E, a partir de

dade dos “produtos da ciência – telefones, telégrafos” e dos “subprodutos da fantasia – gramofonógrafos, recetores hertzianos”, criticando o facto de termos passado a “ter a alma essencialmente vestida” e apreciando negativamente as mulheres contemporâneas, que “dão uma dolorosa impressão de efémeras e de insubstituíveis...”, pelos “adereços” que utilizam (cf. Pessoa, 1986b: 913, 770, 890, 910).

⁴ Recorde-se o que sobre esse aspeto escreveu Costa Pimpão: “*Os Gatos* são a revelação suprema da sua misantropia; nenhum intuito filosófico orienta a sua pena, mas apenas uma ideia de desforço contra os inúteis que dirigem o País e obstam ao acesso dos competentes”; e continua: “Esses inúteis são os *marialvas*, que Fialho tentará romancear desde 1895, rebento espúrio de uma sociedade caquética, sobre que vai erguer-se, poderosa, dominadora, a burguesia [...]” (Pimpão, 1945: 98-99).

⁵ Estes volumes, como se sabe, seriam, pouco depois, duramente criticados por Reis Dâmaso, que encararia esses textos como “vítimas” “da irresponsabilidade jornalística”, arte que “não traduz a vida”, “reproduções “inconsciente[s] das banalidades que não interessam a quem as lê nem a quem as ouve”.

⁶ Sobre a presumível improficiência de Fialho para o romance, leia-se o que sobre isso disseram António Sardinha, Costa Pimpão e Jacinto do Prado Coelho). António Sardinha, quando escreveu: “Um romance é um estudo de caracteres, é uma operação serena e lógica de pura análise. Fialho não podia ser, por condição estrutural, um romancista, porque, sendo um intuitivo, faltava-lhe o soberano equilíbrio da inteligência” (António Sardinha, in Barradas e Saavedra, 1936: 48); Costa Pimpão, quando, liminarmente, dizia que “Sabia descrever, não sabia narrar” (Pimpão, 1945: 219); Jacinto do Prado Coelho, referindo-se ao “romantismo temperamental” de Fialho, à sua “a criação impulsiva e fragmentária”, à sua “falta duma disciplina mental”, à sua “incapacidade de construir um romance ou de erguer um mundo fictício com relativa autonomia” (Coelho, 1977: 161).

1888 (curiosamente, o ano do nascimento de Fernando Pessoa), inicia as *Pasquinadas* e *Os Gatos*, mostrando, aí, uma forte consciência crítica da vida portuguesa, no seu conjunto.

Perturbado, também, com o Ultimato Inglês, dedicar-se-ia à crónica, ao folheto de combate e à análise social e política, mostrando-se, então, proximidades ideológicas pelo ideal republicano⁷.

Como quer que seja, convém sublinhar que o interesse destas considerações reside, essencialmente, no facto de por elas podermos justificar a conexão entre a crítica de Fialho à desessencialização da sociedade finissecular portuguesa e a *crise*, mais geral, do homem ocidental – *crise* essa, que seria, aliás, sentida (e *praticada*) de forma muito intensa pelos modernistas; tratava-se, afinal, como diria Pessoa, de uma época “singular”, com “todos os característicos de uma decadência”, de uma época onde todas “as questões sociais”, todas “as perturbações políticas”, ‘entravam’ pelo “organismo psíquico” e ‘passavam’ para o “sangue espiritual” de cada um (Pessoa, 1966: 166–167).

2. Ora, é certo que Fialho foi sempre uma personalidade atenta ao

⁷ Sobre esta problemática, relembre-se o que, em 5 de Fevereiro de 1891, escreveria, nos *Pontos nos II*: “O país chegou ao ponto de maturação doutrinária, em que o passado é incompatível, e em que no futuro só é provável uma solução. Deixar acabar de apodrecer o velho regime, agravando-lhe a fermentação por todas as formas, eis o primeiro ponto do programa revolucionário; robustecer as colunas do partido republicano, por uma concentração enérgica e imediata, que o habilite a entender-se com todos os núcleos democráticos, e a inspirar confiança em todos os núcleos de descontentes, eis o segundo” (*apud* Pimpão, 1945: 118). Entretanto, como se sabe, mais tarde Fialho converter-se-ia ao Franquismo (leia-se, por exemplo, o artigo *De profundis* [publicado a 1 de Setembro de 1907, no *Diário Nacional*, nº 54], na sequência do pedido de colaboração que Franco lhe faria). Não deve, porém, ser esquecida a carta dirigida a (presumivelmente) Abel Botelho, datada de 20 de Fevereiro de 1910, onde declara o seu republicanismo “por reação”, não “de ação” – ainda que, mesmo assim, nunca deixasse de abertamente se mostrar, como o fez a 1 de Novembro de 1910, o seu assentimento para com os valores democráticos: “A monarquia morreu... Deixemo-la na podridão silenciosa do seu transe, que nem a lira dos bardos entoará por elas sagas épicas [...]” (Almeida, 1912: 14); mais à frente, escreveria que “só em Portugal se acredita ainda que as formas de governo tenham que ver na marcha perpetuamente evolucionar das sociedades. As nações experientes, os homens de cultura e razão modalizada pelo estudo rigoroso da ciência social e da história, de há muito vêm como na realidade estas coisas, forma de governo e progresso social, vivem completamente estranhas uma à outra” (*id.*: 15–16).

