

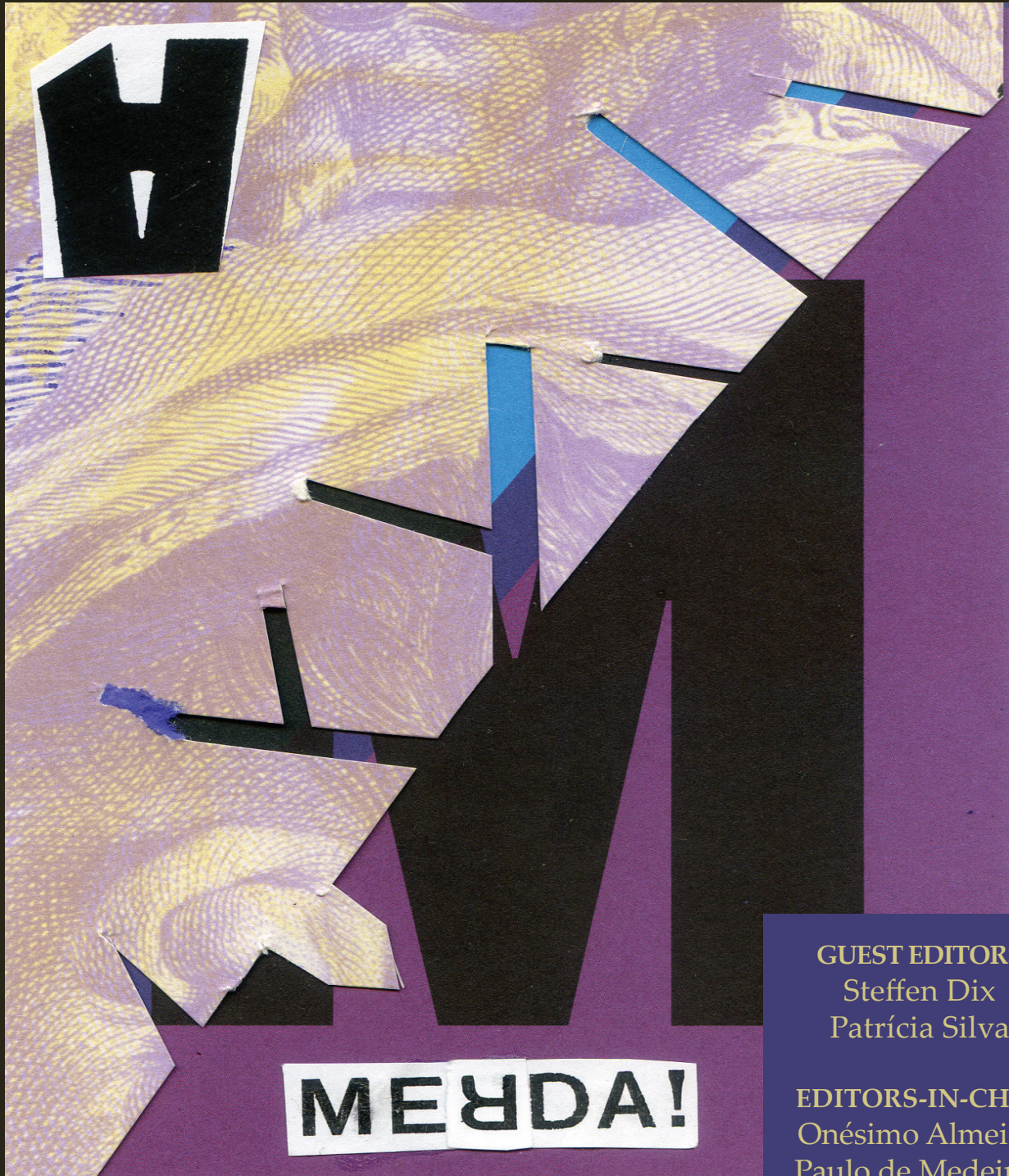
n.º 11

Pessoa plural

Pessoa Plural

A Journal of Fernando Pessoa Studies

issn: 2212-4179



GUEST EDITORS

Steffen Dix

Patrícia Silva

EDITORS-IN-CHIEF

Onésimo Almeida

Paulo de Medeiros

Jerónimo Pizarro

Special Issue

Modernismos portugueses 1915-1917:
Contextos, Facetas e Legados da geração *Orpheu*

Table of Contents

Número 11, primavera de 2017

(Número especial: Modernismos portugueses 1915-1917 –
Contextos, Facetas e Legados da geração *Orpheu*)

Issue 11, Spring 2017

(Special issue: Portuguese Modernisms 1915-1917 –
Contexts, Facets & Legacies of the *Orpheu* Generation)

[PART 1: Portuguese Modernisms 1915-1917]

Introductory Note 1

[Nota Introdutória]

Steffen Dix & Patrícia Silva

I. 1915: (Trans)national Historical and Cultural Context

1915: contexto (trans)nacional histórico e cultural

Modernist temporalities: 9

the *Orpheu* generation and the impact of history

[Temporalidades modernistas:

a geração *Orpheu* e o impacto da história]

António Sousa Ribeiro

O *Orpheu* ou o ‘momento histórico’ da modernidade / 23

modernização sociocultural em Portugal

[*Orpheu* or the ‘Historical Moment’ of Socio-cultural Modernity / Modernization in
Portugal]

Steffen Dix

II. 1915: (Trans)national Periodical Field

1915: o meio (trans)nacional dos periódicos

***Orpheu* et al.: Modernism, Women, and the War** 44

[*Orpheu* et al.: modernismo, mulheres e a Guerra]

Irene Ramalho Santos

Modernism and the Periodical Scene in 1915 and Today	66
[Modernismo e o meio das revistas literárias em 1915 e atualmente]	
Andrew Thacker	
 III. 1915-1917: (Trans)national Inter-medialities	
1915-1917: inter-medialidades (trans)nacionais	
 The <i>Orpheu</i> Generation and the Avant-Garde:	
Intersecting Literature and the Visual Arts	87
[A geração <i>Orpheu</i> e a vanguarda:	
Interseccionando literatura e artes visuais]	
Patrícia Silva	
 <i>Orfeu</i> em Lisboa: um compositor — uma geração? —	114
à procura da sua Eurídice	
[<i>Orfeu in Lisbon</i> : a composer — a generation? —	
in search of its Euridice]	
Edward Ayres de Abreu	
 IV. 1915-1917 and After: The Legacy of the Generation of <i>Orpheu</i>	
1915-1917 e depois: o legado da geração de <i>Orpheu</i>	
 De <i>Orpheu</i> (1915) a <i>Portugal Futurista</i> (1917):	137
Três anos de revistas literárias	
[From <i>Orpheu</i> (1915) to <i>Portugal Futurista</i> (1917):	
Three Years of Literary Magazines]	
Ricardo Marques	
 Almada's Notes for the Memory of <i>Orpheu</i>	155
[As notas para a memória de <i>Orpheu</i> de Almada]	
Sílvia Laureano Costa & Jerónimo Pizarro	
 [PART 2]	
 v. Other articles	
Outros artigos	
 Londres, 1914 – Junho: a obra-prima do Futurismo	174
[London, 1914 – June: the Masterpiece of Futurism]	
Gianluca Miraglia	

Science, Astronomy and <i>taedium metaphysicum</i>:	210
An Investigation into the Boredom of Giacomo Leopardi and Fernando Pessoa	
[Ciência, astronomia e <i>taedium metaphysicum</i> : uma investigação sobre o tédio de Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa]	
Elio Attilio Baldi	
Algunos apuntes hacia una teoría de la traducción	236
y la creación literaria en Fernando Pessoa	
[Notes Towards a Definition of Fernando Pessoa's Theory of Translation and Literary Creation]	
[Notas para uma teoria da tradução e da criação literária em Fernando Pessoa]	
Pauly Ellen Bothe	
O correspondente extraviado: cartas de amor de Fernando Pessoa	255
[The Misdelivered Correspondent: Fernando Pessoa's Love Letters]	
Mateus Lourenço	
VI. Documents	
Documentos	
Sonnet 101 with Prof. Pessoa:	277
Fernando Pessoa's Marginalia on an Anthology of 19th-Century English Sonnets	
[Aula de soneto com o Prof. Pessoa: a marginalia de Fernando Pessoa numa antologia de sonetos ingleses do século XIX]	
Carlos Pittella	
Quatro cartas de Fernando Pessoa revisitadas	376
[Four of Fernando Pessoa's Letters Revisited]	
Fernanda Vizcaino	
A Ânfora do Saudosismo:	409
uma caricatura de Pessoa enquanto saudosista	
[The Amphora of Saudosism: a Portrait of Pessoa as Saudosist]	
Gianluca Miraglia	

VII. Reviews
Recensões

Vision's Visions.....	414
[Visões da Visão]	
Paulo de Medeiros	
Em ouro e alma:.....	418
diálogos entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa	
[In Gold and Soul:	
Dialogues between Mário de Sá-Carneiro and Fernando Pessoa]	
Adriano Eysen	
Poesia de Mário de Sá-Carneiro: edição de referência.....	422
[Mário de Sá-Carneiro's Poetry: the Edition of Reference]	
Gianluca Miraglia	
Os deuses de António Mora	426
[The Gods of António Mora]	
Antonio Cardiello	

Introductory Note

The Emergence of Portuguese Modernism: Contributions to its Cultural History

Steffen Dix*
Patricia Silva**

The Spring and Summer of 1915 saw the appearance in Lisbon of the two issues of the literary magazine *Orpheu*. Initially intended as a quarterly, the magazine had a short life span and, mainly due to financial pressures, the planned third issue failed to be published. Although it was the intellectual product of a small group of young and practically unknown poets and artists, the magazine instantly caused a large literary scandal which spilled out into the mainstream press. The reaction of the Lisbon cultural establishment oscillated between attempts to ridicule the undertaking, by calling the protagonists lunatics, and real indignation before some of the poetry and art collected in the magazine, which differed substantially from traditional literary and artistic conventions of the day. But *Orpheu* was not merely a provocative magazine, since it published representative works by some of the main Portuguese authors of the twentieth-century, and succeeded in stirring the cultural milieu, leading to a much-needed renewal of the national arts and letters. Despite the magnitude of the scandal that followed its publication, the *Orpheu* moment was short-lived and quickly overtaken by political events that dominated public life in Portugal at the time and by concerns over the ominous armed conflict rearing up in Europe. Nonetheless, the magazine's revolutionary agenda and effect had a profound impact on contemporary writers, works and aesthetic trends, justifying the use of the term generation to refer to the figures that gathered around it, and subsequent publications and other cultural initiatives that ensued from it or in reaction to it in the following years. As the extraordinary document of Portuguese cultural history that *Orpheu* is, tracing its contemporary reception and its afterlife constitutes a privileged starting point to a reappraisal of the determining social and cultural factors underlying the first manifestations of Portuguese modernism and of the extent of their impact.

In revisiting the historical circumstances and material culture of the generation of *Orpheu*, this special issue is largely driven by a historiographical aim of reconstructing the socio-cultural context of the earliest modernist manifestations in Portugal and to sketch a kind of 'sociography' of *Orpheu*, its milieu and its time,

* Catholic University of Portugal, Lisbon.

** Center for Social Studies, University of Coimbra & Queen Mary, University of London. Formerly published under the name Patricia Silva (McNeill).

which includes the larger international context of the outbreak of WWI and contemporary phenomena in the cultural field (STEINMETZ, 1912/1913). Aware, through the lessons of Walter Benjamin, of the impossibility of reconstituting the 'authenticity' of *Orpheu* as an aesthetic expression in its own time and place (BENJAMIN, 1963), we are circumscribed to punctually revisiting some of the contexts – material, aesthetic and other conditions – in which the contributors to the magazine and other cultural actors belonging to the same generation produced their art. Even so, this undertaking relies on the assumption that a more phenomenological account of the reciprocal relationship between literary and artistic expressions and their socio-cultural conditions is not only feasible but desirable, since it offers the possibility of revealing less known facets of the cultural phenomenon or revisiting known aspects in a new light. It goes without saying that this type of more historically sensitive re-examination of specific modernist manifestations involves a recapitulation of national and transnational trajectories of the different modernisms which, in turn, offers privileged conditions for an objective comparison with different cultural contexts. Additionally, the comprehensive identification of regional or ethnic particularities of different modernisms leads to a more differentiated use of the complex terminology of 'modernity', 'modernization', and 'modernism', which is the object of ongoing debates in modernist studies, namely with the spatial and temporal widening of the discipline (FRIEDMAN, 2006, 2008, 2010, 2015; BROOKER & THACKER, 2005). It can, therefore, shed new light on the systemic factors and forces operating in the cultural field which underpin different national physiognomies of Modernism.

In considering that the modernism of the generation of *Orpheu* is not satisfactorily explained solely through an aesthetic critical lens, contributions to this issue draw on concepts which originate in the social sciences and are predominantly used in the field of cultural studies, such as internationalization, transnationalism, cosmopolitanism, materialization or synthesis. Aided by these critical tools, it is hoped the issue will depict, at least schematically, the socio-cultural reality within which Portuguese modernism emerged during the first few months of WWI, and trace its relationships with other artistic phenomena in Europe and beyond. In doing so, it highlights the contemporaneity of the *Orpheu* magazine with the earliest European modernist cultural manifestations, as well as its importance for the cultural history of Portuguese Modernism. Additionally, by re-visiting the generation of *Orpheu* in relation to a wider socio-cultural context with both a national and international scope and its diversified material and cultural production, particularly forms of artistic expression which have been less-examined with regard to the first generation of modernists, this issue has yielded new findings about the multifaceted dynamics of Portuguese modernism, adding to previous studies in this field (DIX & PIZARRO, 2011; ROCHA, 2013, 413-435).

Published amidst great political and social upheaval, the call of *Orpheu*'s proponents for an overhaul of literary and artistic practices testified to a period which is commonly regarded as marking the transition into a new reality for European culture. Virginia Woolf dated this turn to December 1910 (WOOLF, 1966: 320), Eric Hobsbawm identified 1914 as the end of the 'era of empires' and the beginning of the 'era of extremes' (HOBBSAWM, 1995), and for D. H. Lawrence, the old world ended in 1915 (LAWRENCE, 1923; 1960: 220). António Sousa Ribeiro's article examines works produced by key figures of the generation of *Orpheu* in relation to this dissonant, changing European temporality at the time of "the Great War". In turn, Steffen Dix's article offers an account of the national context in which *Orpheu* appeared, arguing that the publication of the magazine functioned as a catalyst to sociocultural modernization in Portugal, regarding especially some ideas proposed by that generation's leading figure, Fernando Pessoa. The War also features alongside other significant aspects of the changing sociocultural landscape of this historical period, notably issues of gender, in Irene Ramalho Santos' article, which examines comparatively *Orpheu* and other international, transcontinental little magazines of the period. Similarly, Andrew Thacker's article addresses contextual and material aspects of the little magazine understood as a world form, examining cross-culturally several characteristics of modernist magazines, including *Orpheu*.

As a meeting point of several literary tendencies concomitantly unfolding in Portugal in the early years of the twentieth century, *Orpheu* gave expression to different and sometimes divergent facets of Portuguese modernism, from the more advanced to those generally termed as *arrière-garde*. Some of the articles collected in this special issue argue for the heterogeneous nature of Portuguese modernism, which – as was the case with other early modernist manifestations, particularly those occurring in so-called peripheral contexts, i.e. more distant from the cultural centres of the day – conflated multiple temporalities and had a more diversified ideological framework and formal and thematic expression than has been acknowledged and critically examined. The plurality of this cultural phenomenon is also evinced by the variety of media through which modernist ideas, *topoi* and forms were expressed in the Portuguese cultural field, which encompassed different art forms and had a significant inter-artistic dimension. Although these facets of the magazine and the movement it heralded were highlighted by as important a figure from that generation as Almada Negreiros at the time of the first commemoration of the publication of *Orpheu* (*Orpheu* 1915-1965), they have not received much sustained critical examination, especially in the light of new findings that have emerged only recently. Accordingly, Patrícia Silva's article explores the transnational links of writers and visual artists belonging to the generation of *Orpheu* to contemporary international artistic circles, tracing the impact of avant-garde movements such as Cubism, Futurism and Orphism on

some of their works. As well as the visual arts, expression in other media by the first Portuguese modernists also included music, as shown in Edward Ayres Abreu's article about the composer Ruy Coelho, who knew several of the figures associated with *Orpheu* and whose modernist musical works have received very limited critical attention to date.

Finally, this special issue also proposes to examine the legacy of *Orpheu* and its generation; both the more immediate impact on the production of its contemporaries and its lasting significance for contemporary Portuguese culture. In its own time, *Orpheu* acted as a catalyst to several periodical publications, manifestos and other forms of cultural intervention attendant on the revitalized Portuguese cultural scene. Ricardo Marques' article examines the magazines that emerged alongside and in the aftermath of *Orpheu*, leading up to *Portugal Futurista*, the magazine which gave continuity to its project of shaking the cultural establishment through exposure to advanced aesthetics and of re-affirming translocal links to the international avant-garde. Over 100 years later, *Orpheu* has become an almost mythical publication for Portuguese culture, encapsulating the emergence of modernism, and its centenary was therefore marked by numerous conferences, exhibitions and publications. Sílvia Laureano Costa and Jerónimo Pizarro's article examines that legacy through the lens of Almada Negreiros – one of the most interventionist figures of that generation who continued to play an active role on the Portuguese cultural stage throughout the twentieth century and a key role in memorialising the magazine and the so-called *Orpheu* group –, focusing on its recurrent commemorations and future virtualities.

The recent centenary commemorations have occasioned a wealth of commemorative publications which have contributed in different ways and to different degrees to advance our knowledge regarding the *Orpheu* moment (SARAIVA, 2017: 180-83; see bibliography). However, the specific context of their publication meant that the latter focused predominantly on the magazine as well as on the figures that contributed to it and intervened directly in its publication, and on its immediate context. By contrast, this issue proposes to examine the *Orpheu* phenomenon from a diversified set of angles which, in an effort to reconstruct a more nuanced and eclectic picture of early Portuguese Modernism, encompasses co-temporalities and co-spatialities converging on the emergence and proleptic aftermath of the magazine up to 1917 and beyond, encompassing less-studied aesthetic practices and forms of artistic expression of that period. Accordingly, the topics addressed in the contributions to this issue are pertinent to its underlying critical framework – a historiographically informed re-visitation of the generation of *Orpheu* and the socio-cultural conditions attendant on the emergence of a Portuguese Modernism cradled in the European avant-garde – and obey the desire of its editors to explore the generational value of an evolving Portuguese Modernism through its many facets and cultural manifestations. As

such, it is hoped that the essays collected in this issue can contribute to the establishment of new lines of inquiry into the phenomenon of Portuguese Modernism, especially in the exploration of its generational continuities and divergences as well as its varied forms and media of cultural expression.

Lisbon, 12 May 2017
STEFFEN DIX & PATRÍCIA SILVA

Bibliography / 1

- BENJAMIN, Walter (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.
- BROOKER, Peter and Andrew THACKER (2005) (eds.). *Geographies of Modernism: Literature, Culture, Spaces*. Abingdon; New York: Routledge.
- DIX, Steffen and Jerónimo PIZARRO (2011). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford: Legenda.
- FRIEDMAN, Susan Stanford (2015). *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*. N.Y.; Chichester, West Sussex: Columbia UP.
- (2010). “Planetarity: Musing Modernist Studies”, in *Modernism/modernity*, vol. 17, n.º 3, September, pp. 471-499.
- (2008). “One Hand Clapping: Colonialism, Postcolonialism, and the Spatio/Temporal Boundaries of Modernism”, in *Translocal Modernisms: International Perspectives*. Edited by Maria Irene Ramalho and António Sousa Ribeiro. Bern; New York; Oxford; and others: Peter Lang, pp. 11-40.
- (2006). “Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies”, in *Modernism/modernity*, vol. 13, n.º 3, special issue, “Modernism and Transnationalisms”, pp. 425-443.
- HOBBSAWM, Eric (1995). *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. London: Abacus.
- LAWRENCE, D. H. (1923; rpt. 1960). *Kangaroo*. New York: Viking.
- ROCHA, Clara (2013). “Modernist Magazines in Portugal: *Orpheu* and its Legacy: *Orpheu* (1915); *Exílio* (1916); *Centauro* (1916); *Portugal Futurista* (1917); *Contemporânea* (1915, 1922-6); *Athena* (1924-5); *Sudoeste* (1935); *Presença* (1927-38, 1939-40 [1977])”, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Edited by Peter Brooker, Andrew Thacker, Sascha Bru, and Christian Weikop. Oxford: Oxford UP, vol. III, “Europe 1880-1940”, pp. 413-435.
- STEINMETZ, Sebald Rudolf (1912/1913). “Die Stellung der Soziographie in der Reihe der Geisteswissenschaften”, in *Archiv für Rechts- und Wirtschaftsphilosophie*, vol. 6, n.º 3, pp. 492-501.
- WOOLF, Virginia (1966). *Collected Essays*. London: The Hogarth Press, vol. I.

Bibliography / 2

Most recent publications about *Orpheu*

- CARDIELLO, Antonio, Jerónimo PIZARRO, and Sílvia Laureano COSTA (2015) (eds.). *Nós, os de “Orpheu” | We, the “Orpheu” lot*. Lisboa: Boca – Palavras que Alimentam.
- DIX, Steffen (2015) (ed.). *1915: o ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-de-china.

- JÚDICE, Nuno (2015) (ed.). *Colóquio/Letras*, n.º 190, Setembro-Dezembro, “À Volta de Orpheu”.
- MAIOR, Dionísio Vila and Annabela RITA (2016) (eds.). *100 Orpheu*. Viseu: Edições Esgotadas.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi et.al (2015) (eds.). *100 Anos da Revista Orpheu*. São Paulo: Revista Desassossego 14.
- MOISÉS, Carlos Felipe (ed.) (2015). *Orpheu 1915-2015*. Campinas: Unicamp.
- ORPHEU (2015). Fac-simile edition. Edited by Steffen Dix. Lisboa: Tinta-de-china.
- ORPHEU (2015). Fac-simile edition. *Público*. Lisboa.
- ORPHEU: revista de literatura (2015). Translated and edited by Ana Lucía De Bastos. Caracas: Bid & Co Editor.
- ORPHEU: revue trimestrielle de littérature (2015). Translated and edited by Patrick Quillier. Paris: Ypsilon Éditeur.
- PESSOA, Fernando (2015). *Orpheu. Schriften zur Literatur: Ästhetik und Kunst*. Translated and edited by Steffen Dix. Frankfurt am Main: Fischer-Verlage.
- ____ (2015). *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*. Edited by Richard Zenith and Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edited by Jerónimo Pizarro. Critical edition. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SAMUEL, Paulo (2015) (ed.). *Orpheu e o Modernismo Português*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SARAIVA, Arnaldo (2017). “O centenário e ‘inextinguível’ Orpheu”, in *Colóquio/Letras*, n.º 194, Janeiro-Abril, pp. 180-85.
- ____ (2015). *Os Órfãos do Orpheu*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2015) (ed.). *Caderno do Orpheu*. Lisboa: Revista Estranhar Pessoa 2.
- SOUSA, Rui (2011). *Os Bastidores de Orpheu: visões dos do grupo a respeito do seu tempo e do seu projecto*, Lisboa: CLEPUL.
- ZENITH, Richard (2015) (ed.). *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal – Babel.

Acknowledgements

This special issue of *Pessoa Plural* is the outcome of the international workshop “1915 – Modernist Legacies and Futures” (see Annex I), which took place at the Catholic University of Portugal, in Lisbon, in 2015, as part of the exploratory project “1915 – The year of the ORPHEU: Mapping the socio-historical context of Portugal’s First Modernism” (2014-2015). We are grateful to the Foundation for Science & Technology (FCT) for the funding that enabled this event to take place. In this regard, we would also like to thank the Director of the Research Centre for Communication and Culture (CECC) of the Catholic University of Portugal, Peter Hanenberg, and Sónia Pereira for her selfless commitment in organizing this event, and the Director and members of the Directive Board of the Centre for Social Studies (CES) of the University of Coimbra for their support. Finally, we warmly thank all those who assisted us in elaborating this issue, notably, the contributors for their enlightening articles, their responsiveness and commitment throughout the preparatory process, and the editors of *Pessoa Plural*, Onésimo Teotónio de Almeida, Paulo de Medeiros, and Jerónimo Pizarro, for their kind invitation to co-

edit this special issue, and to the latter in particular for his exacting and helpful accompaniment throughout the final stages of editing. Special thanks also to Ricardo Marques for the original collage featured as the cover of this issue.

Photo credit for the images from the two numbers of *Orpheu* in this issue to Al Richardson.

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



CATÓLICA

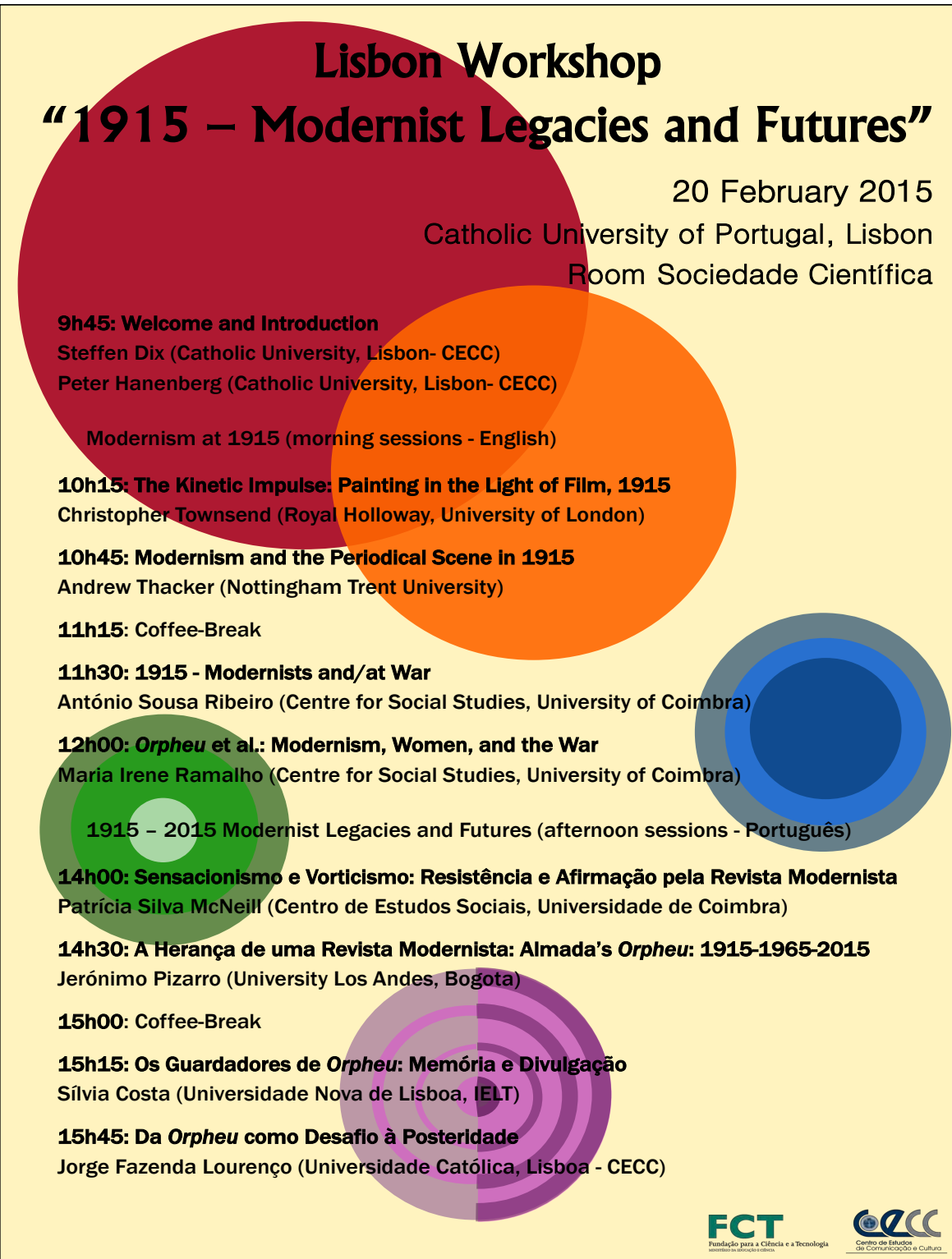
CECC · RESEARCH CENTRE FOR
COMMUNICATION AND CULTURE

LISBOA



Centre for Social Studies
University of Coimbra

Annex I. Program of Workshop “1915 – Modernist Legacies and Futures”



Lisbon Workshop

“1915 – Modernist Legacies and Futures”

20 February 2015
Catholic University of Portugal, Lisbon
Room Sociedade Científica

9h45: Welcome and Introduction
Steffen Dix (Catholic University, Lisbon- CECC)
Peter Hanenberg (Catholic University, Lisbon- CECC)

Modernism at 1915 (morning sessions - English)

10h15: The Kinetic Impulse: Painting in the Light of Film, 1915
Christopher Townsend (Royal Holloway, University of London)

10h45: Modernism and the Periodical Scene in 1915
Andrew Thacker (Nottingham Trent University)

11h15: Coffee-Break

11h30: 1915 - Modernists and/at War
António Sousa Ribeiro (Centre for Social Studies, University of Coimbra)

12h00: *Orpheu* et al.: Modernism, Women, and the War
Maria Irene Ramalho (Centre for Social Studies, University of Coimbra)

1915 – 2015 Modernist Legacies and Futures (afternoon sessions - Português)

14h00: Sensacionismo e Vorticismo: Resistência e Afirmação pela Revista Modernista
Patrícia Silva McNeill (Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra)

14h30: A Herança de uma Revista Modernista: Almada's *Orpheu*: 1915-1965-2015
Jerónimo Pizarro (University Los Andes, Bogotá)

15h00: Coffee-Break

15h15: Os Guardadores de *Orpheu*: Memória e Divulgação
Sílvia Costa (Universidade Nova de Lisboa, IELT)

15h45: Da *Orpheu* como Desafio à Posteridade
Jorge Fazenda Lourenço (Universidade Católica, Lisboa - CECC)




Modernist temporalities: the *Orpheu* generation and the impact of history

António Sousa Ribeiro*

Keywords

Fernando Pessoa, First World War, Modernism, Violence.

Abstract

Taking the year 1915 as a reference, the essay analyses some aspects of the relationship of modernist writing with the Great War. In Portugal, this relationship appears in many cases in the form of an absence whose scattered traces can only be apprehended through ways of reading which are well aware of the complexities of the articulation between violence and discourse.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Primeira Guerra Mundial, Modernismo, Violência.

Resumo

Tomando como referência o ano de 1915, analisam-se aspetos da relação entre a escrita modernista e a Primeira Guerra Mundial. Em Portugal, esta relação assume em muitos casos a forma de uma ausência, cujos traços dispersos apenas podem ser captados por modos de ler suficientemente atentos às complexidades da articulação entre a violência e o discurso.

* School of Humanities and Centre for Social Studies of the University of Coimbra.

(There is so much to do, My God!
and these people distracted by war!)¹
José de Almada Negreiros, “A Cena do Ódio”

Let me start with a short reflection on the year 1915: it would seem that the mention of the year by itself points simply to the simultaneity of a variety of events happening synchronically in different locations. This is not so, however. Upon a closer look, it becomes apparent that 1915 is but the sign uniting what are in fact quite different temporalities. The figure of exile, surfacing metaphorically – e.g. in the introduction to the first issue of *Orpheu* by Luis de Montalvor –, but also taken literally, as exemplified by the paths taken by Mário de Sá-Carneiro or, later, José de Almada Negreiros, points at the non-coincidence of the time-frame of the Portuguese literary and artistic avant-garde with the temporality defined by the narrow horizon of a parochial cultural milieu. As a vital part of the endeavour to create “a [corrente] mais cosmopolita de quantas teem surgido em Portugal” [the most cosmopolitan current there has ever been in Portugal], to quote from Pessoa’s letter to Miguel de Unamuno of 26 March 1915 (PESSOA, 1999: 159; see also PESSOA, 2009: 372), *Orpheu* was seeking – one could say anxiously, as witnessed by Pessoa’s sustained efforts to establish *Orpheu* as part of a European cosmopolitan network – to connect with an imaginary European temporality that would be coincident with the emphatic notion of the contemporary put forward by the hard core of the initiators of the journal.

In 1915, however, as *Orpheu* was making its blasting appearance in the Portuguese literary landscape, this European temporality was not defined by cultural and literary production, rather, it was taking shape on the meeting ground of the battlefields of what was already being named the Great War – the “German war”, as Pessoa would consistently and significantly call it.² This is where, as Almada Negreiros writes in his “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” [Futurist Ultimatum to the Portuguese Generations of the 20th Century] of 1917³ “toda a força da nossa nova pátria” [all the power of our new fatherland] could be sought after, since, as Almada continues, “No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual” [The front is where the whole of Europe,

¹ “(Há tanta coisa que fazer, Meu Deus! | e esta gente distraída em guerras!)”. Unless otherwise stated, all translations are mine.

² See e.g. Pessoa’s unfulfilled project of a book that was to carry the title *A Guerra Alemã. Investigação Sociológica da Sua Origem e Sentido* (*The German War. A Sociological Investigation on Its Origin and Meaning*). Several fragments connected to this project have been published for the first time by Joel Serrão and his collaborators in the volume *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* (PESSOA, 1980).

³ Almada’s manifesto, much in the vein of Marinetti’s definition of war in 1915 as “sola igiene del mondo”, opens with an overt praise of war which is, in its radicalism, is unique in the Portuguese context and stands in strong contrast with Pessoa’s ambivalent, convoluted perspective on the matter.

and therefore contemporary civilization, is concentrated] (NEGREIROS, 1917: 36). But the unifying moment of the new European contemporaneity, the mark of civilisation, had not much to do with the fictions of literary or intellectual discourse, rather, it was being defined by the whole array of the unheard of technology of destruction characterising modern war. Portugal would not be officially entering the war until March 1916 – soon enough, in a staggering travel not just in space but above all in time, the peasant from a remote village in Trás-os-Montes would no longer be handling the hoe or driving the ox-drawn plough, but would be operating the machine-gun instead.

It is against the background of this perverse dialectics of modernisation that the literary production of the period has to be assessed. In other words, what is the relation between literary modernity and the violent temporality of war, in what ways does the European experience of war reflect upon the literary production of the modernist generation? This is a topic that has to this day not attracted the attention it deserves and, as a matter of fact, is still waiting for thorough Europe-wide comparative analysis.⁴ Concerning Portuguese modernism, despite a few relevant studies,⁵ reflection on the topic has been rather scarce. It is symptomatic in this regard that the *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, published in 2008, has no entry for the First World War or the Great War. True, in the case of Portuguese modernism the Great War does not play by far the same role as in the case of the countries that were directly involved from the start and had a central part to perform. There is no national patriotic mobilization at a large scale in the form of what I have called elsewhere the literary front (RIBEIRO, 2014). However, in the course of time, with the increasing perception of the inevitability of Portugal's entry into war and the growing anti-German resentment, one can find a large number of literary interventions taking a stance towards the War. In the journal *A Águia* e.g. one can find regularly, starting in November 1914, a growing body of political-literary essays and poems testifying as a rule to a fervent alignment with the cause of the Allies. Teixeira de Pascoaes figures prominently in this regard, starting with the essay "Portugal e a Guerra e a Orientação das Novas Gerações" [Portugal and the War and the Orientation of the New Generations], published in December 1914. The issue of June 1915 features a poem by Pascoaes simply entitled "A Bélgica" [Belgium]. This poem, actually an ode of praise for Belgium as "Pátria do infinito sofrimento" [Fatherland of infinite suffering], but singing as well the "soldados de França e de Inglaterra! | Multidões de heroísmos" [soldiers of France and England | Heroic crowds], is a most interesting piece concerning the literary imagination of war and is indeed quite representative of the

⁴ SCHNEIDER & SCHUMANN (2000), SHERRY (2003), BUELENS (2014), among a few others, are relevant references in this regard.

⁵ See LIND (1981), MONTEIRO (2000), RIBEIRO (2005), LEAL (2011), BARRETO (2014), DIX (2015). On the representation of Germany in Pessoa's work, see also PIZARRO, 2006.

mythical heroic vision dominating the literary and intellectual discourse on the Great War.

Such direct pronouncements are not to be found in Pessoa or, better, as we now may know, they would only find their way into print form long after the death of the poet. Indeed, Pessoa's fragments on the "German War" testify to a close attention to European politics and to the development of what he would later refer to as "a desolação mortífera da guerra europeia" [the deadly devastation of the European war] (PESSOA, 1980: 335; BNP/E3, 92C-100⁶).⁶ I will not dwell here upon these fragments which I have dealt with briefly elsewhere (RIBEIRO, 2005). Instead, keeping the year of 1915 as the frame of reference, I will explore, under a comparative perspective, some more oblique references. What I would like to show, although I can do so only fragmentarily in this context, is that in Portugal the relation of modernist writing with the Great War takes in many cases the form of an absence whose scattered traces can only be apprehended through ways of reading which are well aware of the complexities of the relationship between violence and discourse.

Let me provide two relevant examples, circumstantial as they may be. The figure of the ultimatum, prominently represented in 1917 by the manifestos of José de Almada Negreiros and Álvaro de Campos published in *Portugal Futurista*,⁷ is usually, and quite rightly, interpreted as echoing the British ultimatum of 1890, an event that triggered extensive shock waves in Portugal, leaving a lasting imprint on Portuguese public opinion. I would not refrain from speculating, however, that that figure has also a lot to do with the immediate context of the War and is inseparable from it. Let us not forget that the pretext for plunging Europe into the carnage was the infamous Austro-Hungarian ultimatum against Serbia. It is, it seems to me, not at all far-fetched to bring also the potential of this allusion into play regarding Campos' and Almada's interventions.

Another relevant example may be provided by one of orthonymous Pessoa's most famous poems, "O menino de sua mãe" (Fig. 1), published for the first time in 1926 in *Contemporânea*.⁸ Many current readings of this poem – under

⁶ As already mentioned, these fragments were published for the first time only in 1980, in *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Additional fragments appeared subsequently in print form, e.g. the quite relevant "Considerações em Tempo de Guerra" [Thoughts in a Time of War] published for the first time in 1993 in the volume *Pessoa Inédito* by Teresa Rita Lopes. See also PESSOA (2002; 2013), for the extensive fragments attributed to António Mora. Key to abbreviations: BNP/E3 Biblioteca Nacional de Portugal / Espólio 3 [National Library of Portugal / Archive 3].

⁷ It may be reminded that these texts could not achieve any palpable resonance at the time, since, following a denunciation, this first issue of *Portugal Futurista* (the only one ever to be published), was seized by the police immediately after leaving the presses. In a fragment in English published for the first time in 1966, Campos' "Ultimatum" is referred to as "quite the cleverest piece of literature called into being by the Great War" (PESSOA, 2009: 275).

⁸ For an English translation, see Keith Bosley's "His mother's little boy" (PESSOA, 1997: 36). George MONTEIRO (2000: 129-44) provides a fine analysis of the poem, including some relevant intertextual references.

the influence of the interpretation by João Gaspar Simões in his Pessoa biography, originally published in 1954 (SIMÕES, 1981) – tend to disregard the framework of war, leaning towards a private-existential, biographist interpretation based on the personal grief due to the loss of a mother who had “betrayed” the poet as a young child. “O menino de sua mãe”, Simões bluntly states, is none other than Pessoa himself (SIMÕES, 1981: 46). This line of argument may perhaps explain why Georg Rudolf Lind could state his dislike for a poem he finds distinctly sentimental (being imbued with “sentimentalismo fácil”) and at odds with Pessoa’s poetics of impersonality (LIND, 1981: 440-441). Now, the poem, I would argue, is certainly a fine example of a poetics of compassion (indeed, very much at odds with the bulk of Pessoa’s writing), but by no means sentimental. The harsh contrast between the image of death, on the one hand, and the recollection of private images of happiness, on the other, gives individual shape to an otherwise anonymous death, contrasting individual death and concrete suffering with the impersonality of the soldier’s fate and the abstract demands of the State (“o Império”).⁹ As such, the poem is in line with a long tradition in war poetry that can be traced back as far as to Homer’s allusions to the personal biography and the family bonds of warriors he names individually and whose violent death he describes in anatomical detail in the *Iliad*. It is also perfectly in line with one of the fragments of Campos’ “Ode Marcial”¹⁰, written between 1914 and 1916, where the grief of the mother whose son has been killed by a German bullet is given concrete expression through a series of images recollecting a happy childhood and the intimate bonds between mother and son now irretrievably torn apart by senseless violence. Similar images surface in other fragments of the ode, particularly in a fragment where the following question is asked: “Que é feito d’aquelle que foi a creança que tiveste ao peito?” [What has become of he who was the child who sucked at your breast?] (PESSOA, 1993: 136; PESSOA, 2014: 162; BNP/E3, 66B-24).

⁹ Such a vindication of concrete suffering, in contrast with the universalist abstractions of a rhetoric of heroism as sacrifice for a greater cause, is at the core of some of the finest examples of critical war poetry, starting with one of the certainly most famous World War I poems, Wilfred Owen’s “Dulce et decorum est”. It should be noted that, as is quite clear in the case of Owen, this implies a radical reformulation of the very notion of lyrical poetry, which is led by the confrontation with concrete violence to rethink its conventional premises and to take on the task of incorporating violence as a means of disruption of any traditional notion of representation.

¹⁰ Fragment j of the critical edition by Teresa Rita Lopes (PESSOA, 1993: 136-137; BNP/E3, 66C-37); fragment 14g of the critical edition by Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello (PESSOA, 2014: 161-162).

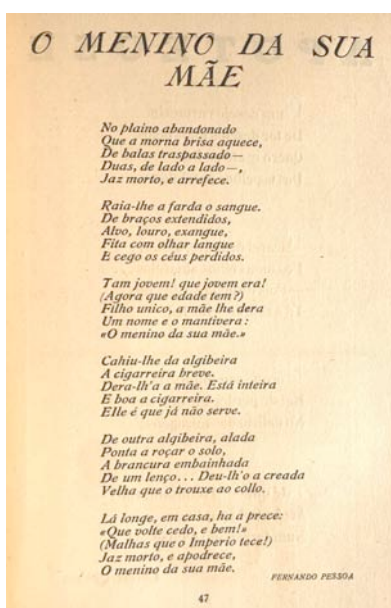


Fig. 1. Fernando Pessoa, “O Menino da sua Mãe”
Contemporânea, Lisboa, 3rd series, n.º 1, May 1926.

As already mentioned, Pessoa's essays and fragments on the “German war” were part of a book project entitled *A Guerra Alemã. Investigação Sociológica da Sua Origem e Sentido* [*The German War. A Sociological Inquiry into Its Origin and Meaning*], which, like most his other projects, remained unfulfilled (PESSOA, 1980: 203 *et seq.*). Pessoa's stance in these texts is that of the self-appointed “political sociologist” and is definitely a pro-German stance. His main line of argument is intricate and often contradictory or nebulous, but it can perhaps be summed up in the following sentence:

Germanófilos nós, porque não há nada que construa lá fora e ao menos a Alemanha encarna superiormente o Espírito de Destruição.

[We are Germanophile, because there is nothing out there that builds and Germany incarnates at least the Spirit of Destruction in a superior way]

(PESSOA, 1980: 130-131; Pessoa, 2014: 674; BNP/E3, 92D-69r; Fig. 2)

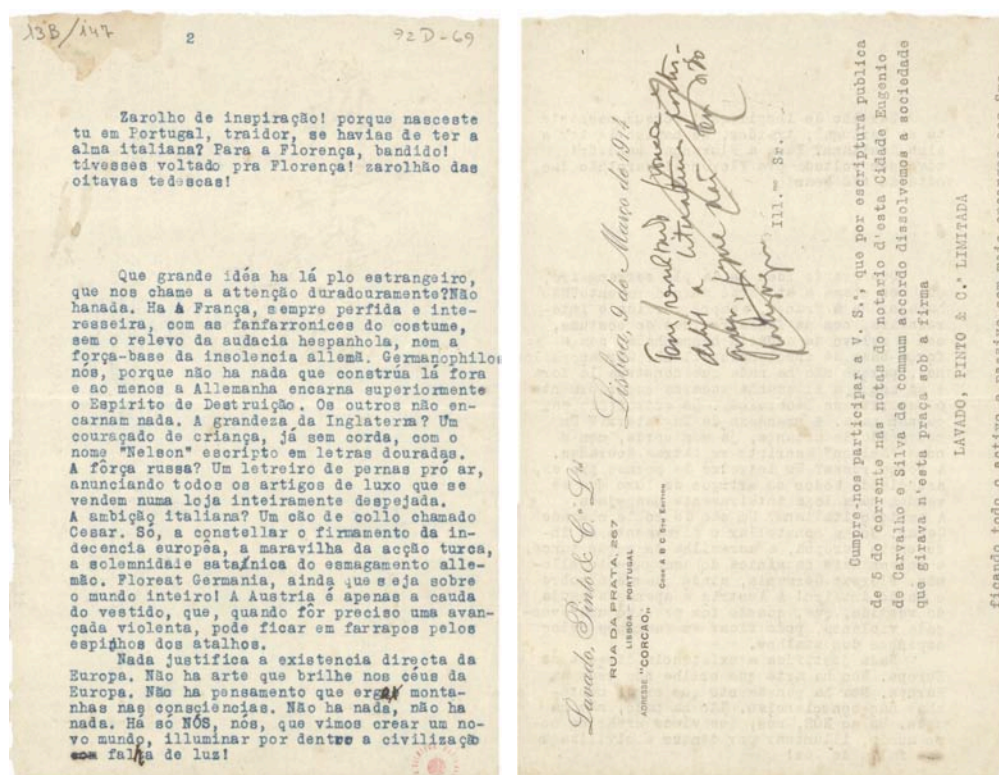


Fig. 2. BNP/E3, 92D-69, "We are Germanophile" (11th line).

The fascination with the "spirit of destruction" goes a long way towards explaining Pessoa's own ambivalent relation to the question of war and violence. That fascination corresponds entirely to an aesthetic gesture remindful of Friedrich Schlegel's romantic idea of the artist as someone who gives himself away to the "enthusiasm of destruction" [Begeisterung des Vernichtens]. Unlike Schlegel, however, for whom that enthusiasm corresponds to the revelation of the "meaning of divine creation" [der Sinn göttlicher Schöpfung] (SCHLEGEL, 1988: § 131), Pessoa's fascination goes hand in hand with a keen perception of the senselessness and indeed the horror of war. It is such an ambivalence between the fascination and the horror of destruction that underlies the vision of chaos generated in the "Martial Ode" by the powerful accumulation of images of killing and violence. At times, it would seem that the poetic voice is intent on giving salience to that "pity of war" that is conjured up in Wilfried Owen's famous preface to his war poems:

Desenterrei o comboio de lata da creança calcado no meio da estrada,
E chorei como todas as mães do mundo sobre o horror da vida.
Os meus pés pantheistas tropeçaram na machina de costura da viuva que mataram à bayoneta

[I dug out the tin train of the child trampled in the middle of the road,
And I wept like all the mothers of the world over the horror of life.
My pantheist feet stumbled over the sewing machine of the widow bayoneted to death]

(PESSOA, 1993: 134; PESSOA, 2014: 154; BNP/E3, 70-62r; Fig. 3)

But the glimpse of compassion is overshadowed by the fact that there seems to be no sense at all in the violent chaos portrayed by the poem. In the end, the paradoxical possibility of meaning lies in the poetic voice assigning for itself a sacrificial role and eventually going so far as to take on the identity of the guilty perpetrator:

Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado todos elles
Que matou, violou, queimou e quebrou, [...]
Christo absurdo da expiação de todos os crimes e de todas as violencias, [...]
Deus tenha piedade de mim que a não tive de ninguém!

[Yes, I was to blame for it all, I was the soldier – all of them –
Who killed, raped, burnt and smashed, (...)
An absurd Christ atoning for all the crimes and all the acts of violence, (...)
May God have pity on me who had it on nobody!]¹¹

(PESSOA, 1993: 134; PESSOA, 2014: 154-155; BNP/E3, 70-62; Fig. 3)

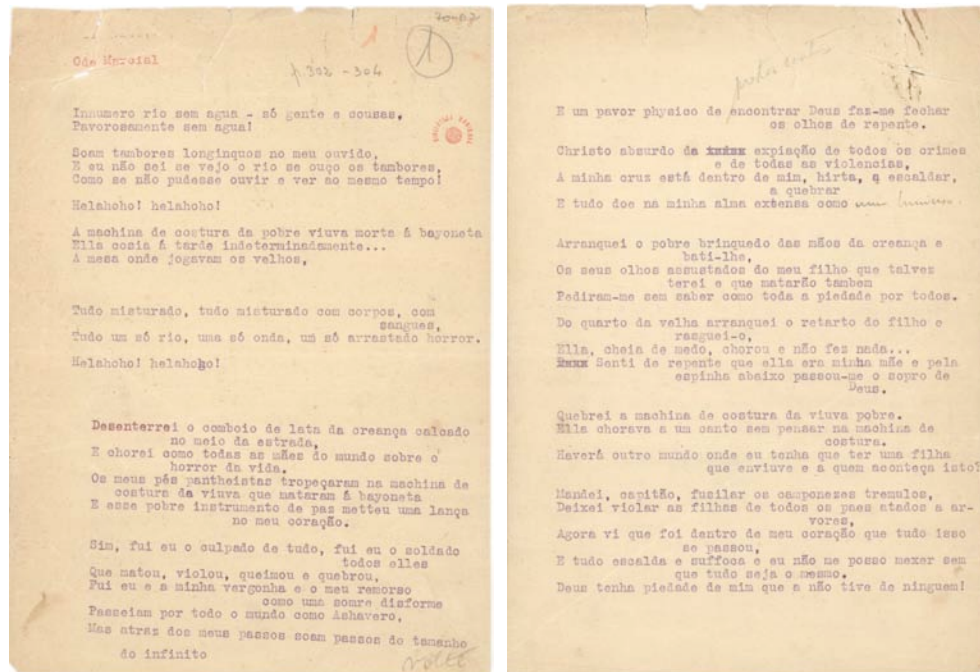


Fig. 3. BNP/E3, 70-62, "Martial Ode".

The several versions and fragments of the ode – a total of 15 of various lengths in the critical edition by Teresa Rita Lopes and of 8 in Jerónimo Pizarro's and Antonio Cardiello's proposal – amply testify to the poet's difficulty in grappling with the subject matter. They probably represent the most ambitious attempt by Pessoa to come to terms with the question of violence and war, an attempt which is clearly inseparable from the European context of the Great War.

¹¹ I am quoting the English version by Keith Bosley (PESSOA, 1997: 106-107). Lines from fragments not included in this version are given in my own translation.

This is at times explicitly signalled, as in the opening lines of another fragment – “Ruido longinquo e proximo não sei porquê | Da guerra européa” [Distant and close noise I don’t know why | Of the European war] (PESSOA: 1993: 129; PESSOA, 2014: 156; BNP/E3, 57A-45). The explicit references, including quite explicit images of the means of destruction available in modern, technological war, help situate the concrete temporality of the Great War as the framework of reflection. This reflection, however, is projected onto a more general level, becoming in the process a reflection on violence as a determining factor in social relations. In the end, the individual body and the concrete reality of death, of “the deaths of those who died, who really died” (“mortes de quem morreu, na verdade” [PESSOA, 1993: 138; PESSOA, 2014: 159; BNP/E3, 64-76a]) become almost indifferent and are accepted as the common fate of humankind within the nightmare of history: “Elle que foi tanto para ti, tudo, tudo, tudo, | Olha, elle não é nada no geral holocausto da historia” [He who was so much to you [i.e. the mother], everything, everything, everything... | Look, he is nothing in the general holocaust of history] (PESSOA, 1993: 136; PESSOA, 2014: 162; BNP/E3, 66B-24]). In the end, the poem itself thus becomes a part of the very scenario of violence it sought to convey in drastic images and apocalyptic visions – and that is why the poetic subject himself, whose soul, as one can read in the “Martial Ode”, has the cosmic dimension of the universe, has to take on his guilt, caught in the paradox of being himself a part of the violence he wanted to describe. Thus, the artist as a destructive personality ends up turning destruction upon himself – “Deus tenha piedade de mim que a não tive de ninguem!” [May God have pity on me who had it on nobody!] (*supra*). In this, he is a figure that is quite distinct from Walter Benjamin’s “destructive character”, carried along by a utopian, messianic drive that is fundamentally absent in the “Martial Ode”.

The notion of history as a nightmare is, significantly, also the guiding thread of the first direct pronouncement by Pessoa on the Great War. I am referring to an ode in English written in January 7th 1915 and published for the first time by Georg Rudolf Lind in 1972.¹² In this ode, the attitude towards war is strikingly distant and, at times, overtly critical. It is tempting to compare Pessoa’s poem with the pronouncement by another great European poet, Rainer Maria Rilke, who, in the beginning of August 1914, had written his “Fünf Gesänge” [Five Chants], enthusiastically greeting the outbreak of war as an opportunity for regeneration and the bringing into motion of a stagnated world. Under the direct influence of his reading of Hölderlin’s patriotic poems, whom Rilke was discovering at the time through the volumes edited by Norbert von Hellingrath, the “Five Chants” are written in the form of hymns and are framed by the prophetic voice of a poetic

¹² Pessoa’s ode is included in LIND (1981), a first version of which was published in 1972 in the journal *Ocidente* (“Poesias inglesas inéditas de Fernando Pessoa sobre a Primeira Guerra Mundial”, *Ocidente*, n.º 405).

subject who assumes the stance of the interpreter of the profound essence of the community. War is for Rilke a moment of *kairós*, the irruption of a totally different temporality bringing with it a moment of decision. The experience of war is thus set into a distinctly metaphysical framework as the coming of a new God, the God of war – “Endlich ein Gott” [A God, at last], as one can read in the first chant.¹³ On the whole, the mythical transfiguration in Rilke's poem corresponds to a – no less than revolting – aesthetization of war which is in sharp contrast with Pessoa's ode. In the latter, there is no coming of a God, on the contrary, modern war signifies the demise of the gods, be it the gods of Antiquity or the Christian god: “No God that lives in us survives | The winter in us, that snow kills God and Fate | And has iced o'er the rivers of our lives” (LIND, 1981: 450; BNP/E3, 49A⁴-4^r). There are several interconnections between the “Martial Ode” and this poem which I will not be able to go into in detail in this context. There is also a sharp contrast, above all regarding the poetic subject's stance, which, in the latter case, is above all the stance of the somewhat detached observer. In the end, however, the ode, which is structured in the form of a nightmare, amounts to the apocalyptic vision of a world where in reality no centre can hold. The most powerful image in the poem is a stream of blood which, at a given moment, becomes “a mighty river full of strange things – dead | men, children, wrecks of bridges, cities, thrones” (LIND, 1981: 454; BNP/E3, 49A⁴-5^r). Not the new world of Rilke's enthusiasm is coming into being, on the contrary, the world is falling apart. What remains, as the poem concludes, is “again in the dark infinity | My pity and my dread alone with me | And my dream's meaning like a paling night” (LIND, 1981: 456; BNP/E3, 49A⁴-6^r).¹⁴

¹³ The first line of the second chant overtly expresses the exhilaration felt in view of the patriotic enthusiasm of the masses – “Heil mir, dass ich Ergriffene sehe!” [What a joy to see people who are possessed!] (RILKE, 1966: 107).