que o rodeava (qualidade que sempre demonstrou); e, mesmo quando mais jovem, não poderia, naturalmente, ter-se esquivado à interferência dialógica de todo um contexto cultural e estético-literário polifonicamente muito precioso. Lembrou-o já Jacinto do Prado Coelho, ao evocar os escritores e os textos que marcaram o “clima mental em que Fialho, praticante de farmácia e aprendiz de boémio, se formou como escritor” (Coelho, 1977: 150): Eça (com *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*), Teixeira de Queirós (com *Os Noivos*), Camilo (com *Eusébio Macário* e *A Brasileira de Prazins*), Ramalho (com *As Farpas*), Teófilo (com *Traços Gerais da Filosofia Positiva*), Baudelaire (com o recurso à temática da cidade, do satanismo e ao grotesco).

Mais: não é igualmente menos certo que, também por isso mesmo, Fialho – ainda que nunca tenha integrado totalmente os seus procedimentos ideológicos e técnico-literários — ressumbrasse algum compromisso com a figuração de tonalidade realista e naturalista (tendo sido a sua ‘filiação’ desde logo percebida por Jaime de Séguier, Mariano Pina, ou Pinheiro Chagas)⁸. Recorde-se, a título de exemplo, a exploração da sexualidade n’*Os Novilhos* (d’*A Cidade do Vício*)⁹; ou, no conto *O Morgado*, também d’*A Cidade do Vício*, a descrição do trajeto entre Casa Branca e o Barreiro (*id.*: 146–147), bem como o relato dos vícios sexuais, dos enganos e desenganos, das “nutrições matrimoniais em paralelo” (*id.*: 179); ou, nos *Contos* (em particular, no conto *Dois Primos*), a presença do decadentismo e amoralismo entre Jorge e Albertina¹⁰; ou, ainda, em *Sempre Amigos*, considerado por Jaime de Séguier “uma das mais brilhantes vitórias do naturalismo em Portugal”, ou n’*A Ruiva*, marcada pela “transição de uma estética de apologia plástica [...] para uma estética de tom naturalista, absorvida em anotação patológica e também preocupada com os

⁸ Ainda sobre esta questão, leia-se o que escreve Álvaro Júlio da Costa Pimpão sobre o diálogo travado entre Fialho e Pinheiro Chagas (Pimpão, 1959b: XI–XX).

⁹ Recorde-se na descrição dos movimentos sexuais dos novilhos, na tentação que tais movimentos provocam em Pedro e em Rosaria, vista já por aquele como “uma fêmea meio mulher meio vaca”, na recusa daquele, na fúria de Rosaria e na sua entrega (“esfaimada como uma bácora” [Almeida, 1882: 30]) ao boieiro do “Monte-de-Trigo” (*id.*: 32).

¹⁰ Veja-se a relação entre Jorge e a sua prima Albertina (que pagava “generosidades de joias com generosidades de alcova” (Almeida, 1881: 319–320), com quem Jorge acabaria, aliás, por manter uma relação sexual, ficando com ela “por amante”, “Até aparecer coisa melhor” (*id.*: 339).

aspectos cruéis ou sórdidos da vida social” (Pimpão, 1959b: X). E, não sem a presença do estranho, essa ideia parece acentuar-se, quando, n’*A Ruiva*, nos defrontamos com uma imagem inquietante das fistulas de uma sociedade marcada por problemas profundos, com a figuração da decadência, com a atenção exagerada ao detalhe e à descrição, com a pintura de ambientes degradantes, com a representação dos flancos perversos da sexualidade – palpável na ‘aprendizagem’ noturna por parte de Carolina, que, excitada, devaneia por entre os caixões e pelos cadáveres, na procura de prazeres furtivos¹¹.

3. Por essa via, como se vê, Fialho não se encontra muito distante nem do *discurso da subjetividade* de Mário de Sá-Carneiro (nos termos em que Maria da Graça Carpinteiro a ele se referiu)¹², nem, tão-pouco, dos termos com que (nos fragmentos de *Des Cas d’Exhibitionnisme*, de *La France en 1950* e de *Messieurs les Souteneurs*) um *outro eu* pessoano,

¹¹ Leia-se, por exemplo, o seguinte fragmento: “Nas horas de calor, de Verão, quando sob os ciprestes, os empregados do cemitério dormiam, ia devagarinho, sem ser presenciada, à casa dos depósitos, escolhia os cadáveres dos moços, dos belos, se os havia, e como um pequeno vampiro sequioso entreabria as mortalhas, despregando com uma navalhinha as camisas; metia a mão devagarinho pelo peito, metia, escorregando-a ao longo das carnes, beliscando-as levemente, com prazer; o olhar dilatava-se-lhe, havia na sua face uma mancha de excitação, mordida os lábios, exaltada; e, palpando, estudando, compreendendo e adivinhando, ficava absorta, um pouco curvada sobre os corpos, o hálito ardente, uma palpitação larga e cheia de ímpeto” (Almeida, 1881: 21-22).