¹⁴ Both the several fragments of the “Martial Ode” and the ode “Now are no Janus' temple-doors thrown wide...” directly contradict the statement in a text (signed “FERNANDO PESSOA, sensationist”) on the sensationist movement and the war dated 1915 by Paula Cristina Costa and Teresa Rita Lopes (LOPES, 1993: 263-264; BNP/E3, 88-5^r; see also PESSOA, 2009: 198; Fig. 4). Here, “o campo da literatura superior” [the field of superior literature], represented by the sensationists, is assigned the task of bringing to completion “a obra doentia iniciada pelos simbolistas” [the morbid work initiated by the symbolists]. Pessoa lists as the landmarks of that literature “desdem pelo povo” [contempt for the people], “aversão pelos velhos temas do amor, da gloria e da vida” [aversion to the old themes of love, glory and life], “indiferença pela patria, pela religião, pela humanidade, por todas as cousas com que a sinceridade dos ignobeis se preocupa” [indifference towards the fatherland, religion, mankind, all those things with which the sincerity of ignoble persons is concerned]. This overtly esoteric attitude, summed up in the formula “anarchismo dos superiores, sem explicação, sem utilidade e sem desculpa” [anarchism of the superior, with no explanation, no utility and no excuse], seems to be at odds with the actual involvement in current events, but is totally coherent with the general framework of simultaneous programmatic distancing and inevitable practical entanglement with politics in the shape of the contemporary history of violence, which is a common feature of the European modernist generation. In any case, the common perception of Pessoa as an essentially apolitical writer stands in need of correction (on political

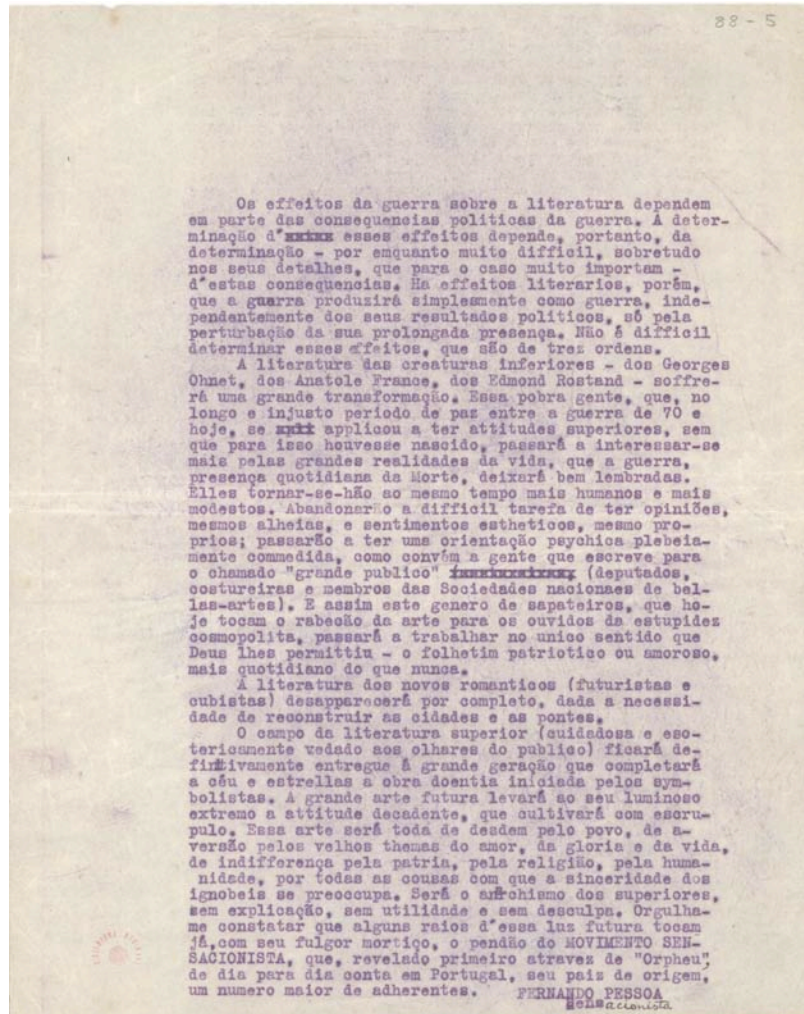


Fig. 4. BNP/E3, 88-5r, a text signed "FERNANDO PESSOA, sensationist".

Let us now turn briefly to another major piece in the poetic production of the year 1915. I am referring to José de Almada Negreiros' "A Cena do Ódio" [The Scene of Hatred], the long poem that was scheduled to appear in the third issue of *Orpheu*, which was already set and ready to go into print, but never saw the light of day. The poem was published for the first time in a partial version in 1923 in *Contemporânea* and would appear in its complete form only in 1958, in the anthology *Líricas Portuguesas* edited by Jorge de Sena. It is well known that the immediate context and the triggering factor for the writing of "A Cena do Ódio" were the bloody events of the "14th of May", the date of a political upheaval in Lisbon leading to the demise of the Pimenta de Castro dictatorship and causing in the process hundreds of wounded and dead. The poem, however, escalates into a furious, unstoppable series of destructive visions that reach far beyond this immediate context and pretext and amount to a general indictment: "Há tanta

Pessoa, see most recently PITTELLA, 2016).

coisa que fazer, Meu Deus! / e esta gente distraída em guerras!” [There is so much to do, my God! / and these people distracted by war!] (NEGREIROS, 1971: 28). But the point is that Almada himself is at war. Ana Luísa Amaral has drawn attention to the fact that the text itself is structured like a round of artillery fire sparing nothing and no one (AMARAL, 1990). The sheer violence of the poem itself mimetizes the violence of war, prefiguring the verbal violence of Campos’s and Almada’s “Ultimatums” of 1917. In so far, war does not remain as an external reference, it becomes an immanent condition for the text, thus testifying to its inextricable entanglement with history in the very act of asserting the autonomy of the poetic text.

A much broader comparative survey along the axis of the year 1915, of which I could offer here but a few fragmentary pieces centred in the main in the Portuguese modernist scene, would have to include several other relevant references. I will add just two additional reminders of how much remains to be done. In 1915, Franz Kafka had just completed his narrative “In der Strafkolonie” [In the Penal Colony], written during the first months of the War, a central piece for an analysis of the intertwining of violence and the modernist text.¹⁵ Kafka was an author who once wrote that his whole business as a writer was about torturing and being tortured (KAFKA, 1998: 290). In this much quoted sentence in a letter to Milena, the simultaneous use of the active and the passive form of the verb is worth highlighting: the writer is not just the one who suffers, he is also the one who inflicts suffering. On another level, in October 1915, in a journal edited and written by one of the fiercest opponents to war in European literature, Karl Kraus’ *Die Fackel* [*The Torch*], there appeared a short dramatic scene signalled as belonging to the tragedy *Die letzten Tage der Menschheit. Ein Angsttraum* [*The Last Days of Mankind. A Nightmare*]. Eventually, this tragedy would grow to over 700 hundred pages featuring 210 scenes set as a most violent representation of what Kraus consistently names the tragic carnival of the war.¹⁶ In this drama, the central character, The Grumbler, also takes upon himself the guilt for the bloody carnage as a gesture of redemption.

To conclude: it is a tragic irony that the cosmopolitan utopia of the literary project of Pessoa and the *Orpheu* generation should have found itself projected onto the European temporality of violence and war. Along with the retreat into different versions of what might be called a cosmopolitan or universalist nationalism (RIBEIRO, 2007), that temporality builds a unifying thread invisibly connecting the European literary scene of the time. As was apparent from the short analysis of some central poems offered above, the open confrontation with the violent panorama of the time projects the poetic gesture into the arena of history

¹⁵ For a brief analysis of Kafka’s narrative from this point of view, see RIBEIRO, 2013: 21-24.

¹⁶ For my Portuguese translation of the full text of Kraus’ drama, see KRAUS, 2016. The first full English translation, by Fred Brigham and Edward Timms, was published in 2015.

and forces the poetic imagination to enter the grounds of real conflict. Indeed, the irruption of history fully exposes the dilemmas the different European laboratories of modernist writing had to face upon being confronted with the sheer facts of modern warfare and the politics of war. Such an exposure results in new modes of reflecting the complex entanglements between violence and representation, building a trans-European invisible dialogue which it is the as yet unfulfilled task of comparative criticism to bring to the fore.

Bibliography

- AMARAL, Ana Luísa (1990). "'A Cena do Ódio' de Almada-Negreiros e 'The Waste Land' de T. S. Eliot," in *Colóquio/Letras*, n.º 113/114, pp. 145-156.
- BARRETO, José (2014). "Fernando Pessoa – Germanófilo ou Aliadófilo? Um Debate com João de Barros que Não Veio a Público," in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 6, pp. 152-215. (www.pessoaplural.com)
- BUELENS, Geert (2014). *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*. Berlin: Suhrkamp.
- DIX, Steffen (2015). "O Ano de 1915. Um Mundo em Fragmentos e a Normalização dos Extremos," in *1915: o ano do Orpheu*. Edited by Steffen Dix. Lisbon: Tinta-da-china, pp. 15-34.
- KAFKA, Franz (1998). *Briefe an Milena. Erweiterte neue Ausgabe*. Frankfurt am Main: Fischer.
- KRAUS, Karl (2015). *The Last Days of Mankind*. Translated by Fred Brigham and Edward Timms. New Haven & London: Yale University Press.
- KRAUS, Karl (2016). *Os últimos dias da humanidade*. Translated by António Sousa Ribeiro. Famalicão: TNSJ/Húmus.
- LEAL, Ernesto Castro (2011). "Modernistas Portugueses. A Grande Guerra e a Europa (1915-1935)," in *Cogitationes*, vol. 2, n.º 5, pp. 5-20.
- LIND, Georg Rudolf (1981). "Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial," in *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 425-458.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008) (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- MONTEIRO, George (2000). *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- NEGREIROS, José de Almada (1971). *Poesia*. Lisboa: Estampa. Obras Completas vol. IV.
- ____ (1917). "Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX," in *Portugal Futurista*, pp. 36-38.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2013). *O Regresso dos Deuses e Outros Escritos de António Mora*. Edited by Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edited by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2002). *Obras de António Mora*. Edited by Luís Filipe Bragança Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999). *Cartas*. Edited by Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1997). *A Centenary Pessoa*. Edited by Eugénio Lisboa with L. C. Taylor. Manchester: Carcanet.
- ____ (1993). *Livro de Versos. Álvaro de Campos*. Edited by Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.

- _____. (1980). *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Edited by Joel Serrão. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo (2006). "A Representação da Alemanha na Obra de Fernando Pessoa," in *Românica*, n.º 15, pp. 95-95.
- PITTELLA, Carlos (2016), "Chamberlain, Kitchener, Kropotkin – and the Political Pessoa," in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, pp. 34-65. (www.pessoaplural.com)
- RIBEIRO, António Sousa (2014). "'Inda Bem que Alguma Coisa Move os Homens!'. A Frente Literária em 1914," in *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 31, pp. 169-91.
- _____. (2013). "Introdução. A Representação da Violência e a Violência da Representação," in *Representações da Violência*. Edited by António Sousa Ribeiro. Coimbra: Almedina, pp. 7-34.
- _____. (2007). "A Center that Can Hold. The Figure of Empire in Portuguese and Austrian Modernism," in *Modernism*. Edited by Vivian Liska and Astradur Eysteinnsson. Amsterdam: John Benjamins, pp. 561-572.
- _____. (2005). "'A Tradition of Empire': Fernando Pessoa and Germany," in *Portuguese Studies*, n.º 21, pp. 201-209.
- RILKE, Rainer Maria (1966). *Gedichte 1910 bis 1926*. Edited by Manfred Engel and Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main: Insel.
- SCHLEGEL, Friedrich 1988. *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*. Edited by Ernst Behler and Hans Eichner. Paderborn: Schöningh.
- SCHNEIDER, Uwe and SCHUMANN, Andreas (2000) (eds.). *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SHERRY, Vincent (2003). *The Great War and the Language of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- SIMÕES, João Gaspar (1981). *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*. Lisbon: Bertrand. 4th edition.

O *Orpheu* ou o “momento histórico” da modernidade / modernização sociocultural em Portugal

Steffen Dix*

Keywords

Fernando Pessoa, *Orpheu*, Modernism, Modernity, Modernization.

Abstract

Modernism is generally seen as an artistic movement shaped or initiated by the rapid development of modern industrial societies or by the fast urbanization during the first decades of the 20th century. Although this assumption is correct, we can find some significant cases that suggest the opposite. The main objective of this article is to show that the little modernist magazine *Orpheu* was thought – mainly by Fernando Pessoa – as a historical key-moment for the sociocultural modernization of Portugal.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Orpheu*, Modernismo, Modernidade, Modernização.

Resumo

O modernismo entende-se, geralmente, como um movimento artístico iniciado pelo desenvolvimento rápido das sociedades industriais modernas ou pela urbanização acelerada durante as primeiras décadas do século XX. Embora esta suposição seja principalmente correta, pode-se encontrar alguns casos significativos que sugerem o oposto. O objetivo principal deste artigo consiste na demonstração de que a revista *Orpheu* foi considerada – principalmente por Fernando Pessoa – como o momento-chave histórico para a modernização sociocultural de Portugal.

* Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.

A arte e o seu papel sociocultural

O título e o conteúdo da primeira grande publicação de Fernando Pessoa – o denso artigo “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, publicado em abril de 1912, na revista *A Águia* (2.^a série, n.º 4) – foram visivelmente inspirados pelo livro *L’ Art au Point de Vue Sociologique*, de Jean-Marie Guyau, publicado pela primeira vez em 1887. Guyau, por sua vez, revela uma forte influência de Hippolyte Taine, e salienta na sua “sociologie esthétique” que há sobretudo três elementos determinantes numa obra artística: a raça, o ambiente social e o momento histórico. Toda a obra artística é necessariamente social, sendo quase inevitável que, na sua forma mais completa, se encontre numa relação estreita com a sociedade na qual nasceu. Além desta relação estreita com a sua própria sociedade, uma obra de arte é, ao mesmo tempo, um ponteiro direcionado para uma sociedade que se anuncia no futuro mais próximo – ou que já está, pouco a pouco, a realizar-se. Daí advém que a arte tenha o poder de reformar ou reorganizar uma sociedade, e ao génio artístico compete um papel decisivo no prelúdio, nomeadamente durante todas as transformações sociais (GUYAU, 1909: 33-6).

Embora Jean-Marie Guyau esteja, hoje em dia, quase esquecido, a sua obra teve uma importância razoável na viragem do século XIX para o XX, e este autor foi comparado, sobretudo no que diz respeito à justificação do mundo enquanto fenómeno estético, com Friedrich Nietzsche (FOUILLÉE, 1902: 18). Além disso, e em relação ao papel social do génio artístico ou literário, a “sociologie esthétique” de Guyau contribuiu, com certeza, para a elaboração do “supra-Camões”, anunciado polemicamente nessa primeira grande publicação de Pessoa na revista *A Águia* em abril de 1912. Ou seja, além da polémica com que Pessoa termina o seu texto, o anúncio do “supra-Camões” revela o grau elevado de responsabilidade e de importância social e política que Pessoa atribuiu à sua própria obra. O “supra-Camões” não é simplesmente uma provocação dirigida ao *establishment* cultural daquela época, ou um conceito com o qual Pessoa pretendesse profetizar a sua própria diversidade poética, mas também uma previsão concreta, ou até uma convicção íntima, de que importantes transformações culturais e sociais ocorreriam num futuro muito próximo; e que se deviam tornar realidade – assim esperava Pessoa – a partir do dia 24 de março de 1915, data em que os primeiros exemplares da revista *Orpheu* saíram.

No entanto, e mesmo que o *Orpheu* seja entendido como o nascimento do modernismo em Portugal, o aparecimento da revista tende a contrariar a teoria que compreende o modernismo como uma interação, uma reação ou uma forma paralela da modernidade / modernização social, cultural e económica. Especialmente a partir do influente livro *All That Is Solid Melts into Air*, de Marshall Berman, enraizou-se a ideia de que o modernismo representa uma espécie de espelho dialético de uma industrialização forçada, de um grau avançado de

desenvolvimento tecnológico, de agitações demográficas, de um crescimento urbano ou de progressos de comunicação. Não sendo propriamente errada, esta ideia talvez seja demasiado marxista, subestimando efetivamente a possibilidade de experiências modernistas em locais que ainda não são verdadeiramente modernos, nem estão a caminho da modernização.

De facto, no início de século XX, Portugal ainda carecia de uma infraestrutura sociocultural e económica capaz de impulsionar qualquer forma de arte modernista, e foi provavelmente esta carência que explica a rejeição violenta que o *Orpheu* provocou no *establishment* cultural de Lisboa. Ou seja, o *Orpheu* contraria, historicamente, a noção de que modernidade, modernização e modernismo sejam fenómenos quase sincrónicos ou sucessivos e parece confirmar a convicção de Pessoa – muito provavelmente fruto da leitura de Guyau – de que uma obra de arte pode ser entendida como causa original ou ponto inicial de modernização sociocultural de um país. Isto é, em vez de afirmar que o modernismo português representa, de uma forma sincrónica, a consciência ou a dimensão estética de um processo acelerado de modernização, talvez seja mais correto, na esteira do raciocínio pessoano, entender o *Orpheu* como um meio, ou pelo menos uma tentativa, de abrir o caminho para a modernidade.

Assim, este artigo propõe-se analisar um assincronismo: aquele existente entre um surgimento antecipado do modernismo através do *Orpheu* e uma modernização sociocultural tardia em Portugal. É preciso questionar se o modernismo surge necessariamente numa sucessão temporal durante ou imediatamente depois da modernização, ou se será também possível admitir que o modernismo possa antecipar a modernização ou a modernidade. Embora não tenha utilizado os conceitos *modernidade* / *modernização* / *modernismo*, Pessoa defendeu, no seu artigo sobre a nova poesia portuguesa, explicitamente a hipótese de que uma obra de arte pode antecipar um estado sociocultural; e o *Orpheu* parece ter surgido como a prova viva desta hipótese. Ou seja, o *Orpheu* pode ser encarado como o “momento histórico” a partir do qual a modernidade / modernização sociocultural teve início.

A “europeização do país”

O argumento de que uma obra artística ou uma pequena revista literária possam contribuir para profundas evoluções culturais de uma sociedade inteira parece bastante exagerado, especialmente sabendo que as transformações socioculturais da primeira metade do século XX aconteceram, de facto, a partir de grandes evoluções económicas, na maioria dos casos através de revoluções sangrentas, marcadas por enorme violência física. Todavia, Pessoa acreditou sempre na superioridade de uma obra de arte e procurou que a sua produção artística estivesse sempre muito além de um simples *épater la bourgeoisie*. Trata-se, como já

indicámos, de uma convicção que provavelmente foi reforçada pela sua leitura de Jean-Marie Guyau, e que ficou manifesta na sua colaboração na revista *A Águia*, sendo exposta explicitamente numa carta a Armando Cortês-Rodrigues, escrita no dia 19 de janeiro de 1915:

Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização veem-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante cousa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim creador-de-civilização de toda a obra artística. [...]

Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e ess'outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*.

(PESSOA, 2009: 355)

Um dos grandes objetivos intelectuais de Pessoa, e possivelmente a razão principal do seu afastamento d'*A Águia* e do saudosismo de Teixeira de Pascoaes, foi a inclusão artística e cultural de Portugal na Europa, ou seja, a pretendida "europeização do país" (PESSOA, 2009: 32). Esta é uma das grandes preocupações de Pessoa e está presente nos seus planos de junho 1911 para uma revista que se devia chamar *Lusitânia*, para a qual foi planeado um capítulo longo de 32 páginas com o título "O pensamento europeu" (cf. PESSOA, 2009: 28). Este intuito tornou-se ainda mais explícito com o plano subsequente de lançar uma revista chamada *Europa*. Então a exigência era 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 a alma na Europa" (PESSOA, 2009: 29). Tendo em consideração que os planos das revistas *Lusitânia* e *Europa* fazem parte da génese do *Orpheu*, esta última revista cristaliza a intenção de incentivar uma europeização e uma transformação sociocultural de Portugal. A revista *Orpheu* é, até certo ponto, a conclusão do "plano Europa", mas nasceu num meio diferente daquele ambiente em que a maior parte das outras revistas modernistas, dentro e fora da Europa, surgiram.

Nas primeiras décadas do século XX, as principais revistas modernistas nasceram num ambiente de grandes progressos económicos, de agitação artística, confrontadas com diversos movimentos ou grupos, imersas numa discussão pública sobre as mais recentes teorias estéticas, filosóficas ou literárias. O ambiente caracterizava-se pelas contínuas tentativas de chamar a atenção para as últimas inovações no campo da arte e da literatura.¹ Contrariamente às condições socioculturais e económicas nos centros do *high modernism*, a situação em Lisboa era ainda bastante ambígua. Ao responder ao pedido feito por Carlos Augusto

¹ Veja-se, por exemplo, a descrição do ambiente sociocultural em que surgiu a revista *Blast* (GASIOREK, 2009: 290-291). Neste caso, verificam-se as teorias que defendem um paralelismo entre modernismo e modernização.

Lyster Franco – diretor do seminário algarvio *O Heraldo* e admirador do *Orpheu* – para comentar as correntes e as direções da literatura contemporânea, Pessoa descreveu, em 1915, os tempos modernos como uma existência sincrónica do cosmopolitismo que deriva “da extensão do comércio, da multiplicação das indústrias, da facilidade excessiva de comunicações, do aumento de conhecimentos interlinguísticos” (PESSOA, 2009: 395-396). Na perspetiva de Pessoa, esta vida cosmopolita era uma das características mais marcantes da Europa da sua época, embora, a seu ver, continuasse pouco desenvolvida em Portugal. No caso da geração do *Orpheu*, alguns membros já estavam familiarizados com o cosmopolitismo europeu e com os seus movimentos de vanguarda, quer através de estadias em Paris, quer por uma sensibilidade aguda para as correntes artísticas mais atuais da época, mas, na generalidade, o Portugal do início do século XX ainda não se tinha libertado completamente do “Sentimento de um Ocidental”, proferido por Cesário Verde no final do século XIX. Na altura do “plano Europa”, Pessoa também desenvolveu um “Programa para o trabalho da geração nova”, no qual sublinha a necessidade de criar:

[...] uma classe culta e agitada pelas idéas modernas, mas transcendendo-as, pondo para nacionaes algumas, innundando o nosso meio intellectual com outras. Nenhuma transigencia para com os nossos pseudo-intellectuaes. Um desprezo profundo para com os mantenedores semi-pseudo-intellectuaes do actual estado de cousas. Uma fraternização mais com as correntes intellectuaes de lá fora, á altura essas da ideação dos Novos, do que com a tacanhez e mesquinhez dos nossos compatriotas dominantes.

(PESSOA, 2009: 31; BNP/E3, 92L-92r)

Tendo em consideração que o ambiente sociocultural e económico português se distinguiu bastante do das outras metrópoles onde a maioria das revistas modernistas foi publicada, constata-se que o *Orpheu* teve, necessariamente, um impacto diferente. Isto é, a revista recebeu claramente várias influências vindas de Paris e Londres², e consequentemente teve uma dupla funcionalidade: por um lado, apropriou-se das estéticas do *high modernism*; por outro, constituiu o ponto de partida para a modernização cultural de Portugal, “inundando” o meio intelectual com ideias modernas. Ou seja, do *Orpheu* partiu, de facto, “o primeiro grito moderno que se deu em Portugal”, como sublinhou Almada Negreiros em “Um aniversário: *Orpheu*”, artigo comemorativo do vigésimo centenário da revista publicado no *Diário de Lisboa* a 8 de março de 1935 (cf. PIZARRO, COSTA e CARDIELLO, 2015).

² Várias informações sobre a vanguarda europeia chegaram relativamente cedo a Portugal, tal como um artigo bastante detalhado sobre a exposição futurista na galeria parisiense *Bernheim Jeune*, publicado por Aquilino Ribeiro no dia 11 de março de 1912 na revista *Ilustração Portuguesa*. E já antes da publicação do *Orpheu*, Pessoa tomou conhecimento profundo do imagismo e do vorticismismo (SILVA [MCNEILL], 2015). Sobre os vestígios de uma atmosfera artisticamente agitada na capital francesa no caso do *Orpheu*, veja-se VASCONCELOS (2015).

"It was in 1915 the old world ended"

Um olhar sobre a Lisboa do tempo do *Orpheu*, podia fazer-nos rememorar uma observação de D.H. Lawrence em relação a Londres em *Kangaroo*: "The spirit of the war — the spirit of collapse and of human ignominy, had not travelled so far yet. It came in advancing waves" (LAWRENCE, 1923: 244). Em 1915, já não havia ninguém na capital inglesa que partilhasse a curiosa euforia belicosa que se notou ainda em agosto ou setembro de 1914, nos vagões de gado que levaram os soldados rasos para as trincheiras de Flandres. Embora já se tivesse envolvido em pequenos conflitos com o exército alemão no sul de Angola e em Moçambique a partir de dezembro de 1914, Portugal entraria na guerra apenas a partir de março de 1916. No entanto, isto não significa que se vivessem dias calmos na capital portuguesa, caracterizada pelos clichés de uma cidade pacata ou dos brandos costumes da população portuguesa. Além dos conflitos nas colónias em África, a vida na metrópole tornou-se progressivamente mais violenta, os custos de vida cada vez mais elevados e em março de 1915 ocorreram assaltos a padarias devido ao aumento do preço do pão. A 14 de maio, sucedeu uma das revoluções mais violentas na história portuguesa, que encheu as ruas principais de Lisboa de barricadas e metralhadoras e provocou, em apenas três dias, centenas de mortos e feridos, acabando por derrubar o governo de Pimenta de Castro (BARRETO, 2015a; CABRAL, 2015; DIX, 2015). José de Almada Negreiros reagiu a esta violência escrevendo "A Cena do Ódio", que estava previsto sair no número três do *Orpheu* (que ficou em provas) e constitui o único contributo planeado para a revista com um conteúdo abertamente político. No entanto, a ausência de textos de teor político em *Orpheu* não indica uma atitude na linha de *l'art pour l'art*.³ Muitos dos seus colaboradores e simpatizantes foram altamente politizados ou estiveram diretamente envolvidos em acontecimentos ligados à vida política ou à guerra. António Ferro, por exemplo, não tendo sido propriamente um colaborador, publicou, em janeiro de 1915, na *Ilustração Portuguesa*, um poema com o título "Passo de Marcha", incentivando a juventude portuguesa à participação na guerra.⁴ O acontecimento de cariz político mais notório em torno do *Orpheu* é a famosa carta dirigida ao diretor do jornal *A Capital* pelo "engenheiro e poeta sensacionista" Álvaro de Campos, na qual este se congratula com a "Providência

³ *Orpheu* distingue-se claramente de outras revistas modernistas daquela altura que se relacionaram explicitamente com alguns acontecimentos políticos ou de guerra, como por exemplo o segundo número de *Blast* que foi intitulado "War Number". Todavia, esta abstenção política corresponde sobretudo às convicções de Pessoa que pretendeu, nesta altura, uma eliminação completa de assuntos políticos dentro da literatura.

⁴ Em várias ocasiões, e de forma abusiva, António Ferro apresentou-se como uma figura chave do modernismo português. No entanto, o seu papel na história da revista foi absolutamente marginal (BARRETO, 2015b; veja-se também PESSOA, 2009: 89-90). Aliás, José de Almada Negreiros sublinhou várias vezes, e de forma explícita, que António Ferro não fez parte do grupo do *Orpheu*.

Divina", que teria alegadamente causado a fratura do crânio do influente político Afonso Costa depois deste ter saltado de um elétrico em movimento (PESSOA, 2009: 31). Acresce que no mesmo dia em que ocorreu o acidente de Afonso Costa, Raul Leal distribuíra no comboio de Lisboa para Cascais um panfleto intitulado "O Bando Sinistro", no qual atacava ferozmente o partido republicano e nomeadamente Afonso Costa, assinando esta espécie de manifesto com o seu nome e com a indicação "colaborador de *Orpheu*" (cf. ALMEIDA, 2015).

Em 1915, Portugal teve três presidentes e cinco governos diferentes, sendo que as tomadas de poder nem sempre foram serenas, mas pontualmente acompanhadas por violência física, comprovando que este foi um ano de grandes ruturas e extremos. Os valores tradicionais do velho mundo português começaram a dissolver-se acentuadamente. Neste ano, Lisboa deixou de ser uma cidade pacata e os portugueses esqueceram, por alguns meses, os seus brandos costumes. Tendo em conta que o *Orpheu* é cultural e esteticamente um dos testemunhos mais eloquentes de uma profunda viragem na história política de Portugal, convém salientar que a escrita da revista procura uma linguagem de rutura, apontando para a necessidade de encontrar novas expressões culturais. Assim, pode concluir-se que Pessoa demonstrou, nos seus artigos publicados em 1912 na revista *A Águia*, verdadeiras qualidades de um arauto, anunciando para breve a chegada de uma profunda transformação da consciência nacional.

Alguns aspetos materiais e intelectuais enquanto testemunhos da modernização

No que diz respeito aos aspetos materiais, a revista *Orpheu* distinguiu-se de outras publicações do seu tempo por vários fatores, tais como o papel, *layout*, material publicado, relações externas ou estratégias de divulgação. Todos estes aspetos revelaram uma forma de modernidade que se tornou modelo praticamente para todas as revistas literárias ou artísticas de Portugal que surgiram nos anos seguintes. Assim, por exemplo, o papel do *Orpheu* tem uma qualidade muito superior à da maioria das publicações da época, como se pode verificar avaliando contrastivamente o estado de conservação de diversos exemplares desta e de outras revistas. De mesma forma, o tipo de letras foi cuidadosamente escolhido, e até numa das primeiras críticas, na qual se diagnosticava óbvios sinais de paranoia nos colaboradores do *Orpheu*, se reconhecia que as 83 páginas da revista tinham sido "impressa(s) em excelente papel e tipo elegante" (cf. o artigo publicado n.º 4 *Capital*, a 30 de março de 1915; BNP/E3, 155-7^v e 8^r). O primeiro número da revista foi acompanhado por uma folha publicitária que anunciava, para o *Orpheu* 2, a "participação futurista" de Santa-Rita Pintor e um "Manifesto da Nova Literatura" de Fernando Pessoa, bem como por um "corta folhas e sinal" no qual foram divulgadas as últimas publicações da livraria-editora *Brazileira de Monteiro & C.^{ia}*. Estas medidas denotam a adoção de estratégias de *marketing* inovadoras,

complementadas pelos anúncios das obras (já publicadas ou em preparação) dos próprios colaboradores da revista ou de amigos próximos. No entanto, a ausência de publicidade comercial nas páginas do *Orpheu* excluí, desde o início, qualquer tentativa de obter um lucro material indireto com a revista.⁵

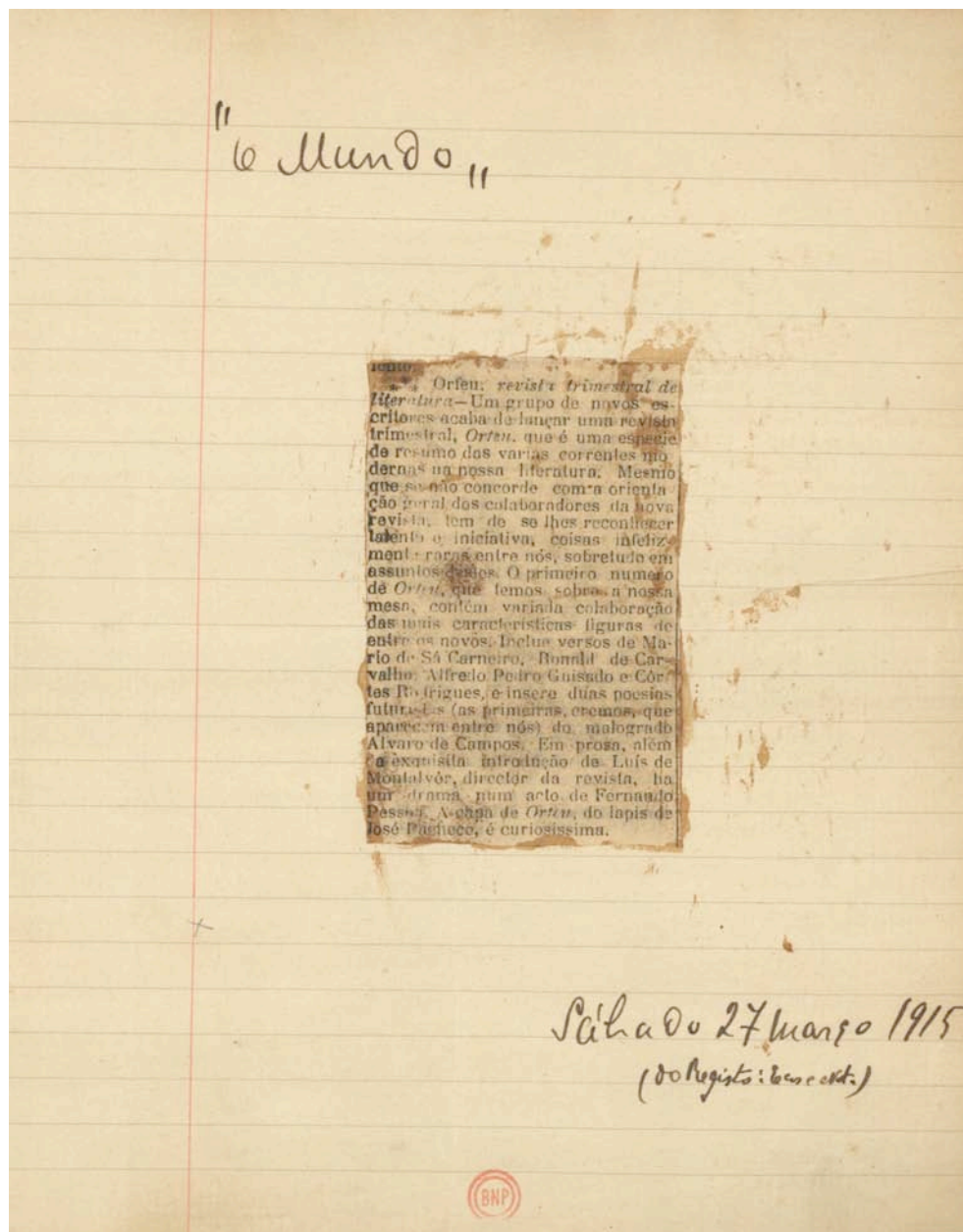
Curiosamente, a verdadeira motivação que estava por detrás da revista torna-se visível na primeira recensão da mesma num diário nacional. A 27 de março de 1915, o jornal *O Mundo* anuncia que o *Orpheu* pretende apresentar “uma especie de resumo de varias correntes modernas da nossa literatura”. A recensão, publicada anonimamente, terá sido escrita pelo próprio Fernando Pessoa, como sugere um testemunho dactilografado (com correções manuscritas) preservado no espólio pessoano (Figs. 1 e 2). Embora se afirme muitas vezes que o primeiro número do *Orpheu* não se distingue essencialmente de uma revista simbolista, a afirmação de Pessoa relativamente à revista implica, de uma forma indireta, que o primeiro número deve ser compreendido como sensacionista, tendo em conta que no espólio pessoano existem inúmeras definições de sensacionismo que incluem explicações que se aproximam do conceito de “resumo” aplicado à revista:

Assim, ao passo que qualquer corrente literaria tem, em geral, por typico excluir as outras, o Sensacionismo tem por typico admittir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, porisso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas acceita, com a condição de não acceitar nenhuma separadamente.

(PESSOA, 2009: 183; BNP/E3, 20-91^r)

Neste sentido, também se poderia citar uma declaração de Pessoa, segundo a qual “o neo-simbolismo e o sensacionismo explodiram juntos” no *Orpheu*, embora este indique que o primeiro número da revista deve ser entendido essencialmente como um “*Orgão do Movimento Sensacionista*” (Pessoa, 2009: 83; BNP/E3, 87A-45^r). Sumariamente, pode dizer-se que o *Orpheu* não apenas inundou o meio intelectual de Portugal com ideias modernas, mas que revelou também uma modernidade muito particular, de expressão heterogénea.

⁵ Neste sentido, o *Orpheu* corresponde aquilo a que Ezra Pound chamou a “original motivation” de uma revista. Ou seja, o desejo de ganhar dinheiro com qualquer obra de arte ou de literatura provoca, necessariamente, uma “pervasive monotony” (POUND, 1930: 689).

Fig. 1. BNP/E3, 155-7v, recensão no jornal *O Mundo*.

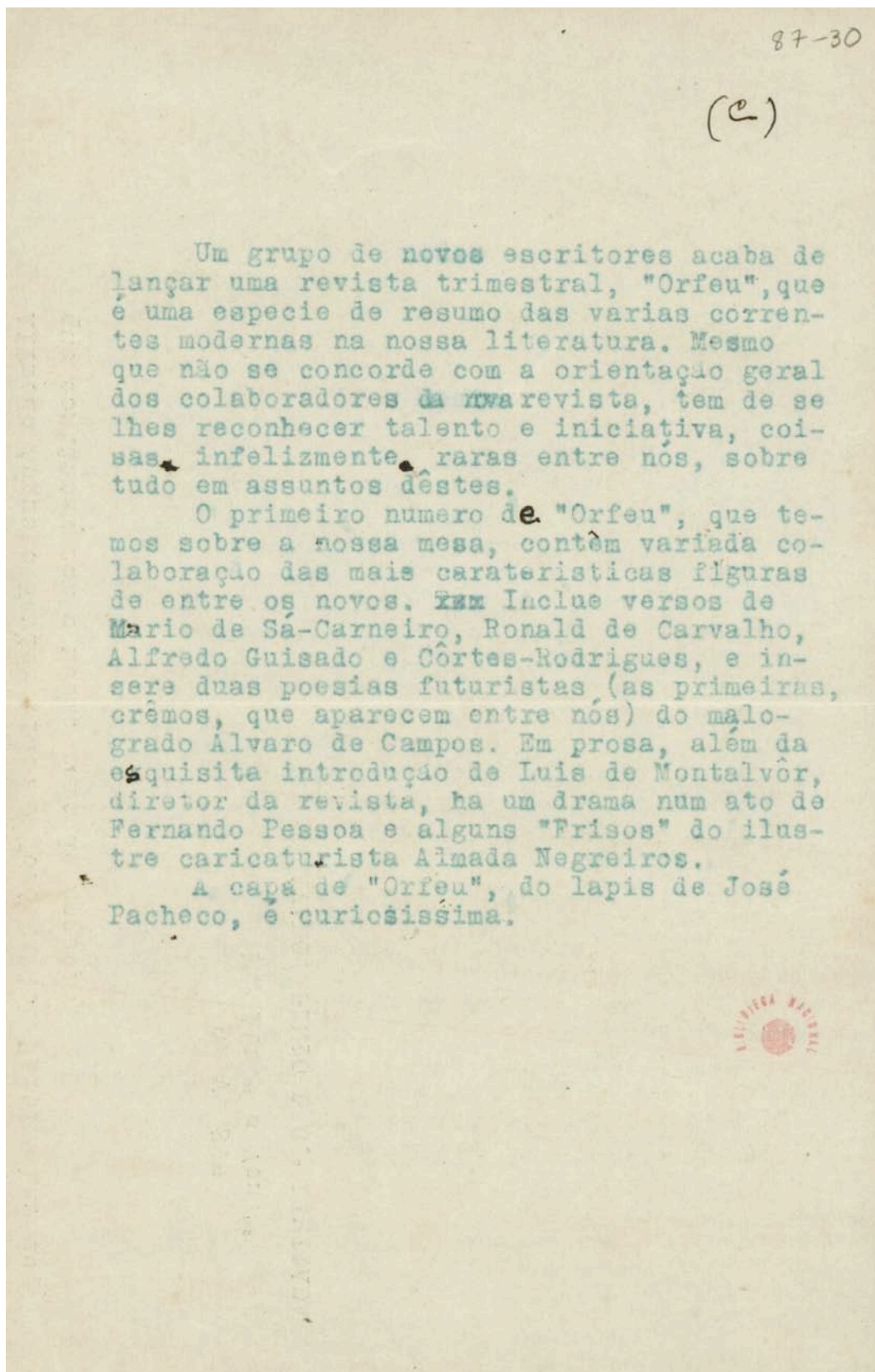


Fig. 2. BNP/E3, 87-30r, testemunho da recensão de 27 de março de 1915.

A divulgação (falhada) do *Orpheu*

O espólio pessoano apresenta um elevado número de fragmentos que revelam várias tentativas de divulgar a revista internacionalmente. Assim, e em comparação com a rejeição violenta nos jornais nacionais, o *Orpheu* recebeu em Espanha, ou pelo menos na Galiza, uma crítica bastante favorável, sobretudo em virtude da iniciativa de Alfredo Guisado, que tinha laços familiares nesta província espanhola. A tentativa de divulgar a revista em Espanha através de uma autoridade literária como Miguel de Unamuno fracassou, provavelmente pelo facto de Pessoa se dirigir ao filósofo de Salamanca num tom algo arrogante (PÉREZ LÓPEZ, 2015: 185-198). As outras tentativas de divulgação internacional não surtiram efeito, mas são mencionadas aqui para sublinhar o facto de a revista ter sido concebida como uma verdadeira revista europeia. Por exemplo, encontra-se no espólio pessoano um fragmento escrito no café *Montanha* que testemunha a despedida, na segunda semana de julho de 1915, de Mário de Sá-Carneiro para Paris, “tendo ido áquella cidade para tratar da collocação no estrangeiro da revista que dirige” (PESSOA, 2009: 65; BNP/E3, 48B-44^v). No que diz respeito à apresentação da revista a um público internacional, refira-se um rascunho de uma carta que Álvaro de Campos dirigiu a Marinetti, provavelmente depois de Pessoa ter recebido uma carta de Sá-Carneiro com o pedido de enviar o *Orpheu* aos “homenzinhos” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 352; BNP/E3, 115⁶-53a^r). Embora o tom geral desta carta fragmentária mostre pouca afinidade com o fundador do futurismo, não deixa de ser curioso o pedido de permissão de Álvaro de Campos para dedicar a Marinetti a tradução francesa da sua “Ode Triumphal”: “Dans *Orpheu* mon ode est sans dédicace. Je vous demande permis de vous la dédier, lors de la parution de mon livre, qui l’insérera” (PESSOA, 2009: 377; BNP/E3, 21-122^v).⁶

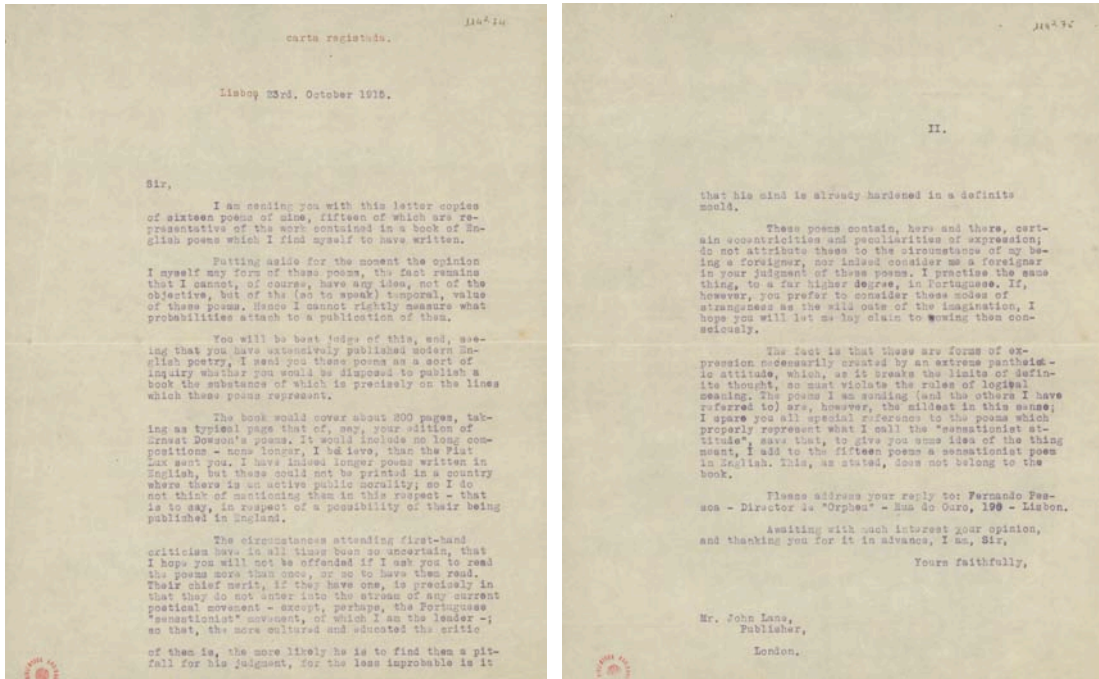
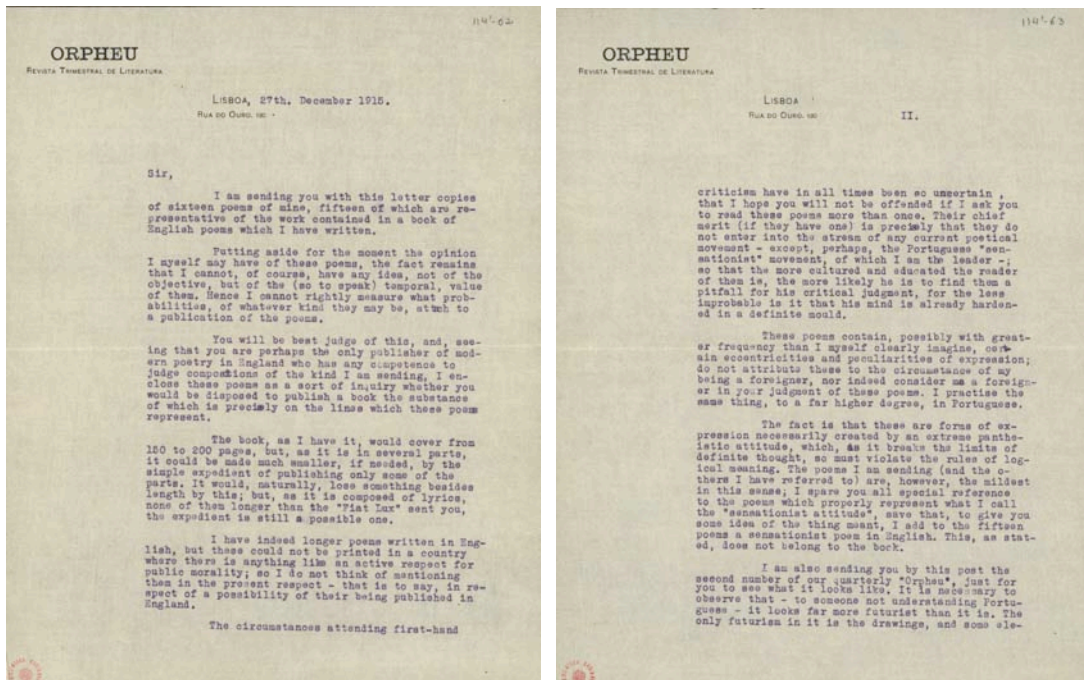
Uma outra tentativa falhada, ou nunca verdadeiramente praticada, de divulgar a sua própria poesia – e indiretamente o *Orpheu* – nos grandes focos da vanguarda europeia revela-se sobretudo em rascunhos de cartas que Pessoa tencionou enviar a Harold Monro e John Lane depois do aparecimento do segundo número do *Orpheu*. Naquela altura, Harold Monro era o proprietário da *Poetry Bookshop* em Londres e ofereceu a alguns jovens poetas a primeira possibilidade de publicação. Em 1914, reeditou a antologia *Des Imagistes*, que tinha saído apenas alguns meses antes, e sob a direção de Ezra Pound, na revista *The Glebe* e em forma de um livro na editora *Albert and Charles Boni*. É evidente que Pessoa conhecia bem

⁶ O pedido torna-se ainda mais curioso, sabendo que Pessoa nunca mostrou grande consideração por Marinetti. No rascunho de uma carta para o diretor d’*A Capital*, escrito logo depois da famosa carta de dia 6 de julho de 1915, Fernando Pessoa (ou mais provavelmente Álvaro de Campos) defende os colaboradores do *Orpheu* contra a acusação indireta de plagiar “imbecilmente as mais imbecis produções de Marinetti” (PESSOA, 2009: 381; BNP/E3, 92D-73^r). Sobre a relação de Pessoa com o futurismo, vide também DIX (2017).

as atividades editoriais de Harold Monro, uma vez que se encontram na sua biblioteca particular duas publicações do *Poetry Bookshop*, nomeadamente *Cadences*, de F.S. Flint, e *Images (1910-1915)*, de Richard Aldington, ambos publicados em 1915 (cf. <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>). Significativamente, na carta a Harold Monro Pessoa designa os poemas que pretendia publicar na *Poetry Bookshop* com a palavra “interseccionist”, que, segundo ele, designa não propriamente uma corrente literária (como por exemplo o imagismo), mas sim um processo “for in those poems it has been my intention to register, in intersection, the mental simultaneity of an objective and of a subjective image”. No entanto, menciona logo de seguida “the recent literary movement in Portugal with its complex inclusion and absolute fusion of elements drawn from the four quarters of the intellectual earth”, o que constitui claramente uma definição do sensacionismo. A referência ao poema “Chuva Oblíqua”, apresentado como a sua contribuição no *Orpheu*, torna esta subtil diferenciação ainda mais clara. Não se trata de dois *ismos* diferentes, mas o interseccionismo constitui um processo mental (entre vários outros) evocado por uma corrente literária. Pessoa acaba esta breve carta a Harold Monro com a promessa de enviar, além dos seus poemas, também o *Orpheu* com correio registado (Pessoa, 2009: 387-388; BNP/E3, 114²-62; Fig. 4). A outra carta é dirigida a John Lane – fundador da editora *The Bodley Head* e editor da revista *BLAST*, cujos dois números Pessoa já tinha em sua posse – e consiste em dois rascunhos semelhantes. O primeiro rascunho, datado de 23 de Outubro de 1915 (Fig. 3), tem a indicação “carta registada”, embora seja pouco provável que Pessoa a tenha alguma vez enviado, uma vez que o segundo rascunho – em papel com timbre do *Orpheu*, um pouco mais elaborado, mas mesmo assim incompleto – foi escrito dois meses depois e tem a data de 27 de dezembro de 1915.⁷ Deduz-se da mesma que Pessoa pretendeu publicar na editora de John Lane quinze poemas, provavelmente *The Mad Fiddler*⁸. No que diz respeito a estes poemas, Pessoa acrescenta que os mesmos podem “possivelmente” ser incluídos no movimento sensacionista, do qual ele próprio se declara o líder. E, à semelhança da carta a Harold Monro, Pessoa promete enviar a John Lane o segundo número do *Orpheu*.

⁷ O mesmo se pode dizer da carta a Harold Monro. Também nesta carta existe a probabilidade de que nunca a tenha enviado.

⁸ Isso indica a referência ao poema “Fiat Lux”, que pertence ao ciclo *The Mad Fiddler*. Em maio de 1917, há mais uma tentativa frustrada de publicar este ciclo de poemas na editora *Constable & Company Ltd*.

Fig. 3. BNP/E3, 114²-74, carta de 23 de outubro de 1915.Fig. 4. BNP/E3, 114¹-62, carta de 27 de dezembro de 1915.

À exceção dos modestos sucessos na Galiza, as outras tentativas de divulgação da revista não tiveram êxito. No entanto, foram aqui referidas para demonstrar dois factos: embora as recensões na imprensa portuguesa tenham sido demolidoras, Fernando Pessoa e a maioria dos outros colaboradores tiveram, desde o início, a segura convicção de pertencer à vanguarda europeia; e, mais significativamente, o *Orpheu* foi, de facto, pensado como um instrumento adequado para a “europeização” do país. E esta “europeização” possui um sentido duplo, isto é, além de ser uma tentativa de “inundar” o país com ideias modernas, a revista foi também pensada como uma tentativa de posicionar as primeiras expressões modernistas portuguesas nos centros do modernismo europeu.

O *Orpheu* – uma manifestação modernista sem manifesto?

Nas primeiras décadas do século XX, não houve praticamente nenhum “ismo” que não se tenha autoproclamado através de um ou mais manifestos. O seu objetivo principal consistiu geralmente no anúncio de um momento de viragem, na proclamação de um programa, relatando a vontade de mudar ou ultrapassar uma tradição obsoleta e de criar ou anunciar uma estética nova. O manifesto pretende definir novos padrões de arte e o documento em si torna-se, frequentemente, uma obra de arte independente, apresentada muitas vezes em forma de uma *performance*. De certa forma, o manifesto pode ser considerado o *highlight* de uma vanguarda modernista que designa claramente as suas intenções estéticas (ou políticas), e as suas características enquanto um “ismo” novo (CAWS, 2001: xx-xxiii).

Como já foi referido acima, o primeiro número da revista *Orpheu* incluiu um pequeno folheto anunciando a publicação de um “Manifesto da Nova Literatura” redigido por Fernando Pessoa. Este manifesto não apareceu no segundo número, nem se encontra nas provas do terceiro número; e em nenhum deles aparece uma proclamação explícita de um “ismo” qualquer. Neste sentido, pode argumentar-se que no *Orpheu* faltam dois atributos característicos de um modernismo ou vanguardismo específico: a falta de um manifesto e a falta de uma proclamação clara de um “ismo” (veja-se PIZARRO, 2015). Ao contrário da revista *Portugal Futurista*, em nenhuma página do *Orpheu* se encontra uma linha que exprima explicitamente a vontade de uma transformação cultural da sociedade. Trata-se de um facto que se encontra em contraste flagrante com a nossa tese de que o *Orpheu* deve ser entendido como instrumento decisivo que abriu o caminho para a modernidade / modernização sociocultural do país.

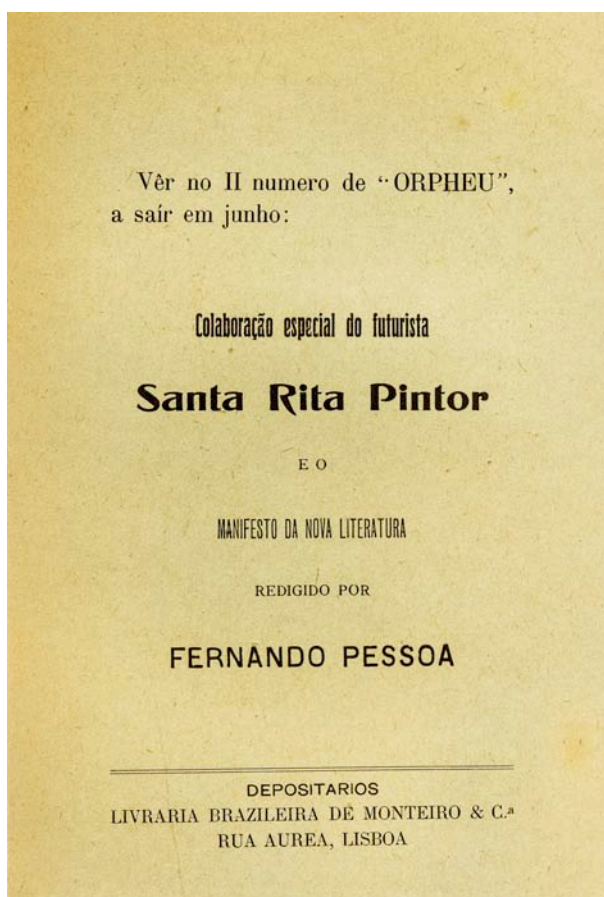


Fig. 5. Folheto incluído no *Orpheu* 1.

No entanto, e modificando um pouco a perspectiva terminológica, pode afirmar-se que o *Orpheu* foi sempre “acompanhado” por vários manifestos ou declarações explícitas que designaram claramente as suas intenções estéticas (ou até políticas). Além de vários esboços – alguns praticamente completos, outros menos elaborados – de manifestos sensacionistas (e interseccionistas), ou de outros documentos com a “natureza de manifestos” (PESSOA, 2009: 213; BNP/E3, 14³-59^r), encontram-se no espólio pessoano algumas ideias bastante concretas sobre como seriam os manifestos a publicar no *Orpheu*. Assim, os manifestos do *Orpheu* seriam “1. *Constatação Sensacionista* de Fernando Pessoa. | 2. *Ultimatum* (mandado de despejo) de Álvaro de Campos” (PESSOA, 2009: 74; BNP/E3, 48D-5^r). Embora uma fundamentação do sensacionismo e o “Ultimatum” de Álvaro de Campos nunca tenham aparecido no *Orpheu*, eles seriam publicados pouco tempo depois nas revistas *Exílio* (abril de 1916) e *Portugal Futurista* (novembro de 1917), ambas editadas por antigos colaboradores do *Orpheu*. Estas publicações “atrasadas” correspondem, curiosamente, a uma intuição que Pessoa registou no Outono de 1915, ou seja, numa altura em que já sabia claramente que a continuação da revista seria, em termos financeiros, impossível:

Orpheu, publicado d'esta fôrma, acrescentará ao caracter literario da Revista, o caracter mais propriamente combativo do jornal. Não é que vamos responder ás criticas que nos fôrão feitas.

Os diversos manifestos, que revelarão nitidamente a natureza e os instinctos do sensacionismo, vão apparecendo á medida que estiverem promptos, e que a sua publicação tenha cabimento.

(PESSOA, 2009: 71; BNP/E3, 87-49^r)

E, na verdade, assim sucedeu. O texto publicado na revista *Exilio*⁹ intitula-se "Bibliographia – Movimento Sensacionista" e aparece assinado por "Fernando Pessoa – Sensacionista". Está dividido em três partes, sendo a terceira uma apresentação de alguns poemas de "inspiração sensacionista" de João Cabral do Nascimento, reunidos sob o título "As trez princezas mortas num palacio em ruinas"; a segunda parte apresenta, de uma forma bastante detalhada, uma coleção de alguns sonetos de Pedro de Menezes sob o título "Elogio da Paisagem".¹⁰ Todavia, a parte mais importante deste texto é a primeira, que preconiza uma afirmação bastante combativa do "Movimento Sensacionista" (e do *Orpheu*), o qual "vae dia a dia colhendo força, rasgando caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas". E continua:

Desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com publicação de *Orpheu*, um oasis se abriu no nosso deserto da intelligencia nacional, os Espiritos, a quem Deus concedeu que com a sua sensibilidade espontanea iniciassem sensacionismo, vêem [...] brotar poetas da prosa e do verso, que [...] vêem aderir de inspiração aos principios que constituem a attitude sensacionista.

(PESSOA, in *Exilio*, 1916: 46; cf. Pessoa, 2009: 203-210; BNP/E3, 107-1^r a 4^r)

Já ao "Ultimatum" de Álvaro de Campos, que em 1914 e 1915 foi pensado como um manifesto interseccionista ou sensacionista, acabou por ser publicado apenas em novembro de 1917, em *Portugal Futurista*, mas sem qualquer indicação explícita

⁹ O ano de 1916 pode entender-se como uma aproximação curiosa e momentânea de alguns artistas modernistas e de certos defensores do nacionalismo. Assim, pelo menos duas capas da revista *A Ideia Nacional* foram desenhadas por José de Almada Negreiros, e a direção gráfica da revista esteve a cargo de José Pacheco. Trata-se de uma colaboração muito fugaz que foi interrompida, logo em maio de 1916, após a publicação de um artigo do diretor da revista, Homem Cristo Filho, contra o futurismo, e subsequentemente de uma nota bastante desagradável referente ao suicídio de Mário de Sá-Carneiro. Por sua vez, a *Exilio* foi fundada por dois membros importantes do *Orpheu*, Pedro de Menezes (pseudónimo de Alfredo Guisado) e Armando Cortês-Rodrigues, para além de Augusto de Santa-Rita (irmão de Santa-Rita Pintor) e de António Ferro. A revista foi um produto bastante eclético, caracterizada pela proximidade física de alguns textos totalmente antagónicos, tais como o poema "Hora Absurda", de Fernando Pessoa, e o fragmento protofascista "A Colina Inspirada", de António Sardinha.

¹⁰ Em 1915, esta pequena brochura foi publicada duas vezes. Uma delas com o nome Pedro de Menezes e a outra com o nome Alfredo Guisado. Ou seja, trata-se de uma só pessoa e de um dos mais importantes colaboradores do *Orpheu* 1.

de que se tratava de um manifesto. Embora tenha sido publicado numa revista futurista, pode afirmar-se que não se tratava de um “manifesto futurista”, mas sim do texto mais “futurista” do material inédito de Pessoa (veja-se o material preparatório de “Ultimatum”, reunido por Pizarro em PESSOA, 2009: 233-278). As exigências de abolir o “dogma da personalidade”, o “preconceito da individualidade” e o “dogma do objetivismo pessoal” aproximam-se, claramente, de algumas expressões que se encontram nos esboços dos manifestos sensacionistas ou nas definições do sensacionismo. Tendo em conta que o número 2 do *Orpheu* incluía um aviso de que o manifesto da “nova literatura” apareceria no número 3 da revista, ou possivelmente antes em opúsculo ou folheto separado, a existência de uma separata do “Ultimatum” editada por Pessoa em 1917 na tipografia Monteiro – a qual se distingue da versão publicada em *Portugal Futurista* na forma de apresentação do autor como “Álvaro de Campos: SENSACIONISTA” (grafado assim, com maiúsculas) – pode afirmar-se que Pessoa conseguiu efetivamente editar o “Ultimatum” também sob a forma de um manifesto sensacionista.

Além disso, em 1915, ou pouco depois, outros colaboradores do *Orpheu* escreveram ou publicaram alguns textos que são explicitamente manifestos ou que possuem a “natureza de manifestos”. O mais conhecido é o “Manifesto Anti-Dantas”, escrito no final de Outubro de 1915 (mas só publicado em 1916) enquanto reação imediata à estreia da peça de teatro *Sóror Mariana*, de Júlio Dantas. Ou seja, este manifesto dirigiu-se abertamente ao mais influente representante do *establishment* cultural, cujo livro *Pintores e Poetas de Rilhafoles* (1900) constituiu a base intelectual das acusações violentas que associavam os colaboradores do *Orpheu* a sofrendores de paranoia aquando da publicação do primeiro número da revista em março de 1915. Apenas alguns meses antes, mais concretamente durante a revolta de 14 de maio de 1915, Almada Negreiros escrevera o extenso poema-manifesto “A Cena do Ódio”, que foi entendido por Pessoa como “captivamente sensacionista” (PESSOA, 2009: 71; BNP/E3, 87-49^v) e no qual foram atacadas praticamente todas as camadas da sociedade portuguesa. Este poema-manifesto está incluído no conjunto das provas de *Orpheu* 3, mas foi publicado apenas em 1923 em forma de uma separata da revista *Contemporanea* 7. No entanto, nesta separata Almada Negreiros manteve, de forma bem visível, a data de 1915, e inseriu a epígrafe “A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares”, seguida da indicação “Foi escrito durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de maio de 1915”. Além disso, o texto foi publicado com a referência de que tinha sido planeado inicialmente como um contributo para o *Orpheu* 3.¹¹ E como já mencionado acima, no dia 3 de julho de

¹¹ Almada Negreiros foi exatamente o membro do *Orpheu* que se distinguiu naquela altura como o mais frutífero autor de manifestos, sobretudo se acrescentarmos aqueles manifestos nos quais se posicionou como futurista, tais como o “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso” (12

1915, numa tarde de grande calor, foi distribuído no comboio de Lisboa para Cascais um panfleto-manifesto com o título “O Bando Sinistro” (cf. ALMEIDA, 2015), no qual o autor protesta, com violência verbal, contra o “génio jacobino” dos republicanos e nomeadamente contra o seu líder Afonso Costa. O autor deste panfleto-manifesto foi Raul Leal, que assinou o documento com o seu próprio nome, acrescentando a auto-designação “Colaborador de *Orpheu*”.¹² Ao olhar para estes exemplos, torna-se necessário reconhecer que o grupo do *Orpheu* foi um verdadeiro movimento de vanguarda que publicamente soube manifestar o intuito de transformar o país culturalmente. O *Orpheu* e os seus colaboradores proporcionaram uma dinâmica cultural que atraiu atenção, perturbou as relações sociais tradicionais, e não provocou meramente indignações, mas também um grande número de partidários.

Por conseguinte, com base nestes dados é possível questionar as características obrigatórias de um manifesto. Num dos seus esboços para artigos críticos, previamente pensados para a publicação nos jornais diários de Lisboa, Pessoa procura explicar o que entende por uma nova corrente literária portuguesa, ou seja, delineia o género de literatura que queria apresentar através de um manifesto no segundo número do *Orpheu*. Reconhecendo que não seria fácil transmitir em poucas palavras uma ideia “do que sejam os princípios basilares, extraordinariamente novos e perturbadores, d’esta corrente literaria”, Pessoa simplifica a sua explicação, sublinhando que “o primeiro numero de *Orpheu* é quase um manifesto” (PESSOA, 2009: 43; cf. PIZARRO, 2015), e admitindo que o *Orpheu* teve, desde o início, sempre um programa definitivo. A pergunta seria então: porque não se tem lido como uma espécie de manifesto uma revista inteira que iniciou uma nova evolução estética e cultural em Portugal?¹³

***Orpheu*: O ponto ZERO da modernidade portuguesa**

No “escritório de arte” de Nadezhda Dobychina, ao lado do campo de Marte em Petrogrado, abriu no dia 19 de dezembro de 1915 uma exposição com o título misterioso “0.10 última exposição futurista da pintura”. A exposição é considerada, hoje em dia, como marco decisivo da génese do suprematismo e da arte moderna,

de dezembro de 1916) ou “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” (novembro de 1917).

¹² Apenas algumas horas depois da distribuição deste manifesto contra Afonso Costa, o mesmo sofreu o seu famoso acidente, saltando de um elétrico. Este salto provocou uma fratura no crânio e colocou este político republicano em perigo de vida. Acompanhando a carta do “engenheiro sensacionista Álvaro de Campos” ao diretor do jornal *A Capital* (6 de julho de 1915), a distribuição deste manifesto ocasionou uma reação verdadeiramente adversa do lado do *establishment*.

¹³ A pergunta é algo retórica, tendo em conta que esta possibilidade não foi apenas suscitada por Pessoa, mas também insinuada por Ezra Pound no seu famoso artigo “Small Magazines” (POUND, 1930: 703).

nomeadamente por ter exposto o famoso *Quadrado Preto* de Kazimir Malevich. Nos primeiros tempos, poucos se surpreenderam com o enigmático número '0.10' no título, pensando que se tratava de mais um gracejo futurista. Contudo, já no final de maio de 1915, Malevich enviara ao pintor e compositor Michael Matyushin uma carta na qual referia que estava a pensar fundar uma revista com o nome *Zero*. Este título surgiu, assim Malevich o diz na sua carta, da intenção de reduzir tudo para zero. A revista, rebatizada algum tempo depois com o nome *Supremus*, nunca saiu. Porém, é sabido que os planos de Malevich se caracterizavam por uma utopia, ou eram norteados pelo objetivo principal de criar, através de uma revista, um contexto sociocultural que correspondesse ao ponto zero na arte (cf. GURIANOVA, 2003: 45-48). Ou seja, assim como a arte moderna começa com ou dentro do zero, o início da modernidade tem de ser também o ponto zero; e sabendo que foram inicialmente pensados dez artistas para participar na exposição explica-se, finalmente, o enigma numérico '0.10'.¹⁴ Contudo, como a revista *Zero* (rebatizada *Supremus*) nunca foi além de um plano, o suprematismo teve, em comparação com a sua revolução estética, um impacto social relativamente diminuto.

Apesar de ter um enorme impacto estético, quase nenhuma revista modernista na Europa conseguiu conturbar e revolucionar o seu ambiente sociocultural da mesma forma que o *Orpheu*.¹⁵ Falando de Portugal, o filho de Apolo e de Calíope, o poeta mais talentoso da Antiguidade e marido apaixonado de Eurídice torna-se a alegoria do nascimento da modernidade em Portugal; torna-se o ponto ZERO da modernidade portuguesa. Num ambiente cultural marcado por provincianismo e conservadorismo e por um visível atraso económico e social a publicação dos dois números desta revista provocou, apenas aparentemente, uma diversão do *establishment* que julgou ter encontrado um alvo simples para o seu escárnio e a sua troca. Contudo, os supostos poetas loucos causaram uma perturbação profunda, conseguindo pôr seriamente em causa os antiquados e obsoletos valores estéticos, culturais e sociais desse meio.

Visto de hoje, o texto de Fernando Pessoa sobre "a nova poesia sociologicamente considerada" pode ser entendido, de facto, como uma profecia. Mas isto não diz respeito apenas ao "supra-Camões", mas também ao prenúncio de um período futuro que se distingue do tradicionalismo, do provincianismo e do conservadorismo do passado. Exatamente como sugerido nos textos de Pessoa em 1912, o *Orpheu* pode ser visto como uma prova de que um novo "período de criação literária e social" estava a anunciar-se em Portugal, nas primeiras décadas do século XX. Ao considerar que o *Orpheu* representa o presságio de uma profunda transformação sociocultural, o modernismo português deixa de ser visto apenas

¹⁴ De facto, participaram 14 artistas nesta exposição, dos quais quatro apenas foram incluídos numa fase final dos preparativos da exposição.

¹⁵ Compare-se, por exemplo, as referências de Richard Zenith em relação ao vorticism e imagismo na Inglaterra ou dos movimentos de vanguarda em França (ZENITH, 2015: 12).

enquanto uma dimensão estética de uma modernidade nacional. Pelo contrário, numa intersecção temporal, o *Orpheu* antecipou a modernização sociocultural em Portugal.

Quase 40 anos depois da morte de Pessoa, Francisco Peixoto Bourbon, um amigo do poeta, sugeriu que Pessoa não ficou muito contente com o nome *Orpheu*, e que teria preferido a designação de *Prometeu* (BOURBON, 2016: 42 e 45-46).¹⁶ Embora não haja provas absolutas da credibilidade de um testemunho que apresenta as suas recordações quase quatro décadas depois da morte de Pessoa, o mesmo inclui o facto interessante de este se ter referido à versão do mito atribuído a Ésquilo que representa o ato do titã como um grande benefício para a humanidade. Ao mesmo tempo que Prometeu é submetido a uma punição feroz por ter roubado o fogo, é preservado da destruição definitiva por ter ensinado aos homens as formas, artes e técnicas da civilização. O *Prometeu* de Ésquilo representa, assim, a ascensão do homem primitivo para os níveis mais elevados da civilização ou da cultura. Mas seja qual for o nome da revista, esta tornou-se, sem dúvida, o "momento histórico" ou o ponto ZERO da modernidade portuguesa.

Bibliografia

- ALMEIDA, António (2015). "‘Brandindo o cutelo da Maldição’. Em torno do manifesto O Bando Sinistro de Raul Leal", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 8, Outono, pp. 564-601. (www.pessoaplural.com)
- BARRETO, José (2015a). "O Ano do *Orpheu* em Portugal", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 67-95.
- _____. (2015b). "António Ferro. O 'Editor Irresponsável'", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 215-224.
- BNP/E3. Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio n.º 3 [Fernando Pessoa].
- BOURBON, Francisco Peixoto (2016). *Evocando Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Colibri; Câmara Municipal de Estremoz. [*Eco de Estremoz*, Ano LXV, n.º 3589, 13 de janeiro de 1973, pp. 1 e 6.]
- BROOKER, Peter; Andrew THACKER (2009). "General Introduction", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford: Oxford University Press, vol. I, pp. 1-26.
- CAWS, Mary Ann (2001) (ed.). *Manifesto. A Century of Isms*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- DIX, Steffen (2017). "‘Ah, poder ser futurista, sendo sensacionista!’ Fernando Pessoa e a sua posição ambivalente perante o Futurismo", in *Colóquio/Letras* 194, pp. 48-63.
- _____. (2015). "O Ano de 1915. Um Mundo em Fragmentos e a Normalização dos Extremos", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 15-34
- FOUILLÉE, Alfred (1902). "The Ethics of Nietzsche and Guyau", in *International Journal of*

¹⁶ Esta informação foi gentilmente oferecida por José Barreto, e gostaria de aproveitar a ocasião de agradecer sinceramente pela sua disponibilidade sempre amigável de partilhar o seu imenso conhecimento histórico.

- Ethics*, vol. 13, n.º 1, pp. 13-27.
- GASIOREK, Andrzej. (2009). "The 'Little Magazine' as Weapon: *Blast* (1914-15)", in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford: Oxford University Press, vol. 1, pp. 290-313.
- CABRAL, Manuel Villaverde (2015). "Os anos incendiários. Uma narrativa cruzada", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 37-52.
- GURIANOVA, Nina (2003). "The *Supremus* 'Laboratory-House': Reconstructing the Journal", in *Kazimir Malevich – Suprematism*. Matthew Drutt (ed.). New York: Guggenheim Museum, pp. 44-59.
- GUYAU, Jean-Marie (1909). *L'Art au point de vue sociologique*. Paris: Felix Alcan. 8.ª ed.
<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/7-5>
- LAWRENCE, D.H. (1923). *Kangaroo*. London: M. Secker.
- LOPÉZ, Pablo Javier Pérez (2015). "As Tentativas de Propaganda Órfica em Espanha", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 185-198.
- PESSOA, F. (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2015). "Orpheu, uma revista-manifesto", in *Revista Desassossego*, n.º 14 (número especial, "100 Anos da Revista Orpheu"), dezembro, pp. 44-56. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p44-56>
- PIZARRO, Jerónimo; Sílvia Laureano COSTA; Antonio CARDIELLO (2015). *Exposição Orpheu 100 anos – "Nós, os de Orpheu"*.
http://www.instituto-camoes.pt/images/pdf_noticias/nososdoorpheu_2015.pdf
- POUND, Ezra (1930). "Small Magazines", in *The English Journal*, vol. 19, n.º 9, pp. 689-704.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2015). *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- SILVA (MCNEILL), Patrícia (2015). "Orpheu e *Blast*. Intersecções do Modernismo Português e Inglês" in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 167-184.
- THACKER, Andrew (2003). *Moving through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- ZENITH, Richard (2015). "Orpheu, ou o Triunfo do Fingimento", in *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.

Orpheu et al. Modernism, Women, and the War

M. Irene Ramalho-Santos*

Keywords

Little magazines, Poetry, Modernism, The Great War, Society, Sexual mores.

Abstract

The article takes off from *Orpheu*, the little magazine at the origin of Portuguese modernism, to reflect, from a comparative perspective, on the development of modernist poetry in the context of the Great War and the social changes evolving during the first decades of the twentieth century on both sides of the Atlantic.

Palavras-chave

“Little magazines,” Poesia, Modernismo, A Grande Guerra, Sociedade, Costumes sexuais.

Resumo

O artigo parte de *Orpheu*, a revista que dá origem ao modernismo português, para reflectir, numa perspectiva comparada, sobre o desenvolvimento da poesia modernista no contexto da Grande Guerra e das mudanças sociais emergentes nas primeiras décadas do século XX dos dois lados do Atlântico.

* Universidade de Coimbra; University of Wisconsin-Madison.

It is frequently repeated in the relevant scholarship that Western literary and artistic modernism started in little magazines.¹ The useful online Modernist Journals Project (Brown University / Tulsa University), dealing so far only with American and British magazines, uses as its epigraph the much quoted phrase: “modernism began in the magazines”, see SCHOLLES and WULFMAN (2010) and BROOKER and THACKER (2009-2013). With two issues published in 1915 and a third one stopped that same year in the galley proofs for lack of funding, the Portuguese little magazine *Orpheu* inaugurated modernism in Portugal pretty much at the same time as all the other major little magazines in Europe and the United States. This is interesting, given the proverbial belatedness of Portuguese accomplishments, and no less interesting the fact that, like everywhere else, *Orpheu* was followed, in Portugal as well, by a number of other little magazines. Not always so original and provocative, to be sure, but with some of the same innovative collaborators, Fernando Pessoa foremost: *Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1915-1926), and *Athena* (1924-1925). Not to mention *Presença* (1927-1940), the journal that has been said to have inaugurated the Portuguese second modernism (or is it the anti-modernist modernism?) (cf. LOURENÇO, 1974: 165-194).

Just by way of example, in England John Middleton Murray’s *Rhythm: Art Music Literature Quarterly*, later *The Blue Review*, was published between 1911 and 1913; *The Egoist* ran between 1914 and 1916, preceded by *The Free Woman* (1911-1912) and *The New Free Woman* (1913); the only two issues of Wyndham Lewis’s *Blast: Review of the Great English Vortex* came out in 1914 and 1915, *Blast 1* immediately before the Great War began, *Blast 2*, the “War Number,” a year later. The vorticists said that the war killed *Blast* – as indeed it killed *Blast*’s Gaudier-Brzeska. The vortex in the title does not let us forget the great facilitator of Western literary modernism, the American cosmopolitan poet and opinion arbiter and taste-maker, Ezra Pound, who had meanwhile invented the name for vorticism. Readers of the “vertiginous” 1917 *Ultimatum* by Pessoa/Campos cannot help but immediately think of the iconoclasm of *Blast*, with which Pessoa was familiar since he had copies of the two issues of the magazine in his library. The affinities between *Ultimatum* and Pound’s and Lewis’ manifestos in the first issue of *Blast* have been noted by Patricia Silva (Cf. Silva [McNeill], 2015: 173-177). Unlike *Blast*, however, *Ultimatum* does not blast Marinetti. In the United States, Alfred Stieglitz’s *Camera Work* ran between 1903 and 1917; his 291, between 1915 and 1916; the last issue of Alfred Kreymborg’s *Glebe*, first published in September 1913, appeared in November 1914; it was followed by Kreymborg’s very influential *Others: A*

¹ This is an extended, revised version of the paper presented to the Lisbon Workshop “1915 – Modernist Legacies and Futures.” Universidade Católica Portuguesa, 20 February 2015. My thanks to Monica Varese Andrade for her wise comments and suggestions. When not otherwise stated, all translations are my own.

Magazine of the New Verse, running between 1915 and 1919. *Poetry: A Magazine of Verse* started in Chicago in 1912; *The Little Review* appeared first in Chicago as well, in 1914, and was published until 1929 in such varied places as San Francisco, New York City, and Paris. So, *Orpheu*, appearing in 1915, was not too Portuguesely late, after all.

Some of these international and often transcontinental little magazines, on both sides of the Atlantic, were founded and edited by women. This is the case of *Poetry. A Magazine of Verse*, founded in Chicago in 1912 by Harriet Monroe, who edited it for many years, having another woman, Alice Corbin Henderson, as co-editor. Unlike most little magazines of the modernist avant-garde, *Poetry* was not at all short-lived and is still running today. Also American and also a two-women's venture was *The Little Review*, started in 1914 by Margaret Anderson, Jane Heap joining her in 1916, as co-editor and as a companion and lover; the last issue of the journal came out in 1929. In England, there was *The Egoist. An Individualist Review*, running between 1913 and 1919 under the editorship of two other women: Dora Marsden and Harriet Shaw Weaver. The suffragette Dora Marsden had been responsible for the more politically engaged *The Free Woman* (1911-1912) and *The New Free Woman* (1913). The American poets Marianne Moore (*The Dial*, 2nd series, 1920-1929) and H.D. and the latter's lover, Maecenas, and life companion, Annie Winifred Ellerman, better known as Bryher, a writer herself (*Close Up*, 1927-1933), were also instrumental as little magazine editors in bringing out exciting new poetry and art, often systematically neglected by established, profit-minded (male) publishers. The most interesting case is, of course, that of James Joyce, whose *Portrait of the Artist as a Young Man* was first serialized in *The Egoist* (1914-1915) and then published in book form by the Egoist Press (1916), which was first set up by Dora Marsden and Harriet Weaver precisely for that purpose. Joyce's writing of *Ulysses* was also subsidized by Harriet Weaver and first serialized in the US in Margaret Anderson's *The Little Review*. The consequences of the daring gesture of Margaret Anderson and Jane Heap are well known: in 1921 the US Post Office refused to distribute *The Little Review* on charges of *Ulysses*'s "obscenity." Since no mainstream publisher would touch the book, another lesbian, Sylvia Beach, had it published by her Shakespeare & Co. in Paris in 1922. However, it is possible that the serialization of *Ulysses* was just the excuse for the American authorities to fold an American inconvenient, subversive, anarchist journal, run by two lesbians.

The role of women editors and publishers during the first decades of modernism elicited an interesting remark by their contemporary, the American poet and publisher, Robert McAlmon: "It is some kind of commentary on the period," wrote McAlmon in his autobiography, "that Joyce's work and acclaim should have been fostered mainly by high-minded ladies, rather than by men. Ezra first brought him to Miss Weaver's attention, but it was she who then supported him." And McAlmon concludes: "*The Little Review* [meaning Margaret Anderson

and Jane Heap], Sylvia Beach, and Harriet Weaver brought Joyce into print." (McALMON, 1938: 74). Later I will come back to the implications of McAlmon's reference to Pound and the contrast he poses between "high-minded ladies" and "men,"² but first I want to point out that these intelligent, gifted, and committed women were performing all these important tasks in the art world at the onset of modernism at a time when they had not yet conquered, or had barely conquered, the right to vote. Katherine Mansfield, who collaborated with Middleton Murray in *Rhythm* and *The Blue Review*, was the exception; in New Zealand, where she came from, the 1893 Electoral Act, for reasons I will not go into here, had granted all women the right to vote.³ What I am suggesting is that the fate of modernism, including the literary fortune of some of the most innovative authors of the period (most of them male) was largely and ironically in the hands of disenfranchised women. Women of means, intelligence, and some kind of power in the literary and artistic world, to be sure, but politically disenfranchised nonetheless. Just remember that Bryher had to contract a fake marriage with Robert McAlmon in 1921 to be allowed to take possession of her large, inherited fortune. With very rare exceptions, women's position in society required the "protection" of a father or a husband.

The women editors I have mentioned (some of them also poets) had fine minds, artistic sensibility, and great intellectual curiosity, were well educated and very knowledgeable about literature and the arts, as well as being dedicated readers of poetry, and independent enough to cultivate a taste of their own. Even if all of them were not always very vocal publicly about such political issues, they were feminists, and thus always running the risk of being defined as "high minded" by "men," especially when the latter's work was questioned by them according to editorial criteria. In a literary world dominated by men, these women editors did not hesitate to discuss aesthetic issues from their own point of view in order to challenge poets, such as Wallace Stevens, William Carlos Williams, Ezra Pound, T. S. Eliot, or Hart Crane, often by asking for clarification and revisions, and even by rejecting poems. I have here Harriet Monroe and Alice Corbin Henderson and their *Poetry* particularly in mind.

² Feminist critics have abundantly criticized the masculinist bias of modernist discourses on modernism. See, for example, SCOTT (1990; Introduction).

³ For dates of full female suffrage all over the world, see DALEY and NOLAN (1994: 349-352).

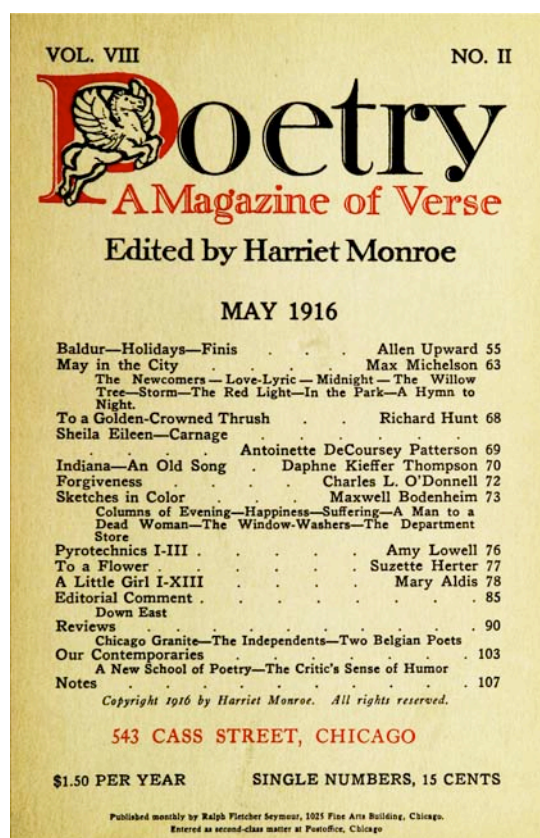


Fig. 1. *Poetry: A Magazine of Verse*, edited by Harriet Monroe, vol. 8, n.º 2 (May 1916), front page.

Even though the general perception today is still that the most original and exciting work of *Poetry* was due mainly to the influence of Pound, who was the magazine's foreign correspondent between 1912 and 1917, the two women editors did not allow themselves to be cajoled by him and knew very well how to hold their ground (cf. MAREK, 1995).⁴ An important objective of theirs was to understand and educate America poetically, and thus to address a wide range of readers, by balancing the novelties of international experimentation with free verse, symbolism, imagism, cubism, and Dadaism, on the one hand, and more traditional, regional, ethnic, and sentimental poetic production, on the other. To Pound's dismay and impatience, *Poetry* took a long time to publish "The Love Song of J. Alfred Prufrock." When Eliot's poem finally came out in the June 1915 number, it made a striking splash at the end of the issue, preceded as it was by a series of well-wrought poems expressing conventional feelings of longing or idealized regret. The issue included a tribute to Rupert Brooke by Harriet Monroe and several mournful poems dedicated to the English poet, who had died months before. On the other hand, Alice Corbin Henderson, the sharper and less conventional of the two co-editors, did not hesitate to ridicule what she found were the excesses of faddish experimentation, exaggerated insistence on novelty,

⁴ For an excellent review article about *Women Editing Modernism*, see CANELO (1997a: 201-205).

and poetic self-indulgence. When *Others, an Anthology of New Verse* came out in 1916, edited by Alfred Kreymborg, Henderson made fun of its claim to be “a new school of poetry” (emphasis added). Her hilarious remarks are worth quoting: “Replacing the outworn conventions of the I-am-bic school, we have now the I-am-it school of poetry.” And she adds a comic parenthetical “(NOTE: *Les I-am-its* are not to be confused with *Les I’m-a-gists*, who are already outclassed and *démodé*.)”⁵

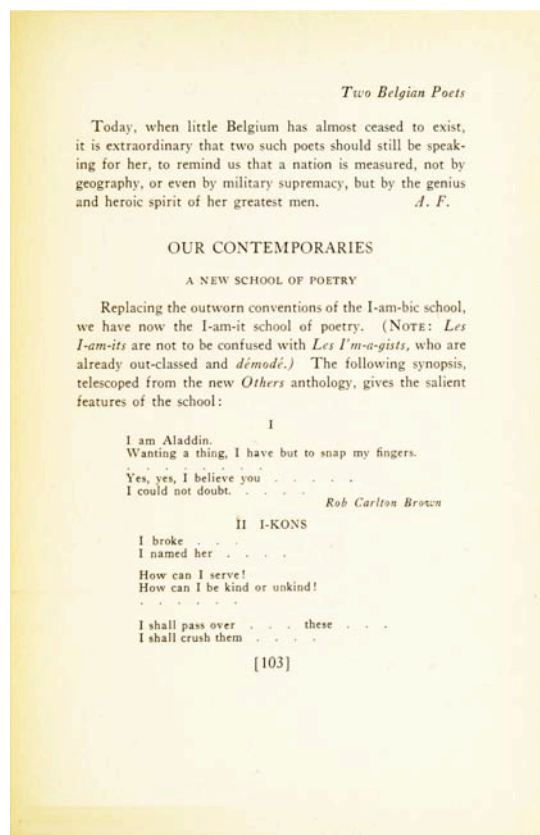


Fig. 2. *Poetry: A Magazine of Verse*, edited by Harriet Monroe, vol. 8, n.º 2 (May 1916), p. 103

After a series of quotes of poems overladen with the poetic “I,” Henderson concludes, “We regret to say the printer announces that there are no more I’s in the font.”⁶ What I find interesting about this story is that this “high-minded lady” did not let herself be intimidated by such well-established “men” as Maxwell Bodenheim or William Carlos Williams, who immediately provided outraged protests on behalf of Kreymborg. Whether we think she was being fair or unfair,

⁵ The temptation here is to bring in Álvaro de Campos’s *Ultimatum*: “Passae, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo!” [Pass by, you milksops who need to be ists of one or another ism!] (PESSOA, 1982: 509-520 [512]; 2001: 72-87 [76]).

⁶ *Poetry: A Magazine of Verse*, vol. 8, n.º 2, pp. 103-105. Strangely enough (or typically enough?), Alice Corbin Henderson’s name is not given credit on the review’s cover and her critical notes are simply signed “ACH.”

Henderson never stopped considering Kreymborg's anthology "sheer bosh" (in a letter to Monroe; *apud* MAREK, 40).⁷

The two women-editors of *Poetry: A Magazine of Verse* played a very important role in consolidating Anglo-American modernism, but the politically radical editorship of *The Little Review* presents a much more interesting case for my purposes here. Margaret Anderson's "Announcement" in the first issue of the journal (March 1914, pp. 1-2) is clearly written by a woman who wants it to be perceived as having been written by a woman, and a woman who is fully aware of the place she has no choice but construct for herself in a male-dominated society. It anticipates much of the independent and daring, anti-authoritarian, anti-patriarchal, and anarchist stance that would be the hallmark of the journal. It is not just that the author of the "Announcement" does not hesitate to proclaim hers and the journal's feminism "ardent,"⁸ as if foreseeing Wyndham Lewis's condescending, disparaging, and sexist advice to suffragettes in the first issue of *Blast*, published a mere two months later (*Blast* 1, July 1914: 151):

TO SUFFRAGETTES.

A WORD OF ADVICE.
IN DESTRUCTION, AS IN OTHER THINGS
stick to what you understand.
WE MAKE YOU A PRESENT OF OUR VOTES,
ONLY LEAVE WORKS OF ART ALONE.
YOU MIGHT SOME DAY DESTROY A
GOOD PICTURE BY ACCIDENT
THEN ! –
MAIS SOYEZ BONNES FILLES!
NOUS VOUS AIMONS!
WE ADMIRE YOUR ENERGY. YOU AND ARTISTS
ARE THE ONLY THINGS (YOU DON'T MIND
BEING CALLED THINGS?) LEFT IN ENGLAND
WITH A LITTLE LIFE IN THEM
IF YOU DESTROY A GREAT WORK OF ART YOU
are destroying a greater soul than if you
annihilated a whole district of London.
LEAVE ART ALONE, BRAVE COMRADES!

While *Blast* advises feminists to take their hands off art lest a great work be destroyed, *The Little Review* believes that "revolution is art" and thus presents the

⁷ Actually, the anthology includes a fine, imagist poem by Wallace Stevens ("Six Significant Landscapes") which uses the "I" only in the third of its six stanzas, the one Henderson, of course, chooses as one of her examples of *I-am-itism*...

⁸ When *The Little Review* first came out, the suffragist movement in the US was at its peak. For an interesting reflection on the often neglected relationship between feminist print culture and the development of "canonical" modernism, see CHAPMAN (2014).

anarcho-feminist Emma Goldman as an artist: “a great artist, working in her own material as a Michael Angelo worked in his” (*The Little Review*, vol. 3, n.º 5, August 1916, p. 1).

Anderson explicitly rejects any kind of “tolerant,” “paternal” recommendations concerning herself as a human being and her job as an editor. She is fully aware that her conception of art in its relation to life, the way she sees art as part of life and life as part of art, that is to say, the way she projects the experience of art as indistinguishable from the experience of life, will provoke some eye-brow raising among colleagues and friends, whom she clearly envisions as male, authoritarian, patronizing, and hierarchical, and not at all sympathetic to what may be perceived as a gross confusion between the artistic and the personal. For Margaret Anderson, as for the artist Jane Heap who joined the journal in 1916, the artistic is personal, the personal is artistic. We are still too far from the 1960s’ “the personal is political,” but the spirit is already there. Unlike Jane Marek and other feminist scholars, I think that what concerned these women editors was less sexual difference than hierarchization of difference (cf. MAREK, 193-202; SCOTT, Introduction.).⁹ As we shall see, the opposite was true of the Portuguese *Orpheu* group. For the first Portuguese modernists, sexual difference was a major issue, whether delicately interwoven in some poems or violently erupting in others.

The subtle cross-dialogues between the two editors of *The Little Review* throughout the whole journal enhance the original conception of the journal as a constructive “conversation” among editors and critics, artists and poets, readers and the public in general. The most striking example is the so-called “blank” issue. Anderson had promised not to compromise (the journal’s motto was “Making No Compromise with the Public Taste”), and yet, by the time issue n.º 5 of vol. 3 came out, she regrets that she has not kept her promise and vouches to let the next issue of the journal come out with only submitted material considered by her to be of aesthetic value. “If there is only one beautiful thing for the September number it shall go in and the other pages will be left blank” (p. 2). And so they were.¹⁰ Evidently, no creative writing submissions were deemed worthy of publication, and the “one beautiful thing” was Jane Heap’s ironically amusing sketches of the daily life of the editor, Margaret Anderson, which deliberately confuse art and life: she practices piano eighteen hours a day and takes her Mason and Hamlin to bed with her; gathers her own fire wood in a horse wagon; gobbles huge amounts of fudge for breakfast; is determined to convert “the sheriff” to anarchism and *vers libre*; indulges in “swimming” by sprinkling herself with a garden hose; has her

⁹ I am closer to Rachel Blau DuPlessis’s notion of negotiation [of difference] in her *Writing beyond the Ending*. See DUPLESSIS, 1985: 43.

¹⁰ Confronted with a similar situation of lack of publishable material, Pessoa had a proto-Álvaro de Campos produce “Opiário” for the first *Orpheu*. See below.

picture taken astride a superb horse but actually rides a decrepit animal; and gets bored listening to anarchist Emma Goldman's lectures.

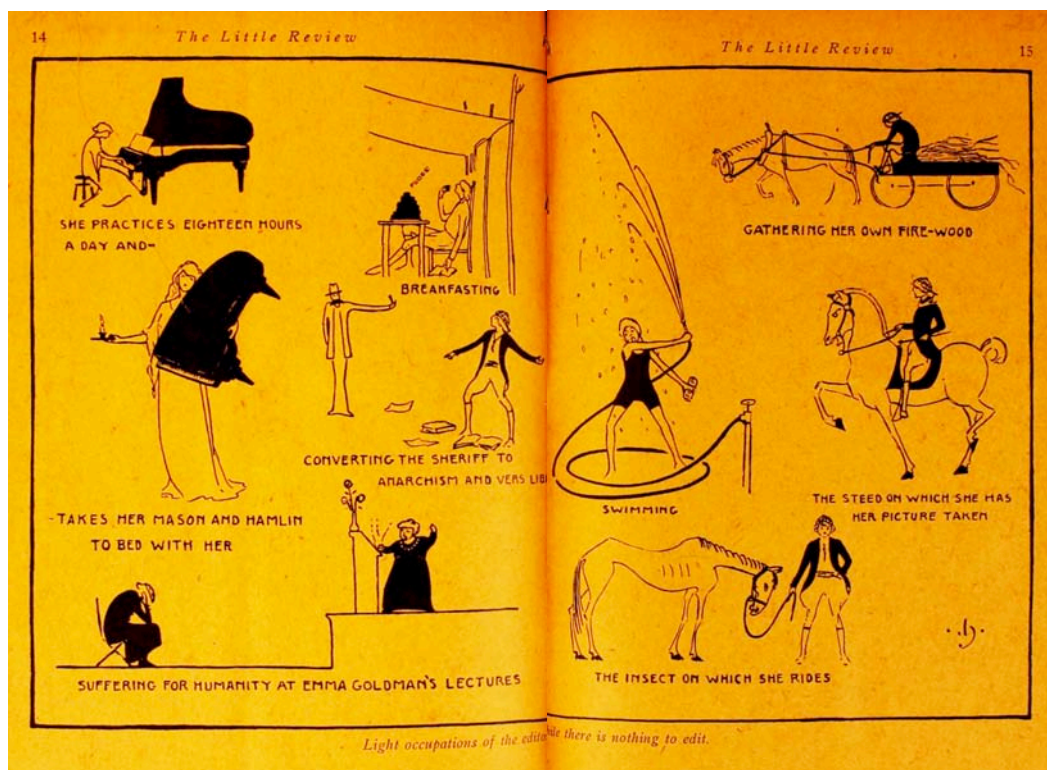


Fig. 3. Jane Heap's cartoon, *The Little Review*, Edited by Margaret C. Anderson, vol. 3, n.º 6 (September 1916), blank pages issue.

The reference, in Jane Heap's cartoon, to Emma Goldman's activism, side by side with the comic disclosure of Anderson's intention to subvert social authority poetically, is an oblique commentary on *The Little Review's* political engagement. Both Margaret Anderson and Jane Heap were openly critical of conventional society and its hypocritical laws; they supported women's suffrage, birth control, workers' unions and struggles, and called for open, public debate on sexuality and sexual relations with a view to changing current social mores through a better understanding of difference. The March 1915 issue of the journal carried "two points of view" regarding a lecture delivered in Chicago by Edith Ellis, Havellock Ellis's wife, on "Sex and Eugenics." The first point of view is an enthusiastic response, by a certain Mary Adams Stearns, to "Mrs. Ellis's Gift to Chicago" on the little discussed topic of sexuality (pp. 12-15); the second one is Anderson's scathing critique of "Mrs. Ellis's Failure" even to mention homosexuality in her talk (pp. 16-19). Since Ellis's lesbianism and her open marriage were common knowledge, in Anderson's angry remarks we can hear her disappointment at a lost opportunity to challenge the established social mores formally and eloquently about what is normal or abnormal sexuality, what may be considered private or public, and what is or is not acceptable in society, and why.

Thus, side by side with original poems, art, and literary criticism, *The Little Review* carried fierce social criticism, often penned by Margaret Anderson. The already mentioned “blank number” dedicates a lot of space to “The San Francisco Bomb Case” (pp. 16-17). The “case” concerned a bomb that exploded during the San Francisco Preparedness Day Parade on 22 July 1916, killing ten people and wounding 40. Five innocent people were indicted just because they were union leaders, organized workers, and strike organizers that big business wanted out of the way. A thorough explanation of the crass and tragic mishandling of justice, including an appeal for financial support to arrange for proper defense, appears on p. 29 (“Facts about the Preparedness Bomb”), and one suspects that Jane Heap, who had just started working for the journal, had a hand in it. Anderson’s outrage at the condemnation of two of the indicted appears on pp. 17-19, where she also vents fierce indignation at what she felt were the incompetent efforts of her friends Emma Goldman, Alexander Berkman, other anarchists, organized workers, and labor unions to find good lawyers for the convicted.

The Preparedness Parade was meant to prepare the US’s entrance in the war. The organized workers did not want to have anything to do with it because they knew that war abroad would mean utter misery for the majority of the people directly affected by it and great profit for big business in the US. For no other reason was the Chamber of Commerce behind the organization of the Parade. As Anderson writes in “Armageddon” in the 1914 September issue (vol. 1, n.º 6, pp. 3-4), with sharp lucidity that would be more than welcome today, “as long as devastation and horror do not exist on his own piece of land, Uncle Sam doesn’t care – while he can harvest his wheat and sell it at a good high price to starving people.” But she does have a prophetic word of warning for Uncle Sam’s illusions of exceptionalism: “As long as we cultivate the ideal of patriotism, as long as we put economic value above spiritual and human value, as long as in our borders there exist dogmatic religions, as long as we consider desirable the private ownership and exploitation of property for private profit – whether by nations or by individuals – we maintain those elements of civilization which have led Europe to the present crisis.” The journal’s pacifist concern runs through all the issues for the duration of the war. The US entered the war on 6 April 1917. The April 1917 issue carried a piece by Margaret Anderson: a blank page entitled “WAR,” having at the bottom the following, bracketed comment “[We will probably be suppressed by this].”¹¹

¹¹ On the social, political, and industrial climate in the US right before it entered the Great War, see ZINN (2003: 359-376).



Fig. 4. The blank page from the “War Number” of *The Little Review* (April 1917).

However, and as has been often pointed out, WWI ended up being a liberating experience for some European women. In England, for example, by replacing the men that had volunteered and later been conscripted to the war, women got proper jobs for the first time in their lives and experienced the sense of freedom the new condition brought them. They were competent and efficient performing “male” work, were proud of themselves, and felt like citizens, even though they could not yet vote. We might say that the war contributed to women entering politics before winning the suffrage. The situation cannot be compared to the realm of modernist little magazines, where women, likewise disenfranchised, had nonetheless played important roles from the very beginning. But when the English poet Richard Aldington, assistant editor of *The Egoist*, went to the trenches in 1916, the American poet H. D., his wife, who had already been doing some editorial work for the journal rather informally for some time, replaced him. Curiously enough, however, what happened officially was that her name was simply added to that of her husband, both identified as assistant editors from then on, although Aldington was fighting in the war, was eventually wounded and unable to do any editorial work. Finally, in 1917, the name of T. S. Eliot appeared as their replacement.

*

I now turn to a modernist little magazine apparently with no women, no war, and no explicit involvement in politics: the Portuguese *Orpheu*, whose goal was to revolutionize poetic discourse by celebrating *poets* and excoriating *lepidoptera*. *Lepidóptero* (lepidopter) was Pessoa's and Sá-Carneiro's derogatory term for a weak poet, one who, not possessing proper light, one presumes, could not help but gravitate, like a moth, towards an alien light (SÁ-CARNEIRO, 1978: I, 148 ff; 15 June 1914).¹² Some poems may weave wars of old into their fantasy creations of refined sensibilities, as in Angelo de Lima's depiction of Semiramis's death ("[Semi-Rami] Morreu na Guerra em um País Distante" [She died in the War in a faraway country]) but the Great War is totally absent from the pages of the journal ("Ninive," *Orpheu* 2, p. 15).¹³ On the other hand, for reasons that can be understood but I will not discuss at length in this paper, no woman had anything to do with the conception and creation, let alone founding, planning, and editorship of *Orpheu*. More than that, there is no woman poet contributing to it.¹⁴ Of course, women are all over the pages of the three *Orpheus*, but they do not represent real, empirical women; they are rather totally "paper women," female figures conventionally, if not stereotypically, invented by the pen of *Orpheu* poets – strange, exquisite woman figures who have no historical counterpart and no plausible existence outside the male poets' gendered imaginations.¹⁵ The Horatian "Lídias," "Neeras" and "Cloes" of Ricardo Reis, himself a "paper poet" of sorts, fall beautifully into this category – with a vengeance, since they are doubly "mulheres de papel." Significantly enough, José Saramago would much later translate – in paper, of course – Pessoa's paper Lídias in Ricardo Reis's odes into a historicized Lídia-of-flesh-and blood in *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

The mismarried women in *Livro do desassossego* [The Book of Disquietude] constitute an interesting case of paper women. According to the provocative male writer, mismarried are all married and some single women. Their mysterious portrait emerges from the imagined, sexist pen of whatever imagined persona Pessoa was playing with at the time, perhaps Vicente Guedes, since the texts captioned "Conselhos às mal-casadas" date from c. 1915 (the year *Orpheu* came

¹² In his 1965 "evocation" of *Orpheu*, Almada Negreiros identifies *leptidópteros*, implying mimicry, as one of *Orpheu*'s pejorative terms. The others were *literatura* (literature) and *bota-de-elástico* (stick-in-the-mud). See NEGREIROS (1965: 23-30). Almada attributes the choice of the term (*leptidópteros*) to Sá-Carneiro. See GIRALDO GIL (2016), "Orpheu 1915-1965: una reedición" (www.pessoaplural.com).

¹³ It is true that Portugal joined the war effort only in March 1916; but the US did so even later, in April 1917, the same year that Portuguese troops were sent to Europe to fight. However, Portugal had been fighting the Germans in Africa since 1914. For Pessoa's genuine concern with the Great War, see António Sousa Ribeiro, "Modernist Temporalities," included in this special issue.

¹⁴ Maria José Canelo addresses this issue very perceptively in her M. A. thesis, regrettably still awaiting publication. See CANELO (1997b: 11-12).

¹⁵ I borrow the expression "paper women" from RIBEIRO (1996). Particularly important to me is Ribeiro's analysis of José de Alencar's a-historical images of women in his novels.

out). Teresa Sobral Cunha places them in what she calls the “first” (Vicente Guedes) *Livro do desassossego* (PESSOA, 2008: 147-149).¹⁶ The contours of these “inferior” women are traced by the condescending, “altruistic” advice of the self-assumed “superior” male. Women are inferior presumably because they are mismarried, which seems to mean that they are incompetent to deal with their supposed hypersexuality, and so in great need of the advice provided in these sketches. Pessoa displays in these fragments, no matter how tongue-in-cheek, the age-old, western, masculinist ideology that the feminist philosopher, Genevieve Lloyd, would thoroughly expound many years later: male is reason, i.e. bodiless intellect; female is body, i.e. pure sex or sheer physical sensation (see LLOYD, 1984). “A mulher é essencialmente sexual” [the woman is essentially sexual], Pessoa’s surrogate author proclaims, and goes on to state that while “a inferioridade feminina precisa de macho” [female inferiority needs a male], “o homem superior não tem necessidade de nenhuma mulher” [the superior man needs no woman] (cf. PESSOA, 2010: I, 100, 95). However, how superior and “macho” this self-appointed, would-be concerned educator of “inferior” women is, remains highly ambiguous. In a sketch roughly of the same period (Pizarro dates it tentatively “1916?”), entitled “Declaração de diferença,” a troubled male voice reflects on the possible permeability of sexual difference and the dangers, for men, of “feminization,” male action running the risk of being thwarted por “um cio feminino” [by female rut] (pp. 198-200).

Pessoa’s well-known note on his “sexual problem” (“by temperament feminine with a masculine intelligence ... “a mild sexual inversion” that “stops in the mind” but he fears might eventually “go down into [his] body”) cannot but come to mind (see PESSOA, 1966: 27-28). Sexual and gender inequality was abysmal in early twentieth-century Portugal, but prominent Portuguese women were also already fighting for suffrage, and things were changing, however slowly. The *Orpheu* people (“os de *Orpheu*”) could not but have been aware of such a formidable woman as the distinguished physician, Adelaide Cabete (1867-1935), who in 1914 founded the Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas [National Council of Portuguese Women]. Now, if women could be “like men,” men might well be “like women” – a disturbing thought. Safer to imagine idealized, paper women.

¹⁶ Pages included in the essay from now on. For dates of sketches, I follow Jerónimo Pizarro in his monumental, two-volume, critical edition. See PESSOA (2010).

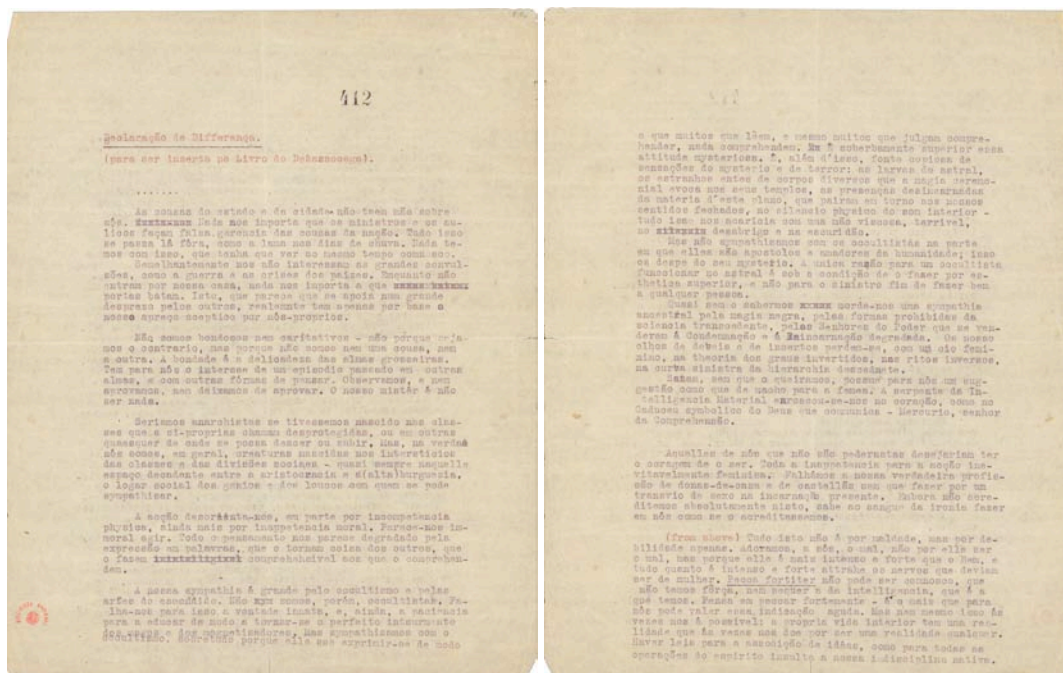


Fig. 5. BNP/E3, 5-56, sketch entitled “Declaração de diferença.”

In the little magazine, even when no imaginary woman is made poetically present, as they are in Sá-Carneiro’s “A desigualável” (“Ai, como eu te queria toda de violetas | E flébil de setim...” [Oh, I wish you were all made of violets | and plaintive satin...]) or in Alfredo Pedro Guisado’s “Adormecida” (“E tu adormecida há tanto tempo, em pranto” [And you so long asleep, in tears]) (Orpheu 1) or in Ângelo de Lima’s exotic and mythic female impersonations (“Sou a Grande Rainha Neitha-Kri” [I am the Great Queen Neitha-Kri] or in “Violante de Cysneiros” and “her” poems (modestly inscribed to some of “her” male colleagues) (Orpheu 2), the fluid feminine imagery subtly interweaving the poetic discourse throughout, and made easier by the grammatical gender difference of the Portuguese language, speaks loudly of the uneasiness of early twentieth century Portuguese male poets in a changing world where women were still supposed to be revered and desired (albeit at a distance), but whose mysterious otherness was increasingly feared and, therefore, apotropaically spurned through idealization. The fabrication of a woman poet in Armando Côrtes-Rodrigues’s impersonation of “Violante de Cysneiros” (at Pessoa’s suggestion, we recall) cannot but be read in this way as well.¹⁷ A “generation” that claimed to be “superior” for being free of “sentimental complications” and even free of a “woman’s voice,” as Sá-Carneiro boasted in a letter to Pessoa, needs the proverbial frailty of woman to assert its own virility. No wonder the first *Orpheu*, after lingering on the exquisite post-symbolist gestures and imagery of the embellished, languid femininity of poems by Sá-Carneiro, Ronald de

¹⁷ On the “woman’s place” that Violante de Cysneiros occupies in Portuguese modernism, see KLOBUCKA (1990: 103-114); cf. CANELO (1997: 139-144).

Carvalho, Alfredo Coelho Guisado, and Armando Côrtes-Rodrigues, not excluding Pessoa's "O marinheiro" or Almada's "Frizos," closes with the post-discoveries ennui of the Portuguese masculine subject of "Opiário" by Álvaro de Campos "in the bud," immediately followed by the provocatively feisty and would-be very male "Ode triunfal," by the full-fledged Campos.¹⁸ Actually, the subject of the magnificent "Triumphal Ode" swings sharply between a man "roaring" and a woman "possessed." In *Orpheu* 2, the dialogue between tradition and innovation is more balanced, as Mário de Sá-Carneiro's "Manucure" and Álvaro de Campos's "Ode marítima" contrast sharply with the plaintive tones of hankering after unattainable beauty in poems by Ângelo de Lima, Eduardo Guimarães, Raul Leal, and Luís de Montalvor. The experimental intersectionism of Pessoa's "Chuva oblíqua" underscores the utter poeticity of the *Orpheu* agenda.¹⁹

The third *Orpheu* was left incomplete, but its structure remains basically the same: the geography of Sá-Carneiro's poems of symbolist inspiration is shattered by Almada's "A cena do ódio," a poema that compels me to correct my previous statement that there is no Great War in *Orpheu*. The war, mirrored in the violence and destructiveness of Almada's poetics, is raging outside, but the *Orpheu* poets' vocation is *poiesis*, as Almada's outrageous poem parenthetically has it: "(Ha tanta coisa que fazer, Meu Deus! | e esta gente distraída em guerras! [So much to be done, My God! | and these people distracted by wars!])."²⁰ And what is that "so much" waiting to be done, according to the poet? What is to be done is making poetry accomplish the utter destruction of the bourgeois and literary *status quo*, as when Álvaro de Campos refuses to be "casado, fútil, quotidiano e tributável" [married, futile, quotidian, and taxable] in "Lisbon Revisited (1923)" or when, in *Ultimatum*, he declares Western civilization to be totally and obscenely bankrupt (PESSOA, 1981: 290-291; PESSOA, 1982: 509-520 [513]). As in many other moments of lyric poetry's self-definition, the main goal of the Portuguese modernist avant-garde was to disclose poetry as the radically and sublimely other.²¹

¹⁸ In the famous letter to Adolfo Casais Monteiro on the genesis of the heteronyms (13 January 1935), Fernando Pessoa explains that, since the issue of the first *Orpheu* was too short, he came up with an older poem by Álvaro de Campos, "Opiário," revealing the Engineer-poet "em botão" [in the bud] as it were (PESSOA, 1982: 93-99 [97]).

¹⁹ For some discussion of the aestheticization of sex in modernism, see RAMALHO SANTOS (2003b; chapter five). For the "superior generation" and the absence of a "woman's voice" ("boca de mulher") among the poets-of-the-*Orpheu*-to-be, see Sá-Carneiro's letter to Pessoa of 2 December 1912 (SÁ-CARNEIRO, 1978: I, 33 ff).

²⁰ Years later, right in the middle of the Second World War, an American poet would sanction *Orpheus'* seeming obliviousness of the real war outside by insisting that the "soldier is poor without the poet's lines" (cf. the closure of Wallace Stevens's "Notes toward a Supreme Fiction" [1942]; STEVENS, 1971: 407).

²¹ But see RIBEIRO, "Modernist Temporalities," in this issue, for the impact history, war, and violence also had on the poetic endeavors of the Portuguese modernists.

The Great War would soon strike the *Orpheu* people, nonetheless. If in the third *Orpheu* the havoc that the war was actually wreaking all over Europe seemed to be a mere metaphor for the aesthetic changes the Portuguese modernist avant-gardes were engaged in, in *Portugal Futurista* (1917) the stance changed. In his provocative “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX” [Futurist Ultimatum to the Portuguese Generations of the Twentieth Century], clearly inspired by Marinetti, Almada Negreiros unashamedly and rather euphorically celebrates the Great War as “the great experience” heralding “civilization” in Europe. One of its noble tasks has to do with the formation of females worthy of the nation’s males. The advice to mismarried women in *Livro do desassossego* cannot but come back to mind. Almada’s war as a “great experience” was also supposed to educate “a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens” [the Portuguese woman in her true female mission of making men]. Pessoa, in turn, in Álvaro de Campos’s *Ultimatum*, angrily sends an eviction note to all the “Mandarins” who had been destroying Europe for quite some time. The Great War was the peak of European failure: “Falencia geral de tudo por causa de todos | Falencia geral de todos por causa de tudo | (...) Falencia de tudo por causa de todos | Falencia de todos por causa de tudo” [General failure of everything because of all! | General failure of all because of everything ! (...) Failure of everything because of all | Failure of all because of everything]. No wonder Pessoa/Campos loudly shouted MERDA to shake Europe from the war that was interrupting it. For he knew then, as we know now, that, sadly, “ninguém combate pela Liberdade ou pelo Direito! Todos combatem por medo dos outros!” [no body fights for Freedom or Justice! They all fight out of fear of the others!] (PESSOA, 1982: 513; PESSOA, 2001: 78).²²

Regardless of other stances of Pessoa and his other heteronyms on the Great War, including the poet’s alleged sympathy for Germany, *Ultimatum* by Álvaro de Campos is clearly a pacifist document. As is his “Ode marcial” [Martial Ode], whose lyrical subject, like a repentant Wandering Jew (Ashavero), assumes the guilt and remorse of a ruthless soldier for the insane devastation and suffering provoked by all his senseless wars (PESSOA, 1981: 350). Even Alberto Caeiro anathematizes the war as a philosophical error in “A guerra, que aflige com os seus esquadrões o Mundo” (1917), from “Poemas inconjunctos” [Inconjunct Poems] (PESSOA, 1981: 176).