¹² Num importante trabalho (apresentado na sua forma inicial como Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, em 1957, na Faculdade de Letras de Lisboa), Graça Carpinteiro, tendo em conta *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo*, considera: “Durante a leitura desses dois livros vemos o mar da vida subjetiva alastrar e crescer” (Carpinteiro, 1960: 49). Depois de ilustrar a sua afirmação, completa esta ideia, sublinhando a importância, em Sá-Carneiro, do mistério e do fantástico – próximo, aliás, do “mistério metapsíquico” (caro à estética decadentista) que seria referido por Óscar Lopes (Lopes, 1987: 5309 – e que de modo indireto nos remete para uma *representação* adjacente a um certo “surrealismo não programático”, ao lado de um “subjetivismo desenfreado” (escreve Urbano Tavares Rodrigues em 1958 [Rodrigues, 1992: 18]). Entretanto, não deixa de sublinhar que “esse subjetivo [se] radica [...] numa “misteriosa objetividade” – o exterior desloca-se sob a ação do interior, mas o mundo íntimo sente-se subordinado a qualquer coisa que o transcende e que, por seu turno, se situa exteriormente, simbolizada na *Sombra*. É o Mistério, o Desconhecido, o Oculto, um além-realidade” (Carpinteiro, 1960: 60).

Jean Seul de Méluret, se refere à civilização ocidental finissecular – que encontra (também) na excentricidade e excessividade sexuais as razões da decadência ocidental¹³. O que acontece é que, entretanto, quando Fialho dimensionou a *questão* da decadência dos valores, fê-lo, por vezes, em termos que não se afastavam muito daqueles que eram enunciados pelo programa realista. Na sua *Sinfonia de Abertura* (incluída em *A Cidade do Vício*), di-lo-ia de forma explícita: “Deixando de consagrar-se exclusivamente aos regalados do mundo [...] para descer à generalidade das massas e baixas classes, a obra de arte tem [...] de copiar a vida laboriosa, mortificada e doentia das populações modernas, os *ateliers*, as fábricas, os bordeis, a rua, *ménages* tristes de burocratas, e todos os enrodilhamentos da promiscuidade mendicante, coberta de vérmina e de pústulas [...]” (Almeida, 1882: 17-18). Entretanto, acrescenta que esta “arte” “embota os sentidos”, ‘gasta’ “as molas íntimas dos espontâneos impulsos [...], tornando o homem num ser artificial e mecânico [...]” (*id.*: 18). Por isso mesmo o considerou Jacinto do Prado Coelho “o mais romântico dos nossos prosadores realistas”, classificando-o como “romântico materialista” (Coelho, 1977: 151).

O mesmo seria dizer que Fialho acaba por traduzir, em muitos dos seus textos narrativos, o *alargamento do subjetivo* – não se pretendendo com isto dizer que por esse *alargamento* se entende a convivência de uma matriz estética com critérios empíricos e pessoais; a representação artístico-literária da decadência, do vício, do amoralismo, da perversão, constitui-se, por esse *alargamento*, ao longo de uma produtividade discursiva que obedece a determinações estéticas próprias da representação literária, que, como é óbvio, condiciona e comanda genericamente a manifestação dessas afirmações.

¹³ Repare-se que a ligação (compreensível aos olhos deste *outro eu* pessoano) da decadência francesa (e, por inerência, da civilização ocidental) a um sentido de *excessividade sexual*, logo (no contexto das reflexões de Méluret, note-se), de *excentricidade* e, mesmo, de *extravagância*, deve entender-se no contexto de uma *inversão* geral de valores – nomeadamente quando nesse contexto se estabelece a noção de desterritorialização do ortodoxo, de “mundo às avessas”, permitindo o funcionamento ptolemaico de uma lógica satírica afastada do centro e “seriedade” oficiais: “Ici”, escreve Méluret num fragmento de *La France en 1950*, “il n’y a pas de gens/normaux; e continua, dizendo: “[...] ce qu’il y a c’est des gens deux fois anormaux, des sexuels deux fois *invertis*, de façon qu’ils sont en retour à la normalité” (Pessoa, 2006: 67).