A guerra, que aflige com os seus esquadrões o Mundo,
É o tipo perfeito do erro da filosofia.

A guerra, como tudo humano, quer alterar.

²² For Almada’s quote, see *Portugal Futurista*, p. 38. For a reading of Pessoa/Campos’s *Ultimatum* as the total erasure of culture and civilization for a radically new beginning of *poiesis*, see RAMALHO SANTOS (2003a: 132-136).

Mas a guerra, mais do que tudo, quer alterar e alterar muito
E alterar depressa.

Mas a guerra inflige a morte.
E a morte é o desprezo do Universo por nós.
Tendo por consequência a morte, a guerra prova que é falsa.
Sendo falsa, prova que é falso todo o querer-alterar.

Deixemos o universo exterior e os outros homens onde a Natureza os pôs.
Tudo é orgulho e inconsciência.
Tudo é querer mexer-se, fazer coisas, deixar rasto.
Para o coração e o comandante dos esquadrões
Regressa aos bocados o universo exterior.

A química directa da Natureza
Não deixa lugar vago para o pensamento.

A humanidade é uma revolta de escravos.
A humanidade é um governo usurpado pelo povo.
Existe porque usurpou, mas erra porque usurpar é não ter direito.

Deixai existir o mundo exterior e a humanidade natural!
Paz a todas as coisas pré-humanas, mesmo no homem,
Paz à essência inteiramente exterior do Universo!

[The war afflicting the world with its squadrons
Is the perfect example of philosophy's mistake.

War, like everything human, wants to change.
But more than anything else, war wants to change much
And change fast.

But war inflicts death.
And death is the Universe's contempt for us.
Death being its outcome, the war proves it's false.
Being false, it proves false wanting to change anything.

Let's leave the external universe and the other men where Nature left them.
Everything is pride and consciencelessness.
Everybody wants to get going, do things, leave a trace.
To the heart and the squadrons' commander
The external universe returns in bits and pieces.

The direct chemistry of Nature
Leaves no empty space for thought.

Humanity is a slave rebellion.
Humanity is a government usurped by the people.
It exists because it usurped, but it errs because usurping is not to be right.

Let the external world and natural humanity exist!
 Peace to all pre-human things, even those of man,
 Peace to the entirely external essence of the Universe!]

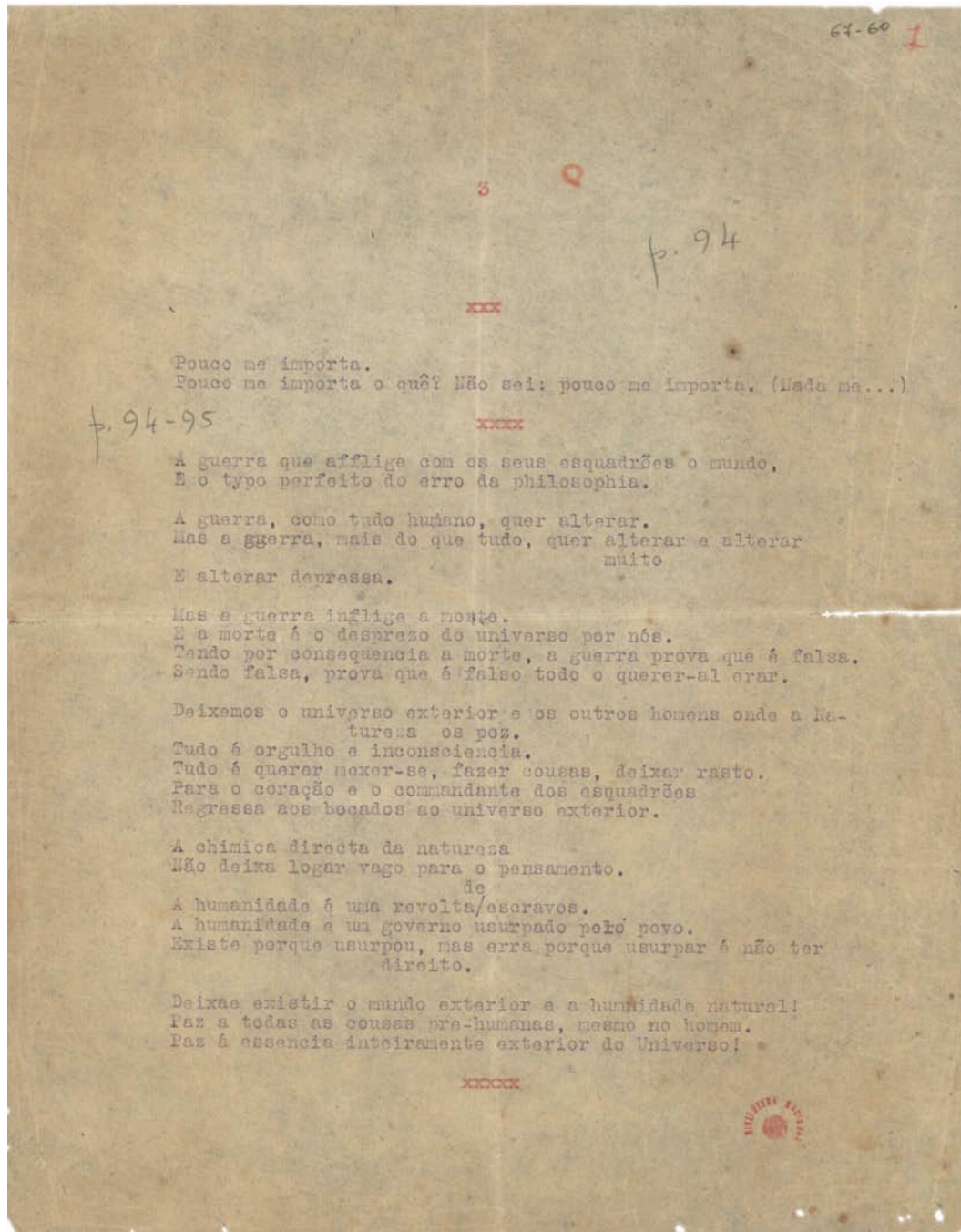


Fig. 6. BNP/E3, 67-60r, poem attributed to Alberto Caeiro.

Almost ten years later, the wreckages of war were still haunting orthonymous Pessoa: in 1926, the little review *Contemporânea* published “O menino de sua mãe.” The poem has, of course, echoes of “Le dormeur du val” and, just like Rimbaud’s, by contrasting the serenity of things with the brutality of needlessly untimely death, it is a powerful and moving denunciation of the violence and cruelty of war (PESSOA, 1981: 80).²³

O menino de sua mãe
No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
De balas traspassado
— Duas, de lado a lado —,
Jaz morto, e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, louro, exangue,
Fita com olhar langue
E cego os céus perdidos.

Tão jovem! que jovem era!
(Agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o manteve:
“O menino da sua mãe”.

Caiu-lhe da algibeira
A cigarreira breve.
Dera-lha a mãe. Está inteira
E boa a cigarreira.
Ele é que já não serve.

De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A brancura embainhada
De um lenço... Deu-lho a criada
Velha que o trouxe ao colo.

Lá longe, em casa, há a prece:
“Que volte cedo, e bem!”
(Malhas que o Império tece!)
Jaz morto, e apodrece,
O menino da sua mãe.

His mother’s little boy
on the forsaken plain
warmed by the warm breeze,
pierced by bullets
-- two, side by side --
he lies dead and grows cold.

Blood brightens his uniform.
Arms outstretched
pale, fair, bloodless,
he stares languidly
and blind at the lost skies.

So young! How young he was!
(How old is he now?)
An only son, his mother gave him
a name and he kept it:
“His mother’s little boy.”

Fell from his pocket
his brief cigarette case.
His mother’s gift. Whole
and good the cigarette case.
It is he who’s no longer of any use.

From another pocket, winged
tip brushing the earth,
the hemmed whiteness
of a handkerchief ... A gift from the old maid
who had cuddled him on her lap.

Far away, at home, the prayer:
“May he come back soon and well!”
(Meshes woven by the Empire!)
Lying dead and rotting
his mother’s little boy.]

²³ For an excellent account of Pessoa’s complex and contradictory attitudes towards the Great War, see MONTEIRO (2000; chapter 10).

The sad, tragic waste displayed in “O menino de sua mãe” gains in being juxtaposed with the trampled boy’s buried toy train in “Ode Marcial.” *Orpheu*, the little magazine, was apparently untouched by the Great War, but the *Orpheu* people were not. Pessoa, in particular, in more than one persona – as António Sousa Ribeiro has explained – was clearly affected by what he called “the German war” (see “Modernist Temporalities,” in this issue, and RIBEIRO, 2005: 201-209).

Indeed, there are also numerous references to war throughout *Livro do desassossego*, though none of them apparently pointing explicitly to the Great War. Actually, the term “war” is almost always used as a metaphor in *The Book*. For example, in a very late sketch, dated by the author 17/1/1932, the reader learns that “[t]oda a vida é guerra, e a batalha é, pois, a síntese da vida” [All life is war, and the battle is, therefore, the synthesis of life] (518). Or when the *The Book*’s aestheticist writer, in a sketch of the *Orpheu* period, condemns the “impudor” [immodesty] of energetic action and productive effort, of which war is the perfect example (252-253). The same aestheticist ethos (or is it a *pacifist* ethos? or both?) presides over another fragment of the same period, already cited: “não nos interessam as grandes convulsões, como a Guerra e as crises dos países” [we have no interest in great turmoils, like [the] War and crises affecting countries] (198). I am tempted to leave “the War,” displace the “great” from modifying “turmoils” and make it modify capitalized “War” instead, and surmise that the Great War, raging outside, is what is nurturing the poet’s imagining. With the ravagings of WWI in mind, the poet submits that war, whatever the particular actual war may be, will only yield devastation or obscene victories: “Toda a vitória é uma grosseria” [Victory is always gross] (122).

To conclude: there is a different ethos in *The Book* other than the political feistiness of Margaret Anderson’s *Little Review*. The 1932 sketch quoted above is clearly a text by Bernardo Soares, the assistant bookkeeper who actually *keeps two books* at one and the same time: the ledger, or book of accounts, of Vasques’ firm, on the one hand, and his own creative writing, on the other. The latter, also identified in another sketch of the same period as its author’s “livro de impressões sem nexo” [book of senseless impressions] (380), I consider extremely important for our understanding of the theory of Pessoa’s poetic practice. I once called it Pessoa’s “book of ruminations” (cf. RAMALHO SANTOS, 2003b: 9-21; 2004: II, 829-843). Although, as *The Book* claims, the two books live on the same street, they have very different concerns: while the ledger registers the ruthless victories of war-like commerce, the “livro casual e meditado” [casual and meditated book] (432) wonders about the role of feeling and art in a merciless world demanding victory and success, no matter how obscene the action needed to accomplish them. The episode that inspires the assistant bookkeeper’s meditation is the business exchange conducted by “patrão Vasques” that led a man to ruin. And what can art do?, the implicit question lurks. Nothing, it seems: “A arte serve de fuga para a

sensibilidade que a acção teve de esquecer. A arte é a Gata Borracheira, que ficou em casa porque teve que ser” [Art works as escape for the feeling action had to ignore. Art is the Cinderella that stayed home because she had to” (518). No doubt the devastations of war had a remarkable impact on Pessoa’s imaginary. It helped him – theoretically, poetically – to distinguish acting and feeling, life and art, then to confuse them to a certain extent, but never to fuse them. Perhaps the two books do not live on the same street, after all. Or perhaps only occasionally. It would be interesting to know how the Portuguese modernist poet would respond to Margaret Henderson’s and Jane Heap’s modernist experiments with art in articulation with explicit, serious (and dangerous) personal/political commitments.

Bibliography

- BLAST 1 (1914). Wyndham Lewis (ed.). London: John Lane, the Bodley Head.
 BLAST 2 (1915). Wyndham Lewis (ed.). London: John Lane, the Bodley Head.
http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/0-29MN_2
- BROOKER, Peter, and Andrew THACKER (2009-2013) (eds.). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford; New York: Oxford UP.
- CANELO, Maria José (1997a). Review article on MAREK, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 47, February, pp. 201-205.
- (1997b). “A construção poética da nação. Modernismo e nacionalismo nas revistas literárias de início do século XX (*Poetry* e *The Little Review*, *Orpheu* e *Portugal Futurista*”. M. A. Thesis. Universidade de Coimbra.
- CHAPMAN, Mary (2014). *Making Noise, Making News. Suffrage Print Culture and US Modernism*. Oxford: Oxford UP.
- DALEY, Caroline, and Melanie NOLAN (1994) (eds.). *Suffrage and beyond. International Feminist Perspectives*. New York: New York UP.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1985). *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP.
- GIRALDO GIL, Alejandro (2016) [in collaboration with Nicolás BARBOSA LÓPEZ]. “Orpheu 1915-1965: una reedición,” in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, Spring, pp. 495-563(www.pessoaplural.com).
- KLOBUCKA, Anna (1990). “A mulher que nunca foi: para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros,” in *Colóquio/Letras*, n.º 117/118, September, pp. 103-114.
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&p=103&o=p>
- LLOYD, Genevieve (1984). *Man of Reason. “Male” and “Female” in Western Philosophy* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LOURENÇO, Eduardo (1974). “*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português?” [1960; 1961] in *Tempo e poesia*. Porto: Inova, pp. 165-194..
- MAREK, Jane (1995). *Women Editing Modernism. “Little” Magazines & Literary History*. Lexington: UP of Kentucky.
- MCALMON, Robert (1997). *Being Geniuses Together. 1920-1930* (1938). Revised, with supplementary chapters and an afterword, by Kay Boyle. Baltimore; London: The Johns Hopkins UP.
- MONTEIRO, George (2000), *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Lexington, Ky: The UP of Kentucky.
- NEGREIROS, José de Almada (1965). *Orpheu 1915-1965*. Lisbon: Ática.

- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do desasocego*. Critical edition by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2008). *Livro do desassossego*. Edited by Teresa Sobral Cunha. Lisbon: Relógio d'Água.
- ____ (2001). *Selected Prose*. Translated by Richard Zenith. New York: Grove Press.
- ____ (1982). *Obras em prosa*. Edited by Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- ____ (1981). *Obra poética*. Edited by Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- ____ (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Edited by Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho. Lisbon: Ática.
- RAMALHO SANTOS, Irene (2004). "A arte da ruminação. Os heterónimos pessoanos revisitados," in *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (orgs.). Braga: Universidade do Minho. 2 vols.
- ____ (2003a). *Atlantic Poets. Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover; London: University Press of New England.
- ____ (2003b). "The Art of Rumination. Pessoa's Heteronyms Revisited," in *Journal of Romance Studies*, vol. 3, n.º 3, pp. 9-21.
- RIBEIRO, António Sousa (2005). "'A Tradition of Empire': Fernando Pessoa and Germany," in *Portuguese Studies*, vol. 21, pp. 201-209.
- RIBEIRO, Luis Filipe (1996). *Mulheres de papel. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (1978). *Cartas a Fernando Pessoa*. Edited by Urbano Tavares Rodrigues and Helena Cidade Moura. Lisbon: Ática. 2 vols.
- SCHOLES, Robert and Clifford WULFMAN (2010). *Modernism in the Magazines. An Introduction*. New Haven: Yale UP.
- SCOTT, Bonnie Kime (1990) (org.). *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana UP.
- SILVA (MCNEILL), Patricia (2015). "Orpheu e Blast: Intersecções do Modernismo Português e Inglês". 1915: o ano do Orpheu. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china. pp. 167-184.
- STEVENS, Wallace (1971). *Collected Poems*. New York: Knopf.
- ZINN, Howard (2003). *A People's History of the United States. 1492-Present*. New York: A Harper Perennial.

Modernism and the Periodical Scene in 1915 and Today

Andrew Thacker*

Keywords

Pessoa, Modernism, Magazines, *Orpheu*, Periodization.

Abstract

This article considers the Portuguese magazine *Orpheu* (1915) within the wider context of periodicals within modernism, drawing upon work carried out by the Modernist Magazines Project. It does this by considering such crucial features of the modernist magazine as its chronology and its geographical reach, and also points to new methods of analysing the materiality of magazines. By understanding the broader milieu of the modernist magazine we gain a clearer sense of how *Orpheu* can begin to be placed within the cultural field of the modernism.

Palavras-chave

Pessoa, Modernismo, Revistas, *Orpheu*, Periodização.

Resumo

Este artigo considera a revista portuguesa *Orpheu* (1915) no contexto mais alargado dos periódicos no âmbito do modernismo, baseando-se em trabalho desenvolvido ao abrigo do projeto de investigação Modernist Magazines Project. Fá-lo, considerando aspetos cruciais da revista modernista tais como a sua cronologia e a sua abrangência geográfica, propondo além disso novos métodos de análise da materialidade da revista. Ao compreendermos o meio mais alargado da revista modernista, ganhamos uma visão mais clara do posicionamento de *Orpheu* no campo cultural do modernismo.

* Department of English, Nottingham Trent University

Orpheu is a significant example of the modernist “little magazine,” a phenomenon with a complex history and multiple iterations across the world. The Modernist Magazines Project that I have been co-directing since 2006 has aimed to trace the contribution that the little magazine, in all of its variants, has made to the construction of modernism, a project that has so far produced three volumes of essays on the modernist magazine in Britain and Ireland, North America, and in Europe, and which plans another series of volumes exploring the modernist magazine in the rest of the world.¹ In the third volume of the first series Clara Rocha’s essay on “Modernist Magazines in Portugal” has the subtitle “*Orpheu* and its Legacy”, indicating the significance of the appearance of this magazine 100 years ago for the “first modernism” in Portugal (ROCHA, 2013). As other contributors to this special issue analyze *Orpheu* in detail, instead this article sketches the broader global context of modernism and magazines in 1915, “the year of *Orpheu*,” as a way to locate both the individual significance of *Orpheu* within Portugal and Portuguese modernism, and to attempt a preliminary understanding of its position within this wider history of the “little magazine.” It also indicates some of the ways in which current research upon magazine culture has required new methods for the literary analysis of a textual object, the magazine, which differs greatly from poems, novels, or plays. This article thus sketches two key features of the approach of the Modernist Magazines Project, then discusses two new methods for the study of magazines, before finally considering how *Orpheu* can be understood in relation to some of the other key magazines in 1915.

One of the most well-known facts known about Fernando Pessoa, the key figure behind Portuguese “first modernism” and a key contributor and editor of *Orpheu* is, of course, his use of “fictitious authors”: although he created 136, as Jerónimo Pizarro and Patricio Ferrari explain, there are only three full-fledged heteronyms, namely Alberto Caeiro, Ricardo Reis, and Álvaro de Campos (see PESSOA, 2013). Pessoa’s use of multiple identities might be taken as a metaphor for the modernist little magazine itself, which seems to multiply further the more one considers it. The first study of the “little magazine” in English, Frederick Hoffman’s *The Little Magazine* (HOFFMAN, 1946) lists some 500 magazines in English in its bibliography (although it omits many others from the 1880s and 90s, let alone those that appeared after 1946); the three volumes so far of the Modernist Magazines Project has chapters on 500 magazines, many of which are not to be found in Hoffman’s study. This is particularly true of the third volume of the Modernist Magazines Project upon Europe, where the vast majority of the magazines discussed were ignored in Hoffmann’s study, and in many later

¹ The first series consisted of *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*: vol. I, *Britain and Ireland 1880-1955* (2009); vol. II, *North America, 1894-1960* (2012); and vol. III, *Europe 1880-1940* (2013).

Anglophone publications. This has meant that a broader transnational picture of the phenomenon of the modernist little magazine between and across Britain, North America, and Europe has, until recently, been sadly lacking. The many networks and connections between Anglophone and non-Anglophone magazines have also been relatively ignored: tracing the links between, for example, Ford Madox Ford's *The English Review* and the *Mercure de France* or T. S. Eliot's *The Criterion* and *La Nouvelle Revue française*, thus reveals a magazine culture which sought to foster closer international alliances across the frontiers of national modernisms.² Or, to refer to an example from Hispanic studies, Gayle Rogers in *Modernism and the New Spain* has explored how the project for a shared circulation scheme between T. S. Eliot's *The Criterion* in Britain and Jose Ortega y Gasset's *Revista de Occidente* in Spain aimed to develop a European cosmopolitanism (ROGERS, 2012: 29-64).

What seems like an ever-expanding field of the modernist magazine has become more visible since the start of the Modernist Magazines Project in 2006. Modernist studies itself has also expanded with new work on transnationalism and globalization, as demonstrated in work by Jessica Berman, Susan Stanford Friedman, and in the essays contained in *The Oxford Handbook of Global Modernisms* (BERMAN, 2011; FRIEDMAN, 2015; WOLLAEGER and EATOUGH, 2012). Such innovations have made more visible the fact that the continents of South America, Africa, and Asia all have publications we can understand as modernist little magazines, and analyzing these in more detail should form the basis of much work in the future. As Eric Bulson argues, the little magazine was something like a "world form" that was crucial in transporting modernism as a movement around the world (BULSON, 2012: 272). Plurality and heterogeneity, therefore, are central features of the interaction between periodical culture and modernism, features that were also fundamental to Pessoa's life and works.

Periodization

The burgeoning field of periodical culture uncovered so far has significantly revised both the literary history and the geographical understanding of modernism. This work has shown that the periodization of modernism and its magazines needs to be greatly expanded beyond that of traditional accounts that suggest that modernism (in the Anglophone world at least) starts in the 1910s and conclude in the late 1930s. All three volumes of the first series of Modernist Magazines pushed the starting point back into the 1880s, in order to trace a fuller genealogy of the "little magazine". In Britain the most often cited precursor "little magazine" of modernism was that of *The Yellow Book* (1894-1897), but our research

² For a discussion of *The English Review* and the *Mercure* see Mark MORRISON (2001: 17-53). *The Criterion* and the NRF are discussed below.

indicated the importance of other magazines such as the “Arts and Crafts” periodical, *The Century Guild Hobby Horse* (1884-1894), the English symbolist publication, *The Dial* (1889-1897), or the magazine of the Pre-Raphaelite movement, *The Germ* (1850). Such magazines pioneered the independent ethos and anti-commercial qualities that form the core of definitions of the modernist “little magazine”.³ In North America the 1890s saw the flourishing of large numbers of “ephemeral bibelots”, as F. W. Faxon labelled them in a bibliography of some 200 such publications in 1903 (FAXON, 1903). Short-lived magazines with bizarre names (*The Freak*, *The Lark*, *The Fly Leaf*, *The Ghorki*) and low circulations constitute what Kirsten MacLeod has described as a “fin-de-siècle modernism” and “contribute significantly to our understanding of the transatlantic nature of modernist literary exchange” (MACLEOD, 2008: 184). Turning to Europe again we find the 1880s as the point of origin for the ideas and attitudes of the modernist magazine shown in France with the appearance of symbolist magazines such as *La Plume* (1889-1905), *La Revue Blanche* (1889-1903), as well as other “petites revues” such as *Le Scapin* (1885-6), *La Pleiade* (1886-90), and *Le Chat Noir* (1881-95). The first critical book on the idea of the “little magazine” also appeared in France, with Remy de Gourmont’s *Les Petites Revues* (1900). Operating with an earlier genealogy for modernist magazines in Spain brings into view the Catalan magazines of “modernisme” and “noucentrisme”, as well as the influence of Nicaraguan poet Ruben Dario’s “modernismo”, and the work of the Generation of “98” (see COLE, 2013; WEST, 2013).

Extending the genealogy of the modernist magazine back into the late 19th century in this way enabled us to understand the emergence of the “petites revues” formula as a response to changes in mainstream publishing, the development of new (and cheaper) forms of print technology, and the emergence of an aesthetic ideology of cultural production which emphasized formal experimentation: all features that were crucial to the explosion of the little magazine in the twentieth century.⁴

Equally important was the extension of the chronology of modernism in magazines beyond the 1930s, particularly for British and American magazines.⁵ This enabled us to explore, for example, in a magazine such as *The Kenyon Review* (1939-1970) the emergence of New Criticism as it codified a certain version of “high

³ Hoffman et al, for example, define it as follows: “A little magazine is a magazine designed to print artistic work which for reasons of commercial expediency is not acceptable to the money-minded periodicals or presses [...] Such periodicals are, therefore, non-commercial by intent” (HOFFMAN, 1946: 2).

⁴ See discussion of these features see the “General Introduction” to both BROOKER and THACKER (2009) and (2012).

⁵ For Europe the complications attendant upon the effect of World War Two, such as the redrawing of national borders, meant that we decided to stop at 1940.

modernism” associated with Ezra Pound and T. S. Eliot. We could also explore how formations such as the Beats, the New York Poets, and the Black Mountain group attempted to revive the revolutionary spirit of early 20th century modernist experimentation in a different place and time.⁶

Geographies of Modernism

Paralleling the expanded chronology of the modernist magazine our project developed a closer focus upon the geographical co-ordinates of periodical publication. The transnational dimension of the modernist magazine, for instance, began to emerge very strongly, with stories of networks of international contributors as well as the peregrinations of particular magazines across continents, such as the American magazine *Broom* (1921-1924) in Rome, Berlin, and New York (in which the editors utilised the strength of the dollar in post- World War One Europe by moving the magazine to places where publication costs were cheaper). The avant-garde’s complex interactions between and across continents can also be traced, for example, in the history of Dada as it zig-zagged between Zurich, New York, Paris, and Berlin in magazines such as *Cabaret Voltaire* (Zurich, 1916), *The Blind Man* (New York, 1917), *Dada* (Paris, 1920-1), *Der Dada* (Berlin, 1919-1920), and back to *New York Dada* (New York, 1921). The affiliations between 291 (1915-1916) magazine, begun in New York by Alfred Stieglitz, and Francis Picabia’s 391 (1917), with three issues published in New York, followed by four issues in Barcelona, and a final issue published in Zurich in 1919, demonstrate the complex transnational geography of the avant-garde at this point: Tristan Tzara tellingly described 391 as the “revue en voyage”.⁷

Magazines, along with art exhibitions, were fundamental mechanisms for the diffusion of avant-garde movements and isms across Europe. Surrealism is one example, but perhaps the most striking is that of Futurism: from its origins in Italy with F. T. Marinetti it spread to form Futurist offshoots and magazines in Russia, Poland, and Portugal, with the publication of *Portugal Futurista* (1917) (Fig. 1).

Portugal Futurista was typical of many of the pan-European Futurist magazines in offering translated passages from the Italian Futurist leaders such as Marinetti and Boccioni and in adopting the confrontational rhetoric of Marinetti’s manifestoes. But it also demonstrated how the term “Futurism” was almost a synonym for any form of European avant-garde practice, shown in the publication in the magazine of poems by the non-Futurists Guillaume Apollinaire and Blaise Cendrars and, although Almada Negreiros and Santa-Rita Pintor did describe themselves as Futurists, other contributors such as Pessoa and Mário de Sá-Carneiro did not. Its avant-garde credentials – Futurist or otherwise – were, in a

⁶ See discussion of these magazines see chapters 40-44 of BROOKER and THACKER (2012).

⁷ Tzara in *Dada* 4-5, quoted in Debbie LEWER (2013: 1047).

sense, only heightened when its sole issue was charged with obscenity and seized by police.



Fig. 1. *Portugal Futurista* (1917)



Fig. 2. Cover of *Orpheu* 1 (1915)

Magazines thus contributed significantly to the spread of modernist ideas across Europe and beyond, demonstrating how modernist ideas travelled around the globe, interacting with national cultural traditions to produce new forms of modernist expression. *Orpheu* (Fig. 2) itself demonstrates something of this wider geography of modernism. Around 1914, Pessoa and Sá-Carneiro had planned a magazine with the expansive title *Europa: Revista Órgão do Interseccionismo*, but these ideas only came to fruition when they came into contact with Luis de Montalvor, a Portuguese poet newly returned from Brazil, and the Brazilian modernist poet, Ronald de Carvalho. Hence, *Orpheu* proudly proclaimed its transnational location to be “Portugal-Brazil” at the beginning.

In exploring the transnational travels of modernist little magazines like the Luso-Brazilian *Orpheu* around the world we are thus studying what Andreas Huyssens describes as “modernisms at large”, that is, “the cross-national cultural forms that emerge from the negotiation of the modern with the indigenous, the colonial and the postcolonial in the ‘non-Western’ world” (HUYSENS, 2005: 9).

A key part of Huyssens’ notion of “modernisms at large”, translated into the field of magazine publication, would thus analyse the interactions between the form of the Western modernist little magazine and pre-existing types of periodical publication. One approach to this issue would be follow the work of Franco Moretti’s upon the novel. Moretti has been tracing the development of the modern

novel as “world literature”, investigating how the modern novel as a literary form in French or English was translated around the globe, from c.1750 onwards, by what he terms a “wave of diffusion” (MORETTI, 2013: 50).⁸ In Moretti’s view when the novel emerges in locations outside of Europe it does so as a “compromise” between the original styling of the novel and the native cultural traditions that take up the form and adapt it: as Moretti puts it, there is a “compromise” between “foreign form, local material – and local form” (MORETTI, 2013: 57). Can Moretti’s method be transposed to a different textual object, the “little magazine”?

To do so would be to ask if a symbolist “petit revue” in France in the 1890s, such as *La Revue Blanche* (1890-1903) can be said to share something significant with Margaret Anderson’s *The Little Review* (1914-1929) in the US, *Sur* (1931-1992) in Buenos Aires (Fig. 3), or *Revista de Antropofagia* (1928-1929) in São Paulo (Fig. 4); and do the two little magazines entitled *Klaxon*, one from Ireland (1923) and one from Brazil (1922-1923), sound alike? (Figs. 5 & 6)

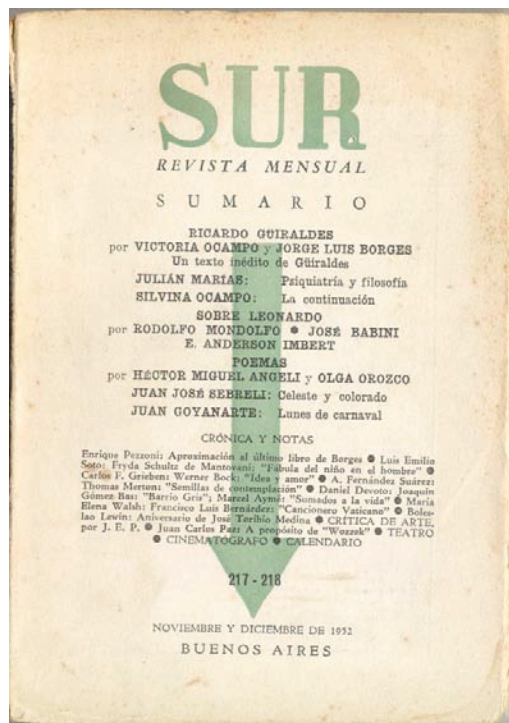
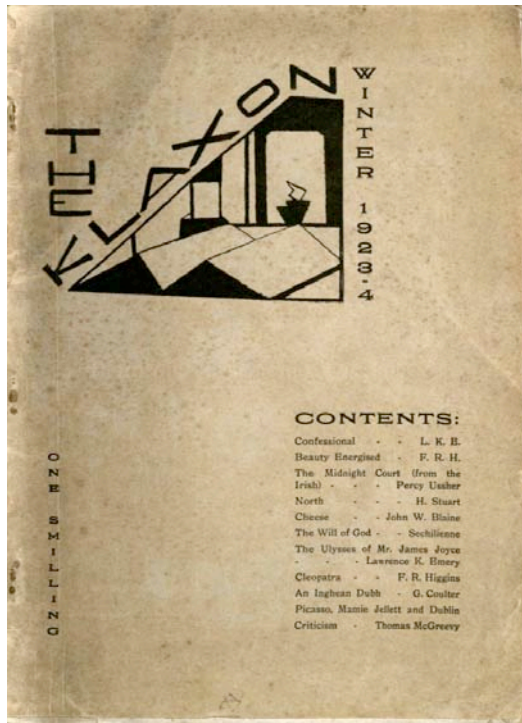
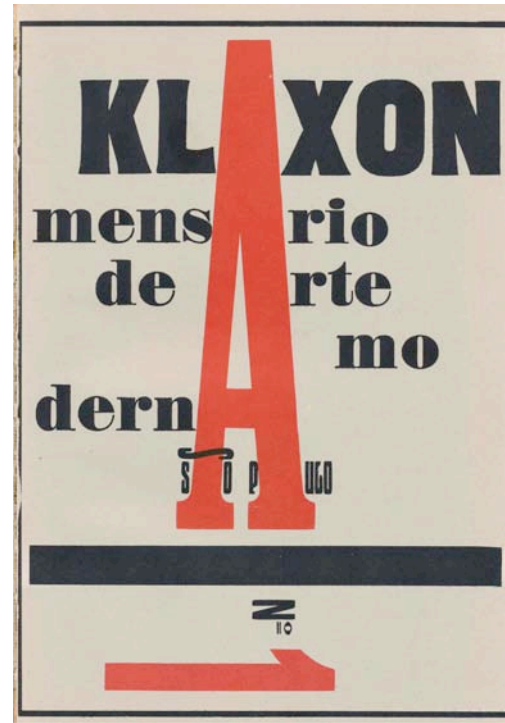


Fig. 3. *Sur* (1952)



Fig. 4. *Revista de Antropofagia* (1928)

⁸ This work has developed from his earlier notion of “world texts” in *Modern Epic: the World System from Goethe to García Márquez* (London: Verso, 1996). Books such as *Ulysses* or *Faust*, are defined as “world texts, whose geographical frame of reference is no longer the nation-state, but a broader entity – a continent, or the world-system as a whole” (p. 50). See also Moretti’s two large edited volumes, *The Novel*, vol. I, *History, Geography, and Culture*; vol. II, *Forms and Themes* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

Fig. 5. *Klaxon* (1923)Fig. 6. *Klaxon* (1922)

Or, in this cross-cultural encounter, is the textual object of the “little magazine” transformed by local materials and local forms to become unrecognisable from its European origins? Is there thus a “world genre” of the little magazine, or merely national variations on an initial type pioneered in Europe and America?⁹ Moretti’s argument would tend towards the latter, and is thus open to the charge of perpetuating a centre/periphery model of cultural imperialism, whereby the “West” is seen to take the form of the novel or the little magazine around the globe to locations lacking experimental aesthetic traditions.

This question becomes crucial when we explore in detail the materiality of the modernist magazine in environments beyond the “West”. Exploring Africa, for example, we can locate forms of modernist little magazine that flourish way beyond 1945, such as Nigeria’s *Black Orpheus*, published in Lagos between 1957-1967, or Uganda’s *Transition* (1961-1968) (Fig. 7).

⁹ In Moretti’s terms the distinction is between a wave of diffusion, or an evolutionary tree: the tree moves from unity to diversity; the wave observes “uniformity engulfing an initial diversity” (Moretti, 2013: 60).

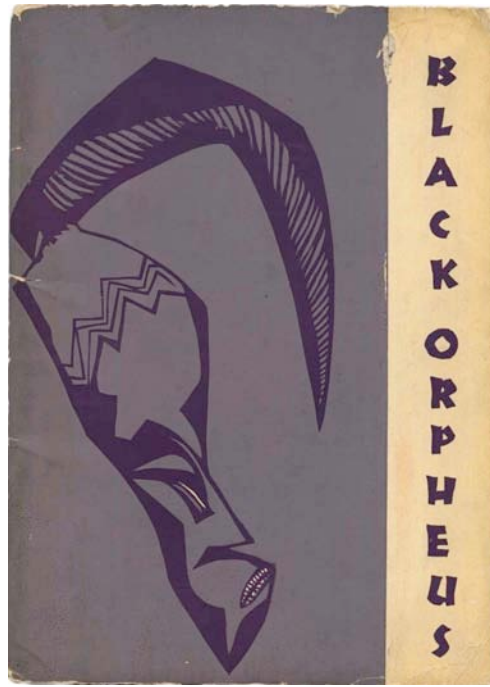


Fig. 7. *Black Orpheus* (Lagos, Nigeria, 1957)

One key issue to consider is the impact of colonialism and post-colonial national liberation struggles on these magazines: it would be far too easy to view them as simply “belated” versions of Anglo-European modernism, rather than magazines that blend together indigenous cultural practices with imported notions of what a modernist little magazine might be. Bulson thus sees the “little magazine” as something like a “world form”, and refuses to chronologically prioritise Western European periodicals:

The form of the little magazine, which we identify with the birth of modernism, was already in place in non-Western countries around the globe, including Japan and Argentina. It does not only belong to the West, even if it was the vehicle that carried so many modernist texts in and between England, the United States, and Europe. When the little magazine comes to Africa in the 1950s, it owes as much to the legacy of Anglo-American and European avant-garde magazines as it does to the pamphlet culture of India and an expansive network of Lusophone and Francophone newspapers and periodicals that ballooned in the 1940s. The African little magazine, then, is a strange amalgam of print media, something that could emerge only under postwar conditions when independent nations were being borne out of the wreckage of collapsed empires and modernist magazine culture that was already a thing of the past.

(BULSON, 2012: 268)

This is a powerful statement of the need to consider more carefully the material print culture of specific nations when tracing the diffusion of the modernist magazine across the globe, and suggests that both an expanded chronology and an enlarged geography are crucial features for future work in this field.

In addition to these wider methodological categories the work of the Modernist Magazines Project has also developed new ideas about the “close reading” of periodicals and their contents. If we consider magazines as the place where modernism appeared, as Bob Scholes and Cliff Wulfman have argued (SCHOLES and WULFMAN, 2010), then one important implication is that we must start to analyse magazines as the primary texts of modernism, rather than just viewing them as textual objects to be quarried in search of key figures, since this already prejudges that these are the key figures and ignores the stories of how they endured and others did not. Why, for example, do we not remember a poem with the title, “Waste Land”, composed by Maidson Cawein, and published in the magazine *Poetry*, a few years before the more famous poem of the same name by T. S. Eliot?

If we consider such magazines as some of the primary texts of modernism we also have to consider new methods for studying them, as analyzing a magazine is clearly unlike analyzing a novel, a poem, or a play. This article thus turns to consider two such methods: *periodical codes*; and the idea of the *periodical field*.

Periodical Codes

The concept of periodical codes derives from the division proposed by Jerome McGann between the linguistic codes (the semiotics and semantics of the actual words) and the bibliographic codes of a text (such matters as “typefaces, bindings, book prices, page format”) (MCGANN, 1991: 13). Developing McGann’s idea, George Bornstein argues that an alteration in “the bibliographic and contextual codes changes the meaning of the poem, even though the words remain the same” (BORNSTEIN, 2001: 99). This emphasizes McGann’s argument that in any text “Meaning is transmitted through bibliographical as well as linguistic codes” and that these two signifying systems work together to generate the overall meaning of a text (MCGANN, 1991: 57, 67). The material format of a magazine itself is, therefore, a crucial signifying factor in understanding the texts and images found within its pages.

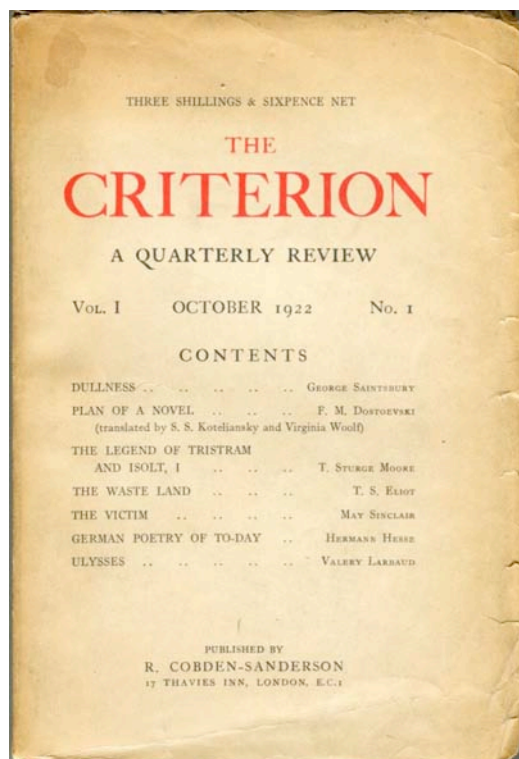
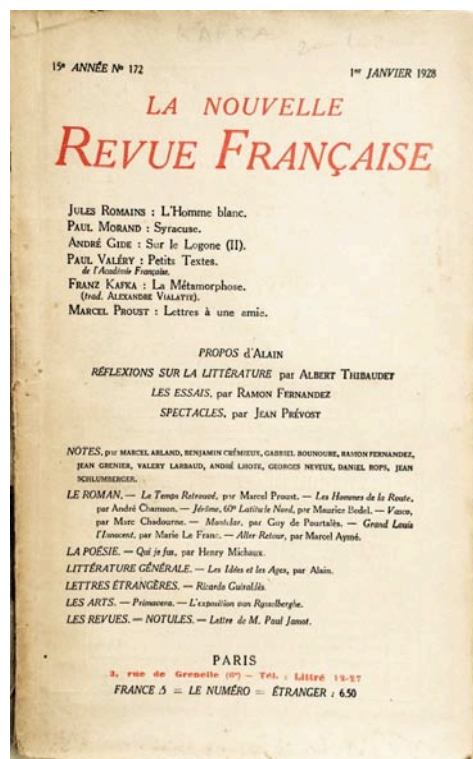
The *periodical codes* that are at play in any magazine include such features as: page layout (e.g. the amount of white space, number of columns); typefaces; price; physical dimensions of the volume; periodicity of publication (weekly, monthly, quarterly, irregular); use of illustrations (colour or monochrome, the forms of reproductive technology employed); use and placement of advertisements; quality of paper and binding; networks of distribution and sales; modes of financial support; payment practices towards contributors; editorial arrangements; or the type of material published (poetry, reviews, manifestoes, editorials, illustrations, social and political comment etc). We can also distinguish between periodical codes that are *internal* to the design of a magazine (e.g. paper, typeface, layout) and

those that constitute its *external relations* (distribution in a bookshop, support from patrons). However, it is often the *relationship* between internal and external periodical codes that is most significant. Advertisements, for example, constitute both internal and external codes, indicating, on the one hand, an external relationship to an imagined readership and a relationship to the world of commerce and commodities, while operating, on the other hand, in their placement in the page or position in the magazine as a whole, and as part of the magazine's internal code.

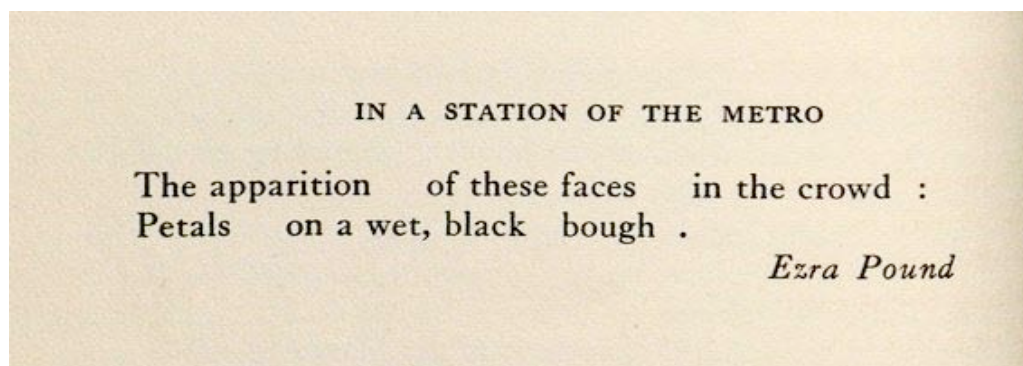
I want to discuss two examples to illustrate the idea of periodical codes. The first is T. S. Eliot's magazine, *The Criterion*, in which *The Waste Land* was first published, in its inaugural issue of 1922. As Jason Harding suggests, Eliot "modelled his literary review on the French monthly review *Nouvelle Revue française* (NRF), to which he was then London correspondent" (HARDING, 2009: 349). Eliot had first read the NRF while living in Paris as a student between 1910-1911. Prior to publishing the first issue of *The Criterion* Eliot tried to recruit contributors from across Europe, contacting authors including Hermann Hesse, André Gide (the editor of the NRF), Paul Valéry, and Marcel Proust, all contributors to the NRF (HARDING, 2009: 349). Thus the first issue of *The Criterion* carried a translation of Valéry Larbaud's famous lecture on Joyce's *Ulysses*, an article first published in *La Nouvelle Revue française*. In addition it contained Hesse on modern German poetry, and a translation from Fyodor Dostoevsky.

More striking than the overlapping contents, however, is the similarity of their covers: a simple comparison of the two covers indicates how the internal periodical codes of the two magazines are strikingly similar (Fig. 8).

In terms of typeface, layout, and perhaps most importantly use of colour, we are looking here at a very literal translation of one textual object into another. There are only a few differences, such as the use of italics in the French title, and a slight difference in how author and title are presented. The coding in both magazines signifies the high intellectual seriousness of the periodical, which reinforces the employment of the term "review" (revue) in both magazines. Eliot indicated that the magazine should have no illustrations or adverts and "be simple and severe in appearance [...] I wish to make it primarily a critical review" (cited in HARDING, 2009: 348). Indeed *The Waste Land* is one of the relatively few pieces of creative work in the magazine. In so doing, Eliot not only aligned *The Criterion* with the classical severity of the French review, he also distanced his periodical from other contemporary British magazines of modernism that employed illustrative covers or advertising material such as *Art and Letters*, or *The Adelphi* – although in some respects they are somewhat similar in appearance in terms of size and typography. It also helped Eliot distinguish his magazine from contemporary avant-garde periodicals containing more creative work, such as *The Little Review*, *Coterie*, or *The Tyro*.

Fig. 8. *The Criterion* (1922)Fig. 9. *La Nouvelle Revue Française* (1928)

My second example is Ezra Pound's famous Imagist poem, "In a Station of the Metro" (Fig. 10).¹⁰ Most readers of this poem know it in the following form, widely anthologised: "The apparition of these faces in the crowd; | Petals on a wet, black bough" (POUND, 1984: 109). When first published in Harriet Monroe's significant American little magazine, *Poetry*, the poem appeared rather differently (Pound, 1913: 12):

Fig. 10. Pound, "In a Station of the Metro", *Poetry* (1913)

¹⁰ Pound's haiku-like poem testifies to his engagement with that Japanese form, which also captured Pessoa's interest, as shown by the body of haikus in English and Portuguese extant in his archive (Cf. Ferrari & Pittella-Leite, Spring 2016: 189 & ff.).

Pound was most insistent that the printers observe the spacing here, a fact that has sadly been somewhat ignored in later editions of the poem, especially those that appear regularly in front of our students. What we get here is an example of how the periodical codes of these magazines – the material features of the textual appearance of the poem – create a different poem, with different meanings. Or, as Peter McDonald has argued, the poem should be read in terms of the “frames created by the periodical context itself” (MCDONALD, 2003: 234)

In the case of the “Metro” we thus have a fascinating range of periodical contexts or codes in which to locate the poem, since before Pound’s poem finally appeared in book form in November 1915 (in his *Catholic Anthology*), the poem had appeared in no less than four different magazines, and with slight textual variants: *Poetry*, *The New Freewoman*, but also *T.P.’s Weekly* (June 6th 1913) in the article, “How I Began”; and in the *Fortnightly Review* for September 1914, in the essay, “Vorticism.”¹¹

Now whereas the first two periodicals can easily be described as modernist, *T. P.’s Weekly* (Fig. 11) sits more uneasily within that designation.

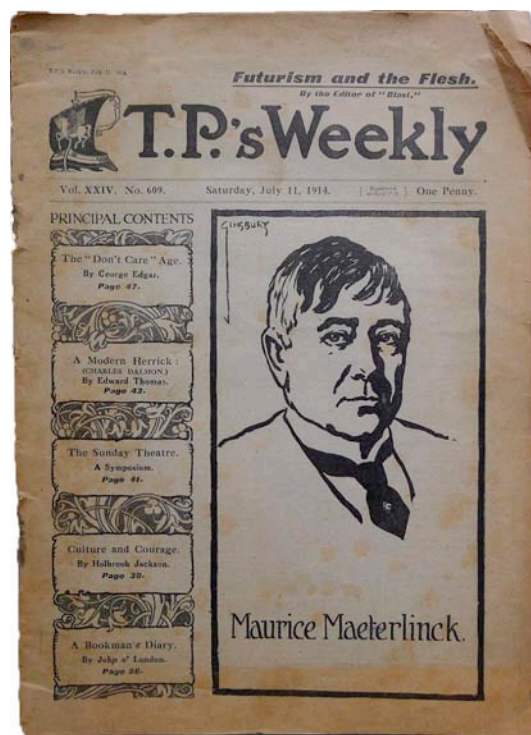


Fig. 11, *T.P.'s Weekly* (1914)

From its first publication in 1902 *T.P.'s Weekly* was designed as a literary paper for the expanding working-class and lower middle-classes living in the new suburbs. It was edited by the Irish Nationalist T. P. O'Connor and reached a circulation of around 250,000. Guided by O'Connor's claim that "We have entered

¹¹ For a discussion of the poem's variants see Chilton and Gibertson (1990).

upon the period of Democracy in Literature" (cited in WALLER, 2006: 88) it aimed to bring informed knowledge of all literary topics to this new mass audience. Although we might expect it to be populated with the work of those authors later dismissed by Virginia Woolf as "Edwardian" (Wells and Bennett were indeed published in it), *T.P.'s Weekly* also serialised Conrad's *Nostromo* in 1904 and under its editor Wilfred Whitten the magazine became an interesting attempt to shape the reading habits of this newly sector of the Edwardian public. *T.P.'s Weekly* also reached an international audience, including Pessoa, who, as Patricia Silva shows, kept abreast of developments in English poetry by reading the magazine (SILVA [MCNEILL], 2014). The Fabian Holbrook Jackson, who had edited the important modernist magazine, *The New Age*, with A. R. Orage from 1907, became editor of *T.P.'s Weekly* in 1911 and eventually re-launched the magazine as *To-day* in 1916. In this period, then, the division between minority modernist publications and more mass market magazines is less clear cut than critics have previously thought: the cultural field of periodical publishing was, in many ways, a very fluid and diverse one. Reading Pound's "Metro" poem in the context of a critical explication of a modernist text in a periodical aimed at a newly democratised mass public thus presents a quite different text from the elliptical high-modernist classic that it appears when published in a specialist poetry magazine or between the covers of a collected poems, or even in the pages of *The New Freewoman*, a magazine of a circulation of some 300 with an avowedly feminist agenda (RABATÉ, 2009). The periodical codes of these respective magazines, therefore, shape what the poem meant to a reader in 1913.

Periodical Field

Analysing the differing periodical codes employed by magazines such as *Poetry* and *T. P.'s Weekly* also prompts us to consider how such magazines can be positioned within the wider cultural field of modernist publishing. This can be done by locating the magazines within what we can call, adapting from Pierre Bourdieu, the periodical field.¹² If we look at some of the magazines considered in the North American volume of the Modernist Magazines Project we can outline a periodical field containing the following (not exclusive) categories: pulps, slicks, highbrow, quality, avant-garde, little, mass, radical, bibelot, and middlebrow. We could structure this field in terms of magazine content, distinguishing between, for instance, *Poetry*, *The Dial*, and *The Little Review* in terms of how much avant-garde or experimental material they published. The periodical field might also be

¹² Bourdieu writes that a "field is a separate social universe having its own laws of functioning independent of those of politics and the economy....it is a veritable social universe where, in accordance with its particular laws, there accumulates a particular form of capital and where relations of force of a particular type are exerted" (BOURDIEU, 1993: 162, 164).

structured in terms of the intended readership, distinguishing the “clever” reader of *The Smart Set* from the politicised reader of *The Masses*, for example, or by reference to the periodical codes employed on the cover of a magazine to indicate to a reader what kind of magazine they are buying: a large size “quality” magazine with a colourful cover (*Esquire*), or a serious review, with little colour and no illustrations, devoted to poetry (*Poetry*). Magazines could also be positioned within a field based on sales or circulation figures and, drawing upon Bourdieu once again (BOURDIEU, 1993: 75), we might distinguish between high sales and low symbolic capital (those selling a million or more such as *Collier's*, *Saturday Evening Post*, or *Ladies Home Journal*), and those with low sales and high symbolic capital (around 4000 for *Broom*).¹³

Such an exercise would indeed be useful and revealing but perhaps ultimately raise more questions than it answers: how do we judge content as “avant-garde” or outdated? What percentage of its pages must an individual magazine contain in order to count as avant-garde? What happens to the placement of a magazine in the periodical field when it changes direction over the course of time due to a change in editor or owner – can the synchronic model of the field deal with the diachronic changes that often reshape a periodical? What about magazines whose periodical codes contain an ambiguous message about its contents, such as *The Smart Set*, as we have seen, or *The Masses*, which certain critics compare in appearance to *Vanity Fair* or *Ladies Home Journal*? (see MORRISSON, 2001: 175; ZURIER, 1988). And what about the appearance of writers of high symbolic capital in magazines with large sales (Virginia Woolf in *Good Housekeeping*; Theodor Drieser in *Munsey's*; Willa Cather in *McClure's*) or medium sales (Pound, Joyce, and Ford in *The Smart Set*; Eliot in *Vanity Fair* or *Vogue*)¹⁴ – does this boost the symbolic capital of the magazine or somehow lower that of the authors?

These are important questions to pursue in the future, but the idea of a periodical field does at least offer a way to consider magazines within the wider networks that constitute modernism. The concept also allows us greater nuance to the national history of magazine publication, showing what formats were available to a new magazine in a given place, at a given time, and how certain magazines innovated by creating new positions on the periodical field (e.g. the blend of the European avant-garde and the serious artistic review pioneered by *The Dial*). The construction of a national periodical field would also be a starting point for a transnational periodical field, analyzing the way for instance that a magazine might be located within a different position when considered alongside similar publications in other countries: does, for example, *The Criterion* appear less

¹³ In December, 1913 *The Saturday Evening Post* printed on its cover that its circulation had reached 2m a week, a figure that continued into the 1920s.

¹⁴ Eliot discussed the philosopher F. H. Bradley in *Vanity Fair* in 1923, a piece which was reprinted in *Vogue* in 1924 (ELIOT, 2009: 496).

“modernist” when placed alongside the *NRF* within a French periodical field replete with multiple magazines committed to avant-garde experimentation? Or, how radical do the small number of British surrealist magazines – *The London Bulletin*, *Arson*, and *Contemporary Poetry and Prose* – look when located within the periodical field of continental Europe replete with multifarious forms of surrealist publication?

Orpheu in the Periodical Field

When *Orpheu* appeared in 1915, then, what did the transnational periodical field look like? What possible networks existed between it and the magazines of 1915, considered in terms of personal links and connections, but also in terms of shared contributors, or the use of similar periodical codes?

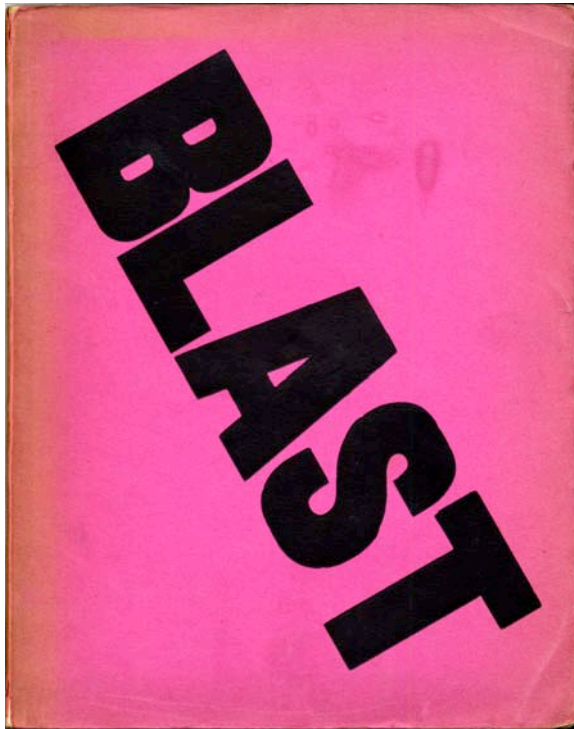


Fig. 12. *Blast* 1 (London, 1914)



Fig. 13. *Orpheu* 2 (Lisbon, 1915)

If we look at Britain and Ireland we see that 1915 was something of a quiet period for modernist magazines. The impact of world war drastically curtailed magazine production: journals such as John Middleton Murry's *Rhythm* and its successor, *The Blue Review*, Harold Monro's *Poetry Review* and *Poetry and Drama* all closed down by 1914.¹⁵ One of the most significant British magazines at this time was Wyndham Lewis's *Blast* (Fig. 12), mouthpiece of the Vorticist movement, and

¹⁵ Following the war there was an efflorescence of magazines, such as the *London Mercury*, *Coterie*, *The Owl*, and *The Monthly Chapbook*, which all appeared in 1919.

which published its first issue in 1914, and then a second, and final, issue in 1915. Pessoa possessed copies of *Blast* and the influence of the British magazine upon the attitude and contents of *Orpheu* (Fig. 13) has been noted by Patricia Silva (SILVA [MCNEILL], 2015). In particular we might note the similarities in the periodical codes employed in the second issue of *Orpheu* (June 1915) and the first issue of *Blast*: both eschew any decorative features and instead employ a minimal, yet striking, typography to proclaim the title of the magazine and, in the case, of *Orpheu* the issue number.

If we turn to continental Europe in 1915 we can detect the first stirrings of the various avant-garde factions that were to dominate European little magazines for the next decade. We are still pre-Dada and surrealism, movements that were to result in multiple magazines in the 1920s. However, the avant-garde protagonists of *Orpheu* were almost certainly aware of some of the magazines linked to Cubism, Expressionism, and Futurism. Mário de Sá-Carneiro, who had lived in Paris since 1912, would have been a particularly important conduit for conveying information on Cubism and other avant-garde formations. One key magazine in this content would have been Guillaume Apollinaire's *Les Soirées De Paris* which, between 1912-1914, contained reproductions of work by almost all the major avant-garde artists of the period, including Georges Braque, Francis Picabia, and Picasso, with a special emphasis upon Cubism (Fig. 14)

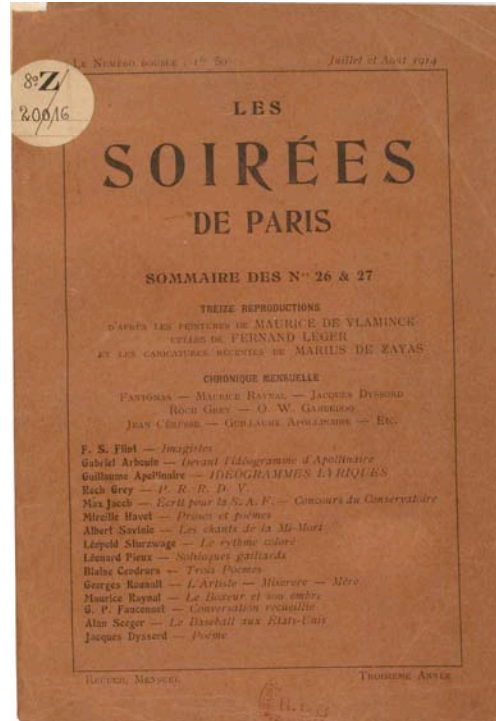


Fig. 14. *Les Soirées de Paris* (1914)

The “Monthly Chronicle” series discussed avant-garde activity outside of Paris, reporting on Futurism in Italy and Expressionism in Berlin, and the

magazine also featured a number of Apollinaire's innovative visual poems or calligrammes. Ricardo Vasconcelos has traced the impact of the Parisian avant-garde as experienced by Sá-Carneiro, including his reading of *Les Soirées* and awareness of Cubism painting, demonstrating how, particularly in his correspondence with Pessoa, *Orpheu* can be located within the same area of the transnational periodical field as *Les Soirées* or its successor magazine, *L'Elan* (1915-1916) (see VASCONCELOS, 2015).

Both *Blast* and *Les Soirées* contained many references to Futurism, the acme of the modernist movement in this period, and the ism whose influence can be detected throughout *Orpheu*. Futurism, with its celebration of urban modernity and the advances of technology, was clearly the inspiration for Pessoa's first poem under the heteronym Álvaro de Campos, "Ode Triumphal", which appeared in the initial issue of *Orpheu*:

Horas europeias, produtoras, entaladas
 Entre maquinismos e afazêres úteis!
 Grandes cidades paradas nos cafés,
 Nos cafés – oásis de inutilidades ruídas
 Onde se cristalisam e se precipitam
 Os rumores e os gestos do Útil
 E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!
 Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!
 Novos entusiasmos de estatura do Momento!

[Productive European hours, wedged
 Between machines and practical matters!
 Big cities pausing for a moment in cafes,
 In cafes, those oases of useless chatter
 Where the sounds and gestures of the Useful
 Crytallise and precipitate,
 And with them the wheels, cogwheels and ball bearings of Progress!
 New soulless Minerva of wharfs and train stations!
 New enthusiasms commensurate with the Moment!]

(PESSOA 2014: 49; PESSOA 2006: 154)

Rocha accurately describes this as "the great Futurist poem of twentieth-century Portuguese literature" (ROCHA 2013: 418), and the declamatory tone shown by the repeated exclamation marks, as well as the connection with modern "new enthusiasms" such as the sights and sounds of urban modernity (cafes, train stations, ball-bearings), clearly echoes Italian Futurism.¹⁶ However, Rocha is careful to indicate how Pessoa's poem also builds upon Futurism in espousing elements of one of his own isms, Sensationism, as shown in the final line of the poem, "Ah if

¹⁶ Although Campos himself suggested that the poem was only "inspired" by Futurism, rather than an example of it; see SILVA [MCNEILL] (2014: 101).

only I could be all people and all places!”, a declaration which points the way to the pluralized identities that preoccupied Pessoa throughout his career. As Rocha argues, Pessoa “never declared himself a Symbolist, Cubist, or Futurist, but he was all of these things” (ROCHA 2013: 419).

We can extend this point further by suggesting that *Orpheu* itself shows the impact of the multiple isms encountered in the avant-garde periodical field of 1915. In a way *Orpheu* drew upon the “new enthusiasms” of Symbolism, Cubism, and Futurism found in French magazines, the Vorticism of *Blast*, and information about innovations such as the Imagist poets, whom Pessoa had read about in *T.P.’s Weekly*.¹⁷ However, rather than try to adopt any one of these isms, or even try to distil them into a single indigenous Portuguese ism (as, arguably, *Portugal Futurista* was to try to do in 1917), *Orpheu* produced a magazine that sought to amalgamate a plurality of modernisms. This plurality is demonstrated in Pessoa’s notion of Sensationism, perhaps the dominant ism in *Orpheu*, and which represented something like a synthesis of avant-garde styles, both Portuguese (Paulismo, Intersectionism) and foreign (Vorticism, Futurism, Cubism). Rather than heteronyms, therefore, perhaps what we find in *Orpheu* is a magazine of heteroisms, or, as Álvaro de Campos described it: “the sum and synthesis of all modern literary movements.”¹⁸ Recognising this feature might be the place to start when tracing further the connections between *Orpheu* and the many other modernist magazines in the transnational periodical field.

Bibliography

- BERMAN, Jessica (2011). *Modernist Commitments: Ethics, Politics, and Transnational Modernism*. New York: Columbia University Press.
- BLAST 1 (1914). Wyndham Lewis (ed.). London: John Lane, the Bodley Head.
- BLAST 2 (1915). Wyndham Lewis (ed.). London: John Lane, the Bodley Head.
- http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/0-29MN_2
- BORNSTEIN, George (2001). *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Edited by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- BROOKER, Peter and Andrew THACKER (2012) (eds.). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. II, *North America, 1894-1960*. Oxford: Oxford University Press.
- (2009) (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. I, *Britain and Ireland 1880-1955*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁷ Silva argues that one of Pessoa’s chief sources of information about British poetry in the 1910s came from his reading of *T.P.’s Weekly*; see SILVA [MCNEILL] (2014: 83-85).

¹⁸ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966), cited in ROCHA (2013: 413).

- BROOKER, Peter, Sascha BRU, Andrew THACKER, and Christian WEIKOP (2013) (eds.) *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- BULSON, Eric (2012). "Little Magazine, World Form," in *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Mark Wollaeger and Matt Eatough (eds.). New York: Oxford University Press, pp. 267-287.
- CHILTON, Randolph and Carol GIBERTSON (1990). "Pound's 'Metro' Hokku: The evolution of an image," in *Twentieth Century Literature*, vol. 36, n.º 2, pp. 225-236.
- COLE, Lori (2013). "Madrid: Questioning the Avant-Garde", in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press, pp. 369-391.
- ELIOT, T. S. (2009). *The Letters of T. S. Eliot*; vol. II, 1923-1925. Edited by Valerie Eliot and Hugh Haughton. London: Faber and Faber.
- FAXON, F.W. (1903). *Ephemeral Bibelots: A Bibliography of the Modern Chap Books and Their Imitators*. Boston: Boston Book Company.
- FERRARI, Patricio, Carlos PITTELLA-LEITE (Spring 2016). "Twenty-one Haikus by Fernando Pessoa". *Pessoa Plural* 9. 184-229.
- FRIEDMAN, Susan Stanford (2015). *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*. New York: Columbia University Press.
- HARDING, Jason (2009). "The Idea of a Literary Review: T. S. Eliot and *The Criterion*," in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. I, *Britain and Ireland 1880-1955*. Oxford: Oxford University Press, pp. 346-363.
- HOFFMAN, Frederic J., Charles ALLEN, and Carolyn F. ULRICH (1946). *The Little Magazine: A History and a Bibliography*. Princeton: Princeton University Press.
- HUYSENS, Andreas (2005). "Geographies of Modernism in a Globalizing World," in *Geographies of Modernism*. Peter Brooker and Andrew Thacker (eds.). London: Routledge, pp.6-18.
- LEWER, Debbie (2013). "The Avant-Garde in Swiss Exile 1914-20", in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1032-1058.
- MACLEOD, Kirsten (2008). "The Fine Art of Cheap Print: Turn of the Century American Little Magazines," in *Transatlantic Print Culture, 1880-1940: Emerging Media, Emerging Modernisms*. Ann Ardis and Patrick Collier (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 182-98.
- MCDONALD, Peter D. (2003). "Modernist Publishing," in *A Concise Companion to Modernism*. David Bradshaw (ed.). Oxford: Blackwell.
- MCGANN, Jerome (1991). *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.
- MORETTI, Franco (2013). *Distant Reading*. London: Verso.
- MORRISON, Mark (2001). *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception 1905-1920*. Madison: University of Wisconsin Press.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro & Antonio Cardiello. Lisbon: Tinta-da-China.
- ____ (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edited by Jerónimo Pizarro & Patricio Ferrari. Lisbon: Tinta-da-China.
- ____ (2006). *A Little Larger Than the Entire Universe: Selected Poems*. Translated by Richard Zenith. London: Penguin.
- POUND, Ezra (1984). *Collected Shorter Poems*. London: Faber.
- ____ (1913). "In a Station of the Metro", *Poetry*, vol. 2, n.º 2, January, p.12.
- RABATÉ, Jean-Michel (2009). "Gender and Modernism: *The Freewoman* (1911-12), *The New Freewoman* (1913), and *The Egoist* (1914-19)," in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. I *Britain and Ireland 1880-1955*. Oxford: Oxford University Press.

- ROCHA, Clara (2013). "Modernist Magazines in Portugal: *Orpheu* and Its Legacy," in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press, pp. 413-438.
- ROGERS, Gayle (2012). *Modernism and the New Spain: Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*. New York: Oxford University Press.
- SCHOLES, Robert and Clifford WULFMAN (2010). *Modernism in the Magazines: An Introduction*. New Haven: Yale University Press.
- SILVA (MCNEILL), Patrícia (2015). "*Orpheu* e *Blast*: Intersecções do Modernismo Português e Inglês," in 1915: *o ano do Orpheu*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 167-184.
- (2014). "Mediating Transnational Reception in Portuguese Modernism: Fernando Pessoa and the English Magazines," in *Portuguese Literary and Cultural Studies*, n.º 28, Special Issue on "Fernando Pessoa as English Reader", Patricio Ferrari and Jerónimo Pizarro (eds.), pp. 82-108.
- WALLER, Philip (2006). *Writers, Readers, and Reputations: Literary Life in Britain 1870-1918*. Oxford: Oxford University Press.
- WEST, Geoffrey (2013). "'Noucentrisme' and the Avant-Garde in Barcelona" in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press, pp. 392-412.
- WOLLAEGGER, Mark and Matt EATOUGH (2012) (eds.). *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. New York: Oxford University Press.
- VASCONCELOS, Ricardo (2015). "*Orpheu* e Paris: Ecos Cubistas na Poesia de Mário de Sá-Carneiro," in 1915: *o ano do Orpheu*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 149-166.
- ZURIER, Rebecca (1988). *Art for The Masses: A Radical Magazine and Its Graphics, 1911-1917*. Philadelphia: Temple University Press.

The *Orpheu* Generation and the Avant-Garde: Intersecting Literature and the Visual Arts

Patrícia Silva*

Keywords

Orpheu, *Orpheu* generation, Avant-garde, Cubism, Futurism, Orphism, Intersectionism, Sensationism.

Abstract

Considering the literary and artistic production of key figures from the *Orpheu* generation, this essay examines their transnational links to counterparts in the European avant-garde through acquaintance and epistolary networks. More specifically, it does so by focusing on the intersections between literature and the visual arts in works by writers and artists and the periodicals in which they published between 1915 and 1917, to argue that their aesthetic hybridity reflects the experimentalism in the arts of this period animated by the goal of creating “the total work of art”, which is central to European modernism and actively practised by the Portuguese modernists.

Palavras-chave

Orpheu, Geração de *Orpheu*, Avant-garde, Cubismo, Futurismo, Orfismo, Interseccionismo, Sensacionismo.

Resumo

Considerando a produção literária e artística de figuras centrais da geração de *Orpheu*, este ensaio examina as relações transnacionais que estas estabeleceram com os seus contrapartes na vanguarda europeia por meio de redes de familiaridade e epistolares. Mais especificamente, fá-lo ao focar as intersecções entre a literatura e as artes visuais nas obras destes escritores e artistas e nos periódicos em que publicavam entre 1915 e 1917, arguindo que o seu hibridismo estético reflete o experimentalismo nas artes deste período animado pelo fim de criar “a obra de arte total”, que preside ao modernismo europeu e foi ativamente praticado pelos modernistas portugueses.

* Center for Social Studies, University of Coimbra & Queen Mary, University of London. Formerly published under the name Patricia Silva (McNeill).

The brainchild of Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro, *Orpheu* erupted into the Portuguese cultural scene in 1915 with the avowed intention to ‘make a mark and agitate’ (SÁ-CARNEIRO, 2015: 181), enacting the “activistic moment” which Renato Poggioli deems characteristic of nascent avant-garde movements (POGGIOLI, 1968: 25). The correspondence which the Paris-based Sá-Carneiro and Pessoa kept from 1912 onward attests to their continued plans to publish the magazine, which in 1914 they contemplated entitling “Europa” to underscore its cosmopolitanism (SÁ-CARNEIRO, 2015: 231). The “activistic” effect of *Orpheu* is evinced by the reception the magazine received in the Portuguese press, ranging from disapproval to outright slander, attaining the ‘slap in the face of public taste’ effect of an avant-garde magazine despite conspicuously missing a manifesto. The absence of the latter has led some critics to place reservations on considering it an avant-garde magazine, since it lacked the interventionist element characteristic of this type of publication (PEREIRA, 1998: 102-03). However, the second issue of *Orpheu* announces a ‘Manifesto of the New Literature’ to be included in the third issue, which was never published. And in effect, there is a reference in Pessoa’s archive about two manifestos intended for the magazine, namely “Constatação Sensacionista”, attributed to Fernando Pessoa, and “Ultimatum (mandado de despejo)”, attributed to Álvaro de Campos, the heteronym Pessoa created expressly with the intention of agitating the Portuguese cultural milieu (PESSOA, 2009: 74). Although there is no complete text corresponding to the first manifesto, there are a substantial number of fragments in both Portuguese and English tracing the origins and explaining the tenets of Sensationism in Pessoa’s archive – some of which have the notation “Para Orpheu” (PESSOA, 2009: 176, ff.)– which were likely contributions towards that manifesto. The second manifesto, signed by Álvaro de Campos, was eventually published in *Portugal Futurista* (1917), though there are fragments with a similar tone to the published version of ‘Ultimatum’ which, according to Pessoa, were destined for a manifesto for ‘Europa’, the magazine he and Sá-Carneiro intended to launch in 1914 (PESSOA, 2009: 115). Additionally, the second issue of *Orpheu* has a more markedly avant-garde stance. Acknowledging this stance in a letter in English from May 1915 to an unidentified addressee, Pessoa states that ‘the second number of “Orpheu” draws perhaps too much, not on Futurist feelings, but on Futurist processes’, providing as examples of ‘the Futurist elements’, ‘the pictures (or whatever they are) of Santa Rita Pintor, and the scandalous typographic processes adopted by Mário Sá-Carneiro in his famous “Manucure”’ (PESSOA, 2009: 385).¹ Yet, he promptly adds, “the Portuguese

¹ Although Pessoa does not identify his addressee, the fact that he thanks him for sending him ‘the prospectus of the “Poets’ Translation Series”’ and claims to ‘await with much interest the specimen number of the “Egoist”’ strongly suggests that the letter was addressed to the publisher John Lane, who published the series and the magazine. If this letter was sent, it is possible that Pessoa received both a number of *The Egoist* and of *Blast*, which the publisher was promoting at the time.

Sensationist Movement is a thing quite apart from Futurism and having no connection therewith" (PESSOA, 2009: 385). Pessoa's eagerness to signal aesthetic divergence from that international movement leads him to create a new *ism*, Sensationism, in a move which is akin to that which led to the creation of Vorticism by Wyndham Lewis and Ezra Pound in Britain.

Therefore, *Orpheu* and Sensationism, the artistic movement that became associated with the magazine, shared in the 'activistic' momentum of the pre-war avant-garde, as well as in its cosmopolitanism, since its contributors had close links to contemporary international artistic and literary movements which will be scrutinized further in this essay. Another trait that aligns the magazine and its coterie with the early European avant-garde is the fact that they reflect the cross-fertilization between literature and the visual arts which was characteristic of emergent movements in the first decades of the twentieth century. Accordingly, the magazine included artwork by some Portuguese visual artists alongside its literary content: the cover of the first issue (March 1915) was designed by José Pacheco; and the second issue (June 1915) included plates of collages by Guilherme de Santa-Rita (*alias* Santa-Rita Pintor), which combine a formal Cubism with Futurist titles and subtitles, and in one of them a reference to Intersectionism, a home-grown aesthetic devised by Pessoa represented in the same issue by his poem "Chuva Oblíqua" [Oblique Rain], which will be discussed further ahead. Similarly, the planned third issue of *Orpheu*, which remained unpublished due to lack of funds (and common volition) but for which proofs were set in 1916, was to include artwork by Amadeo de Souza-Cardoso, as corroborated by the photographic reproductions of four paintings found in the painter's archive, which are thought to have been intended to feature as *hors-textes* in that issue.² In effect, if the third issue of the magazine had been published, it would have included artworks which, based on the reproductions of Amadeo's paintings, would have further enhanced its avant-garde profile with their innovative Cubist style.

Amadeo de Souza-Cardoso

Amadeo de Souza-Cardoso was hailed as "Portugal's first discovery in the XXth century" by the youngest contributor to *Orpheu*, José de Almada Negreiros, who claimed that it was thanks to the painter that the loosely-linked group who

² On the works by Amadeo that might have been intended for the third number of *Orpheu*, see "Nota editorial" by DIX, in *Orpheu: Edição fac-simile edition* (2015) and SOARES (2015: 103-108). Marta Soares argues this hypothesis convincingly based on the similarities between the descriptive subtitles alongside the photographic reproductions of four paintings found in Amadeo's archive – which she argues were intended for use as *hors-texte* in *Orpheu* 3 – and those that accompanied the reproductions of Santa-Rita Pintor's collages in the second issue of *Orpheu*, and based on reproductions of Amadeo's paintings found in Almada's archive, with some small variation (SOARES, 2015: 105).

gathered around the magazine managed to avoid being ‘just another group of poets’ (NEGREIROS, 1993: 9). Like Sá-Carneiro, the visual artists who contributed or planned to contribute to *Orpheu* spent periods in Paris and had first-hand contact with major figures and artistic movements in that epicentre of the European avant-garde. Amadeo, who enjoyed the longest residency, came into early contact with the leading advanced aesthetics in the visual arts of the time. Soon after arriving in Paris in 1906, he began associating with avant-garde artists such as Modigliani, Brancusi, Picasso, Gris, Robert and Sonia Delaunay, gaining access to the international circuit of art exhibitions and international prominence as an avant-garde artist. He exhibited in the *Salon des Independents*, in 1911-1912, and the *Salon d’Automne*, in 1912. In 1913, he took part in the International Exhibition of Modern Art also known as “the Armory Show”, selling seven of the eight paintings he exhibited. That same year he exhibited in the *Herbstsalon* of the *Der Sturm* Gallery and, in 1914, at the London Salon of the Allied Artists’ Association (June-July). The three paintings he showed in London elicited the following comment from the sculptor Henri Gaudier-Brzeska, “Amadeo has as much colour as Kandinsky and of a richer kind in his *Musiciens de Nuit*. Whereas Kandinsky always uses the same palette – at least in his works here – Cardoso tones it down to perfection in his *Jardinier*, a jewel of warm blue agitated in a fresh motion” (Henri GAUDIER-BRZESKA, *The Egoist*, 15-Jun-1914, quoted in ALFARO, 2007: 203).³ His comment highlights Amadeo’s use of colour, which he considers more effective than Kandinsky’s in giving vibrancy and movement to his paintings. The fact that Amadeo’s paintings received such praise from Gaudier-Brzeska, a leading figure from the London Vorticists, who had just launched the avant-garde magazine *Blast*, is telling of the affinity between the work of the Portuguese artist and contemporary advanced artistic movements.

Amadeo’s strong colours also reflect his aesthetic affinity with the Orphic Cubism of Robert Delaunay, whom he befriended in 1910, distinctively known for its simultaneous colour contrasts. According to Jean Cassou:

Il y a donc, avec Souza Cardoso, une participation d’expression portugaise à ce grand concours d’inventions plastiques qu’a été notre Cubisme. Participation [...] que, parmi les variétés du cubisme, on peut classer du côté orphique. Cette tendance lyrique et dynamique de Souza Cardoso ira s’accroissant, et on ne s’étonnera pas de rencontrer chez lui des cercles chromatiques proches de ceux de Robert Delaunay [...]

(CASSOU, 1959: preface, 1)

[With Souza Cardoso there is a Portuguese contribution to that big contest of creations in the visual arts that was our Cubism. A participation which, amid the varieties of Cubism, can be considered as belonging to the Orphic side. This lyrical and dynamic tendency of

³ The two paintings mentioned by Gaudier-Brzeska were lost and only the third, entitled *Les Oeillets ou Dame ou La Fille aux oeillets* (an earlier painting from 1913), survived.

Souza-Cardoso will become more pronounced to the extent that chromatic circles similar to those of Robert Delaunay also feature in his works.]

Their friendship continued in Portugal, where they sought refuge from the war. Its outbreak brought Sá-Carneiro, Souza-Cardoso, and the other artists back from Paris, setting the scene for a fruitful encounter with locally-based writers and visual artists who shared a common goal of rejuvenating the Portuguese cultural milieu. That meeting of creative minds materialised in the magazine *Orpheu*, which “publicly registered their opposition to the reigning post-symbolist aesthetics of the day” (SAPEGA, 2011: 55). The months that straddled the launch of the two issues of *Orpheu* also coincided with the arrival of Robert and Sonia Delaunay in Portugal in the late spring of 1915. Upon landing in Lisbon in May 1915, the couple met with several members of the *Orpheu* group interested in their work and eager to develop collaborations. According to Joana Leal, “[a]t the *Brazileira do Chiado* café, the Delaunays met various artists and poets who were involved in the inaugural issue of the magazine *Orpheu*, whose publication in March would be one of the primary motives behind their move to Portugal. This group included Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro and José Pacheco.” (Cf. LEAL, 2015: 207). In particular, according to Ellen Sapega, their arrival was instrumental in “allowing fresh opportunities for viewing new works”, which “were undoubtedly important for both Fernando Pessoa and José de Almada Negreiros, for whom new contact with visual media would serve as an important supplement to their literary experiments” (SAPEGA, 2011: 56).

By late May, the Delaunays had settled in Vila do Conde at the invitation of Eduardo Viana, another artist from their Paris circle based in Minho (Cf. LEAL, 2015: 205), not far from Amadeo’s ancestral home in the north of Portugal and, enthralled with the Mediterranean light and local colour, began painting intensively, producing some of their most accomplished simultaneist works. They regularly corresponded with the painter for the length of their stay in Vila do Conde into early 1916, and during the summer they spent between Galicia and Minho. The correspondence largely pertains to their plans for itinerant exhibitions – “Expositions Mouvantes” – throughout Europe, under the aegis of the artists collaborative “Corporation Nouvelle”, which also included Viana and Almada. It attests to a great degree of aesthetic affinity, encapsulated in Souza-Cardoso’s declaration in a letter from 28 Aug 1916, “J’aime vraiment votre art” [I truly love your art], and evinced in the preponderance of chromatic circles and the simultaneous quality of his paintings from this period (FERREIRA, 1981: 186).

José de Almada Negreiros

Almada also corresponded with the Delaunays. In his first letter to them, from September 1915, he praises the colours he had seen in their works during their stay

in Lisbon, in particular those of Sonia Delaunay, to whom he was especially drawn. In a letter to Eduardo Viana from 27 Jan 1916, he dedicates a poem to Mme Delaunay which evokes ‘des cercles-soleil’ [the sun-disks], “des disques-lumière” [the light-disks] in her paintings (FERREIRA, 1981: 106). In another letter to her from 23 April 1916, he states, “J’ai beaucoup travaillé la couleur simultanée” [I have worked extensively on the simultaneous colour] (FERREIRA, 1981: 175), signalling his allegiance to the simultaneism practised by the couple by subtitling *Os Saltimbancos*, his contribution to the single issue of *Portugal Futurista* (1917), “Contrastes simultaneus” [Simultaneous Contrasts]. Referring to *Cena do Ódio* [The Scene of Hate], intended for the third issue of *Orpheu*, in another letter from the previous month, he states,

Je pense toujours à nos poèmes de couleurs, mais je sais que j’en ai pas encore fait un digne de ma gloire avec votre belle collaboration. [...] Et nos ballets? [...] Je sens dans vos tableaux les beaux gestes de mes ballets simultaneistes. [...] Je travaille toujours, toujours, enchanté par votre inspiration.

(FERREIRA, 1981: 108)

[I constantly think of our poems of colours, but I know that I haven’t yet accomplished one worthy of my glory with your beautiful collaboration. And our ballets? In your paintings I feel the beautiful gestures of my simultaneist ballets. I work all the time, all the time, enchanted by your inspiration.]

As this statement shows, her paintings provided inspiration for the works he produced during that period, notably ballets such as the “Ballet Véronèse et Bleu” that features in a list of works in the last page of his *Manifesto Anti-Dantas*, which he dedicated to her. Moreover, Almada aspired to undertaking an artistic collaboration with Sonia Delaunay similar to those she had produced with Cendrars such as *Zénith*, which he mentions in one of his letters to her, proposing “Poèmes Portugais por Mme Sonia Delaunay-Terk e José de Almada-Negreiros” as the title of their collaborative work in a letter from 30 May 1916 (FERREIRA, 1981: 177). Although these projects did not take place and the collaborative partnership with Sonia Delaunay did not, in effect, materialise, they were not fruitless for, as noted by Mariana Santos, “Negreiros’ creative work between the ages of 22 and 28 was highly marked by his understanding of the Delaunay’s artistic ideas and by his interpretation of Futurism. In fact, Almada Negreiros combined Delaunayan Orphism and Italian Futurism, reinventing both into a single entity” (SANTOS, 2015: 253). According to the critic, works such as *Saltimbancos* (1916), *A Engomadeira* (1917), and *K4 Quadrado Azul* (1917), as well as the two poems entitled “Mima Fataxa” published respectively in the “Frisos” section of *Orpheu* 1 (1915) and in *Portugal Futurista* (1917), reflect this aesthetic imbrication (SANTOS, 2015: 254).

In the artist book *Orpheu 1915-1965*, which he devised to commemorate the fiftieth anniversary of the magazine, Almada claims, “[h]á quem persista em que

Orpheu foi o início de um epocal das letras, quando, afinal, era já a consequência do encontro das letras com a pintura” [there are those who persist in saying that *Orpheu* was the beginning of a literary era when, in effect, it was already the result of a confluence between literature and painting] (NEGREIROS, 1993: 8). As writer and visual artist, Almada embodied the said confluence better than any other figure of that generation. Accordingly, the title of his contribution to the first issue, ‘Frisos’ [Friezes], argues Sapega, refers to the “texto como um objecto visual” [text as a visual object] and underscores the influence of the visual arts, which is reinforced by the fact that he identifies himself as a “desenhador” [draughtsman] in the subtitle (SAPEGA, 1992: 23). In effect, the painterly quality of the writing, particularly noticeable in the use of colour and pictorial motifs, leads her to propose the term “scenes” for this series of micro-texts (SAPEGA, 1992: 16, 18-19). Based on Almada’s contribution, she concludes that ‘é pela incorporação de motivos plásticos que todos os poetas de *Orpheu* tentam conseguir uma maior objectividade poética’ [it is through the incorporation of motifs from the visual arts that all the poets of *Orpheu* try to achieve a greater degree of poetic objectivity] (SAPEGA, 1992: 24). While not applicable to all the writers who contributed to the magazine in that not all of their work was directly influenced by the visual arts, her contention aptly describes the contributions of its founders. In effect, Pessoa and Sá-Carneiro incorporated not only motifs but also formal procedures from contemporary visual arts’ movements into the poetry they published in *Orpheu*. Reflecting the impact of those movements, their contributions constituted the most productive instances of cross-fertilization in the literary field featured in the magazine.

Fernando Pessoa & Mário de Sá-Carneiro

Almada’s claim about the confluence of visual and literary elements underpinning *Orpheu* is substantiated by Pessoa, who acknowledges the input from the visual arts on Sensationism, the name of the aesthetic he associates with *Orpheu*. In a text addressed to an international readership, he states

[a]s to our influences from the modern movement which embraces cubism and futurism, it is rather owing to the suggestions we received from them that [sic] to the substance of their works properly speaking. *We have intellectualised their processes.* The decomposition of the model they realise (because we have been influenced, not by their literature, if they have anything resembling literature, but by their pictures), we have carried into what we believe to be the proper sphere of that decomposition – *not things, but our sensations of things.*

(PESSOA, 2009: 403)

The avowed influence of Cubist and Futurist painting is evident in Pessoa’s formulation of the formal processes deployed by the Sensationists in this passage, namely the “decomposition of the model”, originally introduced by the Cubists,

and the primacy of the “sensations”, which echoes Boccioni’s claim that the dynamism of futurist art is “based on sensation” (BOCCIONI, *Pittura e Scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, quoted in PIZARRO, 2011: 29). According to Jerónimo Pizarro, this manifesto dating from 1914, which advanced Boccioni’s theories about “the interpenetration of planes, dynamic complementarity and simultaneity, could have been written by Pessoa” (PIZARRO, 2011: 29). If it was known to Pessoa, possibly through Sá-Carneiro, who was in Paris at the time, it could potentially have acquainted him with some of the “pictures” whose influence he avows in the above passage, since it featured reproductions of works by several futurist artists.

However, whilst acknowledging the said cubist and futurist influences, Pessoa is equally intent on distinguishing the formal processes of the Sensationists from those of the Cubists and Futurists. Accordingly, he shifts the focus of the process of decomposition from the concrete object, as is the case with Cubism, to the more abstract decomposition of the sensations provoked by the object – encapsulated in the expression, “*not things, but our sensations of things*”. Moreover, he counters “the style of the impression”, which Boccioni ascribes to the futurist rendering of the “dynamic form” of the sensation, with an emphasis on intellectual processes, as suggested by the expression, “*we have intellectualised their processes*” (PIZARRO, 2011: 29). Pessoa’s characterisation of Sensationism relies on “incremental self-differentiation”, a term employed by Miranda Hickman to characterise the positioning of the English Vorticists in relation to the Cubists and the Futurists (HICKMAN, 2005: xviii). The goal of differentiation from a hegemonic Futurism, which he shared with the Vorticists, is likely what led Pessoa to acquire both issues of *Blast* (1914-1915) – advertised as a “Death Blow to Impressionism and Futurism” (O’CONNOR, 1914: 788). In an effort to distance themselves from the impressionistic quality they criticised in Futurism, the Vorticists turned to geometry, which drew them nearer to the Cubists. In “The Wisdom of Poetry” (1912), Pound claims “[w]hat the analytical geometer does for space and form [...] the poet does for the states of consciousness”, an objectivity which he subsequently identifies with Imagism (HICKMAN, 2005: 1). Similarly, Pessoa resorts to geometrical analogies derived from Cubism to describe the *modus operandi* of the Sensationists, claiming that

Every sensation (of a solid thing) is a solid body bounded by planes, which are inner images (of the nature of dreams – two dimensioned), bounded themselves by lines (which are ideas, of one dimension only). *Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements.* [...]

What is the process to be adopted to realise sensationism? [...]

Intersectionism realised it by attempting to realise the deformation which every cubic sensation suffers by the deformation of its planes. Now every cube has six sides: these sides, looked at from the sensationist standpoint, are: the sensation of the exterior object as object, quâ object; the sensation of the exterior object quâ sensation; the objective ideas associated to this sensation of an object; the subjective ideas associated to this sensation –

i.e., the 'state of mind' through which the object is seen at the time; the temperament and fundamentally individual mental attitude of the observer; the abstract consciousness behind that individual temperament

(PESSOA, 2009: 153-54).

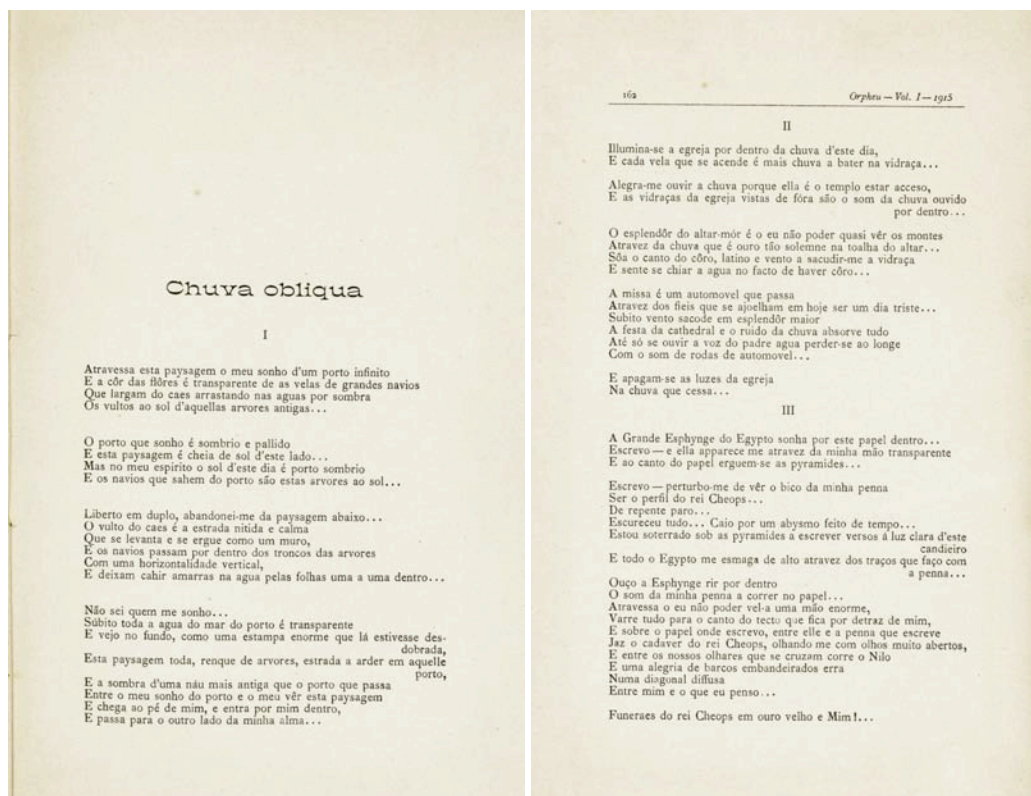
Evoking the geometrical figure of the cube, Pessoa's description of Intersectionism, the compositional technique of Sensationism, in this excerpt resembles the Cubist practice of "breaking objects into their component parts, and by thus projecting several aspects of these objects, an expanded selection of their structural properties, onto the visual field of a canvas" (DIJKSTRA, 1978: 67, 68). Pizarro argues that "intersectionism is the current in which the influence (on Pessoa) of Pablo Picasso, Georges Bracques and Juan Gris is most clearly observed" which, according to him, occurred 'through the literary and theoretical mediation of Apollinaire, for example, or even the ascendancy of Futurism and Vorticism, through their manifestos and programmatic texts' (PIZARRO, 2011: 27). However, despite the parallels between Intersectionism and the formal procedures adopted by Picasso, Bracques and Gris, Pessoa resists their efforts to fully eliminate subjectivity and isolate the thing in itself as proposed by Bertrand Russell, whose theories of perception of objects exercised a major influence on analytical Cubism. By contrast, he emphasises "the subjective ideas" associated to the sensation such as state of mind, temperament and mental attitude. In exploring the subjective decomposition of sensations, Intersectionism approaches the position of some futurist painters, notably Boccioni, who explored that same process in the series of paintings entitled *States of Mind* (1911), and argued in *Futurist Painting and Sculpture* (1914), "the principle of pictorial emotion is in itself a state of mind. It is the organization of the plastic elements of reality interpreted through the emotiveness of their dynamism [...]. It is the lyrical relativity of the movements of material, expressed through forms" (TISDALL & BOZZOLLA, 1978: 43-44). Additionally, the principles upheld by Pessoa are also akin to the "mental-emotive impulse" which Wyndham Lewis identifies with Vorticism and, like this aesthetic, reflect an understanding of the decomposition of the object which is closer to that purported by Jean Gleizes and Albert Metzinger in *Du 'Cubisme'* (1912):

There is nothing real outside ourselves; there is nothing real except the coincidence of a sensation and an individual mental direction. [...] Far be it from us to throw any doubts upon the existence of the objects which strike our senses; but, rationally speaking, we can only have certitude with regard to the images which they produce in the mind. [...] An object has not one absolute form; it has many. It has as many as there are planes in the region of perception.

(Metzinger and Gleizes, *On 'Cubism'*, quoted in HERBERT, 2000: 11)

Pessoa's Intersectionism was actualized in "Chuva Oblíqua" [Slanting Rain], published in the second issue of *Orpheu* (June 1915). This multi-part poem is

structured as a series of overlaid contrasting scenes, which encompass both the physical reality and imaginary or mental experiences associated with different states of mind simultaneously perceived by the speaker. A case in point is the first section of the poem, in which a sunlit countryside landscape surveyed by the speaker is intersected by a dreamt sombre seascape, leading to an overlaying of details from both scenes encapsulated in the lines, “E os navios passam por dentro dos troncos das árvores / Com uma *horizontalidade vertical*, / E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...” (PESSOA, 1979: 117, my emphasis).



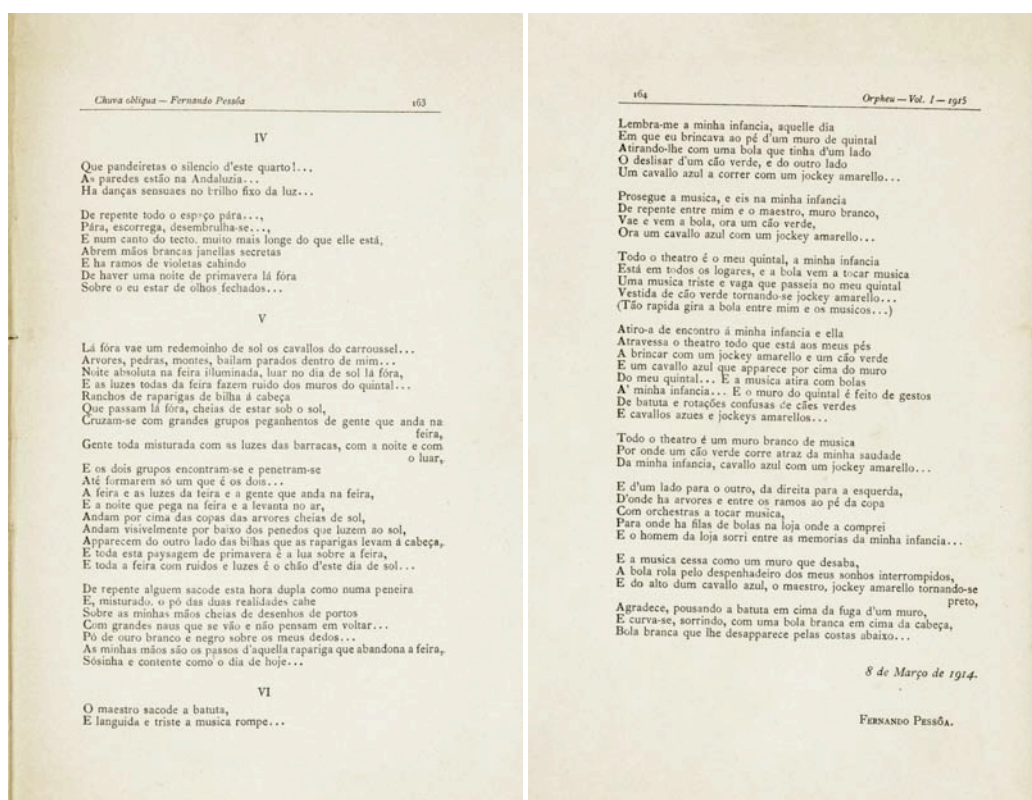


Fig. 1: Facsimile of the pages with “Chuva Oblíqua” by Fernando Pessoa.

The interpenetration of vertical and horizontal planes produced by the juxtaposition of the two scenes in the first part of “Chuva Oblíqua” produces what the speaker terms a “vertical horizontality”, which evokes the overlapping, slanting lines characteristic of analytical Cubism, encapsulated in the very title of the poem. Cubism was a topic of interest for the two friends, which features in their correspondence around this time. In a letter to Pessoa from 10 March 1913, Sá-Carneiro comments on the “curvas picarescas” [picaresque curves] in Picasso’s *Man with a Violin* (SÁ-CARNEIRO, 2015: 97), mockingly alluding precisely to the slanting lines in the painting. In another letter dated from 25 March, he claims to agree with the views Pessoa expressed about Cubism in his previous letter, saying that he had heard about the painter Pessoa had mentioned, Amadeo Souza-Cardoso, through Santa-Rita, and adding that he had seen some of his paintings in the *Salon d’Automne* (SÁ-CARNEIRO, 2015: 118).⁴ Most likely, Pessoa read about Amadeo in the “cubist page” featured in the magazine *Teatro* which he had sent Sá-Carneiro and which seems to have triggered their discussion (SÁ-CARNEIRO, 2015: 95). Pessoa’s emulation of the cubist style in the lines quoted above resembles the geometrical shapes in Amadeo’s *Barcos* [Boats], a painting from 1913, therefore contemporary with Pessoa’s reference to the painter in the aforementioned letter.

⁴ Since Pessoa’s letters to Sá-Carneiro have been lost, it is not possible to confirm his statements about Cubism, nor his sources.



Fig. 2: Amadeo de Souza-Cardoso, *Barcos* (1913), Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

The striking resemblance between the images evoked lyrically and pictorially by Pessoa and Amadeo respectively could partly derive from Pessoa having seen this or other paintings of his from this period, either in *Teatro* or in reviews or the catalogue of the *Salon d'Automne* of 1912, possibly sent by Sá-Carneiro who had gone to see that exhibition. However, it is more plausible that the plastic affinities between the scenes depicted in Pessoa's poem and in Amadeo's painting originate in their shared engagement with the Cubist motif of 'figures [...] intersecting, overlapping, interlocking [...] building up into larger and fluctuating configurations' (ROWE and SLUTZKY, cited in HENDRIX, 2004: 226).⁵

The following section of "Chuva Oblíqua" intersects a dark stormy exterior and a church interior lit up for mass, which is metaphorically equated with a car driving past the kneeling churchgoers, "A missa é um automóvel que *passa / Através* dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste..." (PESSOA, 1979: 117). The disturbance of a longstanding Catholic tradition through the intrusion of such a symbol of modernity and the embodiment of the futurist obsession with speed could be construed as a critique of the destruction of the past and tradition which Marinetti advocated for Futurism. Thematically, the scene calls to mind "the street pavement, soaked by rain beneath the glare of electric lamps", described in "The Technical Manifesto of Futurist Painting" (TISDALL & BOZZOLLA, 1978: 42), and the verses quoted above emulate "the simultaneous compenetration of planes" and "force-lines" practised by the futurist painters, as represented in Boccioni's *The Forces of the Street*, *Simultaneous Visions* and *The Street Enters the House* (COEN, 1988: 136, 251). Dating from 1911, when Boccioni visited Paris, these paintings reflect the

⁵ Marta Soares draws a comparison based on style between "Chuva Oblíqua" and "Chalupa", another painting by Amadeo from 1914, relating their practices to Rimbaud's technique of intercalation deployed in "Marine", likely emulated in both works (SOARES, 2014: 70-71).

lessons he learnt from Cubism and in particular Robert Delaunay, emulating the representation of buildings from various perspectives in the latter's Eiffel Tower series, notably *Tour Eiffel* and *Champs de Mars: La Tour rouge*. These paintings illustrate Delaunay's "attraction to windows and window views, linked to the Symbolists" use of glass panes as metaphors for the transition from internal to external states, which is also Boccioni's preoccupation in the aforesaid paintings, as well as Pessoa's in this section of "Chuva Oblíqua" (BLESSING, 2012-2013). *The Street Enters the House* was reproduced in a review of the 1912 Futurist exhibition at the Parisian gallery *Bernheim Jeune*, written by the well-known writer Aquilino Ribeiro and published in the popular magazine *Ilustração Portuguesa* (11 March 1912).⁶ Given that Sá-Carneiro and some of his other acquaintances in Paris attended this event, Pessoa would have likely read the review. Therefore, if he was familiar with *The Street Enters the House* through this source, the intersection of the exterior and interior scenes in this section of "Chuva Oblíqua" could potentially emulate the interpenetration of internal and external planes of buildings depicted in the painting. Aside from reproductions of several paintings by the Futurists, the review included direct quotations from the exhibition catalogue, notably regarding the "simultaneidade dos estados de consciencia" [simultaneity of the states of consciousness] and the "sensação dinâmica e intuitiva" [dynamic and intuitive sensation] of futurist painting (RIBEIRO, 1912: 346).

⁶ I would like to thank Ellen Sapega for first drawing my attention to this review. Steffen Dix also refers to it in his article included in this issue. Drawing on a letter from Santa-Rita, published in *Ideia Nacional* on 4 May 1916, he claims elsewhere: 'há vários indícios de que, o mais tardar durante esta exposição foram estabelecidos contactos entre o fundador do Futurismo e alguns jovens artistas portugueses' [there is some evidence of contacts established between the founder of Futurism and some young Portuguese artists occurring during this exhibition at the latest] (DIX, Jan. 2017: 49).



que percorrem. Um cavalo a galope terá, não quatro patas, mas vinte e a sua carreira é triangular. Em suma, em teoria o espaço não existe, milhares de quilómetros separam uma casa do sol, mas isso não impede que o futurista a engaste no disco solar. Além d'isso não ha mais opacidade nos corpos. Os olhos do artista enxergam como os raios X. Sobre a queixada do interlocutor vê-se passar a frota a azemola que vae além no cabo da rua. Os nossos corpos entram nos canapés e os canapés entram nos nossos corpos. O autobus lança-se atravez das casas que ultrapassa e por sua vez as casas precipitam-se sobre o autobus e fundem-se com ele.

Modestamente o futurista pretende reentrar na vida d'onde desertaram os artistas de Rafael para cá. Para isso a arte renegará o passado e colaborará com o século, na dominação, na vontade, traduzindo as multidões torrencias, o seu notambulismo elettrico, os trens loucos e as grandes ilhas desamarradas que são os transatlânticos. O futurismo quer representar a vida moderna por impressões psíquicas e totaes, sem análise, nem ótica. Quer, enfim, imitar o gesto do Creador do nada, sem nada arrancar o tudo, mas o tudo que seja d'hoje, errático, selvagem, de aço e luz elétrica. Nada das suavidades falaciosas do repouso, nada de curvas volutuozas, da elegante firmeza das retas. Tudo em ebulição, em fuga, arrastando o seu eu, a galopar, um galope doido, que nem o pensamento tem o direito de obstrair n'uma das suas infinitas posições do espaço.

Ha todavia n'esta escola, que acaba de estalar em Paris como uma bomba, alguma coisa de util e bem intencionado. A característica do nosso século é efetivamente o movimento. A mobilidade, a rapidez, a ação são tão nossas como dos gregos eram a placidez, o repouso, a serenidade. Nós somos sofregos, enquanto que os antigos eram moderados. Nós somos vítimas da insatisfação e eles eram-no da saciedade. Nos nossos dias o homem

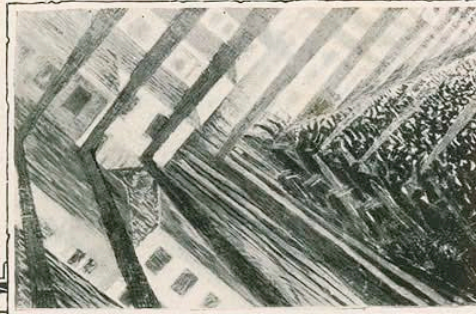
vôa nos bons tempos da Grecia, de Roma e de Florença o homem peripatetisava. Onde eles tinham a elegante quadriga, a galéra, nós temos o expresso de 100 á hora, o aeroplano de 150; para eles as termas, o acubito, os columbarios, os ginasios onde se cultivava a forma; para nós o automovel, o ascensor elettrico, a cosinha saignante, a casa de dez andares. As epocas são essencialmente diferentes. Por isso a arte antiga se inspirava em linhas de abandono e em imobilidades elegantes, por isso a arte d'hoje deve procurar o jogo das forças, a instantaneidade das coisas. N'isto o futurismo é um sinal de alarme aos artistas que persistem em pintar com os pinceis de Van Dyck ou Velasquez. A vida é outra, os simbolos e as representações devem ser outras. Nós estamos fartos do convencional, do hieratico, da etiqueta abaixo da obra d'arte. Os Amôres, as Caridades, as Historias, as Preces, tudo é bafo na nossa era nevrotica e de ciencia. Depois do impressionismo e outras escolas anciosas de novidade os futuristas, loucos e irritantes, teem o prestimo de esquisar corajosamente a teoria nova da arte. São precursores pedantes e ilógicos, mas trouxeram *quand même* uma revelação. A revelação foi impôr como principio supremo de escola o carater da epoca.

Os futuristas são sectarios formidaveis que espalham as suas idéas a sôco, pela conferencia, pelo jornal, pelo manifesto. Até onde vae a sua fiducia dil-o esta peroração de Marinetti, patriarca do futurismo:

«Um dia virá em que o quadro não ha de bastar. A sua imobilidade apparecer-nos-ha como um anacronismo ridiculo, no movimento vertiginoso e crescente da vida. A vista humana, perceberá a cor como um sentimento. As cores, multiplicando-se, não terão necessidade de formas para serem percebidas e compreendidas. Porêmos então de parte telas e pinceis. E em vez de quadros ofereceremos ao mundo pinturas gigantescas efemerias, formadas por archotes incandescentes, refletores electricos e gazes policromos, os quaes harmonisando suas grinaldas, suas espiraes, sua ramagem no arco do horizonte, encherão de entusiasmo a alma complexa das multidões futuras.»

Paris 17 fev.

AQUILINO RIBEIRO.



1—A rua entra pela casa, por Boccioni 2—A revolta, por Russolo

Fig. 3. Boccioni, *The Street Enters the House*, in Aquilino Ribeiro, "A Pintura Futurista", *Ilustração Portuguesa*, n.º 316, 11 March 1912, p. 347.

Absorbing the lessons from Futurism, in the course of “Chuva Oblíqua” Pessoa’s Intersectionism becomes increasingly dynamic, as evinced by the subsequent sections of the poem. In the third section, the dynamic quality of the intersection of the planes is grammatically conveyed by the use of the verb “errar” [to wander] in the lines, “E uma alegria de barcos embandeirados erra / Numa diagonal diffusa / Entre mim e o que eu penso...” (PESSOA, 1979: 120). The interval between the speaker and his thoughts drawn by the slanting orientation of a school of boats signals the *topos* of the dissociation of the self. Conversely, the following section of the poem displays an integrative movement whereby the slant visually represents the interpenetration of the two groups of people depicted in the daylight and night time scenes:

Ranchos de raparigas de bilha à cabeça
Que passam lá fora, cheias de estar sob o sol,
Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira,
Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar,
E os dois grupos encontram-se e *penetram-se*
Até formarem só um que é os dois...

(PESSOA, 1979: 121, my emphasis)

The dynamic quality of the intersections is epitomised by the line “Lá fora vae um redemoinho de sol os cavallos do carroussel...” [A swirl of sun the carrousel horses outside], which fuses the whirling movement of the sun and of the carrousel (PESSOA, 1979: 120). The motif of the funfair and the image of the sun-drenched country girls with pitchers on their heads ascribe a celebratory quality to this section of the poem, which is expanded through the imagery of music and dance that pervades the ensuing section. The shift from a dissociative to an integrative Intersectionism in “Chuva Oblíqua” is comparable to the transition in Delaunay’s paintings from a so-called ‘destructive’ phase, associated with the fragmented planes of the aforementioned Eiffel Tower series, to a “constructive” one, materialised in *Simultaneous Windows on the City* (1912). Referring to the *Simultaneous Windows* series, “Delaunay stated that these works began his ‘constructive’ phase, in which he juxtaposed and overlaid translucent contrasting complementary colors to create a synthetic, harmonic composition” (Blessing, 2012-2013). The affinities between the Intersectionist exercises in “Chuva Oblíqua” and aspects of Orphism denote Pessoa’s awareness and engagement with new developments in late Cubism. That he was familiar with the aesthetic coined by Apollinaire in response to Delaunay’s pictorial style is corroborated by his reference to it in a fragment from a Sensationist manifesto destined for the magazine “Europa”, which he and Sá-Carneiro intended to launch in 1914 (PESSOA, 2009: 115). The fact that Pessoa lists this *ism* alongside Futurism and Cubism as part of the mainstream artistic movements he attempts to eschew shows that he considered it as significant an aesthetic as theirs.

The final section of “Chuva Oblíqua” displays a series of chromatic effects which resemble the colour-based Simultaneism characteristic of Orphism:

Todo o theatro é o meu quintal, a minha infância
 Está em todos os logares, e a bola vem a tocar musica
 Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
 Vestida de cão verde tornando-se jockey amarello...
 (Tão rapida gira a bola entre mim e os musicos...)

(PESSOA, 1979: 122)

[My backyard takes up the whole theatre, my childhood
 Is everywhere, and the ball starts to play music,
 A sad hazy music that runs around my backyard
 Dressed as a green dog turning into a yellow jockey
 (So quickly spins the ball between me and the musicians...)]

(PESSOA, 1999: 223)

In this stanza, a classical music concert intersects with a childhood memory of bouncing a ball against a backyard wall, recollected as a result of the sad score. As it reaches a climax, the symphonic phrases and the bouncing movements of the ball become increasingly enmeshed and the accelerated motion of the ball causes the colourful figures of a blue horse, a green dog, and a yellow jockey printed on it to fuse as indistinct masses of colour. The climactic emotional intensity is conveyed through a series of images which, like snapshots, capture glimpses of the two intersecting planes morphing into one another:

Atiro-a de encontro à minha infância e ela
 Atravessa o teatro todo que está aos meus pés
 A brincar com um jockey amarelo e um cão verde
 E um cavalo azul que aparece por cima do muro
 Do meu quintal... E a música atira com bolas
 À minha infância... E o muro do quintal é feito de gestos
 De batuta e rotações confusas de cães verdes
 E cavalos azuis e jockeys amarelos...

(PESSOA, 1979: 122, my emphasis)

[I throw it at my childhood and it
 Passes through the whole theatre that's at my feet
 Playing with a yellow jockey and a green dog
 And a blue horse that looms above the wall
 Of my backyard... And the music throws balls
 At my childhood... And the wall is made of baton
 Movements and wildly whirling green dogs,
 Blue horses and yellow jockeys...]

(PESSOA, 1999: 223)

Pessoa's depiction of the transformation of an object caused by motion in the above stanzas calls to mind the Futurist principle that "os objectos em movimento multiplicam-se continuamente, deformam-se como vibrações precipitadas no espaço que percorrem" [objects in motion multiply continuously, and are deformed as vibrations propelled through the space they cover], quoted in the aforementioned review of the 1912 Paris Futurist exhibition from *Ilustração Portuguesa*, which Pessoa likely read (RIBEIRO, 1912: 346). More particularly, it resembles Severini's "plastic dynamism", described in 'Plastic Analogies of Dynamism: Futurist Manifesto' (1913) as "the simultaneous action of the motion characteristic of an object, mixed with the *transformation* which the object undergoes in relation to its mobile and immobile environment" (HARTE, 2009: 18). Additionally, the analogies between geometric shapes and chromatic shades recall Severini's claim that "a real object of which we know the volume and blue color can be expressed artistically through its *formal and chromatic complementaries*, i.e., round shapes and yellow colors" (RAINEY and others, 2009: 165). This synaesthetic approach materialised in his paintings *Expansion of Light* and *Spherical Expansion of Light* (*Centripetal and Centrifugal*), from 1913-14, inspired by Delaunay's experiments with Simultaneism. Both the chromatic synaesthesia and the circular movement featuring in the title of the latter painting are matched in Pessoa's poem by the colour fusion and the rotations of the maestro's stick and of the ball in each of the intersecting planes depicted in the above stanzas.