Ora, ao realçarmos aqui a ideia do *alargamento do subjetivo* em Fialho, pretendemos, com essa noção, consolidar uma outra. De facto, sistematizar o pensamento acerca do *discurso da subjetividade* levar-nos-ia, mediatamente, para a problemática da *desorientação* do sujeito, nos termos formulados por Gilbert Azam. Num ensaio intitulado *El hombre desorientado* (Azam, 1989: 133-151), Azam traduz essa *desorientação* como sendo a disjunção desse sujeito em relação ao valor de liberdade autónoma (índice superior de um sujeito que se representaria afirmativamente). Essa rutura, revela-a o homem do fim do século XIX, que suspeita da *promesse de bonheur* da Ciência. Subscrevendo o pensamento de Ortega y Gasset, Gilbert Azam aponta, então, as três causas principais que, segundo ele, se encontram indelevelmente ligadas à *desorientação* desse homem: o desconhecimento dos limites da ciência, a perda do sentido da “função intelectual” (resultado da fragmentação da unidade das ciências e das concepções de utilidade e comodismo que as ciências acrescentam à vida) e o enfraquecimento da vida intelectual (*id.*: 135-137). Ora, este estado de *desorientação* será, segundo Azam, ‘corrigido’, na primeira metade do século XX, por pensadores e filósofos como Benedetto Croce e Ortega y Gasset (que se preocupam, entre outros aspetos, em recuperar a subjetividade, a interioridade, a espontaneidade do sujeito) (*id.*: 137-141). Deste modo, caucionando a subjetividade – que, segundo Ortega, em *Qué es filosofía?*, é o elemento que primordialmente caracteriza a “Idade Moderna” que começou com Descartes (*apud id.*: 149) —, o pensamento filosófico da interioridade reequacionará a categoria *sujeito*, tendo em vista a convivência desta categoria com uma ótica humanista e, assim, a sua conjugação com componentes de índole subjetiva. Fialho, como outros (Nordau, por exemplo), adiantou-se a essa conjugação; António Sardinha sublinha as faculdades da “intuição” deste “subjetivo que transformava as suas sensações visuais em fundos desgrenhados de paisagem interior” (António Sardinha, in Barradas e Saavedra, 1936: 42); Jacinto do Prado Coelho, por seu lado, acentuou, em Fialho, a ‘fantasia’ d’A *Madona do Campo Santo*, d’A *Princesinha das Rosas* e d’A *Taça do Rei de Tule* (Coelho, 1977: 156), a sua “deformação subjetiva”, a sua obediência do “realismo de escola” à “expansão do eu”, o relevo, na sua obra, do “sonho” e da “visão fantástica”; caracteriza-o, enfim, como “exemplo típico de realismo integrado, refratado num temperamento romântico” (*id.*: 151). E que

dizer da presença do sonho, n'*O Sineiro de Santa Ágata* (da coletânea *Aves Migradoras*), “um sonho vertiginoso, um turbilhão de mostrengos e de serafins, que exprime a luta subjectiva entre o ‘misticismo poético’ e a ‘alma pagã da natureza’” (*id.*: 158)? O drama íntimo, as suas ‘faculdades de projeção interior’, são coordenadas pelas quais tantas vezes Fialho se regeu, daí decorrendo uma sobrecarga emocional que a presença do sonho e da sua imaginação deixa antever. É, afinal, o narrador autodiegético d'*O Sineiro de Santa Ágata* quem o confessa. Depois de subir uma “escaleira aberta na muralha” (Almeida, 1922: 25) com um velho “embuçado de estatura pequena, gestos aduncos, e botas moles” (*id.*: 24), escreve: “Dir-se-ia nos íamos sequestrando, pouco a pouco, ao mundo normal e quotidiano, com os seus fenómenos e leis eternamente as mesmas, para invadirmos não sei que exótica região onde tudo era diverso” (*id.*: 24).

4. É a essa sobrecarga emocional que, mais tarde, num outro contexto, Almada Negreiros se referirá: no romance *Nome de Guerra*, a personagem Luís Antunes encontra-se deitado no seu quarto, num domingo à noite; vê o firmamento e (refletindo sobre a sinceridade e a sociedade) sente-se “*senhor de si*”; sente-se com vontade para, a partir daí, decidir por si próprio, em detrimento da vontade dos outros, e lutar contra o “mundo” – mundo esse que “admira de preferência o que ele chama sabedoria e experiência” (Negreiros, 1992: 207 e 211). Nesse conflito com a “vida moderna”, e agora pela voz do narrador, importará então confiarmos mais em nós mesmos, sendo a falta de conhecimento corrigida com o “instinto”: “O que há de terrível na vida moderna são os aspetos do quotidiano atingirem um tal grau de nitidez que esta facilmente destrona aquela que devia estar em cada homem de hoje. De facto, não estamos feitos a poder receber os choques das mil e uma caras da realidade exterior e, sentindo-nos incompletos, cremos que é esse conhecimento que nos falta” (*id.*: 212). E conclui precisamente com uma ideia que interessa especialmente realçar: modula o destaque que devemos conferir à imaginação, escrevendo que o “instinto [nos] dá [...] imaginação bastante para abreviarmos todo o conhecimento de que necessitamos para nosso uso” (*ibid.*). Ora, para lá da clara referência à condição cognoscente de um sujeito, em crise aberta com a modernidade tecnológica, interessa-nos reter igualmente a alusão ao “instinto”, à “imaginação” e à necessidade de “confiarmos mais em nós

mesmos”.