In effect, as "Chuva Oblíqua" progresses, its intersectionist procedures increasingly resemble the Simultaneism practised by Futurists such as Boccioni and Severini and by Cubists like the Delaunays. In doing so, the poem re-enacts the growing articulation of Cubism and Futurism in the shift from Analytical to Synthetic Cubism (ALVARENGA, 1984: 59). As noted by Fernando Alvarenga, '[n]ão se trata de justapor às partes de um plano visível outras partes de planos ocultos, como foi característico de um inicial Cubismo, pois se trata já de trazer à visibilidade simultânea os diferentes planos de uma realidade física ou espiritual, como vem sendo feito pelo Cubo-Futurismo' [it isn't a question of juxtaposing to the parts of a visible plane those of hidden ones, as was characteristic of an initial Cubism, but rather of making simultaneous the different planes of a physical or a spiritual reality, as has been done by Cubo-Futurism] (ALVARENGA, 1984: 67). This ostensible Cubo-Futurist concern with representing the "spiritual" or imaginary reality, is central to Pessoa's formulation of the formal processes of Sensationism, described in the lengthy passage quoted earlier as the "decomposition of reality into its psychic geometrical elements" (PESSOA, 2009: 153), which he claimed distinguished it from contemporary *isms*. Accordingly, it is enacted in his intersectionist poem, which relies on the juxtaposition of real and imagined scenes, including reveries and memories. In the closing section of "Chuva Oblíqua", specifically, the representation of a moving object – the circular movement of the

colourful ball – is inflected with a subjective quality by virtue of its association with a past memory, reflecting the “psychic” elements in the aforementioned passage. These features also call to mind Kandinsky’s theory of geometric figures and their relationships and the synaesthesia of music and colour imagery in the above stanzas evoke Kandinsky’s musical colour theory expounded in *Concerning The Spiritual In Art*, with which Pessoa was likely familiar through a review and translated excerpts published in the first issue of *Blast* (1914). In this book, Kandinsky identifies certain colours with the sounds of specific musical instruments and argues that combinations of colours produce vibrational frequencies, akin to chords played on a piano. Kandinsky’s interest in the relationship between art and classical music inspired his orchestral *Composition VI* (1913), where colliding forms and colours move across the canvas, to which Pessoa could possibly be alluding in the closing section of through the image of the colour patches and the musical notes dancing throughout the yard. Similarly, the figures of the rider and blue horse printed on the ball in the recollected scene can be seen as an allusion to *Der Blaue Reiter* movement and magazine named after Kandinsky’s eponymous painting from 1903 or to the Blue Horse motif which featured in Franz Marc’s paintings from 1911 through 1913, signalling Pessoa’s salute to German Expressionism. In this respect, the distinctive indefiniteness of shapes and colours at the close of “Chuva Oblíqua” is also comparable to the growing abstraction in pictorial representation introduced by Delaunay and, more markedly, by Kandinsky.

Amadeo, Pessoa & Sá-Carneiro: pre- and post-Orpheu

A possible indirect source for Pessoa’s acquaintance with Kandinsky’s abstract Expressionism and, in particular, with Delaunay’s Orphism is Amadeo de Souza-Cardoso. That Pessoa was to some extent interested in Amadeo is corroborated by the fact that he cast an astrological chart of the painter. Although the chart is undated, it preceded 1930, according to Paulo Cardoso, who also notes that Pessoa resorted to an astrological technique known as “Progressions”, about which he acquired a book in 1913; so, it was likely cast during or after this year, since it coincides with the time when he became familiar with the Portuguese painter (PESSOA, 2011: 224-225).⁷

⁷ The book mentioned by the editor is *The Progressed Horoscope* by Alan Leo, a respected figure in the astrological milieu. The hypothesis that the chart was cast in 1913, at the time when this book was published and likely acquired by Pessoa is reinforced by the fact that during this period he cast several charts for other figures whose works he also became acquainted with at the time, suggesting that he might have been practising the technique expounded in the book.

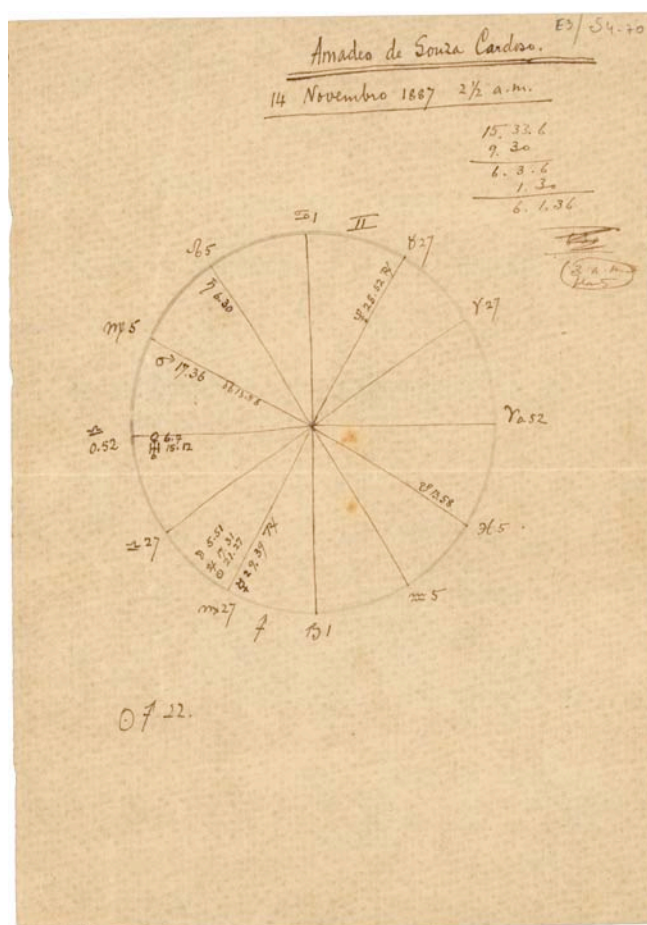


Fig. 4. BNP/E3, Signals 4-70; astrological chart of Amadeo Souza-Cardoso.

At the time Pessoa mentions Amadeo de Souza Cardoso to Sá-Carneiro, as can be gathered from the aforesaid letters from March 1913, he was producing works which displayed a tendency to abstraction that resembles Kandinsky's compositions from the same period and which rehearsed the experimentation with colour contrasts characteristic of Robert Delaunay's *Simultaneism*.⁸ *Les Cavaliers* (1913), for instance, depicts the chromatic circles characteristic of Orphic Simultaneism, which Pessoa ostensibly also evokes in the lines "rotações confusas de cães verdes / E cavalos azuis e jockeys amarelos..." [wildly whirling green dogs, / Blue horses and yellow jockeys...] (PESSOA, 1979: 122; PESSOA, 1999: 223).

⁸ According to Joana Leal, "em 1913, ano em que Amadeo conheceu os Delaunay: as telas abstractas que então pintou (...) ecoam já as "ideias picturais" do pintor francês, e incorporam pela primeira vez os seus discos" [in 1913, the year in which Amadeo met the Delaunays: the abstract works he painted then echo the pictorial ideas of the French painter and include his discs for the first time] (2014: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1915/2161>).



Fig. 5. Amadeo de Souza-Cardoso, *Cavaliers*, 1913.

Similarly, *O Jockey*, also from 1913 – which synthetises a typical futurist motif with cubist “deformation” and the “simultaneous contrasts [...] in the forms of colour” Robert Delaunay mentions in his essay from the same year, ‘Simultaneism in Contemporary Modern Art, Painting, Poetry’ (CAWS, 2001: 160) – could possibly have inspired the figure of the yellow jockey featured in “Chuva Oblíqua”.



Fig. 6. Amadeo de Souza-Cardoso, *Titre Inconnu (Le Jockey)*, 1913.⁹

⁹ Figs. 5 & 6. Scanned copy from *Amadeo de Souza Cardoso: l'album de l'exposition du Grand Palais* (2016), pp. 26-27. Fig. 7, p. 21.

Although Amadeo did not exhibit in Portugal until 1916, Pessoa could have seen reproductions of his works in 1913, either through reviews or the catalogue of the *Salon d'Automne* of 1912, as suggested earlier in this essay, or of the *Armory Show*, which took place in February of 1913 in New York and featured several works by the Portuguese painter which received substantial attention, especially in the Anglophone press, which Pessoa followed regularly. Regardless of whether or not some of the imagery in “*Chuva Oblíqua*” was suggested by specific paintings by Amadeo, the aesthetic affinities apparent in their works clearly derive from a shared interest in and engagement with similar artistic movements and practices. Referring to Amadeo in a text memorialising the *Orpheu* generation posthumously published in *Colóquio* in April 1968, Pessoa claims not to be certain “se era propriamente futurista” [whether he was exactly a futurist] (PESSOA, 2009: 90), which shows that he had some reservations in pigeonholing the painter to Futurism. And, in effect, Amadeo referred to himself as “an impressionist, cubist, futurist, abstractionist”,¹⁰ displaying a multifaceted style that synthesised the dominant aesthetics of the period and played a seminal role in the dissemination of the artistic vanguards of the day in Portugal. Similarly, as argued in this essay, Pessoa played an analogous role in the literary reception and transfiguration of those movements into the *isms* he disseminated through *Orpheu* and other magazines, which had a significant impact on the works of other writers and artists of that generation. Pedro Lapa ascribes Amadeo’s hybridization of avant-garde styles to the fact that he produced much of his most accomplished work after 1916 in a semi-peripheral socio-cultural context which, borrowing from Boaventura Sousa Santos’ concept of semi-periphery, he describes as a ‘border culture’

Estamos aqui arredados de uma configuração normalizadora e hegemónica de certos aspectos do Modernismo, uma vez que as condições de enunciação se inscrevem num contexto socio-cultural semiperiférico. Esta semiperiferia é ela uma distância espacial e, sobretudo, um quadro temporal não completamente coincidente com o do centro, que então Paris ocupava. [...] Os signos são por isso rearticulados num contexto descentrado, mas que não é radicalmente diferente. O lugar de enunciação do projecto de Amadeo de Souza Cardoso é elaborado nesta margem do valor cultural dominante, sem ter como referência uma alteridade cultural especificamente constituída e identitária. (LAPA, 2001: 34)

[In this instance, we are removed from a normalizing and hegemonic configuration of certain aspects of Modernism, since the conditions of enunciation are inscribed in a semi-peripheral socio-cultural context. This semi-periphery is in itself a spatial distance and, especially, a temporal framework not completely coincident with that of the center, which Paris occupied at the time. The signs are, therefore, re-articulated in a de-centered context, but which is not radically different. The place of enunciation of Amadeo de Souza

¹⁰ Statement from an interview to the newspaper *O Dia* (04-12-1916) at the time of the inauguration of his solo exhibition in Portugal.

Cardoso's project is elaborated in this margin of the dominant cultural value, without having as reference a specifically constituted and identitarian cultural alterity.]

The latter aspects, he argues, account for the heterogeneous references and different temporalities Amadeo's work summons (LAPA, 2001: 28-29), an observation which is also pertinent in relation to Pessoa's literary practices. Therefore, it can be argued that Amadeo and Pessoa constitute comparable eruptions in different media of a plural modernism which synthesised the creative effervescence across Europe at that time, reframing it from the de-centred position Lapa describes, which is eccentric to the normalizing, homogenous accounts of Modernism and the discursive logic of exclusion generally adopted by the avant-gardes.

In trying to reproduce procedures from contemporary visual arts movements poetically, Pessoa's Sensationism is analogous to other *isms* such as Henri-Martin Barzun's "Simultaneism", Nicolas Beauduin's Paroxysm, and the visual lyricism of Apollinaire, who sought the synthesis of poetry and painting in his *Calligrammes*, originally entitled *Et moi aussi je suis peintre* (1914). Pessoa likely knew about some of these aesthetic developments through Sá-Carneiro, who was in Paris at the time of the publication of the latter book, as well as of *Alcools* and the earlier *Méditations esthétiques: Les peintres cubistes* (1913), which could have also fuelled his and Pessoa's discussion of Cubism in the aforesaid set of letters from 1913. Ricardo Vasconcelos identifies various parallels between Apollinaire's arguments in *Les peintres cubistes* and Sá-Carneiro's views, claiming that he became familiar with them at that time whether or not he read them directly in Apollinaire's book (VASCONCELOS, 2015: 158). According to him, "Manucure", published in the second issue of *Orpheu*, displays a "figuração cubist" [cubist figuration] in its 'apresentação de diferentes objectos ou espaços físicos, ou até conceitos mais abstractos (no que se confunde com a proposta pessoana para o interseccionismo), numa visão sempre fragmentada que permite que diferentes planos ou ângulos se sobreponham, misturem ou fundam' [the presentation of different objects or physical spaces, or even more abstract concepts (and in this it resembles Pessoa's proposal for intersectionism) in an ever fragmented vision that allows for different planes or angles to overlap, mingle or fuse] (VASCONCELOS, 2015: 159). Carlos D'Alge claims that in combining 'os sinais do mundo exterior, da metrópole febricitante e embriagada com o progresso, com o seu psiquismo' [the signs of the external world, the frantic metropolis inebriated with progress, with his psychology], the poem emulates the interpenetration of exterior and interior planes in *Et moi aussi je suis peintre* (ALGE, 1989: 94). In turn, Alvarenga argues that, in "Manucure", "um Futurismo de outro nível parece configurar-se, animado talvez pelos "disques simultanés" da pintura órfica de Robert Delaunay' [a Futurism of another degree seems to gain expression, likely inspired by the simultaneous discs of Robert Delaunay's orphic painting], quoting as example the

lines “‘Mais longe um criado deixa cair uma bandeja... | Não tem fim a maravilha! | Um novo turbilhão de ondas prateadas | se alarga em ecos circulares, rútilos, farfalhantes’” (ALVARENGA, 1984: 76). In effect, the poem evokes several advanced aesthetics in the lines, “Meus olhos ungidos de Novo, | Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas | Não param de fremir, de sorver e faiscar” (SÁ-CARNEIRO: 1979, 29). In effect, Sá-Carneiro’s listing of contemporary *isms* leads Alvarenga to claim that “Manucure” constitutes “melhor um novelo de informações teóricas do que uma transfiguração artística adentro a estética cubo-futurista” [more of a skein of theoretical information than an artistic transfiguration within the cubo-futurist aesthetic] (ALVARENGA, 1984: 76). Arguably, as I tried to show in this essay, that transfiguration occurs with growing complexity in Pessoa’s “Chuva Oblíqua”, attesting to the productive creative dialogue between these two central figures amid the *Orpheu* generation.

In turn, the transfiguration of visual into literary *isms* undertaken in “Chuva Oblíqua” has a more comprehensive and experimental expression in Álvaro de Campos’s Sensationist odes. Thus, the Futurists’ goal “to embrace and dominate the world, to render division and inhibition inoperative through the discovery of an indefinitely extending network of analogy incorporating events and contexts”, proposed by Severini in “The Plastic Analogies of Dynamism” (MATHEWS, 1987: 110), is matched by the desire to ‘ser eu toda a gente em toda a parte’ [to be myself everyone everywhere], pressingly expressed at the close of “Ode Triunfal” (PESSOA, 1958: 110), published in the first issue under the name Álvaro de Campos. Singing all things modern in free prosaic verse, the poem was heavily criticized in the Portuguese press for being “futurist”, a depreciatory epithet which extended to the whole magazine. Campos refutes the label in a letter published in *Diário de Notícias* from 4 June 1915, claiming that his poem shares with Futurism the subject – the machines invoked in the opening lines – but not its *modus operandi* and, argues Campos, “em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas” [in art the *modus operandi* is what characterises and distinguishes the movements and the schools] (PESSOA, 2009: 376). In effect, the paroxystic tone of Campos’s ode betrays its subversive gesture as a mock futurist poem, critiquing the exacerbated type of literature produced by the Italian Futurists. So as to distance himself from the epithet of acolyte of Futurism, Campos signs the newspaper article as “Sensationist poet”, in what is the first public reference to the *ism* coined by Pessoa. In a subsequent text, entitled “Modernas Correntes da Literatura Portuguesa”, Campos explains some of the affinities with Futurism by establishing a shared genealogy, claiming that Sensationism ‘prende-se à attitude energética, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fóra representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos generos diferentes dentro da mesma corrente!)’ [is linked to the energetic, vibrant attitude that celebrates Life, Matter and Strength,

which abroad has such representatives as Verhaeren, Marinetti, the Countess of Noailles and Kipling (so many different genres under the same movement!)] (PESSOA, 2009: 161).

Thus, the all-embracing Futurist axiom of “Ode Triunfal” becomes the Sensationist motto of “Sentir tudo de todas as maneiras” [To feel everything in every way] in “Passagem das Horas”, with its emphasis on the sensory and sentient experience (PESSOA, 2014: 130). Written subsequently to the two odes signed by Campos in *Orpheu*, “Passagem das Horas” (22-5-1916) constitutes the most experimental of his Sensationist poems. Accordingly, the speaker conveys the sensation of simultaneity he experiences in a busy city street through the juxtaposition of words without immediate grammatical connections between them, as in the lines “Rumor tráfego carroça comboio carros eu-sinto sol rua, | Aros caixotes trolley loja rua vitrines saia olhos | Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua | Passeio lojistas «perdão» rua” (PESSOA, 2014: 149) [Noise traffic train pushcart cars I-feel sun street, | Hoops crates streetcar shop street shopwindos skirt eyes | Quickly tracks pushcarts crates street crossing street | Sidewalks shopkeepers «excuse me» street] (PESSOA, 1999: 160). That sensation is also suggested by representing glimpses of different objects or planes synchronously through transparent mirror reflections, as in the lines “Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá” | “A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras” (PESSOA, 2014: 149-50) [All is mirrors shops on this side in the shops on that side | The speed of the cars upside down in the tilted shopwindow mirrors] (PESSOA, 1999: 160). These refracted reflexions resemble Boccioni’s *Simultaneous Visions* and the “force-lines” used to convey the directional tendencies of objects through space in *The Forces of the Street* are evoked in the poem by prismatic deformations caused by the effects of the strong midday light on the speaker’s retina, conveyed in the lines, “Rua pelo meu monocolo em circulos de cinematographo pequeno, | Kaleidoscopio em curvas iriadas nitidas rua” (PESSOA, 2014: 150) [Street through my monocle in circles of a small movie projector | Kaleidoscope in distinct iridescent curves street] (PESSOA, 1999: 160). In turn, the reference to iridescent curves evokes “the synchromatic movement (simultaneity) of light” described by Robert Delaunay in his 1912 essay “Lumière” and Sonia Delaunay’s chromatic circles (CAWS, 2001: 158), which avowedly inspired Amadeo in works such as *Pintura abstracta* (1913) – a painting that was on display in his solo exhibition in Lisbon in 1916, which Pessoa attended – underscoring further affinities between the artistic and literary expression of Amadeo and Pessoa.



Fig. 7. Amadeo de Souza-Cardoso, *Titre Inconnu*
(composition abstraite), 1913.

The examination of the poetry of Pessoa and Sá-Carneiro published in *Orpheu* or in its aftermath shows a common sustained engagement with contemporary artistic currents continuously transfigured through the *isms* Pessoa devised, particularly in the second and openly avant-garde issue of the magazine and in other Sensationist poems by Campos that followed in its aftermath. Hence, their poems represent instances of literary reception of what Pessoa regarded as ‘the modern movement which embraces cubism and futurism’ and includes other *isms* such as Orphism in its multifaceted artistic expression (PESSOA, 2009: 403). Therefore, according to Pessoa, Sensationism differs from other movements in that “it does not claim for itself the monopoly of right aesthetic feeling” (PESSOA, 2009: 155). Espousing a syncretic attitude comparable to that of Amadeo, Pessoa claims that the “sensationist movement (represented by the Lisbon quarterly ‘Orpheu’) constitutes the final synthesis. It gathers into one organic whole [...] the several threads of modern movements, extracting honey from all the flowers that have blossomed in the gardens of European fancy” (PESSOA, 2009: 159). This effort to synthesize contemporary aesthetics, incorporating complementary facets from different *isms* and combining them with regional traits and personal preferences in order to produce modern art which can convey the experience of modernity in Portugal in the early twentieth century was a leading motivation for Sá-Carneiro’s and Pessoa’s project of launching a magazine and modernizing the Portuguese literary and artistic milieu. However, as I hope to have shown in this essay, their approach was not an isolated phenomenon among the generation of early modernists in Portugal but was common to several figures involved in the magazine or with affinities with it, including artists of great standing such as

Amadeo de Souza-Cardoso. As argued here, many of these artists benefited from exposure to the international avant-garde through a series of networks, which were instrumental in ensuring the originality and versatility of an incipient Portuguese modernism. Additionally, the works by the artists and writers discussed in the essay also corroborate the cross-fertilization between literature and the visual arts in *Orpheu* and in other outputs by the first Portuguese modernists.

Bibliography

- ALFARO, Catarina, Leonor de OLIVEIRA (2007). *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo raisonné*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim.
- ALGE, Carlos D' (1989). *A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu*. Lisbon: Ministério da Educação, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- ALVARENGA, Fernando (1984). *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Notícias.
- BLESSING, Jennifer. "Robert Delaunay, 'Saint-Séverin No. 3'," in *Picasso et les origines du cubism*. Accessed February 2, 2017 <http://tranb300.ulb.ac.be/2012-2013/groupe218/items/show/30>.
- CASSOU, Jean (1959). "Preface," in *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918: Exposition Retrospective*, Secretariado Nacional da Informação. n.p.
- CAWS, Mary Ann (2001) (ed.). *Manifesto. A Century of Isms*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- COEN, Ester (1988). *Umberto Boccioni*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- DIX, Steffen (2015). *Orpheu: Fac-simile edition*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china.
- (2017). "'Ah, poder ser futurista, sendo sensacionista!' Fernando Pessoa e a sua posição ambivalente perante o Futurismo", in *Colóquio/Letras* 194, pp. 48-63.
- DIJKSTRA, Bram (1978). *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams: The Hieroglyphics of a New Speech*. Princeton: Princeton University Press.
- FERREIRA, Paulo, Ed. (1981). *Correspondance de quatres artistes portugais: Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais; Presses Universitaires de France.
- HARTE, Tim (2009). *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*. Madison: University of Wisconsin Press.
- HENDRIX, John (2004). *Platonic Architectonics: Platonic Philosophies & the Visual Arts*. New York, Bern, Oxford, and others: Peter Lang.
- HERBERT, Robert L., Ed. (1999). *Modern Artists on Art*. Mineola: Dover Publications. 2nd ed. (repr. 1964).
- HENRIQUES, Raquel, Leonor de OLIVEIRA (2016). *Amadeo de Souza Cardoso: l'album de l'exposition du Grand Palais* [Exposition à Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 20 avril-18 juillet 2016]. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Délégation en France; Edition de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais.
- HICKMAN, Miranda (2005). *The Geometry of Modernism: The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D. and Yeats*. Austin: University of Texas Press.
- LAPA, Pedro (2001). "Amadeo de Souza-Cardoso, a memória de um presente distante", *Amadeo de Souza-Cardoso: um pioneiro do modernismo em Portugal*. Nuno Ferreira de Carvalho (ed.). Lisboa: Museu do Chiado. 2001. pp.27-37.

- LEAL, Joana Cunha (2015). "A Corporation Nouvelle, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneista" / "Corporation Nouvelle, the Barcelona Exhibition Plans and the Simultaneist International". *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Ana Vaasconcelos (ed.). CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Pp. 37-68, 205-225.
- _____. (2014). "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o 'decorativismo' na pintura de Amadeo de Souza Cardoso", *Arbor* 190 (766): a113.
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1915/2161>
- MATHEWS, Timothy (1987). *Reading Apollinaire: Theories of Poetic Language*. Manchester: Manchester University Press.
- NEGREIROS, José de Almada (1993). *Orpheu 1915-1965: fac-simile edition*. Lisboa: Ática (repr. 1965).
- O'CONNOR, T.P. (19 June [Jan-Jun] 1914). *T.P.'s Weekly* 23. London.
- PEREIRA, Margarida Isabel Esteves da Silva (1998). *A vanguarda historica na Inglaterra e em Portugal: Vorticismo e futurismo*. Braga: Universidade do Minho & Centro de Estudos Humanísticos.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello (eds.). Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2011). *Cartas Astrológicas*. Edited by Paulo Cardoso, with the collaboration of Jerónimo Pizarro, Lisboa: Bertrand.
- _____. (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Critical edition by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1999). *Fernando Pessoa & Co: Selected Poems*. Edited and translated by Richard Zenith. New York: Grove Press; Atlantic Monthly Press.
- _____. (1979). *Orpheu* 2. Lisboa: Ática. Facsimile second reedition.
- _____. (1958). *Orpheu* 1. Lisboa: Ática. Facsimile third reedition.
- PIZARRO, Jerónimo (2011). "Fernando Pessoa: Not One, But Multiple Isms," in *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Steffen Dix and Jerónimo Pizarro (eds.). Oxford: Legenda, pp. 24-41.
- POGGIOLI, Renato (1968). *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- RAINEY, Lawrence, Christine POGGI, Laura WITTMAN (2009) (eds.). *Futurism: An Anthology*. New Haven: Yale University Press.
- RIBEIRO, Aquilino (11 March 1912). "A Pintura Futurista," in *Ilustração Portuguesa*, 2.^a série, n.º 316, Lisbon, pp. 345-347.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*. Ricardo Vasconcelos and Jerónimo Pizarro (eds.). Lisboa: Tinta-da-china.
- SANTOS, Mariana Pinto (2015). "Almada Negreiros e Sonia Delaunay: Contrastes Simultâneos e Futurismo" / "Almada Negreiros and Sonia Delaunay: Simultaneous Contrasts and Futurism". *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Ana Vasconcelos (ed.). CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Pp. 145-157, 253-260.
- SAPEGA, Ellen (2011). "Lisbon Stories: The Dialogue Between Word and Image in the Work of José de Almada Negreiros," in *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Steffen Dix and Jerónimo Pizarro (eds.). Oxford: Legenda, pp. 55-68.
- _____. (1992). *Ficções Modernistas: Um estudo da obra em prosa de José de Almada: Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SOARES, Marta (2015). "Os 4 hors-textes de Orpheu 3," in *Os Caminhos de Orpheu*. Richard Zenith (ed.). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel, pp. 103-108.
- _____. (2014). "Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu", Master thesis, FCSH/UNL.
- TISDALL, Caroline and Angelo BOZZOLLA (1978). *Futurism*. New York; Toronto: Oxford University Press.
- VASCONCELOS, Ricardo (2015). "Orpheu e Paris: Ecos Cubistas na Poesia de Mário de Sá-Carneiro," in *1915: o ano do Orpheu*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 149-166.

Orfeu em Lisboa: um compositor — uma geração? — à procura de sua Eurídice

Edward Ayres de Abreu*

Keywords

Ruy Coelho, *Orpheu* Generation, The Tavares Group, Avant-garde movements, Modernism, Futurism, Sensationism, Intersectionism, Chamber music, Opera.

Abstract

Much has been written lately about *Orpheu* and its context, but there have been two noteworthy absences: as if it were possible to conceive of the mythical player of lyre without speaking of the art of the muses and, as if it were possible to imagine him while ignoring the importance of the unfortunate nymph, little has been written about music, little about Eurydice. This article tries to reflect on these two absences by revealing some steps of the beginning of the career of Ruy Coelho (1889-1986), a compositor still virtually unknown nowadays, raising some questions regarding the recent discovery of the manuscript “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal” (1922) and of a largely ignored unusual event from fifty years ago — the opera-reading-ballet-mime *Orfeu em Lisboa* (1963-1966).

Palavras-chave

Ruy Coelho, Geração de *Orpheu*, Grupo do Tavares, Movimentos de vanguarda, Modernismo, Futurismo, Sensacionismo, Interseccionismo, Música de câmara, Ópera.

Resumo

Sobre a revista *Orpheu* e seu contexto muito se tem escrito ultimamente, mas duas ausências flagrantemente se acusam: como se fosse possível conceber o mítico tangedor de lira sem falar da arte das musas, e como se fosse possível imaginá-lo ignorando a essencialidade da ninfa desafortunada, pouco se tem escrito sobre música, pouco se tem escrito sobre Eurídice. Este artigo procura reflectir sobre estas duas ausências em desvelando alguns passos do início de carreira de Ruy Coelho (1889-1986), compositor ainda hoje praticamente esquecido, problematizando-o em função do recém-descoberto manuscrito “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal” (1922) e de um ignorado insólito de há cinquenta anos — a ópera-declamação-ballet-mímica *Orfeu em Lisboa* (1963-1966).

* Universidade NOVA de Lisboa — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. O autor, doutorando, escreveu este artigo enquanto bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Constrições

A doação do espólio do compositor Ruy Coelho (1889-1986) à Biblioteca Nacional de Portugal em 2011, cujo depósito se completou em 2017, proporciona agora um contacto privilegiado com documentos imprescindíveis para o estudo de sua vida e de sua obra. O silenciamento geral a que foi votada esta figura controversa dever-se-á provavelmente, mais do que à obra musical propriamente dita, à natureza acintosamente polemista do seu carácter — donde as decorrentes inimizades que foi transversalmente acumulando ao longo do tempo — e à penúria do meio musical seu contemporâneo — desde as praticamente nulas condições editoriais às incertas suficiência (em número) e proficiência dos intérpretes, o que evidentemente inviabilizaria execuções fidedignas e, assim, uma apreciação justa das suas partituras.¹ Um estudo que se debruce sobre estas várias hipóteses está, contudo, por fazer. A surpreendente dimensão da produção criativa deste compositor — a quem pouco tempo faltaria para celebrar um século de vida —, confirmada aquando da inventariação preliminar das partituras do seu espólio, é outro imponderável que tem dificultado ou, pelo menos, atrasado uma reavaliação que esclareça, mitigue, confirme ou contrarie os preconceitos de que são feitas as quase sempre breves e superficiais referências ao seu nome, nas raras vezes em que é lembrado.

Especialmente instigante, e fonte dos maiores equívocos e imprecisões, é o seu início de carreira, época em que convive proximamente com todos aqueles que, hoje, associamos à “geração de *Orpheu*”. A este período dedicaram-se já alguns estudos (cf. AYRES DE ABREU, 2014, 2015a, 2015b, 2015c, 2016), de que o presente artigo aproveita grande parte das referências que, destarte, para melhor legibilidade, se reduzirão aqui ao essencial. Todavia, as reflexões têm sido, necessariamente, embrionárias, porquanto condicionadas a um levantamento de dados ainda longe de exaustivo e à escassez de edições críticas das fontes musicais — e, já agora, sua execução prática e respectivo registo sonoro, como exemplarmente no-lo proporcionou *O violino d’Orpheu* (COELHO, 2015), recente projecto discográfico que veio pela primeira vez disponibilizar publicamente uma leitura rigorosa de obras fundamentais: o *Largo* e a *Sonata para piano e violino* n.º 1, ambas de 1912, a *Sonata para piano e violino* n.º 2 e o *Trio*, ambas de 1916. Aos poucos, pois, reúnem-se condições para a compreensão do lugar e impacte de Ruy Coelho enquanto agente modernista, e a essa demanda procuram dedicar-se as seguintes linhas.

¹ Isto depreendemos das linhas e entrelinhas de inúmeras críticas e testemunhos publicados ao longo da vida de Ruy Coelho, como exemplarmente no-lo acusa o seu paradigmático opúsculo *Os grilos da “Seara”* (1931), resultado de prolongadas e irremediáveis contendas, alimentadas de superficialíssimo argumentário, com, dentre outros, Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

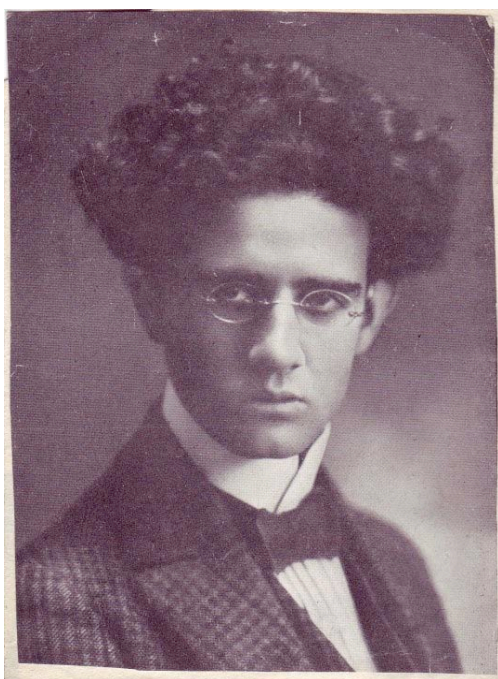


Fig. 1. Registro fotográfico de Ruy Coelho em 1911. Colecção particular.



Fig. 2. Captado por Victoriano Braga, em *Atlantida*, n.º 32, Lisboa, 1918.

O artigo centra-se no período compreendido entre as duas primeiras “sinfonias camoneanas”, estreadas respectivamente em 1913 e em 1917. Não obstante o facto de os sintomas aqui levantados se evidenciarem muito para além do período seleccionado, e de as relações e concretizações artísticas entre Ruy Coelho e demais figuras da sua geração continuarem a desenvolver-se pelos anos seguintes, creio ser suficientemente forte o contraste entre uma e outra obra, e suficientemente revelador o percurso que as medeia, para enfim procurar reflectir sobre *Orpheu*, música e Eurídice no diálogo que as fontes de que dispomos estabelecem com dois achados particularmente sugestivos: “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal”, conferência apresentada em 1922, e *Orfeu em Lisboa*, ópera-declamação-ballet-mímica composta entre 1963 e 1966.

Deambulações

Quando Ruy Coelho regressa de Berlim em 1913, para onde partira em 1909, traz consigo uma “pasta cheia de partituras nervosas”, como lembrará mais tarde o escultor Diogo de Macedo, num texto em que se fazia ainda destacar a sua “petulância valorosa”, o seu “temperamento revolucionário” e a *Symphonia Camoneana*, “hino guerreiro e encorajante da linda aventura da geração a que pertencia o compositor” (MACEDO, 1942: 88). Obra programática, escrita com a colaboração de Theophilo Braga — a quem Ruy Coelho devia a mediação com António Augusto Carvalho Monteiro, o “Monteiro dos Milhões”, que assim se tornara mecenas do jovem estudante —, pretendia-se profeticamente inaugural de

uma carreira votada ao louvor da pátria e ao elogio da modernidade musical. Permeável à descoberta da *Sinfonia n.º 8* de Gustav Mahler e ao contacto com as experiências pantonais de Arnold Schoenberg, de quem Ruy Coelho chega a receber algumas lições, a partitura serviu como aparatosa demonstração de poder empreendedor e como manifesto de uma intrepidez experimental seguramente inédita e inaudita. Qual *happening* ou, permita-se-me ainda maior anacronismo, qual *flash mob*, a *Camoneana* terá reunido coro, orquestra e fanfarras *ad hoc* num total de aproximadamente cinco centenas de músicos aquando da estreia — e única apresentação — a 10 de Junho, “Dia da Raça”.

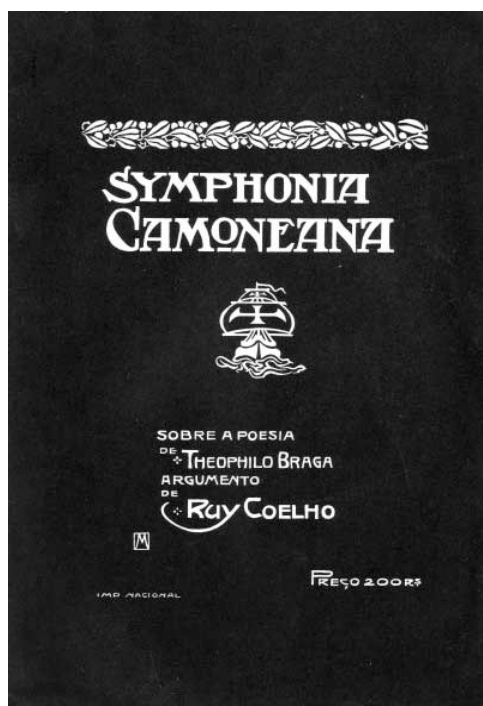


Fig. 3. Capa do programa de sala da *Symphonia Camoneana*. Espólio Ruy Coelho.

O novel compositor foi em geral satirizado ou recebido com incredulidade: havia quem confessasse ser difícil apreciar a obra “pelo simples facto [de] que nada comprehendemos d’ella” e por ser “de tal forma confusa e *original* que leva a palma a tudo que até hoje se tem escrito no genero *ultra-moderno*”² (L. C., 1913: 138); para outro crítico, “[n’]aquelle poço de dissonancias, mal se distingue coisa que prenda a atenção” (MODESTO, 1913). Pouco depois, qual resposta indirecta à *Camoneana*, Júlio Neuparth faz publicar um texto contrapondo “modernismo” — em que, note-se a ingenuidade terminológica, destacava compositores românticos como Gabriel Fauré e Gustave Charpentier — a “futurismo”, que associava a Francesco Balilla Pratella: o primeiro caso seria “a mais eloquente prova de que se pode fazer musica [...] sem recorrer a processos incompreensíveis que nos arranham os ouvidos”, e no segundo haveria todo um “longo percurso sem um só

² Itálicos conforme o original.

acorde perfeito, nem uma só frase que nos acaricie o ouvido, ou entretenha o espirito” (NEUPARTH, 1913).

Outra foi a recepção de Ruy Coelho por parte dos artistas com ambições artísticas renovadoras. Victoriano Braga, “*compagnon de route* dos modernistas” (ZENITH, 2011: 11), oferece-lhe cópia dactilografada, com assinatura autógrafa, do episódio dramático *Extremo recurso*.³ Fernando Pessoa regista encontros com o compositor no seu diário, mostrando-se “muito entusiasmado por o ouvir descrever a sua obra, agora patriótica”, e referindo-se mais tarde a uma “sinfonia das Caravelas”, talvez relacionada com os projectos sinfónicos do companheiro, que por seu turno lhe anunciara a intenção de musicar “Ó naus [felizes, que do mar vago]” (PESSOA, 2014: 126-132). Por este altura, ambos são caricaturados por Almada Negreiros para o II Salão dos Humoristas (cf. [SEM AUTOR], 1913b).

Depois da megalómana *Camoneana* seguiu-se *Serão da infanta*, ópera estreada em Dezembro na tentativa de seduzir o poder político e de acalmar os ânimos da crítica por via de uma linguagem “à maneira de Massenet e Puccini” (S. T., 1913: 4), conseguindo assim Ruy Coelho “impôr-se á opinião rebelde e acéfala do nosso meio pequenino de literatura e arte”, com:

[...] musicas de encanto[,] toadas de sentimento, motivos de graça, curvas de som, que se erguem, mais alto e mais, em girandola, num alegre vivo, como grinaldas, para, em breve, se esfolharem mansamente e acariciarem, num deliquio de extase, o ar morno da noite...

Ao longe, vagamente, um solo de harpas, melodico, subtil, abre a amfora dos seus perfumes de som, que se disseminam e alatram em nebulosa remotissima...

(COBEIRA, 1913: 378)

Mário de Sá-Carneiro — que por esta altura lhe oferece um exemplar de *Dispersão*, com dedicatória “Ao admiravel compositor [...] com extrema simpatia e apreço” —, José Pacheco, Mário Beirão, Carlos Franco, João do Amaral e outros amigos avançam com uma subscrição pública para pagar as despesas contraídas em tão melíflua récita. Confiante no sucesso potencial além-fronteiras da *Camoneana*, o compositor parte em época natalícia para Paris com o sonho de aí apresentar a sua obra, mas não leva consigo o esperado lucro de *Serão da infanta* que, pelo contrário, revelara-se novo descalabro. A obstinação messiânica por uma vitória artística espiritual, concretizada em redentora obra musical, idealizava-se agora sob o sacrifício de um exílio auto-imposto:

E se depois d’isto tudo, não consigo nem a audição da Symphonia [...] tenho o recurso mais bello que pode querer um homem da minha condição: Volto para a minha terra, e faço-me como antigamente embarcado. E ahi longe da imbecilidade apavoneada comporei a Tetralogia do Mar. [...] Dou o pontapé n’essa cambada, e vou para o barco — Depois então ao fim de 8 ou 10 annos quando tiver acabado a grande-obra, virei aqui e a Berlim, impô-la.

(COELHO, 1914)

³ Este documento, datado de Junho de 1913, acha-se depositado, sem cota, no Espólio Ruy Coelho.

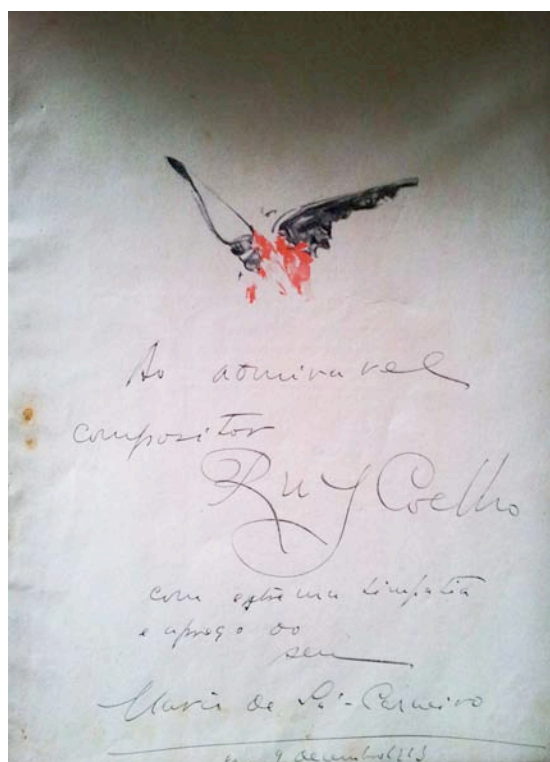


Fig. 4. Dedicatória de Sá-Carneiro num exemplar de *Dispersão*. Espólio Ruy Coelho.

Tenta ainda a intercessão de Theophilo Braga e dos ilustres republicanos Xavier de Carvalho e Magalhães Lima. Nada consegue. Entretanto começa a compor uma *Symphonia Militar*, “canto heroico ao espirito da liberdade da nossa Raça”, para ser cantada e tocada no próximo 10 de Junho, na Rotunda, à noite, por um conjunto de mil militares e seus “instrumentos de guerra”, e para ser ouvida por um público de sessenta mil pessoas: “verdadeira apothéose” bem afim dos preceitos artístico-belicistas de Marinetti...

Regressará a Portugal por volta de Março de 1914 sem *Camoneana* em Paris e sem *Militar* em Lisboa. Restava-lhe satisfazer as necessidades de subsistência mediante actividades pianísticas em casinos, em termas e noutros contextos marginais, voltando a tentar a sorte com a reposição de *Serão da infanta* e a estreia de uma nova ópera, *O Vagamundo*, que também se perdeu e sobre a qual pouco se conseguiu apurar⁴. A desolação de Ruy Coelho coincidiu, no seu pior momento, com o eclodir da I Grande Guerra; motivado por ambas as fatalidades, escreve, em Agosto, uma crónica musical feita enigmática descrição de um sonho apocalíptico em torno de um compositor, Malmoral, e de sua obra tão devastadora quanto o seu grito: *Finis Humanitates*.

⁴ O *Vagamundo* partia de um poema de Lutegarde de Caires, e ambas as óperas se programaram em festa de homenagem à cantora Cezarina Lira, sob a direcção de David de Souza, no Politeama, a 8 de Julho de 1914. Cf. [SEM AUTOR], 1914.

O referido retiro de oito a dez anos, todavia, não se cumpriu. De volta ao Chiado, regressam ambições de vanguarda: o mesmo Ruy Coelho que havia ficado horrorizado com *Pauis* no ano anterior projecta agora uma sessão de música moderna sobre paúlismo e, depois, sobre interseccionismo. Um manifesto assinado por Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, Pacheko, Jorge Barradas, António Ferro, entre outros, dirigindo-se ao Visconde de São Luiz de Braga, influente empresário teatral, apela por esta altura à execução de um *Hymno aos Soldados de Portugal*, de Ruy Coelho — obra provavelmente relacionada com o projecto da *Symphonia Militar*...⁵ Novamente, nada disto se concretizará. Falhando um concurso para pensionistas no estrangeiro e incapacitado de levar avante os seus projectos mais arrojados, e ainda sob o peso das polémicas que envolveram a *Symphonia Camoneana* e *Serão da infanta*, distribui folhas volantes e faz-se presença regular na imprensa atacando com virulência os meios musical e político. Chega a pedir ao célebre Paul Dukas um comentário sobre um quarteto de cordas do já citado Júlio Neuparth, o que consegue e faz publicar; como Neuparth são criticados vários professores do Conservatório, e Ruy Coelho ousa mesmo arrasar a consagrada autoridade de Vianna da Motta, satirizando o *Scherzo* da sinfonia *À Pátria* (“dominante, dominante, tonica, tonica, dominante, dominante, tonica, tonica — repete, pum-tá-tá, pum-tá-tá, — a menor, — ora-agora-viras-tu” (COELHO, 1915: 32)... e nem mesmo Pedro Blanch, o maestro que dirigiu a *Camoneana*, escapa a uma severa caricatura:

A sobreposição de dois accordes diferentes torturava aquele “Kapelmeister”. E uma phrase paráda e longa, quasi lhe congestionava o cerebro. [...] [Os] musicos hespanhoes não dispensam o «colorau» e as “Malaguenhas”! [...] No dia do ensaio geral já era um cadáver quem dirigia a execução da minha Symphonia.

(COELHO, 1915: 8)

Aos críticos de sua obra acusava a ignorância ante os clássicos e a actualidade da nova música: “nunca ouviram os ‘Primitivos’[,] a ‘Falange Russa’[,] a potente geração symphonica de Beethowenn — Bruckner — Mahler, os modernos coloristas francezes, os Impressionistas, desconhecem o esforço audaz de Schönberg e Satie” — e, sobretudo, acusava-os de não entenderem o seu projecto como urgente e fatal culminar de uma superior genealogia musical — germanófila, por sinal — que se iniciara com Beethoven:

[...] não sentem mesmo as palavras do filosofo alemão: “É preciso mediterraneanizar a musica”[,] não sentem a “Raça”[,] não veem a relação entre um verso de Camões, “Eu canto o peito ilustre luzitano” e as tendencias symphonicas iniciadas por Beethowenn na “Heroica”[,] passando pelos “Niebelungen” de Wagner, pela “Vida de um Heroe” de Strauss, pela VIII de Mahler, até

⁵ Estes projectos são referidos em missiva de Sá-Carneiro para Pessoa, a 2 de Dezembro de 1914 (cf. SÁ-CARNEIRO, 2004: 234). O manifesto foi leiloadado em 2012; uma breve descrição foi publicada no catálogo então divulgado (cf. [SEM AUTOR], [2012]).

á formação das teorias cheias de “Raça” de Marinetti, o chefe do Futurismo, o que fatalmente, levando Portugal a integrar-se neste movimento, trará á Musica a criação duma obra monumental resultante das profundas características da “Raça Portuguesa”. Não veem que depois da Tetralogia da Terra, de Wagner, Portugal, fatalmente creará a Tetralogia do Mar!

(COELHO, 1915: 32-33)

Tais farpas são reunidas em *Carta a um compositor célebre*, opúsculo impresso no início de 1915 que oferece aos seus amigos próximos.⁶ Neste ano, o de *Orpheu*, o seu nome é anotado por Pessoa numa (provável) lista de assinantes e divulgadores (cf. PESSOA, 2009: 501-506), e Ruy Coelho, no *Jornal da Noite*, satiriza um concerto com obras de Vianna da Motta reduzindo o célebre pianista à imagem de um “braço, vestido de casaca”, dançando no “palacio do Vice-Rei”, assim parafraseando parte de 16, poema publicado na célebre revista e mais tarde republicado em *Indícios de ouro*.⁷ Também se mantém próximo dos seus colegas quando Júlio Dantas mimoseia os criadores do segundo número da revista com o título de “paranóicos”, contra o que assina, com Almada e Pacheko, a convocatória do “Grande Congresso de Artistas e Escritores da Nova Geração para protestar contra a modorra a que os velhos a obrigam”, realizado na cervejaria Jansen, na sequência do qual Almada escreve o célebre *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, em cujo rol de visados se mencionava, qual eco do desentendimento havido com Ruy Coelho, o já referido Blanch.

Musicalmente, há registo de alguma actividade pianística com repertório tardo-romântico, sendo neste contexto assaz elogiado pela crítica, e, como compositor, logra publicar um *Fado* para piano de intenção plausivelmente comercial. Começam também, nesta altura, a surgir indícios da sua proximidade com Affonso Lopes Vieira, com quem enceta um projecto de criação do *Lied* português enquanto “retrato de uma sentimentalidade descomplicada” (CARDOSO PEREIRA, 2009: 597) — para aproveitar uma justa descrição referente à obra do poeta — e enquanto procura de uma comunicabilidade que, recusando a via folclorizante, tanto absorve fórmulas técnicas de tradição erudita como elementos de cariz popular. Esta senda neo-romântica — assim adjectivamo-la à falta de melhor termo, e com a ainda ligeireza com que folheámos as obras, e ainda “apesar da inércia com que certa crítica prolonga o preconceito de entender a qualificação de ‘neo-romântico’ como labéu de retoma serôdia do expressivismo romântico e como *capitis diminutio* no âmbito da axiologia estético-literária” (SEABRA PEREIRA, 2004: 359) — parece culminar na publicação de *Canções de saudade e amor*, em 1918, ciclo celebrado pelos então jovens compositores Ivo Cruz e António Fragoso — figura mítica que faleceu nesse fatídico ano e que seria lembrada como um d’“Os Mortos da Geração Nova”

⁶ Achou-se um exemplar no Espólio José Pacheko, com dedicatória ao “caro amigo” e “brilhante espírito”, datada de 22 de Janeiro de 1915, e um outro no Espólio Fernando Pessoa (Casa Fernando Pessoa, Lisboa), com dedicatória de 2 de Fevereiro de 1915.

⁷ O recorte, identificando como sendo do *Jornal da Noite* (20/04/1915), acha-se num conjunto coligido por Mário de Sá-Carneiro, agora depositado no Espólio Fernando Pessoa (Biblioteca Nacional de Portugal).

no primeiro suplemento da *Contemporânea*, em 1925. Ora o mesmo espírito revelava-se já, também, na *II Symphonia Camoneana*, partitura que integrava duas das canções do ciclo e que estaria já completa em Dezembro de 1915, mas que, à excepção de um seu excerto,⁸ não seria estreada senão em 1917 — altura em que, apesar de a linguagem empregue ser muito menos ousada do que a da anterior sinfonia (fosse linear a história do “primeiro modernismo” e veríamos nisto um afastamento estético face aos seus correlegionários), Ruy Coelho merecerá almoço de homenagem por Almada, Santa-Rita, Pacheko, Victor Falcão e João do Amaral, entre outros, e verá ainda a sua música adjectivada de “ultra-moderna” (cf. QUINTELA, 1917: 92).

Esta sucessão de insucessos, de adiamentos e de derivações estéticas faz-nos perguntar sobre que obras de Ruy Coelho terão afinal configurado momentos marcantes num quadro musical de cariz modernista. Como vimos, durante os dois anos que se seguiram à estreia da megalómana *Symphonia Camoneana*, e a menos que novos dados venham contradizer esta percepção, foram mais modernistas as intenções goradas e as polémicas de imprensa do que a efectiva prática musical do *enfant terrible*. Estranhamente, dentre as “partituras nervosas” que trouxera de Berlim nenhuma outra parece ter-se apresentado durante estes anos. Dentre outros títulos, mantiveram-se formidavelmente emudecidos o ciclo 6 *Kacides Mauresques*, testemunho de contacto com *Estampes* e *Chansons de Bilitis* de Debussy, e a que é ainda irresistível associar a xilogravura *Mauresques* de Amadeo; *Largo*, aforística e pantonalmente schoenberguiano; o bailado *A princeza dos sapatos de ferro*, devedor de *Pétrouchka* de Stravinsky; ou mesmo a primeira *Sonata para piano e violino*, cujas frases nervosas, para aproveitar a descrição de Romain Rolland (cit. em [SEM AUTOR], 1913a), lembram Richard Strauss, e que, nalguns passos, como já notado, soam qual premonição de Prokofiev (AZEVEDO, 2010: 42).

Ora o ano de 1916 parece responder com especial pertinência a esta questão. À parte a tentativa de uma opereta, *Margarida do Adro*, o compositor procura, sob a influência do pensamento de Jaques-Dalcroze, a realização de bailados de câmara como a *Historia da Carochinha* e *O Sonho da Princesa na Rosa* — este último lembrado em reportagem da *Ilustração Portuguesa* (cf. [SEM AUTOR], 1916a), em que se publicou a única fotografia de que há memória com a presença, no mesmo espaço, de Almada Negreiros e de Ruy Coelho, cujo nome é omissso no texto e na legenda — e duas outras obras de câmara vêm enriquecer sobremaneira o catálogo do compositor: um trio para violino, violoncelo e piano, e uma segunda sonata para piano e violino.

⁸ Um dos seus andamentos, a “égloga” *Na fonte dos amores de Ignez (na madrugada)*, é apresentado em Março de 1915, no Teatro Politeama, numa festa de homenagem ao maestro David de Souza.



Fig. 5. Almada Negreiros, Ruy Coelho e as bailarinas de *Sonho da Princeza na Rosa*, fotografados para a *Ilustração Portuguesa*, n.º 528, 1916.



Fig. 6. O compositor rodeado de alguns dos intérpretes de *História da Carochinha*, em 1916. Coleção particular.

O *Trio* é estreado a 24 de Fevereiro na Liga Naval, revelando “originalidade” e “recorte moderno” (S. T., 1916), ainda que de forma mais reservada do que a ensaiada na *Camoneana* ou na primeira *Sonata para piano e violino*. Debalde a contenção, Rey Colaço, dedicatário, numa revista musical madrilena, descreve-a como “un interesante trio, de modernísimas tendencias” (cit. em [SEM AUTOR], 1916b). A sintaxe é tonalmente mais clara, de condução mais evidente, o melodismo mais contido e gracioso, a execução instrumental menos virtuosística, a estrutura formal mais sóbria e expectável — apesar de haver, é certo, sobretudo no terceiro andamento, momentos de brusca não-modulação, de incrustação de acordes estranhos à tonalidade global de dó maior — donde alguma graça pontualmente bitonal —, e também de alguma excentricidade tímbrica. Com efeito, segundo um crítico, o *Trio* “nada tem que aproveitar, na louca extravagância com que as frases, ou antes, as notas, se sucedem e sobrepõem, sem que consiga apreender-se uma ideia, por pequena que seja, que nos guie no temeroso labirinto dos seus tres andamentos” (AVELAR, 1916: 689-690).

Depois, a 8 de Novembro de 1916, Ruy Coelho termina a *Sonata para piano e violino* n.º 2. Escrita num só andamento, configura-se como corpo irregularmente compósito em que os mais contrastantes gestos técnicos e ambientes evocativos se sucedem e coexistem, ora lembrando o aparato tímbrico de carrilhões ora uma expansividade lírica de singular candura, harpejos de exóticas distorções harmónicas, marchas marteladas contra melodias de extrema angulosidade, a solidão atonalmente expressionista feita monodia hesitante ou sombria polifonia, uma fuga pantonal a três frenéticas vozes ou mesmo ecos desfigurados do início da *Sonata* para piano de Liszt, em que as pausas, ante a desintegração dos materiais sonoros, ganham espaço dramático “de forma a que o lento, a expressão estática, — o silêncio — por contraste máximo, alcançam finalmente todo o seu poder infinito de evocação”... e, enfim, tudo isto entrecortado, truncado ou subitamente diluído em inesperadas não-cadências: em suma, como de novo diria Ruy Coelho, “simultaneismo da rítmica, da cor, da linha e da ideia em sínteses rápidas de vertigem” (COELHO, 2016 [1922]: 71). Por outras palavras, simultaneidade de materiais e de emoções como recurso anti-dogmático de princípios técnicos que, destarte, se anulam como tal e se valorizam como sensações tão-só, na aparência intuitivamente urdidas. Desta anulação de princípios evidencia-se a recorrente ofensiva à sintaxe tonal, tal como preconizado em reflexão autógrafa, localizada em página solta cujo restante caderno se perdeu: Ruy Coelho concede a dó maior — qual cor branca, reunindo em si todas as cores — a universalidade sobre todos os sons (os então conhecidos e os que viessem a surgir), podendo assim “affirmar-se que não ha tons affastados e que se pode modular logo directamente para todos os tons; seja qual fôr o ponto de partida”⁹ — ideal não muito distante, afinal, do que se reclama em alguns passos do manifesto *La musica futurista* (BALILLA PRATELLA, 1986 [1911]).

⁹ Esta página solta acha-se, sem cota, no Espólio Ruy Coelho. Deverá datar de 1917, dada a sua presumível relação com um curso de música na Liga Naval adiante referido.

A multitude de recursos da partitura e a forma como se apresentam lembram igualmente o projecto sensacionista de Fernando Pessoa, ao centrar-se na sensação em si como meio e fim de criação e leitura de uma arte (cf. PESSOA, 1966 [circa 1916]: 134-138), podendo ainda referir-se o ideário interseccionista no primado da intersecção multiplicativa de valores interartísticos e da intersecção da sensação com o próprio objecto sentido (in LOPES, 1993: 265-266; datável de 1915). Nesta assumpção, a segunda *Sonata* de Coelho soa como manifesto em potência no seu primado da sensação como meio e fim, o objecto sonoro por ele mesmo e a nossa sensação dele nele vertida: em inúmeras passagens, ao invés de frases lógicas e cadências expectáveis segundo a sintaxe romântica tradicional, há para o ouvinte objectos que se fazem e se desfazem irracionalmente como sensações indomadas; quase como paradoxo, à falta de programa há música “pura”, mas sem lei que lhe ofereça arquitectura por nada que não apenas o usufruto da sensação — o que, de novo, lembra Pratella: é mister considerar-se “le forme musicali conseguenti e dipendenti dai motivi passionali generatori” (BALILLA PRATELLA, 1986 [1911]: 550-551).

A proximidade com os actores de *Orpheu* mantinha-se estreita em 1916. Temos registo de várias cartas parisienses de Sá-Carneiro, endereçadas a Pacheco e a Pessoa, em que o escritor lhes pede para cumprimentar os seus amigos, Coelho inclusive. A 5 de Dezembro — menos de um mês depois de terminada a *Sonata*, portanto —, Almada organiza em sua casa um jantar de homenagem a Amadeo em que Pessoa, Pacheco e Ruy marcam presença. Quando o compositor visita a exposição de Amadeo na Liga Naval, acompanhado do pintor e de Almada, salva os seus amigos do contacto inoportuno com o crítico Alfredo Pimenta. Também Falcão lembra “Amizades do Ruy e José Pacheco” e “Blagues do Santa-Rita” em missiva para Amadeo, a 28 de Dezembro (cf. PIRES, 1993: 135-136; SÁ-CARNEIRO, 2004 [1916]: 345; ZENITH, 2015: 144; PAMPLONA, 1983: 70-71; VASCONCELOS, 2016: 304).

Não teria sido oportuno fazer estrear esta sua partitura no contexto da exposição de Amadeo — cuja obra, aliás, tem também motivado reflexões na sua eventual relação com o ideário sensacionista (cf. SOARES, 2015)? Podemos até perguntar se a coincidência de datas entre a composição desta sonata e a exposição de Amadeo não o pressuporia já: afinal, por que razão se lançaria Ruy Coelho, naquele período, à composição de uma obra tão peculiar? Certo é que a estreia se deu apenas, aparentemente, a 9 de Maio de 1917, no São Carlos, num concerto em que um crítico a descreveu como “mais uma obra de estylo charivarico, do genero d’aquellas de que Ruy Coelho é useiro e vezeiro” (AVELAR, 1917) — ao passo que algumas das *Canções de saudade e amor*, no mesmo evento apresentadas, mereceram elogioso destaque.

Seria preciso esperar até 1924 para ouvir de novo esta obra em Portugal, num evento em que, acompanhada da estreia nacional da primeira *Sonata para piano e violino*, integrou a parte musical d’*A Idade do Jazz-Band*, conferência de António Ferro promovida pela *Contemporânea*... Antes disso, em 1922, Ruy Coelho

(como também António Ferro, aliás) viajou para o Brasil, contactando com, dentre outros, Carlos Lobo de Oliveira, que lhe reserva o direito de musicar o bailado *Christmas Cake* e que o faz co-dedicatário da obra (juntamente com Ronald de Carvalho, Almada Negreiros, António Sardinha e João do Amaral).¹⁰ O momento mais importante desta viagem deu-se no Rio de Janeiro com “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal”, conferência que precedeu, sintomaticamente, a estreia internacional da *Sonata para piano e violino n.º 2*. O texto da conferência (COELHO, 2016 [1922]) é, apesar de incompleto, um extraordinário testemunho da sua época e da geração a que pertenceu o compositor, qual panorâmica em que se destacam menções a Santa-Rita, Almada, Pacheko, Eduardo Vianna, João do Amaral e Victor Falcão, e em que tece algumas considerações pessoais sobre como criar uma música simultaneamente portuguesa e moderna. Acha-se no manuscrito, para além disto, uma confissão particularmente reveladora... Lá iremos.

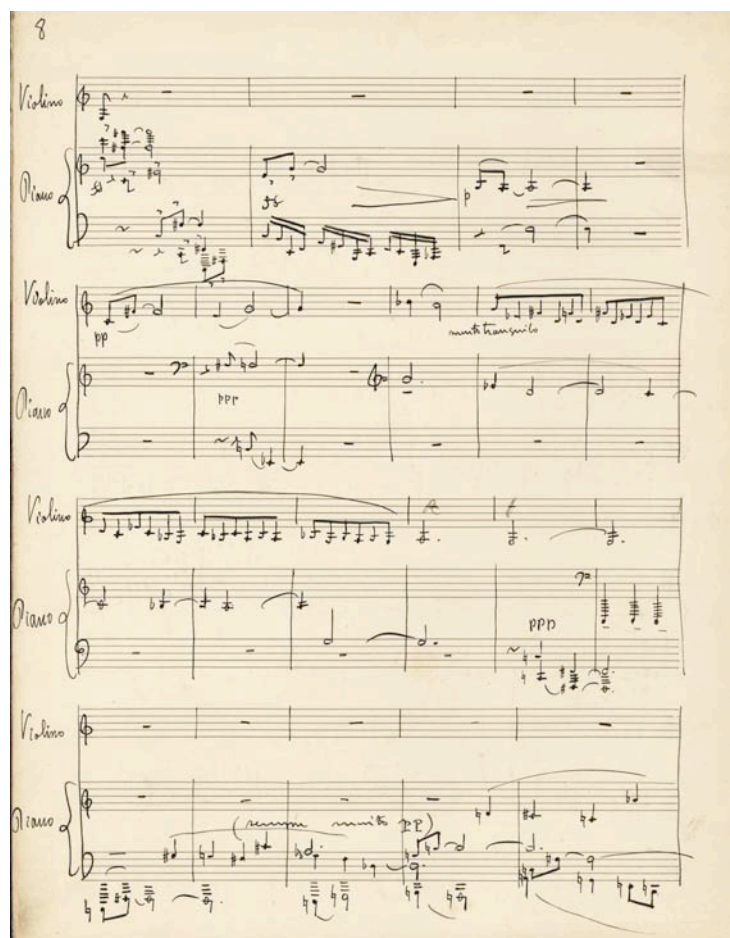


Fig. 7. Excerto do manuscrito autógrafa da *Sonata para piano e violino n.º 2*. Espólio Ruy Coelho.

¹⁰ Conforme documentação autógrafa de Carlos Lobo de Oliveira, assinada a 27 de Janeiro de 1923, e depositada, sem cota, no Espólio Ruy Coelho. Note-se que *Christmas Cake* é depois publicado em *Athena* 4, de Pessoa e Ruy Vaz, em 1925, com dedicatória ligeiramente diferente: “A Ronald de Carvalho, Homero Prates, Aggripino Grieco, Ruy Coelho, João do Amaral, José Osorio de Oliveira, em lembrança de camaradagem no Brasil” (LOBO DE OLIVEIRA, 1925: 125).

Revisitações

Diz-nos Eduardo Lourenço que, “paradoxalmente, em termos míticos e, ao mesmo tempo, biográficos, esse Orpheu — pelo menos para quase todos eles — era um Orpheu sem Eurídice” (LOURENÇO, 2016: 445). Arnaldo Saraiva havia já sublinhado uma outra constrição de ausência: a da orfandade (em Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, Côrtes-Rodrigues, e de certa forma também em Santa-Rita), lendo no *corpus* destes autores obras atravessadas

[...] por sentimentos e pensamentos que definem uma orfandade essencial, uma vida fantasmática, errante ou “sem suporte”. O nome *Orpheu* ganha assim a imprevista ressonância que vem não só da paronomásia, porque pode vir da etimologia. Como disse Alain Rey, “na ausência de etimologia segura, podemos perguntar-nos se *Orpheus* não é um derivado de *orphanos*, ‘privados de’”.

(SARAIVA, 2015: 15)

Curiosamente, podemos juntar Ruy Coelho a esta enumeração: também ele perde ainda jovem um ascendente — no seu caso o pai, barqueiro em Alcácer do Sal.¹¹ Mas, aproveitando as ideias de Lourenço e de Saraiva, pode *Orpheu* sem *Eurydice* ser uma forma outra de orfandade? E de que *Eurydice* estaria este *Orpheu* privado?

Avancemos até 1962. Talvez como rememoração de quanto produziu durante a sua juventude, Ruy Coelho faz finalmente estrear *Largo*, precisamente meio século depois de o ter composto. No ano seguinte, estes dois minutos e meio de música são transcritos para orquestra, integrando *Calendário (impressões dum parque de Lisboa)*, um conjunto de sete “quadros sinfónicos”. E é também em 1963 que o compositor se lança à composição de *Orfeu em Lisboa*, a sua última obra musicodramática de grandes dimensões — de resto, pouco mais comporá até ao final da sua vida. Estranhamente — porque caso único no seu catálogo de mais de vinte títulos operáticos —, *Orfeu em Lisboa* é anunciada como ópera-declamação-ballet-mímica, qual *Gesamtkunstwerk* derradeiro, e a este insólito acresce um libreto que, escrito pelo compositor num português tão magro em léxico e recursos estilísticos quão inquietantemente penumbroso em significação, nos oferece bizarro itinerário, “por vezes difuso numa floresta de elementos cuja função redundante rocambolesca” (FIALHO, 2001: 229). Ensaie-se aqui uma sinopse.¹²

¹¹ Não nos foi possível confirmar a data exacta em que Ruy Coelho perde o pai. A orfandade e as dificuldades económicas da família são mencionadas em carta de Alexandre Rey Colaço a 13 de Novembro de 1918, preservada sem cota no Espólio Ruy Coelho.

¹² A sinopse e respectivas citações prepararam-se a partir das partituras manuscritas autógrafas, depositadas sem cota no Espólio Ruy Coelho.



Fig. 8. Desenho de cenário para a barraca de feira de *Orfeu em Lisboa*.
Não assinado¹³ nem datado. Espólio Ruy Coelho.



Fig. 9. Desenho de cenário para a Boîte d'Or de *Orfeu em Lisboa*.
Não assinado nem datado. Espólio Ruy Coelho.

Primeiro acto: numa barraca de feira, enquanto o povo vai chegando, um espalhafatoso Parlapatão anuncia o espectáculo e explica a trama: Orfeu chegará a Lisboa sem saber como veio, nem por que razão, e será então conduzido, primeiro, ao Inferno, de lá trazendo Eurídice, acalmadas as fúrias e vencendo o Diabo com a sua lira, e, depois, à Boîte d'Or, onde encontrará uma Eurídice moderna, amada dos

¹³ Segundo o programa de sala da estreia do primeiro acto, em 1964, conservado sem cota no Espólio Ruy Coelho, as “maquetas dos cenários” são de Raul Coelho, filho do compositor, e os “cenários, luzes e arranjos de cena” são de Alfredo Furiga.

fadistas e dos elegantes, que fuma, bebe e joga. Orfeu, ao chegar, parece de facto não ter vontade própria: é Parlapatão quem o conduz. A primeira viagem prossegue como previsto e Orfeu consegue levar Eurídice até aos Campos Elíseos. A segunda viagem não corre tão bem: ouve-se fado, as pessoas “bem” dançam uma valsa, bailarinas dançam *zapateado* e um *toreador* aproxima-se de Eurídice, que ignora Orfeu... À insistência do poeta, o dono do *cabaret* responde com arma branca. Só depois de morto consegue Orfeu o abraço de sua amada.

Segundo acto: a mesma barraca de feira, os mesmos espectadores. Parlapatão avisa: “Venham ver a continuação! Afinal Orfeu não sucumbiu!”... Com efeito, vêmo-lo ser levado para “o Alto da Colina do Lago Azul”, onde começa um cortejo de julgamento à luz baça dos archotes. Orfeu é trazido por sátiros e bacantes e seguido por um cão, um burro, uma galinha, um mocho — isto é, figuras da Boîte d’Or metamorfoseadas. Começa a serenata dos “Noctívagos de Lisboa”, que vêm assistir ao julgamento. Então, o mocho chia para Orfeu: “Porque não chias como eu?”... A galinha cacareja, o burro zurre, o cão ladra, todos com questões similares. Ouvem-se as doze badaladas. Atraído pela vozeria aparece um cisne, que vem para salvar Orfeu mas, dardejado pelo olhar do mocho, cai morto. Sátiros, bacantes e animais ordenam que Orfeu vá para o Inferno. Lá chegando, rodeado por todos, é agarrado pelos diabos que o tentam levar para a “Gruta do Fogo”. Clamando por Eurídice, chega enfim a sua amada, trazida por Amor, por quem é agora conduzido: “Vem para o jardim das quimeras onde as flores florescem sempre”. Dirigem-se então para a eterna primavera. As flores dançam. As flores florescem sempre...

Terceiro acto: a mesma barraca de feira, os mesmos espectadores. Parlapatão avisa: “Venham ver a continuação! Orfeu, levado pelos deuses, vai a caminho do Olimpo!”... Até lá chegar, Orfeu e Eurídice passam por um sapal que brilha aos reflexos intensos do sol poente. Rãs e outros batráquios, sapos e ralos — de novo os frequentadores da Boîte d’Or metamorfoseados —, saltam, dançam, coacham. Depois do sapal, passam pelo “Vale da Maceira”, onde bruxas dançam de noite em volta de um velho poço sem fundo. Ao romper da manhã, os viajantes deparam com três meninas debaixo de um laranjal: “uma está com uma roca, a fiar; outra, doba, doba, dobadoira; e a do meio dedilha uma lira”. Chegam, finalmente, ao Olimpo. Os deuses rodeiam o casal em cortejo solene, que é levado para junto de Júpiter pela mão de Vénus. O deus-mor manda trazer os animais que julgaram Orfeu e sentencia: “o Mocho que nunca mais possa ver a luz do Sol”, “a Galinha que cacareje sempre que ponha ovos”, “o Burro que seja sempre burro e que lhe ponham albarda”, “o Cão que seja cão e que lhe ponham açaimo”. Quando os animais saem, todo o Olimpo ri. E Júpiter remata: “Ergamos um Hino à luz, à Verdade”.

Não sendo propósito deste artigo interpretar todas as nuances deste insólito libreto, cumpre destacar alguns aspectos. Primeiro, Orfeu não tem vontade

própria. Quem o guia? Ora Parlapatão, ora Amor. Parlapatão é um feirante perspicaz, mestre publicitário, narrador onnipresente que vai explicando aos actores-espectadores a peculiar sucessão de artifícios em curso como se eles não fossem capazes de perceber o que se passa (e seria oportuno perguntarmo-nos se, de facto, nós, espectadores reais, percebemo-lo)... Já Amor é presença subtil e fugaz, mas a única capaz de resgatar Orfeu do Inferno, trazendo-lhe a Eurídice mundana — eis curiosa inversão de papéis. Quanto à Boîte d'Or, somos nela confrontados com os caprichos da boemia, o superior desdém do prazer e do vício ante a lira do poeta, e os seus frequentadores metamorfoseiam-se em diversos animais a cuja posterior condenação olímpica não pode negar-se irónica e arguta lapalissada: “o burro que seja sempre burro”... Esta tensão entre sofrimento e inevitabilidade parece ser, de resto, *the missing link* com o subtítulo “Ópera de Job”, aunciado num cartaz torto que Parlapatão procura endireitar ao subir o pano do primeiro acto e que, significativamente, retoma a célebre história do Antigo Testamento, tortuosa prova de amizade para com os seus próximos, tortuosa prova de fé para com o divino...

O que nos diz a partitura? Se *Orfeu em Lisboa* se contrói em palco como um espectáculo dentro de outro espectáculo, numa sucessão interpenetrativa de cortinas a reforçar máscaras e ironias entre o espectador e o artifício, também à partitura consignou Ruy Coelho um peculiar exercício de recontextualização de múltiplos tempos e espaços, incorporando auto-citações de, entre outras fontes, *A princeza dos sapatos de ferro* e a *Symphonia Camoneana*... Mesmo a representação da feira é mote recorrente ao longo do percurso do compositor, que já em 1908 apresentava, para orquestra, uma *Tarde de feira*, e que em 1912 ambicionava refazê-la como “partida aos exclusivistas”, procurando “[s]entimentos, côres, gestos, rythmos, impressionismos, realismos, interiores de barracas, mysterios, palhaços, poeira, sol quente, aleijados, gritos d’horror, d’ironia, o diabo” para “acabar com principios n’uma arte tão livre como por excellencia o é a Musica!” (COELHO, 1912). Este seria, aliás, provavelmente, o *Bailado da feira* que se anunciava “em preparação” em *Portugal Futurista*.¹⁴ Neste quadro, qual último grande fôlego de um compositor que cuidou da sua produção como quem persegue uma missão fatalmente inexorável, *Orfeu em Lisboa* parece bem um gesto que, mais do que releitura, serve de espelho autobiográfico para um premeditado fim artístico.

E se Eurídice for Música? Ou se for Eurídice a própria Arte? Como a música-arte impossibilitada de se fazer cumprir em *Música surda* de Amadeo (cf. VASCONCELOS, 2016: 220-221), a Eurídice de Ruy Coelho é presença absolutamente muda do início ao fim da ópera... Eurídice é uma ilusão, uma inexistência a que este Orfeu se dedica com alguma ingenuidade, sem saber sequer onde buscá-la. A busca fá-la mediante as ordens de um destino caprichoso, corporalizado num espalhafatoso

¹⁴ Em 1930 apresentará, efectivamente, um bailado intitulado *A feira*, e em 1957 um *Auto da feira* sobre Gil Vicente, mas não dispomos de dados para confirmar relação entre estes títulos.

Parlapatão, que o faz passar pelas mais bizarras e fantásticas experiências. Pontualmente, a busca prossegue com a graça anímica de um Amor que o eleva ao eterno idílio, eterno sonho, eterna primavera — mas, note-se, não ao Olimpo. Pelo caminho, os que lhe são próximos e os que assistem com desdém à sua procura por um ideal maior — eis Job, eis o *cabaret* quotidiano — tornam-se os seus próprios julgadores, levando-o ao inferno. No fim, todos se vêm condenados, pasme-se, a ser aquilo que são, mas Orfeu, que é Job, que é Ruy — curioso jogo linguístico-ontológico¹⁵ —, consegue enfim chegar à utopia politeísta na companhia de sua musa.

Com efeito, segundo as notas de programa, *Orfeu em Lisboa* procurava reflectir sobre “o conflito entre o artista que procura os caminhos que têm florescido desde os mais antigos tempos, e o panorama de certa frivolidade dos tempos modernos”.¹⁶ Parlapatão bem avisava, no primeiro acto, que “n’estes tempos o Inferno é diferente”: “Vai, Orfeu, à Boîte d’Or, e verás como o Inferno ali é outro”. Como reza a célebre expressão “o inferno são os Outros” (SARTRE, 2013 [1944]: 53), a visão de Orfeu enferma da visão dos companheiros (Parlapatão, actores-espectadores e espectadores-reais *y compris*) e da visão que lhe transmitiu o mundo no seu processo de descoberta de si próprio. A viagem de *Orfeu em Lisboa* é tanto a do artista em busca do seu ideal artístico como a nossa em busca da nossa verdade última, seja o que isso for — e os outros, e o mundo, são enfim o inferno em nós, fonte permanente de tensão e contingência, fonte e causa de um encontro possível apenas através de uma *conditio irrationalis*: a via olímpica. Como confessava Almada, a propósito das comemorações do meio século de *Orpheu* — isto é, na mesma época em que Ruy Coelho compunha *Orfeu em Lisboa* —, os “companheiros do ‘Orpheu’ foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum” (NEGREIROS, 2016 [1965]: 502).

A Boîte d’Or pode neste sentido ser lida como ressonância de *Orpheu* ou daquilo em que *Orpheu* teria degenerado, para o compositor, no defluir do tempo. Isto é, símbolo de uma senda artística de ideais elevados que se resumia agora — ou que se subjugara, em seu tempo — à mundanidade de desígnios menores de que o fado, o *zapateado*, as valsas de salão são signos representativos. Mais do que isso, e finalmente aproveitando o testemunho do compositor na referida conferência de 1922, a Boîte d’Or pode ser lida como símbolo das “preocupações estéticas [da geração], e [sua] direcção espiritual; ~~e até mesmo, porque não, as suas desilusões, desenganos e falência estética~~” (COELHO, 2016 [1922]: 67) — desilusões, desenganos e falência estética que ousou pensar mas rasurou, quem sabe se porque, a mantê-lo, formularia sensível e inoportuna contrariedade face à tese com que terminaria o depoimento:

¹⁵ Orfeu, Job, Ruy: três letras sempre, se apartado ficar o remanescente reduto *eu*.

¹⁶ O programa de sala acha-se, sem cota, no Espólio Ruy Coelho.

O Grupo do Tavares¹⁷ jamais vendeu a sua Arte. [...] O essencial é o artista nunca se nivelar para agradar às multidões. Elas que venham até nós. Por isso, caminhemos sempre nesta formosa estrada de sonho, mesmo que se tenham momentos em que, sem luz do sol, seja nosso guia, somente, a nossa própria estrela.

(COELHO, 2016 [1922]: 72)

Quase a perfazer oitenta anos, o compositor substitui, em suma, a estrela por um parlapatão. Eis Eurídice: arte inefável e inatingível. E por que razão? Já aqui a floramos a dificuldade técnica das partituras, a falta de músicos, a viabilidade orçamental para executar as obras — factor este decisivo, por exemplo, para o adiamento d'*A princeza dos sapatos de ferro*, estreada apenas em 1918. Aliás, quando reposta em 1925, Almada, poucas semanas depois de oferecer um exemplar de *Pierrot e Arlequim* com esclarecedora dedicatória — “para o Ruy Coelho — ao camarada — ao amigo — o seu maior admirador” —, é preso por sua própria vontade “por não querer bailar no Teatro de S. Carlos” ([SEM AUTOR], 1925). Passado um mês, o caso torna-se ainda menos reconciliável: para Coelho, Almada seria mero “intérprete” e não “colaborador”; o ego de Almada ripostou, subitamente céptico face ao talento do “camarada” e lembrando a precariedade do processo de concretização musical dos seus espectáculos, “tão conhecidos na nossa praça por *salve-se quem puder!*” (NEGREIROS, 1925). Em resposta, Ruy Coelho justificava os espectáculos “*salve-se quem puder*” com a inevitabilidade de um contexto artístico e pessoal de fracos recursos, comparando-se a outros respeitados compositores e maestros:

Exigente era Mancineli, e já no fim da sua gloriosa carreira vi-o no «Tristão», em S. Carlos, substituir instrumentos para não comprometer a companhia.

Exigente era Guy e vi-o, no Porto, fazer o «Parsifal», sem os escenarios de rotação, para salvar os camaradas.

Exigente era Wagner, e em Paris, para seguir a sua vida, copiava valsas...

Mas estes eram profissionais. Os amadores são sempre muito impressionáveis...

(COELHO, 1925)

Claro que o agravo entre os dois artistas durou pouco tempo. Em 1926 ainda Almada incluía Ruy Coelho em selecta enumeração enquanto reflectia sobre modernismo: “o nosso grupo inicial está reduzido a quatro: um escritor, Fernando Pessoa; um músico, Ruy Coelho; um pintor, Eduardo Vianna, e eu. Morreram, um poeta, Mário de Sá-Carneiro; e dois pintores: Guilherme de Santa Rita e Amadeo de Souza-Cardoso” (NEGREIROS, 2006 [1926]: 144). Esta posição não surpreende, para um Almada cuja memória da estreia d'*A princeza* acusava “nem mais nem menos” do que a “noite mais entusiastica” da sua vida (NEGREIROS, 1925) — e, de facto, esta obra configurou-se, no contexto português, como o espectáculo musico-dramático mais

¹⁷ Designação que, neste texto, Ruy Coelho atribui ao grupo de amigos com ambições artísticas renovadoras, e que se refere ao restaurante em que se reuniam habitualmente.

próximo dos ideais futuristas daquela década e como marco incontornável na história do bailado moderno e da música de vanguarda portugueses — marco bem mais actual e inovador do que a música afinal não mais que romântica na sua generalidade (e em grande parte já conhecida do público lisboeta) que os Ballets Russes trouxeram a Lisboa. E, ainda assim, nova contradição: no mesmo programa d’*A princeza dos sapatos de ferro* estreava-se o *Bailado do encantamento*, a partir de um poema de Martinho Nobre de Mello, com cenários e figurinos de Raul Lino fundamentalmente devedores de imaginários simbolistas...

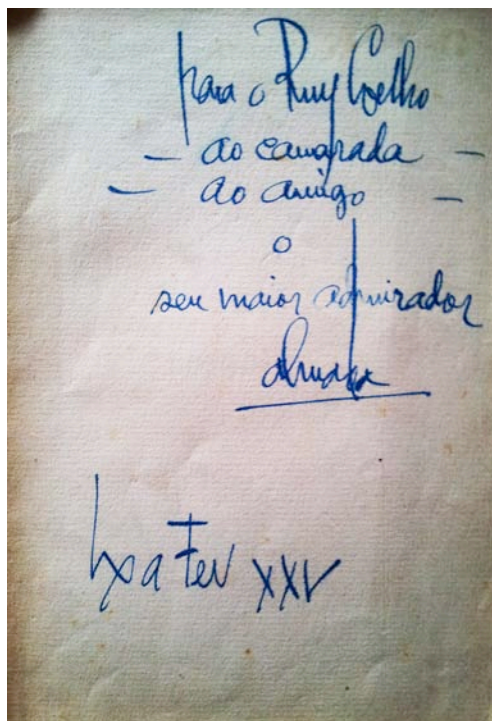


Fig. 10. Dedicatória de Almada Negreiros em exemplar de *Pierrot e Arlequin*. Espólio Ruy Coelho.

Com efeito, não terá sido também pertinente, neste deambular, o factor *aplauso*? Eis porque Ruy Coelho faz, de *Orfeu em Lisboa*, teatro dentro do teatro: farpa-mor para uma audiência-inferno. Neste inferno, que são os outros, trata-se afinal de escrever não por uma estrela mas pelo que se é levado a moldar para satisfação do espectador. Sintomaticamente, posto o célebre aviso que contrariava as pretensões futuristas de Ruy Coelho (O COMITÉ FUTURISTA, 1984 [1917]), não deixa de ser irónico que, um ano após a sentença, Almada apresente o bailado *O jardim da Pierrette* com música de Grieg e de Chopin. E o que tem o Almada Negreiros de *Portugal Futurista* a ver com o d’*A Invenção do Dia Claro*, manifesto poético da ingenuidade, publicado em Dezembro pela Olisipo, editora de Pessoa, que traduz parte do texto para inglês (cf. PIZARRO e AFONSO FERREIRA, 2009)? Para Ruy, este documento seria a “síntese peninsular do Portuguesismo que nós conquistámos para a nossa arte actual, que desejamos reflorir e fecundar no mais íntimo amor rácico da Pátria a que

pertencemos” (COELHO, 2016 [1922]: 68). Depois, ao regressar de Espanha, Almada entrega-se “à elaboração de uma *Histoire du Portugal par coeur*, próxima ideologicamente da carga mítica e da atitude deliberadamente ingenuísta que conduziria Pessoa a Alberto Caeiro e, mais tarde, à codificação da *Mensagem*” (HENRIQUES DA SILVA, 1995: 380). Pessoa empenhar-se-á também, “entre 1924 e 1925[,] na revista *Athena*, [...] em que tentará defender, entre classicismo e algum academismo, a harmonia do paradigma clássico” (SILVESTRE, 2008: 475). No fundo,

[a] consideração de presenças de excepção e de momentos marcantes ao longo dos anos 10, não pode fazer-nos esquecer um fundo residual no qual se movem numerosos artistas [...] que evoluem diferentemente para os anos 20, consolidando a estética modernista, que lentamente se vai aproximando de uma padronização, através da qual penetrará num gosto oficial e numa aceitação tácita de algum público.

(CASTRO e HENRIQUES DA SILVA, 1997: 106-107)

Bibliografia

- AYRES DE ABREU, Edward (2016). “Do imaginário iconográfico em torno de Ruy Coelho e de sua música, ou quando imagem revela som na construção do modernismo português da década de 1910”, *no prelo*.
- ____ (2015a). “O violino d’Orpheu na música de Ruy Coelho”, in Ruy Coelho, *O violino d’Orpheu*. CD. [S. l.]: MPMP.
- ____ (2015b). “Ruy Coelho e a geração d’Orpheu”. *Nova Águia*, n.º 15, pp. 64-71.
- ____ (2015c). “Ruy Coelho como arauto do ‘portuguezismo’ e da modernidade lusitana: as viagens ao Brasil em 1919 e 1922”, *no prelo*.
- ____ (2014). “Ruy Coelho: o compositor da geração d’Orpheu”. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- AVELAR, Humberto de (1917). “Concerto de Musica de Camara Portuguesa”, in *A Capital*, n.º 2420 (11 de Maio), p. 3.
- ____ (1916). “Crónica Musical”, in *Atlantida*, n.º 7 (15 de Maio), pp. 688-691.
- AZEVEDO, Sérgio (2010). “Valerá a pena redescobrir a música de Ruy Coelho?”, in *Glosas*, n.º 1, Maio, pp. 39-43.
- BALILLA PRATELLA, Francesco (1986). “La musica futurista”, em *Futurismo & Futurismi*. Pontus Hulten (ed.). Milão: Bompiani, pp. 550-551.
- CARDOSO PEREIRA, Paulo Alexandre (2009). *A beleza imortal das catedrais — Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol. I.
- CASTRO, Laura, e Raquel HENRIQUES DA SILVA (1997). *História da Arte Portuguesa — Época Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.
- COBEIRA, António (1913). “Cronica Ocidental”, in *O Occidente*, n.º 1258 (10 de Dezembro), p. 378.
- COELHO, Ruy (2016). “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal — e outras páginas inéditas de Ruy Coelho”, in *Glosas*, n.º 14, Maio, pp. 67-74.
- ____ (2015). *O violino d’Orpheu*. CD. [S. l.]: MPMP.
- ____ (1931). *Os grilos da “Seara”*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial.
- ____ (1925). “Outra carta — O caso do bailado ‘A Princesa dos Sapatos de Ferro’”, in *Diário de Lisboa* n.º 1248, (7 de Maio), p. 2.
- ____ (1915). *Carta a um compositor célebre — Factos para a historia da Arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Brasileira de Monteiro & C.ª.

- _____. (1914). [Carta a Theophilo Braga, de Paris, a 10 de Março]. Arquivo Regional de Ponta Delgada, TB/189/098.
- _____. (1912). [Carta a Theophilo Braga, de Berlim, a 27 de Novembro]. Arquivo Regional de Ponta Delgada, TB/189/076 e TB/189/077.
- FIALHO, Maria do Céu (2001). "Ruy Coelho, Orfeu em Lisboa", em *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, coord. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Colibri, vol. II, pp. 228-229.
- HENRIQUES DA SILVA, Raquel (1995). "Sinais de ruptura: «livres» e humoristas". In *História da Arte Portuguesa*, vol. III (*Do Barroco à Contemporaneidade*). Paulo Pereira (dir.). Lisboa: Temas e Debates, pp. 369-405.
- L. C. (1913). ["Concertos"], in *A Arte Musical*, n.º 348 (15 de Junho), pp. 135-139.
- LOBO DE OLIVEIRA, Carlos (1925). "Christmas Cake", in *Athena*, n.º 4, pp. 125-134.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOURENÇO, Eduardo (2016). "Conferência", in *100 Orpheu*. Annabela Rita e Dionísio Vila Maior (orgs.). [S. l.]: Edições Esgotadas, pp. 443-450.
- MACEDO, Diogo de (1942). "Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal II", in *Aventura* n.º 2, Agosto, pp. 85-89.
- MODESTO, Dom (1913). "Theatro de S. Carlos — Symphonia Camoneana para grande orchestra, còros e fanfarras de Ruy Coelho sobre a poesia Á Morte de Camões de Theophilo Braga", in *O Dia* (12 de Junho). [Recorte preservado sem cota no Espólio Ruy Coelho.]
- NEGREIROS, José de Almada (2016). "Orpheu 1915-1965: una reedición". Editado por Alejandro Giraldo Gil. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, pp. 495-563. Consultável em <http://www.pessoaplural.com/> Última visita a 15/05/2017.
- _____. (2006). *Manifestos e Conferências*. Edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1925). "O caso do bailado 'Princeza dos Sapatos de Ferro' — Almada responde á carta de Ruy Coelho", in *Diário de Lisboa*, n.º 1245 (4 de Maio), p. 2.
- NEUPARTH, Júlio (1913). "Musica Moderna – Musica Futurista", in *Eco Musical*, n.º 121 (8 de Julho), p. 202.
- O COMITÉ FUTURISTA (1984). "Atenção!", in *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto Editora. 3.ª ed. fac-similada, p. 42.
- PAMPLONA, Fernando de (1983). *Chave da Pintura de Amadeo — As ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª.
- PESSOA, Fernando (2014 [2003]). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo e AFONSO FERREIRA, Sara (2009). "A génese d'A *Invenção do Dia Claro* e o estabelecimento de *Invention of the Bright Day*", in *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Jerónimo Pizarro (org.). Alfragide: Texto Editores, pp. 283-338.
- QUINTELA, Augusto (1917). "São Carlos – Concerto Ruy Coelho", in *Eco Musical*, n.º 294, (20 de Abril), p. 92.
- SÁ-CARNEIRO (2004). *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTA-RITA, Augusto de (dir.) (1924). *Folhas de Arte*. Lisboa: Livraria Portugalia — Editora.
- SARAIVA, Arnaldo (2015). *Os Órfãos do Orpheu*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- SARTRE, Jean-Paul (2013). *À Porta Fechada — A P... Respeitadora*. Tradução de Virgínia e Jacinto Ramos e Regina Guimarães. Lisboa: Artistas Unidos e Livros Cotovia.

- SEABRA PEREIRA, José Carlos (2004). *História Crítica da Literatura Portuguesa*; vol. VII: *Do Fim-de-século ao Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2.^a ed.
- [SEM AUTOR] [2012]. *Leilão de Manuscritos — 10 de Dezembro — Lisboa, Palácio da Independência* [catálogo]. Lisboa: José F. Vicente / Leilões. [Documento em formato digital (*.pdf)]
- _____ (1925). “Uma questao de arte — Foi preso a seu pedido Almada Negreiros por não querer bailar no Teatro de S. Carlos”, in *Diario de Lisboa*, n.º 1240, (27 de Abril), p. 5.
- _____ (1916a). “Uma festa elegante”, in *Ilustração Portuguesa*, n.º 528, (3 de Abril), p. 444.
- _____ (1916b). “Ruy Coelho e a crítica”, in *A Ideia Nacional*, n.º 20, (13 de Abril), p. 9.
- _____ (1914). “A nova opera ‘O Vagamundo’”, in *Republica*, n.º 1250, (5 de Julho), p. 3.
- _____ (1913a). “A Symphonia Camoneana de Ruy Coelho”, in *Novidades*, n.º 8777 (22 de Abril), p. 3.
- _____ (1913b). *Grupo de Humoristas Portugueses. 2.^a Exposição em 1913* [catálogo]. Lisboa: Typographia do Commercio.
- SILVESTRE, Osvaldo (2008). “Modernismo”, em *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, 472-476.
- SIMÕES, Nuno (1918). *Sobre o Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro* [suplemento], in *Atlantida*, n.º 32.. Pacheko, Almada e «Contemporânea». Daniel Pires (coord.). Lisboa: Centro Nacional de Cultura; Bertrand Editora, 1993.
- SOARES, Marta (2015). “Parto da Viola para ‘Orpheu’: Amadeo de Souza-Cardoso, o sensacionismo e os ‘hors-textes’ de Orpheu 3”, in *Anuário de Literatura*, vol. 20, n.º 2, pp. 116-135.
- S. T. (1916). “Música — Concerto Rui Coelho”, in *Republica*, n.º 1841, (26 de Fevereiro), p. 2.
- _____ (1913). “‘O Serão da Infanta’, opera de Ruy Coelho”, in *Republica*, n.º 1040 (4 de Dezembro), p. 4.
- VASCONCELOS, Maria João (2016) (coord.). *Amadeo de Souza-Cardoso — 2016-1916 — Porto-Lisboa*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis e Blue Book.
- ZENITH, Richard (2015) (org.). *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.
- _____ (2011). *Fotobiografia de Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras.

Arquivos

Colecções particulares dos herdeiros de Ruy Coelho e de Martinho Almada Pimentel.
 Espólio José Pacheko, Centro Nacional de Cultura.
 Espólio Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal.
 Espólio Fernando Pessoa, Casa Fernando Pessoa.
 Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal.

De *Orpheu* (1915) a *Portugal Futurista* (1917): três anos de revistas literárias

Ricardo Marques*

Keywords

Portuguese Modernism, Literary Magazines, *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *Arrière-garde*, *Avant-garde*.

Abstract

The purpose of our article is to fill the sometimes hazy space around and between the two crucial literary magazines in Portuguese Modernism (*Orpheu* and *Portugal Futurista*), showing a rich panorama of literary magazines, from north to the south, with the most diverse protagonists and intentions, forging bonds with the future and sometimes presenting continuities and bridges with the past.

Palavras-chave

Modernismo Português, Revistas Literárias, *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *Arrière-garde*, *Avant-garde*.

Resumo

Partindo das duas revistas fundamentais do Modernismo Português (*Orpheu* e *Portugal Futurista*), o propósito do nosso artigo será o de preencher o espaço por vezes nebuloso que existe à sua volta e entre as duas, mostrando um panorama rico de publicações periódicas, de norte a sul do país, com os mais diversos protagonistas e intuitos, tecendo relações com o futuro e por vezes apresentando igualmente continuidades e pontes com o passado.

* Bolseiro de Pós-Doutoramento (IELT/FCSH-Universidade Nova de Lisboa.)

[...] Portugal Futurista. Publicação Eventual, uscita nel 1917 e subito sequestrata dalle autorità, non fu in realtà puramente una rivista d'avanguardia: accanto ai centoni, alle traduzioni o alla riproduzione in originale dei testi programmatici dell'avanguardia italiana, a composizioni versiliber e quasi paraliber, agli Ultimatum, sono incredibilmente presenti i Trê Poemas decadentisti di Mário de Sá-Carneiro e gli Episódios esoterici a firma Pessoa. Le due anime del modernismo portoghese continuavano a camminare di pari passo: un passo in avanti, un passo indietro, un passo di fianco...

Tocco (2007: 42-43)

É comum afirmar-se que é com *Orpheu* que se dá o começo do Modernismo em Portugal.¹ Tal afirmação é verdadeira e falsa ao mesmo tempo, já que subestima um clima de regeneração das letras nacionais que já decorria, sobretudo vindo e sentido no norte, nomeadamente desde o começo da década, com a criação d'*A Águia* (1910-1932). De certa forma, esta torna-se a revista-emblema de um Modernismo nacionalista, já que percorre todo o período que designamos de Modernismo Português, revelando nomes díspares e diversos, assumindo diferentes caminhos e propósitos nas variadas direcções das suas cinco séries. Por outro lado, o próprio ímpeto vanguardista que parece eclodir com *Orpheu* e *Portugal Futurista* poderia fazer pensar que, por essa altura, as revistas nacionais estariam a par e passo com o que se passava lá fora (os *ismos* de Paris e da Europa Ocidental). No entanto, estas constituíam, ao invés, tentativas efémeras de *avant-garde* que não têm grande seguimento no que se publica entre o seu surgimento (1915-1917) ou mesmo depois, em Portugal.

Dada a complexidade e o carácter heterogéneo do Modernismo Português (de que as suas revistas literárias e artísticas são paradigmáticas) é bastante importante analisar as revistas desses primeiros anos do Modernismo à luz de dois movimentos aparentemente contrários, mas que se interligam – *arrière* e *avant-garde*² – e que se plasmam nas revistas literárias nacionais surgidas entre 1915-1917. Esta complexidade terá a ver, na nossa opinião, com uma certa propensão, por um lado, para um nacionalismo exacerbado, quase um protecçãoismo literário provinciano e cego para o que se faz no resto do mundo (e que efectivamente parece prevalecer, sobretudo com a entrada de Portugal na Primeira Guerra

¹ Artigo escrito no Âmbito da Bolsa de Pós-Doutoramento FCT SFRH/BPD/101758/2014.

² Sobre este conceito de *arrière-garde*, cf. Martin PUCHER: "Rear-guardism [...] is located within the field of advancement but it is skeptical of its most extreme practitioners; rear-guardism seeks to correct and contain the avant-garde's excess without falling behind and losing touch with it entirely" (apud MCNEILL 2015: 32). Veja-se igualmente o livro de William MARX, *Les Arrières-gardes du XX^e siècle* (2008).

Mundial em 1916), por oposição a uma atitude cosmopolita e transnacional, virada para fora. A leitura da correspondência de Mário de Sá-Carneiro com Fernando Pessoa, de resto, acaba por ilustrar essa mesma dialéctica, sendo dela uma perfeita síntese. Como se nota por estas cartas, nas suas três estadias em Paris, Sá-Carneiro tomou contacto com as mais vanguardistas figuras literárias e artísticas, influenciando Pessoa e a direcção que *Orpheu* tomaria (numa revista que sintomaticamente se iria chamar *Europa*). Pessoa, por seu lado, recebe esta influência e retransmite-a a Sá-Carneiro, filtrada num dos seus *ismos* – interseccionismo (e de que é exemplo máximo *Manucure*, o poema vanguardista do número 2 de *Orpheu*). Uma complexidade que comprova, no fundo, que “foi nas revistas literárias que o Modernismo começou” (SCHOLLES, 2010).³

*

Ilustrativo do ímpeto de *arrière-garde* e da propensão para um nacionalismo exacerbado, é o enaltecimento de figuras patriarcais da literatura do passado. Presença constante nas revistas literárias da Primeira República, veremos como no período compreendido entre 1915-1917 isso não constituiu excepção. Na verdade, o ano de 1916 começa logo com uma publicação literária em volume único, que pretende ser, de acordo com o subtítulo, um “arquivo de matérias para um monumento litterario ao Grande Escritor Camillo Castello Branco” e que dá pelo nome de *Camilliana*. Saído no Porto no dia 1 de Janeiro, apresenta uma foto até então inédita do escritor, e com pormenores estéticos bem ao gosto da época (como os motivos *art nouveau* dos bordos ou dos *incipit*). *Camilliana*, “ponto de concentração e convívio de todos os que professam o culto camiliano”, como nos diz Alfredo de Faria no editorial, não pretendia ser um acto isolado, estando “no seu programa a reedição de interessantissimos folhetins [...] do Mestre” (Janeiro 1916, p. 2). Não foi, porém, o que aconteceu. A revista apenas teria este número único, mas inclui logo colaboradores de peso: Eduardo Sequeira, Pinheiro Chagas, Sebastião Lima.

³ Não iremos falar do jornal *O Heraldo* (1916-17) uma vez que este sai do nosso âmbito de “revista literária”, mas não queremos deixar de assinalar a sua importância para a consagração de uma atitude vanguardista uma vez que é um periódico absolutamente ligado ao desenvolvimento do Futurismo em Portugal. Para além disso, é de notar que a eclosão dos *ismos* vanguardistas é feito por manifestos publicados em periódicos, naquilo que é uma característica indiscutível do período. É de lembrar, a título de exemplo desta relevância dos periódicos que, se é no *Figaro* que Marinetti publica o seu Manifesto, em francês, também é no *Diário dos Açores* que sai a primeira tradução em Português, dias depois.



Fig. 1. Capa do número único da revista *Camilliana*.

Já *Gente Lusa* (1916-17) foi uma revista igualmente surgida em Janeiro e que percorre em 10 números e 2 séries todo o ano de 1916 e 1917. O seu propósito, logo denotado no primeiro número (Janeiro 1916, pp. 1-2) é inequívoco:

Não temos programa; não fazemos promessas. *Gente Lusa* não ousa disputar primazias às suas irmãs ilustres, tão pouco pretende marcar nas letras e nas artes pátrias o lugar que caberia a um esforço pioneiro. A sua aparição traduz - quando muito - a aspiração de gente moça para quem a vida é uma primavera constante, um campo de luta onde apraz entrar quichotescamente, com o coração cheio de fé e de vizeira erguida. [...] Nascida numa terra de glorioso passado *Gente Lusa* processará o culto nobilíssimo da Tradição, não para diante dela se quedar em contemplação doentia, antes muito singelamente para na sua força salutar beber alentos para a realização de uma tarefa bem digna da terra portuguesa. Aos novos, àqueles que, como nós, crêem e sonham, iremos pedir um pouco da sua Fantasia [...]

A sua índole, como o nome indica, é eminentemente nacionalista. “*In Hoc Signo Vincas*”, máxima cristã do imperador Constantino I aparece associado ao título logo na capa: *Gente Lusa*. Veja-se agora o seu subtítulo – *Arquivo* – a revista está sempre com um pé no presente e outro no passado, publicando inéditos do início do século e do fim do século anterior. Camilo e Manuel Laranjeira são autores homenageados no afã de compilar informação de referência sobre o que se designa como ‘Letras e Artes portuguesas’. Nele colaboram variadíssimos autores,

alguns ainda hoje lidos e estudados, como é o caso de Leonardo Coimbra (“Aspectos da Vida Religiosa [notas]”, datado de Dezembro de 1915), e inclui um inédito de Júlio Brandão.

António Carneiro, o pintor portuense, é um grande colaborador na parte estética. Em todos os números aparece um desenho seu, normalmente submetido ao tema do número. No caso do primeiro e do segundo, serão respectivamente Camilo e Manuel Laranjeira os homenageados com desenhos seus. No terceiro número aparece o desenho de uma Ronda, uma roda de mulheres dançando, aspecto bem tradicional da cultura portuguesa. Já o número quatro e o número cinco revelam duas fotografias, uma do claustro do Pilar, e outra de uma escultura da figura mitológica de Baco, da autoria de Teixeira Lopes. Nos 5 números da 2.^a série, já de 1917, surgirá uma miscelânea de suportes e autores: no número 1 é a fotografia de uma jarra (“Manoel Bernardes”, p. 10) vista numa exposição em Lisboa, alusão às conquistas dos Descobrimentos, fabricada na Fábrica da Torrinha, em Gaia. Se do número 2 consta um desenho de Eça por António Carneiro, no número 3 volta a ser uma fotografia, desta feita do Mosteiro do Grijó, e no número 4 novo desenho de Carneiro – “La Bilbaínita” (p. 9) –, uma alusão a um artigo, algumas páginas antes, sobre “Sete Danças de ‘La Bilbaínita’”, de Manuel de Sousa Pinto. O último número tem ainda a mais-valia de reproduzir um desenho do romântico Domingos Sequeira, de índole mitológica (p. 11).

Esteticamente, há uma evolução na gramática dos elementos, no sentido de ainda mais denotar este nacionalismo e de uma maior complexificação do desenho. Adicionalmente, e contrariamente a muitas revistas literárias do período, esta não apresenta qualquer publicidade.

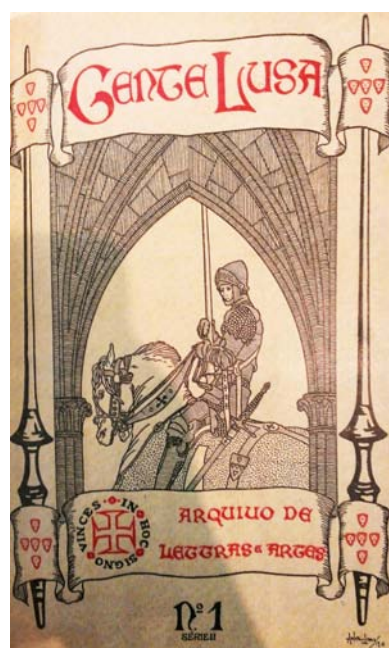
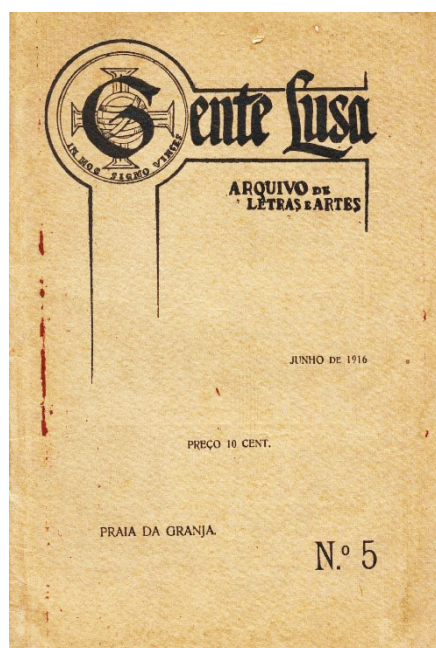


Fig. 2. “Gente Lusa”, n.º 5 (interior). Fig. 3. *Gente Lusa*, n.º 1 da 2.^a série.

Curiosamente, no primeiro número, dedicado a Camilo, aparece uma crítica muito favorável à *Camilliana* (coluna intitulada de “Livros”, a última página de *Gente Lusa*, p. 26, escrita por Ruy Vaz, o mesmo crítico de arte que mais tarde será co-director, com Pessoa, da revista *Athena* (1924-1925). Aliás, toda a secção é dedicada a Camilo visto o outro livro recenseado ser uma nova edição de *A Brasileira de Prazins*, na colecção “Lusitania”, seu décimo quarto volume, editada pelos “importantes livreiros senhores Lello & Irmãos”, a livraria que todos conhecemos ainda no Porto. Uma colecção que já teria então *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, por exemplo, e que é recomendada encomiasticamente por Ruy Vaz, quer pela “modicidade do seu preço, quer pela sua original e primorosa apresentação” (Janeiro de 1916, p. 18). Assim podemos perceber que esta atenção dada aos clássicos portugueses e ao elemento decorativo de uma estética finissecular da Fantasia, estão de acordo com o propósito exposto logo no editorial do primeiro número, mostrando uma revista ancorada na Tradição (outra palavra-chave do editorial).

Por último, “Ramalho e Bruno” é o nome de um artigo de Pinto de Ribalda (talvez pseudónimo), onde se fala das mortes recentes (em Setembro e Novembro de 1915, respectivamente) dos dois grandes vultos das letras de então e de sempre: Ramalho Ortigão e Sampaio Bruno.

Enquanto o segundo número é dedicado ao pessimista finissecular Manuel Laranjeira (1877-1912), escritor e pensador de Santa Maria da Feira nos números seguintes (3, 4 e 5) não parece haver uma consagração temática a uma personalidade. Laranjeira e Camilo aparecem dispersamente, seja como autores em nome próprio (cartas inéditas, sobretudo) seja como autores estudados. António Augusto Soares de Passos (1826-1860), figura portuense conotada com o Ultra-Romantismo, aparece brevemente no número 3, porém, com cartas escritas durante a Revolução de 1851.

Na recensão literária, a partir do terceiro número há igualmente uma mudança de crítico. Ruy Vaz é substituído pelos pseudónimos: Aquiles e Pátroclo. Dada a alusão grega, é muito possível que este seja pseudónimo de Narciso de Azevedo (1888-1969), tendo em conta igualmente as suas poesias dispersas na segunda série, sempre com citações clássicas e de um pendor sexualizante muito indirecto.⁴

Um pormenor curioso das recensões e nótulas, o que não abona a favor da idoneidade e da imparcialidade que deviam ser características deste tipo de labor, é que alguns dos autores recenseados são ou foram colaboradores de *Gente Lusa*, como é o caso de António Carneiro (recenseado nas nótulas finais com uma alusão

⁴ Esta pista é-nos dada por uma nota dos próprios Aquiles e Pátroclo, numa recensão a um livro de odes à maneira de Horácio da autoria do jovem poeta António Ferreira. É-nos assim dito na recensão: “No próximo número publicaremos sobre as Horacianas uma apreciação de Narciso de Azevedo.” O que acabou por não suceder, diga-se.

a uma exposição a decorrer nessa altura, p. 17), de Júlio Brandão, ou de Eduardo Pimenta, de António de Lima. Esta estratégia funciona duplamente como um autoelogio da própria revista, bem como de um protecționismo do talento “da Terra de glorioso passado” que é o Porto, como nos é dito no editorial.

Terra Nossa constitui um exemplo importante da colaboração pessoana em revistas retiradas tradicionalmente do cânone modernista. A sua importância centra-se fundamentalmente no facto de uma versão inicial de “A Ceifeira” (p. 46) aparecer no terceiro e último número, de Setembro de 1916 (mensal, 1º número é em Maio), versão que é depois revista quando aparece em *Athena*, (n.º 3, 1924) e que é próxima daquela que conhecemos (retira uma estrofe e reescreve dois versos). Curiosamente, é por volta desta altura que o autor decide retirar o circunflexo de Pessoa, de forma a torná-lo mais internacional, cosmopolita, o que contrasta com a publicação numa revista que enfatiza a dimensão nacional (como lemos no “Ponto Final”).

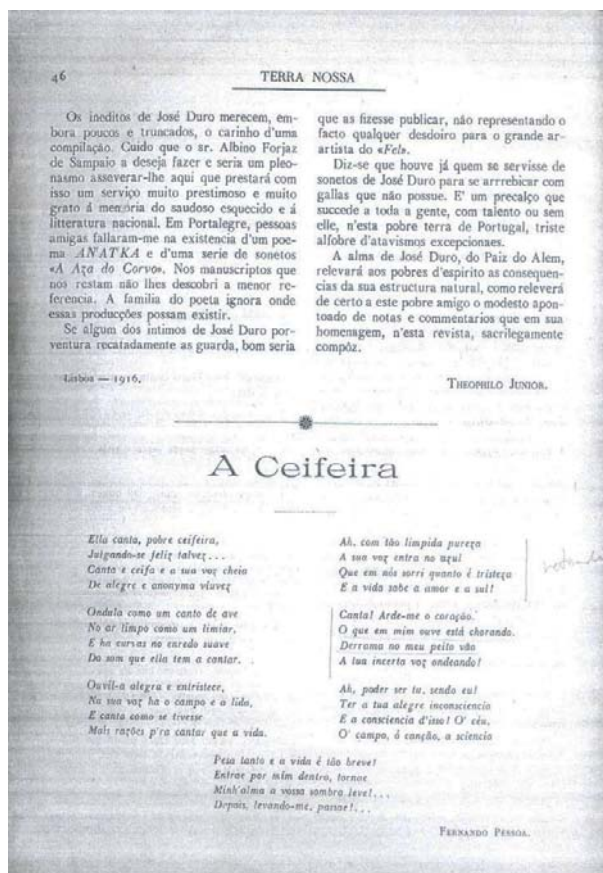


Fig. 4. Poema “A Ceifeira”, na sua primeira publicação na revista *Terra Nossa*.

Diz o “Ponto Final”, última página da revista (p. 55), do primeiro número:

Entrou o mês de maio, o mês da Vida. Entrou o mês de Maio, o mês das primeiras calmas, o mês das feiras, o mês das touradas, o mês das flores, o mês da cor. Entrou o mês de maio e

com ele entrou a publicar-se o nosso modesto mensário cujas páginas traçadas sob a emoção nostálgica da Charneca-Mãe representam os primeiros passos de uma inspiração a caminho de um objectivo maior. Um mensário é necessariamente um jornal que se publica menos vezes do que o comum dos jornais, como o poderia afirmar catedrático qualquer Monsieur de la Palisse em que é fértil esta pequenina terra de Portugal. [...]

Os objectivos traçados não são muito diferentes daqueles que lemos em *Gente Lusa*, se compararmos os dois editoriais: enquanto a revista do Porto nos assegura não ter qualquer programa – assunção reiterada no início da segunda série, em 1917 – aqui o mensário é caracterizado como “modesto”, pretendendo apenas pôr em dia uma “emoção nostálgica” desta região do país. Ambas, no entanto, reiteram que há um caminho maior, mais ambicioso: o culto nobilíssimo da tradição, no caso de *Gente Lusa*, e a inspiração “a caminho de um ‘objectivo maior’” no caso de *Terra Nossa*.

De uma forma geral, e no que toca à estética das capas, esta apresenta-se sem muitos pormenores, com alusão à vida alentejana, fornecendo assim ao poema de Pessoa um contexto espacial específico. No primeiro número, quem desenha a capa é Martinho Gomes da Fonseca, discípulo de Columbano Bordalo Pinheiro. No número dois, da capa diz o Ponto Final, última página da revista, “O desenho da capa d’este número da *Terra Nossa* é um motivo alentejano, que Saavedra Machado tirou do natural em pleno campo. Figura a casa do ferreiro, em Santa Victoria do Ameixial, pequenina aldeia, repleta de evocações, no extremo do concelho de Estremoz”. Já o terceiro e número final, é da autoria de novo discípulo de Columbano, Gil Romero, e temos a informação que o original é uma aguarela a cores.



Fig. 5. Capas dos três números da revista *Terra Nossa*.

Em todos os números há uma fotografia de um ilustre poeta: Fialho de Almeida, escritor alentejano recentemente falecido, no primeiro número; o Conde de Monsaraz no segundo; e José Duro, poeta alentejano bem conhecido da altura,

de pose simbolista, no terceiro. Mais uma vez, a estratégia do ponto de vista do conteúdo é a mesma de *Gente Lusa*, mudando apenas o espaço: enaltecer o talento da terra, ou da “Charneca-Mãe” como nos é dito no editorial, seja ele o talento coevo, seja os nomes incontornáveis do passado recente.