E se as palavras dos narradores d’*O Sineiro de Santa Ágata* e de *Nome de Guerra* não fossem suficientes para confirmar a noção de amplificação do subjetivo, essa noção poderia ser completada com as reflexões de Teixeira Coelho. Na sua obra *Moderno pós-moderno*, e no quadro de uma discursividade artística e sociológica muito particular, este autor aponta sete traços caracterizadores da modernidade nas artes: o isolamento do artista, a oposição à sociedade, a simpatia pelo abismo e/ou pelo suicídio, o autoquestionamento da linguagem, a união entre arte e vida, a presença constante de determinados temas (como o quotidiano, a cidade, o erotismo, a noite, o sonho, o artista e o homem comum, a viagem, o absurdo de viver, o fantástico da existência) e o primado da subjetividade sobre o coletivo (cf. Coelho, 1986: 40-54). Como se poderá ver, e no contexto em que se encontram, ainda que nos reenviem para a problemática da vanguarda, em geral (no que diz respeito à relação do artista com a sociedade, aos temas mais recorrentes e à utilização do material linguístico), estas considerações acabam definitivamente por reforçar o protagonismo do *subjetivo*. Por seu lado, também Henri Meschonnic, estudando em particular os contextos em que, em Baudelaire, aparece o termo e o conceito *moderno*, afirma que (nos textos que integram o *Salon de 1859*, onde se atribui um valor pejorativo ao *moderno*) a teoria sobre o sujeito permite que se possa valorizar e reforçar a relação deste com a imaginação, com a ‘subjetividade’ (Meschonnic, 1993: 108-110). Meschonnic acabará por dizer que “La subjectivité et la modernité sont solidaires” (*id.*: 295), realçando assim, explicitamente, a aproximação entre os termos e conceitos *subjetividade* e *modernidade* – uma modernidade, aliás, que, segundo Boaventura de Sousa Santos, “nasce” da e com a identidade, cujo “primeiro nome moderno [...] é a subjetividade” – refere num outro contexto, no qual considera que é o “humanismo renascentista [...] a primeira afloração paradigmática da individualidade como subjetividade” (Santos, 1994: 120).

É esta percepção da subjetividade, da imaginação, um ato idêntico ao “ato criativo do mundo”, como escreverá Pessoa (Pessoa, 1986b: 421), num texto ficcional chamado *Contos de Pêro Botelho – O Vencedor do Tempo*; é igualmente esta percepção da subjetividade que aparecerá em Mário de Sá-Carneiro, na narrativa *A Grande Sombra*, mesmo comparecendo com o

sinal negativo do *eu* e da descrença; aí, o narrador, depois de evocar dois companheiros do seu passado, considera-se inferior a eles – o primeiro, tomado pela ‘ânsia do Mistério’, tivera a coragem de desaparecer um dia sem deixar rasto; o segundo suicidara-se, depois de anunciar que o faria. Na sequência dessa evocação, escreve o narrador: “Ah! por uma incoerência, por um medo de sacrilégio, talvez, em face da obra que deveria executar – sou todo ceticismo abandonado, desilusão de esforço, marasmo de renúncia...” (Sá-Carneiro, 1993: 65); e continua, pouco depois: “[...] como sou mais vil, mais sem alma, mais sem nervos... náusea de mim próprio, irrisão de mim-próprio, esfinge de papelão...” (*ibid.*). Inseridas numa passagem onde o narrador autodiegético reflete sobre a luta contra a realidade e o facto de tudo na vida ser real (e antes de um outro capítulo importante, onde se queixa da dura luz da “realidade cruel”), o que estas palavras deixam perceber é, acima de tudo, um profundo desencanto, traduzido, em primeiro lugar, na configuração, por parte do narrador, de uma atitude de visível renúncia para com a realidade e, em segundo lugar, numa autocaracterização marcada por uma série de qualificativos fortemente negativos.

Mas, neste caso, deparamo-nos com um narrador que encontra na imaginação das crianças a melhor forma para “frisar o impossível”; descobrimos um narrador que evoca o seu passado, onde então se embrenhara voluntariamente nas sombras da noite, correndo pela quinta onde vivia (*id.*: 41-42) — apesar do seu medo dos lugares escuros em que as sombras se animavam fantasticamente. Por outro lado, encontramos igualmente um narrador que deixa transparecer uma repulsa por si próprio e que iria cometer um crime com requintes de malvadez: depois de fazer amor com uma desconhecida (que se identifica como “a Princesa Velada”), e com receio de que, após a consumação do ato, o Mistério se desvendasse (já que a “estrangeira” mantivera a relação sem nunca tirar a máscara), como que hipnotizado por um punhal, enterra-o no coração daquela, e desfigura-lhe o rosto — encontrando nesse crime o seu ‘triunfo’, a sua “hora grandiosa”, o seu “momento infinito!...”.

5. Regressando à problemática do *alargamento do subjetivo* por parte de Fialho de Almeida, importa, entretanto, dizer que, se esta implica um ‘virar-se’ sobre si mesmo, ela envolve, de igual modo, uma ‘abertura’ sobre

o mundo do real. Não se tornará por isso difícil aceitar a noção de que Fialho se afirma, quer na sua diferença, quer na relação com uma 'subjetividade coletiva'. A primeira noção reenvia para questões relacionadas com a criatividade, a originalidade, a rebeldia, a liberdade, a forte crítica de costumes que foi levando a cabo; a segunda, para questões atinentes à memória cultural. O que, no entanto, não se pode negar é a tensão constante entre estas duas situações. A análise crítica, é certo, é uma constante em Fialho. Mas o que é igualmente indiscutível é, também, a tantas vezes desalentada *representação* que leva a cabo da perversão, do grotesco, da degenerescência social, do mórbido, da melancolia, do desencanto, do derrotismo, do surreal, da arte decadente – tantas vezes não acertada com a esfera social (lembre-se o texto *O Violinista Sérgio*, de 1889, que integra o primeiro volume d'*Os Gatos*).

O que, entretanto, deve ser igualmente realçado é o seguinte: no volume IV d'*Os Gatos*, depois de comentar alguns "panos de Columbano", que este realizara por "encomenda do conde de Valenças" [Almeida, 1934: 39]), Fialho ainda denota, é certo, um compromisso ideológico com o Naturalismo: referindo-se ao terceiro "pano", fala dos "detalhes", do "desenho", dos "tons", dos "pormenores que são verdadeiras restituições de coisas vistas", das "figuras [que] têm uma destreza de vida e um lançoado que palpita sob os rumores da orquestra que deve estar tocando" (*id.*: 42). Entretanto, pouco depois, conclui:

Desenhei sumariamente a obra de decoração de Columbano, e a mim mesmo pergunto agora:

– Estás contente? O que acabas de ver é realmente a verdadeira pintura? Ao homem que assina isto, pode-se com toda a austeridade de um seguro critério, chamar um evocador da vida, e um resurgista? Há realmente síntese nesta obra? A cor é justa? O desenho é flagrante? Fala a composição? Há sofrimento, sonho, sátira, ideal, nestes painéis?...[*id.*: 46]

Continua, em seguida, declarando que "a pintura de Columbano não é linda [...] mas uma coisa hirsuta, com ressaibos de miséria humana"; logo a seguir, dá, porém, uma definição de obra de arte e de artista não compaginável com a objetividade naturalista:

O que é um artista?

Um homem que viu uma certa vida, experimentou emoções, e no-las conta, transfiltrando-nos o calafrio com que as sentiu. A obra de arte é portanto uma porção da sensibilidade visionada, e interpretá-la é historiar a existência interior de quem na subscreve (*id.*: 48).

6. Há, desde modo, um dado que importa ser lembrado: na década de 90 (e no 5º volume *d'Os Gatos* aparecem provas convincentes), o posicionamento estético-literário de Fialho converte-se paulatinamente numa crítica ao Naturalismo e numa admiração da des-realização. Mas talvez tão importante quanto lembrar essa informação é imputar essa crítica à clarividência com que Fialho interpretava o contexto literário português. “Presentemente”, escreve ele, num texto datado de 30 de Junho de 1892, “dois grandes hélices fazem curvetejar as Belas Letras dos recentes: um, a neurastenia [...]; outro, essa sede de ideal que permitia à alma moderna [...] o isolar-se em puras obras do espírito, e reagir por elas contra o realismo [...]. Pela neurastenia, a literatura é decadista; pela necessidade de ideal é simbolista, satanista, etc.” (Almeida, 1933a: 293)¹⁴. Para todos os efeitos, e de forma ainda mais visível, já mostrara a sua posição perante os poetas que iam legitimando a aproximação com o modelo estrangeiro, sobretudo francês: “[...] os poetas simbolistas, decadentistas [...], deliquescentes, e *tutti quanti*, que como núcleo de escola não lograram ainda ser reconhecidos pelas grandes potências [...] estão determinando entre os nossos imberbes uma tal reflexibilidade artística, um tal *émoi* de imitação, que não é raro ver-se nos jornais ou em pequenos volumes de tipografia exótica, ridículas trovadorias esmaltadas de epítetos sem nexos, onde os recém-nascidos se declaram já cétricos, e espapaçando, como eles próprios dizem, ‘na nevrose deste final de século, que viu tudo’” (*id.*: 276);

¹⁴ Note-se também o que Fialho, mais tarde – num texto que se destinava a preceder o *Livro de Cesário Verde*, com a edição de Manuel Gomes —, mostrando uma percepção clara dos movimentos e estéticas que plasmavam a Literatura Portuguesa, diria da segunda fase da década de 70: “De 74 a 80, época do meu encontro com Cesário, havia na literatura lisboeta bastos representantes das duas parcerias: ultrarromânticos já degenerados, restos de restos, envelhecidos em posições oficiais dadas por paga do seu enfeudamento a algum politicastro, e que não pegavam na pena senão para chamar nomes feitos aos imediatos: e realistas, positivistas, satânicos, pulverizações da revolta coimbrã, havidas como geração nova, e em plena produção ao tempo que isto foi” (Almeida, 1936: 15).

e destaca os “nefelibatas” António de Oliveira Soares, Eugénio de Castro e João de Castro. Na outra margem, aponta Alberto de Oliveira, António Nobre e Júlio Brandão, “mocinhos, algo decadistas assim, porém cheios de desdém pela artificial reputação dos nefelibatas”, procurando a “renovação lírica fundada na inocência do sentimento popular, revindicado por Garrett” (*id.*: 277).

7. Albino Forjaz de Sampaio, em 1936, considerou Fialho “o maior espírito literário de Portugal, depois de Camilo” (Albino Forjaz de Sampaio, in Barradas e Saavedra, 1936: 19); Cláudio Basto, referindo-se ao legado literário do autor *d’Os Gatos*, dizia que há “fialhófilos e fialhófobos” (Cláudio Basto, in Barradas e Saavedra, 1936: 71); antes, o modernista Mário de Sá-Carneiro colocara-o como personagem na sua novela *O Incesto*, onde aparece como amigo íntimo de Luís de Monforte; António Ferro, num texto significativamente intitulado *Dos deuses e de mim*, elogiava o seu estilo, qualificando Fialho como “o prestidigitador, o ilusionista dos adjetivos” (Ferro, 1987: 37); por seu lado, Pessoa aconselha a sua leitura a Adriano Del Valle, em cartas datadas de 14 de Setembro de 1923 e de 1 de Junho do ano seguinte (Pessoa, 1993: 324 e 326)¹⁵.

É certo que são muitos, e divergentes, os graus de afeição pela escrita de Fialho de Almeida; não menos certo é o facto de Fialho: ter criticado o egoísmo, o artificialismo e o escárnio (‘perturbações físicas coletivas’); ter apontado o enfraquecimento das relações humanas; ter censurado o desdém coletivo pelo interesse social; ter criticado o ensino; ter reprovado os interesses mesquinhos que movem algumas instituições; ter ressaltado a decadência na sociedade portuguesa. Curiosamente, é essa mesma circunstância que admite a noção segundo a qual Fialho sempre demonstrou

¹⁵ Note-se que Pessoa, sobretudo numa fase mais madura da sua vida, acabou por sugerir a qualidade de Fialho (leia-se também o modo como a ele se refere Bernardo Soares, num texto conhecido do *Livro do Desassossego*, datado de [presumivelmente] 1931 [cf. Pessoa, 1986b: 572]); por outro lado, não esqueçamos que, antes, já fora menos gracioso na sua visão: no poema *Um serralheiro chamado Fialho* (de, provavelmente Janeiro de 1909), pela voz, provável, do *outro eu* Joaquim de Moura Costa (Lopes, 1990: 217); no *Diário de Vicente Guedes*, num fragmento de 1914 (*id.*: 30); numa carta escrita em inglês e dirigida a William A. Bentley, datada de 1915 (Pessoa, 1996: 74).

a sua dileção pelo povo português e por aquilo que, mais profundamente, o representa.

Termino com uma citação: “Aos quinze anos”, escreve Fialho de Almeida em 1889, “a ambição de nós todos é ser rico, seja como for: e ser rico, em Portugal, é hoje quase tão difícil como ser honrado. A vida complicou-se de exigências, sem grandemente alargar os prazeres que lhe deviam de ser correlativos”; e conclui, com uma observação que tem tanto de circunstancial como de atual:

Subiu o preço de tudo [...]. Por toda a parte, a pequena indústria absorvida pelo monopólio; a posse da terra resvalando das mãos do camponês para as mãos do sindicato; o braço da máquina substituindo o braço humano; o estrangeiro senhor dos nossos portos, dos nossos rendimentos e dos nossos campos; e o povo enfim explorado por todos, pelo padre, pelo recebedor, pelo deputado e pelo rei, [...] sem igreja onde a religião de seus pais lhe custe apenas a fé, sem tear que o vista, sem escola que o ensine, sem hospital que o trate, e sem a jeira de terra que o sustente (Almeida, 1927: 139).

Bibliografia:

BIBLIOGRAFIA ATIVA

Almeida, Fialho de. 1881. *Contos*, Porto, Ernesto Chardron Editor.

Almeida, Fialho de. 1882. *A Cidade do Vício*, Porto, Ernesto Chardron Editor.

Almeida, Fialho de. 1904. *Pasquinadas (Jornal d'um vagabundo)*. 2^a ed., Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores.

Almeida, Fialho de. 1912. *Saibam quantos... (Cartas e artigos políticos)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Almeida, Fialho de. 1922. *Aves Migradoras*. Porto: Livraria Clássica Editora.

Almeida, Fialho de. 1927. *Os Gatos*. 6^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora. Vol. I.

Almeida, Fialho de. 1933a. *Os Gatos*. 6^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora. Vol. V.

Almeida, Fialho de. 1933b. *Os Gatos*. 6^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora. Vol. VI.

Almeida, Fialho de. 1934. *Os Gatos*. 6^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora. Vol. IV.

Almeida, Fialho de. 1935. *Os Gatos*. 6^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora. Vol. II.

Almeida, Fialho de. 1936. Cesário Verde. In *Fialho de Almeida, In Memoriam*, António Barradas e Alberto Saavedra orgs, 9-15. Porto, Tipografia da Renascença Portuguesa.

Almeida, Fialho de. 1937. *Os Gatos*. 6^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, Vol. III.

Almeida, Fialho de. 1959a. *Contos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Almeida, Fialho de. 1959b. *O País das Uvas*. 10^a ed. Lisboa: Livraria

Clássica Editora.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Azam, Gilbert. 1989. *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthopos.

Barradas, António e Saavedra, Alberto orgs. 1936. *Fialho de Almeida, In Memoriam*. Porto: Tipografia da Renascença Portuguesa.

Carpinteiro, Maria da Graça. 1960. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.

Coelho, Jacinto do Prado. 1977. "Fialho e as correntes do seu tempo", *A Letra e o Leitor*. 2ª ed. Lisboa: Moraes, pp.149-162.

Coelho, Jacinto do Prado. s/d. "O que é vivo na obra de Fialho de Almeida", *Problemática da história literária*. 2ª ed. Lisboa: Ática, pp.199-204.

Coelho, Jacinto do Prado. s/d. A estética da prosa de Fialho. In *Estrada Larga*, 3. Porto: Porto Editora, pp.188-192.

Coelho, Teixeira. 1986. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre /São Paulo: Editores L & PM.

Ferro, António. 1987. *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo.

Lopes, Óscar. 1987. *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lopes, Teresa Rita. 1990. *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*. Lisboa: Editorial Estampa, Vol. II.

Meschonnic, Henri. 1993. *Modernité Modernité*. Paris : Gallimard.

Negreiros, José de Almada. 1988. *Obras Completas – Artigos no Diário de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. III.

Negreiros, José de Almada. 1992. *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II

Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho]. Lisboa: Edições Ática.

Pessoa, Fernando. 1986a. *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol I.

Pessoa, Fernando. 1986b. *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol II.

Pessoa, Fernando. 1986c. *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol III.

Pessoa, Fernando. 1993. *Pessoa Inédito* [coordenação de Teresa Rita Lopes]. Lisboa: Livros Horizonte.

Pessoa, Fernando. 1996. *Correspondência Inédita* [Organização de Manuela Parreira da Silva]. Lisboa: Livros Horizonte.

Pessoa, Fernando. 2006. *Edição crítica de Fernando Pessoa – Obras de Jean Seul de Méuret*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol.VIII.

Pimpão, Álvaro Júlio da Costa. 1945. *Fialho. Introdução ao estudo da sua estética*. Coimbra: Coimbra Editora.

Pimpão, Álvaro Júlio da Costa. 1959a. Fialho e o Alentejo. In ALMEIDA, Fialho de, *O País das Uvas*. 10^a ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, pp.9-26.

Pimpão, Álvaro Júlio da Costa. 1959b. Fialho e o Naturalismo. In ALMEIDA, Fialho de *Contos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, pp.IX-XXIII.

Revista Comunidades de Língua Portuguesa. 1999. n^o 13, II Série, Janeiro/Junho, São Paulo: Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa / Casa de Portugal.

Rodrigues, Urbano Tavares. 1992. Introdução a *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Cartas a Fernando Pessoa I*, Mário de Sá-Carneiro. 2^a ed. Lisboa: Edições Ática, pp. 9-21.

Sá-Carneiro, Mário de. 1993. *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Céu em Fogo*. 4^a ed. Lisboa: Edições Ática.

Santos, Boaventura de Sousa. 1994. *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. 2^a ed. Porto: Edições Afrontamento.

Vieira, Lilian Cristina da Silva. 2008. *A imaginação grotesca na prosa Fialho de Almeida: uma “diabólica óptica deformante”*. Rio de Janeiro [Dissertação de Mestrado].