Do ponto de vista literário, e para além de Pessoa, são ilustres os colaboradores dos outros números desta revista. O integralista António Sardinha colabora com um extenso “Poema do Outono” (“Vem a subir o Outono, amiga, como será o nosso envelhecer...”, p. 50). É o próprio Sardinha que no segundo número consagra várias páginas ao Conde de Monsaraz, páginas autobiográficas que analisam a obra do autor, seguido daquele que é o “último poema do Conde de Monsaraz”; um artigo sobre Fialho de Almeida (1857-1911), os seus últimos dias, da autoria de Garcia Pulido, seguido de um inédito do autor alentejano e, finalmente, sonetos decadentistas de Hernâni Cidade e de Alberto de Castro Osório.

No terceiro número, Brito Camacho fala do “Celeiro de Portugal”. Sendo um número com poemas inéditos de José Duro e parecendo a ele consagrado, Teófilo Júnior faz uma descrição sumária deste autor, analisando a sua obra comparativamente a outros, como Poe. António Ferro tem um poema dedicado a Augusto Mira da Silva, intitulado “Carpideiras do Sol morto”. No cabeçalho reproduz-se uma versão dos respigadores de Millet, ilustrando o poema. O número termina com um artigo sobre Eça de Queirós em Évora, com trechos das crónicas escritas para o Distrito de Évora pelo escritor de Vila do Conde.

*

Exílio e *Centauro* são dois novos exemplos, talvez os mais importantes de 1916, de uma atitude *arrière-garde* dentro do Modernismo português. Dirigida por Augusto de Santa Rita, irmão de Santa Rita-Pintor, *Exílio*, como o nome indica, é um bom exemplo de uma revista com uma visão dupla de quem está ausente, mas presente ao mesmo tempo. O seu editorial, aliás, não deixa margem para dúvidas, asseverando-se que a nossa geração literária poderá encontrar naquelas páginas o seu lugar de “exílio”, local de desterro e de “beleza”. Este *ethos* é a verdadeira pedra-de-toque da revista, ancorada ainda no Decadentismo simbolista, com um intuito nacionalista e integralista (e por isso eminentemente político) de que António Sardinha é paradigma, insere-se cronologicamente entre *Orpheu* e *Portugal Futurista*. *Exílio*, deve ser notado, é continuada pelos mesmos responsáveis que estiveram ligados a *Orpheu* (Côrtes-Rodrigues, Ferro, Alfredo Guisado-Pedro de Meneses), com textos conciliadores de uma ideologia estética passadista (como dissemos atrás sobre as figuras do passado, é bastante ilustrativo que Guerra Junqueiro apareça com um retrato inédito logo nas primeiras páginas) com outros

mais cosmopolitas (nomeadamente o texto crítico de Pessoa sobre o Sensacionismo, ao qual aludiremos à frente).

Já *Centauro* tem um ímpeto *arrière-garde* bastante próximo do da *Exílio*. Luís de Montalvor, que de resto já colaborara em *Orpheu* no ano transacto, sendo seu director no primeiro número, era director deste número e para ele escreve a sua “Tentativa de Ensaio sobre a Decadência”, artigo com quem abre a revista (Outubro-Novembro-Dezembro 1916, pp. 5-12). Por outro lado, as parecenças com *Orpheu*, do ponto de vista do grafismo, são muitas. Para além de não conter qualquer publicidade, anterior ou posterior ao conteúdo da revista, apresentar *hors-texte* ilustrativos, apresenta também uma página de rosto em tudo semelhante à daquela na disposição dos seus elementos, (incluindo o mesmo subtítulo “Revista Trimestral de Literatura”), isto é, a mesma disposição do sumário, de indicação de propriedade, direcção e datação:

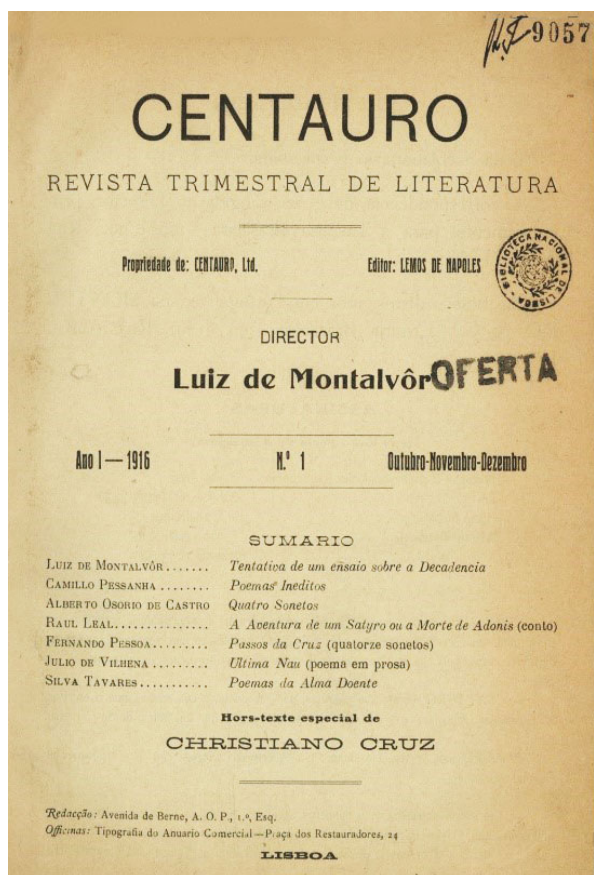


Fig. 6. *Centauro* (número único)

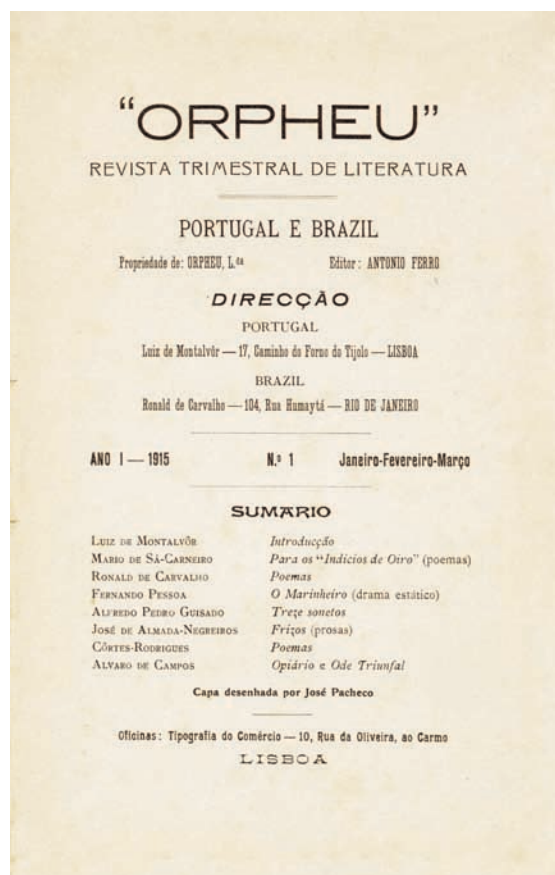


Fig. 7. *Orpheu*, n.º 1.

Por outro lado, o periódico é de resto bastante importante na medida em que é aqui que Camilo Pessanha publica, via Ana de Castro Osório, uma série de “Poemas Inéditos” (pp. 13-32) que virão a constar postumamente de *Clepsidra*

(1926)⁵. Este “provocatório anacronismo” da revista, de que fala Nuno Júdice (*apud* MARTINS, 2008, 155) e que é aqui aplicável mais do que em *Exílio*, está em suma patente na tríade Montalvor-Pessanha-Pessoa, expoentes máximos de uma era que se tentava entender a si própria. No fundo, a verdadeira provocação de que fala Nuno Júdice é exactamente essa de continuar a atender às referências simbolistas do passado, sobretudo depois da revolução que foi *Orpheu*, o que é confirmado em estudos posteriores sobre o Modernismo português (cf. GUIMARÃES, 1992; MARTINS, 2015b) onde se defende essa linha simbolista muito vincada no âmago do movimento modernista.

A colaboração de Pessoa, quer em *Exílio*, quer em *Centauro* é portanto singular e exemplificativa dos múltiplos modernismos vigentes nesta primeira fase do Modernismo português. Em *Centauro*, Pessoa decide enviar ao seu editor outro longo poema, desta feita em catorze sonetos perfeitos, que intitula “Passos da Cruz” (pp. 61-76), uma pequena obra poética composta entre 1914 e 1916 e que se situa precisamente entre o Simbolismo e o Modernismo. Já em *Exílio* a sua colaboração literária é muito semelhante à de *Centauro*. Na primeira, colabora Fernando Pessoa de duas formas - como crítico e como autor. Nesse número único inclui um dos mais importantes poemas do seu primeiro período simbolista, “Hora Absurda” (Abril de 1916, pp.13-16), um poema datado de 4 de Julho de 1913, e portanto datado de meses antes do aparecimento dos heterónimos (Março de 1914). Quando aqui o publica, porém, já Pessoa estaria distante dele, tendo desenvolvido a sua teoria paúlca, primeiro dos seus ismos, noutras direcções, actualizadas pelo Interseccionismo e, subsequente-mente, o Sensacionismo. Por outro lado, é apresentado um texto crítico da sua autoria, sobre o qual falaremos em seguida.

*

Se 1915 é então o ano de *Orpheu*, 1917 é o de *Portugal Futurista*. Um mês antes do bailado “Parade” (18 Maio) em Paris, realiza-se a 1ª Conferência Futurista (14 de Abril), em Lisboa, e entre elas uma batalha sangrenta, a de Arras (23-24 de Abril), ganha sobretudo pelas tropas inglesas para os aliados. Este é o contexto bélico de uma primeira guerra mundial que vai a meio, e é o contexto em que surgem outras revistas de *arrière-garde* em Portugal : tratam-se de *Alba* e *Sphinx*.

Para falar delas, e perceber assim mais de perto as polivalências estéticas do período entre *Orpheu* e *Portugal Futurista*, aludiremos à figura do poeta João Cabral do Nascimento (1897-1978), que parece ser algo tutelar sobre o período.⁶

⁵ Poemas estes que deveriam ter constado do malogrado e sempre adiado número 3 de *Orpheu*, pedidos directamente por Pessoa a Pessanha por carta.

⁶ Não falaremos, porém, da sua participação em *A Tradição*, periódico bimensário integralista, de existência efémera – foram publicados apenas dois números, um em 15 de Maio e outro a 9 de

Colaborador de inúmeras revistas e outras publicações periódicas relacionadas com o Modernismo, no tempo em que esteve a estudar em Coimbra, foi um dos fundadores da revista *Ícaro* (1919-20, três números), uma das revistas que, no dizer de Fernando Guimarães, preparou a eclosão de *presença*.⁷

Logo Fernando Pessoa o chama para o Sensacionismo com a saída do seu primeiro livro, com um texto com o qual termina o número único de *Exílio* (1916), verdadeiro manifesto desse ismo pessoano num texto que estava destinado, um ano antes, ao número 3 de *Orpheu*. O livro em causa, hoje esquecido⁸, intitulava-se *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas* e tinha “qualidades de imaginação e inteligência que podem fazer dele um poeta inadjectivável”, ainda que apresentem elementos “inarmónicos e inindividualizados” [sic] (pp. 46-48). É de ressaltar o curioso apontamento moderno numa publicação que é eminentemente decadentista, facto que já foi relevado por outros autores. Aliás, Pessoa e outros, como Mário de Sá-Carneiro, colaboram sempre com outras revistas estabelecidas, ainda que estejam na vanguarda.⁹

Em *Sphinx*, “revista de novos”, que apenas teve dois números, colaborou Cabral do Nascimento no segundo número com dois sonetos ainda do seu período inicial: “Luar Enfermo” e “Estação Morta”¹⁰; são poemas que muito devem ao diapasão simbolista, incluindo uma “princesa” que ecoa o título e tema do livro recensado no ano transacto em *Exílio*. Mas de *Sphinx* temos de reter o facto de a sua direcção artística ser ocupada por dois vultos do Modernismo que se desenvolveria nas décadas seguintes em Portugal – Leitão de Barros e Cottinelli

Junho de 1917, ambos dirigidos por Cordeiro Ribeiro. Contam-se Afonso Lopes Vieira e o Conde de Monsaraz como seus pares na revista.

⁷ Enquanto tradutor, assumiu o pseudónimo de Mário Gonçalves, tendo traduzido grandes nomes da literatura mundial (Pearl Buck, Poe, Conrad, D.H. Lawrence). Sobre ele diz Óscar Lopes, na *História da Literatura Portuguesa*, “A poesia de Cabral do Nascimento evolui de um certo neoclassicismo esteticista até ao lirismo que tudo tende a reduzir como que à simples apreensão do ritmo do tempo pela melodia das palavras e imagens, num tom que lembra muita a amarga sabedoria desistente de Pessanha. E é pelo seu equilíbrio sereno, cantabile, por essa como que interiorização do tempo, que aqui incluímos este poeta, pois foi de início bafejado por ventos decadentistas e saudosistas-nacionalistas.”

⁸ É um volume de 20 sonetinhos, dois dos quais dedicados à mesma pessoa, Alfredo Guisado, e ao seu pseudónimo Pedro de Menezes, também visado aliás neste artigo de *Exílio* de Pessoa.

⁹ Existe um pequeno apontamento em prosa, datado de Outubro de 1915 e apenas publicado in *Ilustração Portuguesa*, n.º 513 de 20 de Dezembro de 1915 que Mário de Sá-Carneiro intitulou “A Batalha de Marne: impressão de aniversário.” Neste número especial de Natal, o editorial é assinado por Júlio Dantas, o que numa carta, de 29 de outubro de 1915, a Pessoa deixa muito desconfortável Mário de Sá-Carneiro, não deixando este de lembrar Pessoa que este também havia colaborado com a anti-monárquico e anti-integralista *Eh Real* (1915), de que só saiu um único número.

¹⁰ Poemas que constariam de um dos seus livros de 1917, *A Hora de Noa* (cf. NASCIMENTO, 2003). Aparecem originalmente in *Sphinx*, n.º2, Março de 1917, pp. 36-37.

Telmo. Efectivamente, se a publicação está longe de ser considerada próxima da Vanguarda (e de *Portugal Futurista* em particular, que sairia em Novembro), apresenta um texto de Cottinelli Telmo (sob pseudónimo de José Ângelo) que é considerado por Fernando Cabral Martins como “paúlco especialmente arrevezado e ornamentado de maiúsculas” (Cf. MARTINS, 2008: 826), o que o põe no centro, ainda que tardiamente, do paulismo desenvolvido por Pessoa poucos anos antes.

Alba, uma revista dos alunos da Faculdade de Direito, é outra *Revista de Novos, Mensal, Literária e Artística*, dirigida por Vasco Camélier, da qual saíram apenas 3 números. Apesar disso, é apresentada logo no primeiro número por um nome consagrado (e detestado pelos vanguardistas) – Júlio Dantas, em modos que estão nos antípodas do que escreveriam os poetas de *Orpheu* no editorial do primeiro número (p. 1):

[...] A ALBA tem um só programa: a beleza. A ALBA aparece quando deve aparecer: na primavera. Saúdo-a com a viva esperança com que nós todos, homens de letras, quando começam a apontar os primeiros cabelos brancos, saudamos a juventude que chega.

Efectivamente, e se atentarmos no editorial de *Orpheu* e a este o compararmos, a mesma palavra – Beleza – ali aparece como fito da publicação, mas enquanto em *Alba* a sua comunicação é caracteristicamente trivial (vinda de um poeta consagrado), já a de *Orpheu* pretende ser renovada, diferente dos demais, uma ‘beleza’ dos novos cumprida como destino: “Puras e raras suas intenções como seu destino de beleza é de: Exílio! Bem propriamente, ORPHEU é exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...” (Março de 1915, pp. 5-6).

Em *Alba*, Cabral do Nascimento contribui logo no segundo número, de Maio, com um poema intitulado “A oração das catedrais ao poente”. Ainda que publicado no mesmo ano de outros poemas, como os de *Sphinx*, que já vimos, este apresenta uma estrutura diferente, longe do soneto, e até próxima do tema de “Nossa Senhora de Paris”, de Mário de Sá-Carneiro (saída, como se sabe, no primeiro número de *Orpheu*), ainda que não o levando tão à frente, com as inusitadas flexões de verbo e o tom interseccionista do poeta suicida.

De índole claramente luso-brasileira foi a revista *Atlântida* (1915-20), um caso de grande sucesso e longevidade no primeiro modernismo português (5 anos e 48 números). É uma revista equilibrada, que mescla a parte política com a literária e a cultural, apostando fortemente nas artes pictóricas, mostrando não só aceitar António Carneiro, pintor, como vimos, que colabora com revistas do norte eminentemente *arrière-garde*, como também Almada Negreiros, um dos de *Orpheu*. Por outro lado, estão aqui igualmente patentes as homenagens a figuras ilustres, visto o seu 19º número ter sido consagrado a Guerra Junqueiro (1850-1923), seu colaborador, a par de Teófilo Braga e Jaime Cortesão. Outra figura do norte, Júlio

Brandão, já aqui referido, seria um dos responsáveis pela crítica literária (e desde o número 15, a crítica de arte seria assinada por Aquilino Ribeiro e pelo primeiro director do Museu de Arte Antiga, José de Figueiredo). Assim vemos como logo no ano de *Orpheu*, *Atlântida* vem alongar esta vertigem cosmopolita da primeira revista (de lembrar que *Orpheu*, sempre virada para o exterior, se iria chamar primeiramente “Europa”), não deixando de fazer alinhar, nas suas páginas, não só artistas e literatos consagrados e de renome, mais conotados com uma verve finissecular decadentistas, com outros nomes mais novos e mais vanguardistas.

Caso igualmente curioso é o aparecimento do número espécime de *Contemporânea*, ainda neste mesmo ano de *Orpheu*, 1915. Normalmente é associado ao aparecimento da revista uma das figuras que igualmente fizeram a história dessa revista, José Pacheco (1885-1934) o artista e ilustrador, mas a actividade mais importante deste periódico foi sobretudo nos anos 20, de 1922 a 1926. A guerra domina o número espécime, com diversos artigos a ela devota, incluindo a parca colaboração literária (nomeadamente do seu director, com um poema longo “Aos Soldados que partem”, p. 5).

É comummente aceite que *Contemporânea*, apenas ganhará verdadeiro corpo quase dez anos mais tarde, já na década de vinte (1922-1926), com a retoma da sua publicação. O primeiro suplemento, de Março de 1925, já em formato de jornal e não revista, é, neste contexto, extremamente importante – constitui uma homenagem à geração de *Orpheu*, como se vê logo no frontispício, que aqui reproduzimos:



Fig. 8. Capa do 1º Suplemento de *Contemporânea* (1925)

A *Ideia Nacional*, de 1915, surge no mesmo mês de Março que *Orpheu* e apesar de ser bissemanal, e assim ter chegado facilmente ao número 18, também acaba em Maio desse ano. Iminentemente monárquica, vai fechar com o surgimento da Ditadura de Pimenta de Castro, para retornar no ano seguinte com o mesmo Homem de Cristo Filho, já retornado do exílio, na direcção e José Pacheco, de *Orpheu*, como redactor artístico. O subtítulo iria igualmente ser modificado, no sentido de ser mais explícita a sua direcção, passando a ter o longo título de *Revista Monárquica Semanal Ilustrada, Política, Arte, Literatura, Modas, Elegâncias, Sport*. Na verdade, não é só o nome que muda, há um grande salto pictórico qualitativo quando a revista é retomada, em 1916. Em primeiro lugar, as capas começam a ter imagens, hoje icónicas, da gramática modernista, muitas delas da responsabilidade de Almada Negreiros. Por outro lado, Sonia Delaunay, recentemente chegada de Paris com o seu companheiro Robert Delaunay, vai igualmente colaborar na parte artística da revista nesta sua segunda vida (de notar que a artista não só aqui colabora como virá a ser instrumental no contacto com Paris, de que é exemplo a publicação do poema “Arbre” de Apollinaire, conseguida por ela para a *Portugal Futurista*), bem como o pintor Eduardo Viana, com quem o casal francês habitou em Vila do Conde e cujo orfismo influenciou o seu trabalho da altura (nomeadamente o óleo “K4 O Quadrado Azul”). Por último, esta segunda série apresentará alguma correspondência entre essa primeira

geração modernistas, nomeadamente Amadeo, Almada e Santa-Rita Pintor, assim como um ‘reavaliado’ Pessoa, anteriormente criticado na primeira série.

Se efectivamente pareceria a início uma revista aberta à participação dos modernistas (pela presença facilitadora de José Pacheco), a série de polémicas que decorre nas páginas da revista durante o mês de Abril e Maio de 1916 com Homem de Cristo Filho e Almada à cabeça faz desbaratar o grupo.¹¹

*

A história das revistas literárias deste período são feitas pelos indivíduos que as personificaram e que lhes deram corpo e ideia. Vimos por isso Fernando Pessoa, que idealiza a vanguardista *Orpheu* em 1915, e depois colabora em 1916 com *Exílio* e *Centauro*, comumente aceites como as revistas mais importantes de 1916, e uma espécie de *arrière-garde* no Modernismo português. Vimos igualmente Cabral do Nascimento, poeta importante da época, que colabora de perto com as revistas mais importantes de uma primeira fase do Modernismo português, referido pelo mesmo Pessoa (através do seu primeiro livro) como pertencente ao Sensacionismo.

Parece-me assim, por esta brevíssima análise de revistas literárias dos três anos que mediam entre *Orpheu* e *Portugal Futurista*, que *Exílio* e *Centauro* não estariam sozinhas na sua invectiva nacionalista e decadentista, havendo, em simultâneo, uma outra corrente mais progressista e vanguardista, de que aliás são exemplo as primeiras. Como propusemos a início, esta dupla invectiva – *arrière* e *avant-garde* – complexifica o Modernismo português (de facto, talvez apenas se possa usar a expressão no plural – “Modernismos”, como aponta MARTINS, 2015a) a ponto de mostrar a interligação de uma perspectiva mais transnacional e cosmopolita com um nacionalismo literário muito forte. Parece assistir-se, por um lado, nas revistas mais de perto analisadas, a um movimento de sacralização e canonização de autores finiseculares e ainda pertencentes ao século anterior, de forma a cimentar as fundações dessa mesma tradição – autores que, como se viu, em tudo têm a ver com a terra gloriosa de Portugal e do local de onde vieram, e

¹¹ Polémica resumida por Sara Afonso Ferreira no seu verbete sobre a revista, que aqui lembramos. Depois do ataque do semanário católico *A Ordem* à capa de Almada representando um cristo verde, e depois de uma defesa muito ténue do director de *Ideia Nacional* do desenho de Almada, o mesmo director da revista ataca implacavelmente todos os futuristas “que considera ‘novos arautos da anarquia’, ‘bastardos invejosos do génio criador’, e sem dúvida inspirado no desenho de Almada, ‘iconoclastas impenitentes sem Fé nem Pátria!’.” Por outro lado, Homem Cristo Filho é acusado por outro semanário católico de “cumplicidade com o ‘Modernismo’ dos que ‘têm criado a Contemporânea, *Orpheu* e quejandos repositórios de banalidade’ (*A Voz da Verdade*, 27-4-1916).” A última gota foi o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, cuja notícia saiu naquela revista anunciando que morrera um poeta de obra “mórbida”, “defeituosa” e “pequenina”, que o tempo iria tragar. (MARTINS, 2008: 345-346).

por outro, parece convergir um desejo de ser fiel a essa mesma tradição secular de forma a assim estar mais atento ao presente das coisas simples, e assim mais actual.

Bibliografia

Artigos e monografias:

- BARREIRA, Cecília (1981). *Nacionalismo e Modernismo. De Homem de Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- D'ALGE, Carlos (1989). *A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- GUIMARÃES, Fernando (1992) [1982]. *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*. Porto: Lello & Irmãos.
- JÚDICE, Nuno (1993) [1981]. *Poesia Futurista Portuguesa (1916-17)*. Lisboa: Vega.
- MCNEILL, Patrícia (2015). "Orpheu e Blast: resistência e afirmação pela revista modernista", in *Colóquio/Letras*, n.º 190, Lisboa, pp. 28-36.
- MARTINS, Fernando Cabral (2015a). "Múltiplo modernismo: Teixeira de Pascoaes, *Verbo Escuro*, 1914", in *Colóquio/Letras*, n.º 190, Lisboa, pp. 59-67.
- ____ (2015b). *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- ____ (2008) (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- MARX, William (2008). *Les Arrières-gardes du XX^e siècle – L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF.
- NASCIMENTO, João Cabral do (2003). *Obra Poética*. Porto: Edições ASA.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIRES, Daniel (1996). *Dicionário da Imprensa Periódica Literária, 1900-1940*. Lisboa: Grifo.
- ROCHA, Clara (1985). *Revistas Literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma: correspondência com Fernando Pessoa*. Edição crítica de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- SCHOLES, Robert et al. (2010). *Modernism in the Magazines: an introduction*. New Haven: Yale University Press.
- TOCCO, Valeria (2007). "Il Futurismo portoghese tra sperimentalismo e conservazione", in *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*. Stefania Stefanelli (ed.). Pisa: Scuola Normale Superiore.
- VASCONCELOS, Ana Isabel et al. (2004). *O Teatro de Lisboa no Tempo da Primeira República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Revistas literárias (referidas e analisadas)

- Alba: Revista de Novos, Mensal, Literária e Artística* (1917). Dir. Lit. Vasco Camélier. Lisboa: António Pinto de Campos. (3 números).
- Atlântida: Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil* (1915-1920). Dir. João do Rio e João de Barros. Lisboa: P.B. Pinheiro. (48 números).
- Camilliana: Archivo de Materiaes para um Monumento Litterario ao Grande Escripitor* (1916). Dir. lit. Alfredo de Faria. Porto: A.F. (número único).
- Centauro: Revista trimestral de Literatura* (1916). Dir. lit. Luís de Montalvor. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial. (número único).

- Contemporânea: Grande Revista Mensal* (1915). Dir. João Correia de Oliveira; dir. artístico José Pacheco. Lisboa: Imprensa Líbano da Silva. (número espécime); (1922-26). Dir. lit. José Pacheco. (13 números).
- Eh Real!* (1915). Dir. João Camoesas. Lisboa: J. Camoesas. (número único).
- Exílio: Revista Mensal de Arte, Lettras e Sciencias* (1916). Dir. lit. Augusto de Santa-Rita. Lisboa: Rodrigues e C^a. (número único).
- Gente Lusa: Arquivo de Letras e Artes* (1916-1917). Dir. Carlos de Moraes, Zacarias Correia. Praia da Granja: António Reis. (10 números, 2 séries).
- Ideia Nacional: Revista Política Bi-semanal* (1915). Dir. Homem de Cristo Filho. Aveiro: s.n. (18 números); (1916). 2.a série. (28 números).
- Sphinx: Revista Mensal Ilustrada* (1917). Dir. Laura de Almeida Nogueira, Celestino Soares. Lisboa: Luis d'Almeida Nogueira. (2 números).
- Terra Nossa* (1916). Dir. lit. António Lobato Adegas. Lisboa: Typ. Annuario Commercial. (3 números).
- (A) Tradição: Bimensário integralista, político, literário e artístico* (1917). Dir. J. Cordeiro Ribeiro. Lisboa: Armando da Silva. (2 números).

Almada's Notes for the Memory of *Orpheu*

Sílvia Laureano Costa*
Jerónimo Pizarro**

Keywords

Orpheu, José de Almada Negreiros, Portuguese Modernist generation, Inter-artistic, Avant-garde.

Abstract

Our present proposal is to critically revisit a limpid and very personal text written by José de Almada Negreiros, *Orpheu* 1915-1965, and rediscover the Portuguese Modernist generation in the words of this artist.

Palavras-chave

Orpheu, José de Almada Negreiros, Geração modernista portuguesa, Inter-artes, Vanguarda.

Resumo

Com este ensaio, propomos a leitura de um texto límpido e muito pessoal escrito por José de Almada Negreiros, *Orpheu* 1915-1965, redescobrimos assim a geração modernista portuguesa nas palavras deste artista.

* IELT-FCSH / UNL.

** Universidad de los Andes.

Celebrating *Orpheu*

In 2015, *Orpheu*, the magazine and the generation of artists linked to it, celebrated its 100th birthday. Centenaries are usually opportunities to look back and reflect on legacies, but also to look forward towards future possibilities.

In 1913, José de Almada Negreiros (1893-1970) – known as Almada – left an ironical note in the catalogue of the second exhibition of the Group of Portuguese Humorists: “A data mais memorável da minha individualidade será por certo a de 1993, quando universalmente se festejar o centenário do meu nascimento” [“The most memorable date related to my own individuality will most certainly be that of 1993, when the centenary of my birth shall be universally celebrated”] (ALMADA, 1913: 14).¹

May we say as much for the *Orpheu* magazine in the midst of the recent centennial (and international) celebrations? The artists related to *Orpheu* were aware of the breach their gesture of modernity provoked within the Portuguese artistic expression of the XXth century. To celebrate *Orpheu* is (also) to keep *Orpheu* alive.

But *Orpheu* already celebrated its 50th birthday in 1965². In those days three of its authors were still alive (Almada, Côrtes-Rodrigues and Guisado), but “tanto a revista como a geração que nela se revelou não tinham uma aceitação unânime” [“neither the magazine nor the generation it revealed had an unanimous acceptance”], as Nuno JÚDICE (2015: 69-74) remarks. It was necessary to rediscover *Orpheu*.

According to this, our present proposal is to critically revisit a clear and very personal text written by José de Almada Negreiros, *Orpheu* 1915-1965, and rediscover *Orpheu* in the words of this Portuguese artist.

Almada was not the only member of the Portuguese Modernist generation to write a text about *Orpheu*, but he was, as we see it, the one who left the most prominent “notes for the memory”³ of the group that formed around the magazine. His notes are not the “notes for the memory” of a master; this figure did not exist, and Pessoa confirmed this point: “No *Orpheu*, corrente ou revista, não havia chefes nem mestres” [“In *Orpheu*, the literary movement or the magazine, there were neither leaders nor masters”] (PESSOA, 2009: 91). Almada’s notes were

¹ The catalogue includes a portrait of Fernando Pessoa by Almada, with the following legend: “O Senhor Fernando Pessoa, vulgo o Pessoa” [Mr. Fernando Pessoa, commonly known as *Pessoa*”].

² The volume has been carefully anoted by Alejandro GIRALDO in a reedition based on a hand-written version, a typed versión and a render of the format for the final versión left by Almada Negreiros. See the bibliography at the end of this document.

³ Referring to a text of Álvaro de Campos, “Notas para a recodação do meu Mestre Caeiro” [“Notes for the Memory of My Master Caeiro”]. Almada was familiar with this text, which was published for the first time in *Presença*, n.º 30, Coimbra, January-February 1931.

rather destined to evoke a moment in history, that can only be seen in retrospect as such, and that will never finish being recounted nor “trapped”. For Almada, this moment of artistic modernity was the consequence of a happy encounter between writing and painting. In fact, it is hard to imagine a more inter-artistic age than that which occurred at the beginning of the twentieth century, and the historical avant-gardes may be understood, as Almada wanted, as one of the most important outcomes of the mingling of different art forms, as well as that of art forms with various sciences, trends, and disciplines of all types.

They, *Orpheu*

Before we undertake the reading of Almada's text, let us take a look at the names of those who formed the group of *Orpheu*. It is not enough to consult the table of contents of the different issues. The list was modified with the passing of the years, due to forgetfulness and circumstances of the moment, and we could almost say that it was divided among protagonists, collaborators and the “audience”, this last a label given by Pessoa.

If we use the two issues that were published as a guide, *Orpheu* was formed by: Luís de Montalvor (1891-1947), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), Ronald de Carvalho (1893-1935), Fernando Pessoa (1888-1935), Alfredo Pedro Guisado (1891-1975), José de Almada Negreiros (1893-1970), Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971), José Pacheco (1885-1934), Ângelo de Lima (1872-1921), Eduardo Guimaraens (1882-1928), Raul Leal (1886-1964), Santa-Rita Pintor (1889-1918) and perhaps António Ferro (1895-1956), who appears, in jest, as an editor but who never contributed any text. We say “perhaps”, because Almada, on December 3rd 1935, with seven members of the generation already deceased (Pessoa died on November 29th), and having celebrated the twentieth anniversary of *Orpheu* in the *Sudoeste* magazine (November 1935)⁴, sent a letter to the director of the *Diário de Notícias* in which he asked the director to correct a piece of information. According to the letter, – also found in Almada's Archive ANSA-RI-62 – Ferro was not a representative contributor of *Orpheu*. He adds, “(...) serem hoje únicos representantes vivos do *Orpheu* Luís de Montalvor, Alfredo Guisado e eu, mais o colaborador extraordinário do *Orpheu*, Dr. Raul Leal” [“Today, the only living representatives of *Orpheu* [are] Luís de Montalvor, Alfredo Guisado and I, as well as the extraordinary contributor Dr. Raul Leal”] (NEGREIROS, 1935: n.p)

⁴ In this magazine, dedicated to the 20th anniversary of *Orpheu*, Fernando Pessoa signs the article “Nós, os de *Orpheu*” [“We, *Orpheu*”], which contains an imprecision: when referring to the Brazilian authors Ronald de Carvalho and Eduardo Guimaraens he says that they are missing because of the “motivos de estreiteza de tempo e largueza de distância” [“lack of time and excess of distance”], not mentioning that, by then (November 1935) both had already died.

It seems that, in this letter, Almada forgets to mention Côrtes-Rodrigues, whether because Almada was not able to include any of Côrtes-Rodrigues's contributions in *Sudoeste* 3 or because Côrtes-Rodrigues had "disappeared" to an Azorean island, just as Pessoa refers in his article "Nós os de Orpheu" ["We, Orpheu"] (1935: 3); but Almada is emphatic when it comes to Ferro: he was alive but he neither contributed to nor represented *Orpheu*. Despite the fact they were friends, and actually collaborated with each other on some occasions; for example, Ferro presents Almada's conference *A invenção do dia claro* [*The Invention of the Clear Day*], in 1921, at the Naval League, in Lisbon, and Almada illustrates diverse texts and books for António Ferro; their divergent ideologies end up creating a distance between them. Director of the National Propaganda Secretariat of the *Estado Novo* in 1933, Ferro went from being a legal minor who illegally served as the director of *Orpheu* (an illegality that pleased Sá-Carneiro and Fernando Pessoa in 1915⁵), to being Salazar's right-hand man.

Moreover, in Almada's archive there is a manuscript, with the date of 1936 attributed to it, which illustrates the clear differences between Almada and Ferro⁶. In this text, which bears the title "Não António Ferro não" ["No António Ferro No"], Almada Negreiros uses the plural, "nós, os artistas portugueses" ["we, Portuguese authors"], to report the abusive declarations of António Ferro about the relationship between art, modern artists and the State, which were published by the *Diário de Lisboa* on the 28th of April 1936 and by the *Diário de Notícias* on the 17th of May that same year. Almada Negreiros accuses Ferro of:

2.º De estabelecer propositadamente em público a confusão entre o seu nome pessoal e a entidade cargo que ocupa oficialmente. [...]

4.º De fazer-se passar (sobretudo no estrangeiro) por animador da Arte moderna portuguesa e até por director do movimento modernista em Portugal! [...]

8.º De tomar iniciativas de ordem artística como Director do Secretariado da Propaganda Nacional sem se consultar publicamente com os artistas [...]

11.º De dar a entender em público que o Estado faz materialmente o bastante pelos artistas, que é absolutamente falso, e que, sendo falso ilude por conseguinte o Estado e prejudica colectiva e individualmente os artistas portugueses [...]"

2nd, deliberately establishing in public a confusion between his own name and the position he officially occupies. [...]

4th, pretending (especially abroad) that he is a promoter of Portuguese Modern Art and even the director of the modernist movement in Portugal! [...]

⁵ Mário de Sá-Carneiro, with Fernando Pessoa's complicity, chooses António Ferro to set him as editor of the *Orpheu* magazine because he was, at that moment, the only one of the group who had not yet reached legal age, just in case accusations were made. See PESSOA (2009: 89).

⁶ The complete document is in Almada Negreiros's archive: ANSA-L-213 and also in SANTOS, Mariana Pinto dos, *Almada Negreiros confronta António Ferro: um documento inédito* (separata), in *Colóquio Letras*, n.º 190, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro/ Dezembro 2015.

8th, taking artistic initiatives as the Director of the Ministry of National Propaganda without consulting the artists [...]

11th, making the public believe that the State materially does enough for the artists, which is absolutely false, and that, in being false deludes the State and collectively and individually damages the Portuguese artists [...]"

(Almada Negreiros's archive, ANSA-L-213)

The list of accusations is extensive (we here present only some as an example). Almada repudiates any affinity with Ferro's behaviour serving Portuguese Art and as a Director of the Ministry of National Propaganda.

But what reveals a letter published the 7th of July 1915 in the newspaper *O Mundo* is that, still in 1915, within the sequence of quarrels aroused by the *Orpheu* magazine, and its repercussion in the printed media which had already evolved towards political issues, António Ferro and Alfredo Pedro Guisado declared themselves distant from certain Orphics, "repudiamos qualquer solidariedade com esses senhores" ["repudiating any solidarity with two of *Orpheu*'s contributors"]: Raul Leal published a violent manifesto in 1915, and as Álvaro de Campos, Pessoa sent an sarcastic letter against the republican politician Afonso Costa and his party to a Portuguese newspaper the 6th July 1915 (cf. PESSOA, 2014: 537-538).

The last "Orphics"

Years later, Guisado appears as one of the *Orpheu* group. In a press cutting from 1953 (*O Primeiro de Janeiro*, October 20th), "the three boys left in the *Orpheu* group" are Armando Côrtes-Rodrigues, who has been "resuscitated", Alfredo Guisado, who was already a prominent journalist, and José de Almada Negreiros, who is described as a "painter".



Fig. 1. Alfredo Guisado, Armando Côrtes-Rodrigues and José de Almada Negreiros, *O Primeiro de Janeiro*, October 20th 1953.

Dr. Raul Leal, the "extraordinary contributor to *Orpheu*" is missing in the photograph. Had nobody heard about him lately? In 1959 he published a text, that

has been unfairly forgotten, titled “As tendências orfaicas e o saudosismo” [“Orphic Trends and the Saudosist Movement”] (LEAL, 1959: 17-24). Leal’s absence is difficult to explain, but what is true is that he was always a little different, marginal, “extraordinary”, and his “Devaneios e Alucinações” [“Delusions and Hallucinations”], to cite the title of the book that he intended to publish, never fit comfortably into Portuguese literary history.

In 1960, the newspaper *Diário da Manhã* dedicated a page to the Azorean poet and ethnographer, Armando Côrtes-Rodrigues, publishing a photograph in which he is accompanied by Raul Leal.



Fig. 2. Raul Leal and Armando Côrtes-Rodrigues, *Diário da Manhã*, December 25th 1960.

In 1954, Almada Negreiros is called by the restaurant *Irmãos Unidos* in Lisbon to create a special work evoking *Orpheu*, to celebrate the group’s meetings

in this place. Among the many previous attempts there is one, which we here reproduce, that shows two young people (timeless) reading *Orpheu* in an artistic coffee-atelier atmosphere. On the brick floor, illuminated by a strand of light, there is a list with some of the names of the *Orpheu* group, in this order: “Fernando Pessoa, Luís de Montalvor, Mário de Sá-Carneiro, Côrtes-Rodrigues, José Pacheco, Alfredo Guisado, Ronald de Carvalho, Guimaraens, José de Almada Negreiros”. The list, which is incomplete, still has space to (who knows) be completed with the missing names.

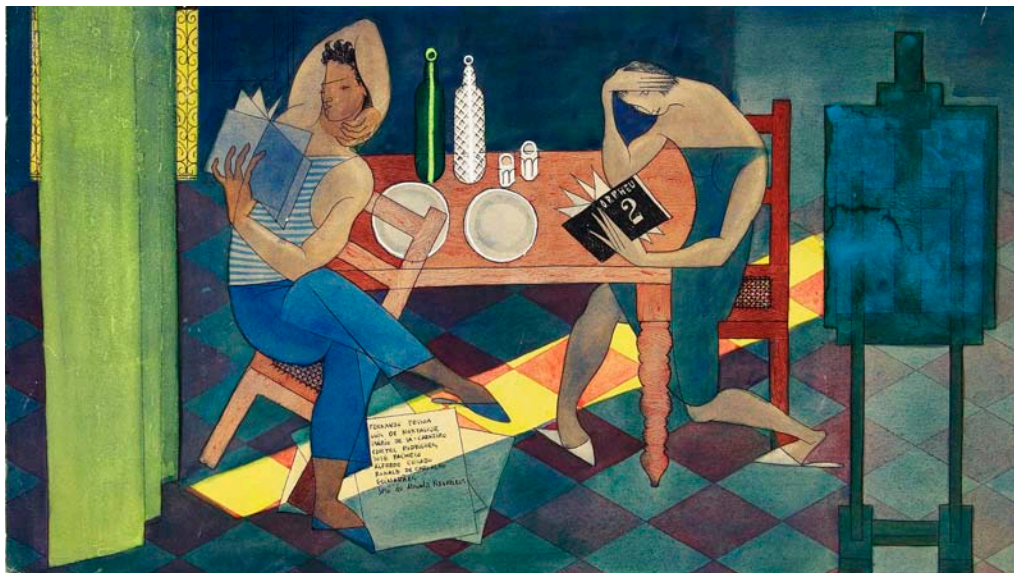


Fig. 3. Almada Negreiros, from the project to celebrate the *Orpheu* group (1953-54), FCG CAM DP 137.

But the painting that will finally hang on the wall of the restaurant *Irmãos Unidos* will be the famous *Portrait of Fernando*, duplicated as if seen in a mirror, years later (in 1964), for the Calouste Gulbenkian Foundation.

Much more could be said about who was and who was not part of *Orpheu* (page proofs from *Orpheu* 3 are available⁷ and a draft index from *Orpheu* 4 is known⁸), but we believe that this is sufficient to define the most “visible” nucleus of contributors before and after 1935 (Pessoa and Côrtes-Rodrigues’s correspondence wasn’t published until 1945, for instance). We opened this section mentioning Raul Leal, and it is important to note that Almada never forgot Raul Leal. In *Orpheu* 1915-1965, Almada even stated that he had distanced himself from those in the group who wanted to marginalise the apocalyptic philosopher.

⁷ Included in the “*Orpheu* Box” edited by Steffen DIX published in 2015 by Tinta-da-china.

⁸ For the history of *Orpheu*, see the first chapter of the critical volume *Sensacionismo e Outros Ismos* (PESSOA, 2009; especially pp. 79-82).



Fig. 4. Almada Negreiros, *Portrait of Fernando Pessoa* (1954), House of Fernando Pessoa, in Lisbon.



Fig. 5. Almada Negreiros, *Portrait of Fernando Pessoa* (1964), Calouste Gulbenkian Foundation, FCG CAM 64P66.

Recalling *Orpheu*

Finally, let us learn more about the notes that made up *Orpheu* 1915-1965, a booklet from which a significant amount of preparatory material has been preserved in Almada's archive. It is interesting to note that part of this text was published, by the poet Alberto Serpa, on March 31st 1965 in the newspaper *O Primeiro de Janeiro*, to celebrate the fifty years of *Orpheu* (See Fig. 6).

The photo of the "orphyic trio" (published in 1953) was republished and it was stated, in a text box above the photograph on a yellow background, that Almada, Guisado, and Cortês-Rodrigues were indeed the only "three still walking among the earth and creating".

The issue of *O Primeiro de Janeiro* dedicated to the fiftieth anniversary of *Orpheu* featured commemorative texts by José de Almada Negreiros, Alfredo Guisado and João Gaspar SIMÕES. The Portuguese critic and writer Gaspar Simões wrote: "Nunca em Portugal se publicara uma revista de tão curta vida que mais longa vida viesse dar à literatura e à arte nela representadas." ["Never before in Portugal had a magazine been published for such a short time that would have such a long life in terms of its contribution to the literature and arts written about on its pages"] (*O Primeiro de Janeiro*, March 31st 1965, p. 6).

Therefore, the newspaper *O Primeiro de Janeiro* published an initial version (with minimal interferences) of the first half of *Orpheu* 1915-1965. The complete text was published afterwards by the Ática publishing house (2015), in a very close version to the typographic layout planned by Almada in a previous model.

Almada wrote this commemorative text on *Orpheu* in response to the request of the poet and friend Alberto Serpa, as testified in the correspondence existing in the archives of both authors:

According to a letter from Almada Negreiros to Alberto Serpa sent in March 24th 1965, *Orpheu* 1915-1965 would come out around April 16th or 17th 1965: "A edição da Ática com o meu *Orpheu* na íntegra (como o desejo) sai um ou dois dias antes da Páscoa. A edição na íntegra é a que V. tem agora" ["The Ática edition of my *Orpheu*, complete (as I wish to see it) will appear one or two days before Easter. The complete edition is the one you have now"] (BNP_M_SER-15). In March 25th 1965, Serpa replied to Almada that he "muito desejava festejar o *Orpheu* antes do fim do mês" ["greatly wished to celebrate *Orpheu* before the end of the month"] (ANSA-COR-195).

Orpheu 1915-1965 is an artist's book, a harmonium-book, a modernity's hallmark; it invites an active reading. The pages unfold as bellows of an accordion, revealing most of the book with a single movement. However, despite its fidelity, the printed edition does not completely conform to Almada's projected model.



Fig. 9. Almada Negreiros, the model of *Orpheu* 1915-1965 (cover), ANSA-L-98.

Fig. 10. Almada Negreiros, the printed version of *Orpheu* 1915-1965 (cover), ANSA-IMP-20.

These are the book covers of the model created by Almada Negreiros (ANSA-L-98) and of the printed version published by Ática in 1965 (ANSA-IMP-20). As we can see, the title in the printed version has capital letters. But if we confront the second page of the model and of the book published by Ática in 1965, they are almost identical.

In addition to these testimonies, a handwritten version (ANSA-L-111) and a typewritten one (ANSA-L-112), with manuscript amendments, are preserved in Almada's archive.

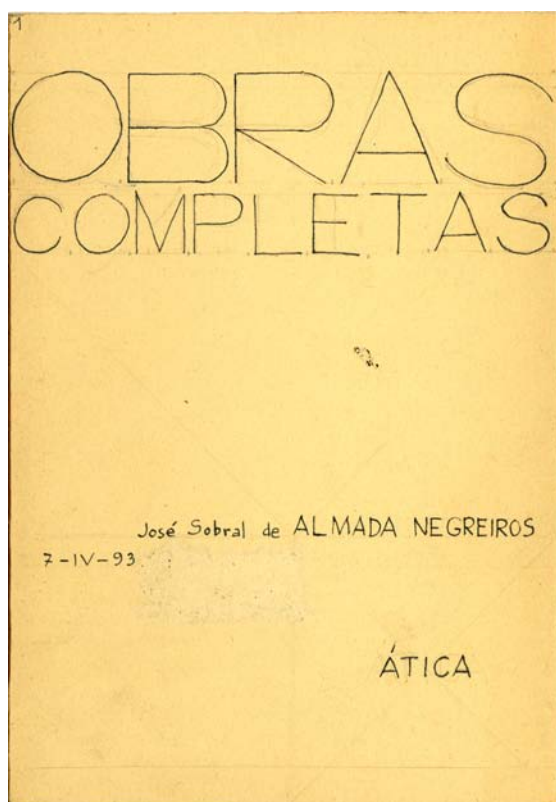


Fig. 11. Almada Negreiros, the model of *Orpheu* 1915-1965 (first page), ANSA-L-98.

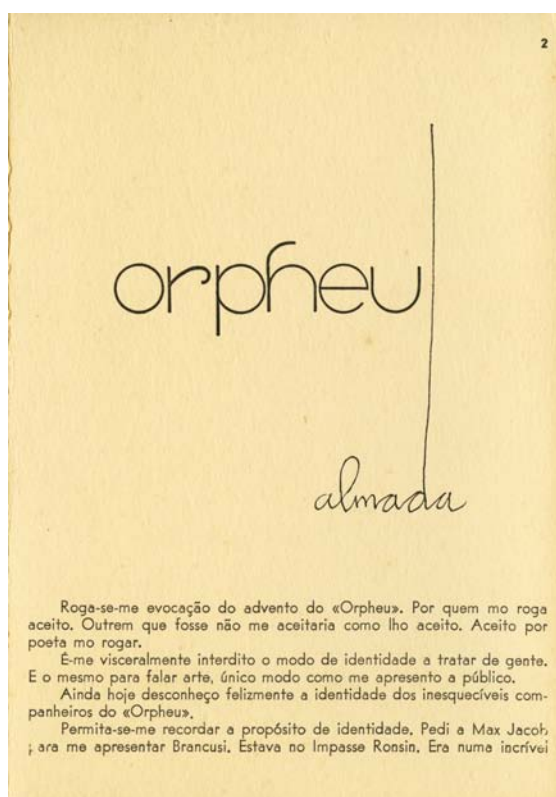


Fig. 12. Almada Negreiros, the printed version of *Orpheu* 1915-1965 (first page), ANSA-IMP-20.

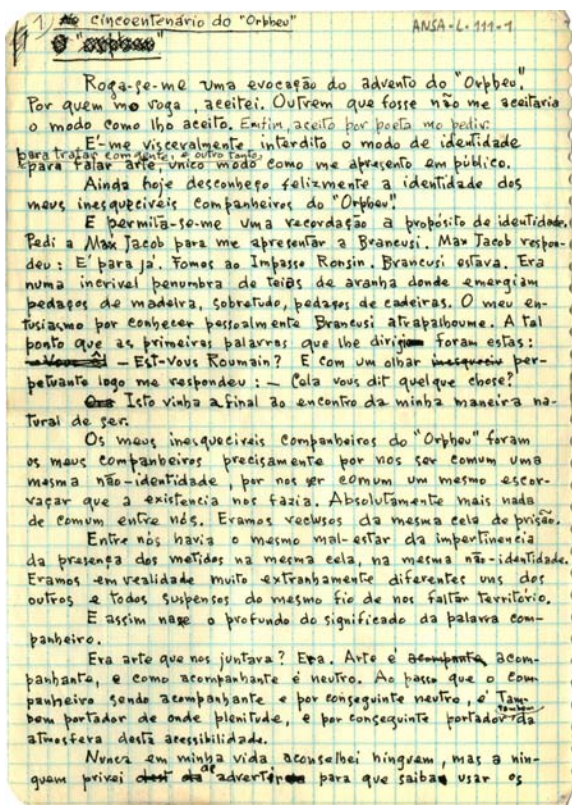


Fig. 13. Almada Negreiros, the first page of the handwritten version of *Orpheu* 1915-1965, ANSA-L-111.

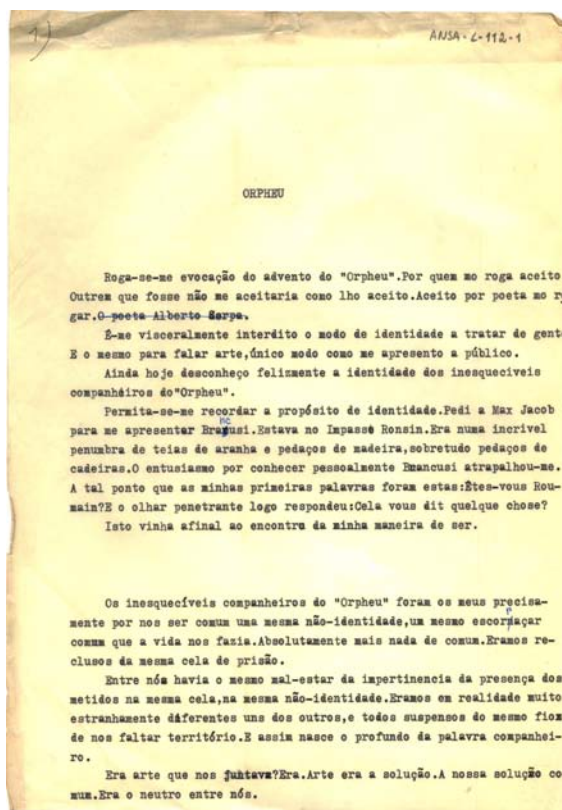


Fig. 14. Almada Negreiros, the first page of the typewritten version of *Orpheu* 1915-1965, ANSA-L-112.

These are the first pages of the handwritten and the typewritten versions preserved in Almada's archive. In due time, this text will need to be re-edited and the existing materials thoroughly collated in order to prepare a critical edition. But it is important to mention that during the celebrations of *Orpheu's* centenary, Almada Negreiros's heirs and the group forming the "Modernism online project", a virtual archive of the *Orpheu* generation, were responsible for the reedition of the book printed in 1965. According to the editors, the differences between both texts and the graphic work of the model justified the publication of the facsimile by Ática, 2015.

1915-1965: the manuscript

It is interesting to examine a passage found in the handwritten version of the text. This version is the oldest known and there are a few lines that are preserved there that were never printed in block letters. On page 8 of the manuscript, the following text is found: "O significado único do *Orpheu* era a modernidade. A nossa modernidade. Não apenas a nossa modernidade nacional, que não tem sentido

sem a modernidade universal" ["The only meaning of *Orpheu* was modernity. Our modernity. Not only our national modernity, as this does not make any sense without universal modernity"] (ANSA-L-111). The printed version, in page 14, gives us this later version: "O selo do *Orpheu* era a modernidade. Se quiserem, a vanguarda da modernidade. A nossa vanguarda da modernidade. Toda modernidade nasce vanguarda. É universal" ["The stamp of *Orpheu* was modernity; if you like, the avant-garde of modernity; our avant-garde of modernity. All modernity gives rise to an avant-garde. It is universal"].

This extremely reworked segment fits in thematically with another section on page 11 of the manuscript:

Maria Aliette Galhoz conta sete os ismos que perpassam no *Orpheu*: paúlismo, interseccionismo, sensacionismo, simultaneismo, futurismo, cubismo, simbolismo, e podia juntar-lhes ainda exoterismo e ocultismo. É admirável rememorar aqui esta circunstância do *Orpheu*: passam por *Orfeu* mais duma vintena de ismos das letras e da pintura. Três dos ismos [paúlismo, interseccionismo, sensacionismo] são criações de Fernando Pessoa. Criações da ordem literária. Como o surrealismo criado depois por dois literatos franceses e antes de chegar também à pintura. Mas os outros ismos são da ordem da pintura e um [simbolismo] abrange o pintado e o escrito. São criações francesas e italiana. É o momento também de relembrar que estas criações literárias de Fernando Pessoa sucedem de perto as criações francesas e italiana e sobretudo fazem de Portugal o primeiro país a criar a sua vanguarda da modernidade depois da França e da Itália. No *Orpheu* estava a dar-se primeiro que noutra qualquer parte do mundo o que a latinidade havia feito eclodir mundialmente em Paris e Milão: o encontro das Letras e da Pintura. Este encontro continuamente aprazado para mais tarde desde o Renascimento.

[Maria Aliete Galhoz speaks of seven *isms* introduced in *Orpheu*: Paulism, Intersectionism, Sensationism, Simultaneism, Futurism, Cubism, Symbolism, to which Exotericism and Occultism could be added.

It is admirable to remember this characteristic of *Orpheu*: more than a score of literary and artistic *isms* appear on its pages. Three of these *isms* [Paulism, Intersectionism, Sensationism] are Fernando Pessoa's creations; creations exclusively of the literary order. Like Surrealism, later created by two French men of letters, before it expanded to include the world of painting. But the other *isms* are of the order of painting and one [Symbolism] covers the painted and the written. They are French and Italian creations.

It is also the time to remember that Fernando Pessoa's aforementioned literary creations arose shortly after the French and Italian creations, and especially served to make Portugal the first country where an avant-garde of modernity was created, after France and Italy.

This was happening on *Orpheu's* pages before it happened anywhere else in the world; it was what Latinity had detonated internationally in Paris and Milan: the meeting of Literature and Painting. This coming together had been continually postponed since the Renaissance].

(ANSA-L-111)

We believe various points can be drawn and polished from these lines: 1. - *Orpheu*, in effect, sought to bring as many *isms* together as possible and, above all, the most well known *isms*; 2. - Three of these *isms* (Paulism, Intersectionism,

Sensationism) were created by Fernando Pessoa, who also imagined other less aesthetical *isms*, such as political Atlantism and religious and philosophical Neopaganism; 3. – PESSOA explained Sensationism as a synthesis of all *isms* (2009); 4. – Pessoa never knew how to properly appreciate other art forms apart from literature, but within the open spirit of *Orpheu*, painting (supposing Santa Rita Pintor's compositions can be described as painting, even though he was a self-proclaimed "Painter") coexisted with literature, as would have been possible with music or sculpture, art forms that Pessoa tended to place below "literature" (*belles-lettres*); 5. – Cubism and Futurism were decisive in the composition of some poems – "Manucure" and "Ode Triunfal", for example –, but German Expressionism and English Imagism, among other *isms*, should not be forgotten; 6. – In this sense, we do not think it would be accurate to say that Portugal was "o primeiro país a criar a sua vanguarda da modernidade depois da França e da Itália" ["the first country to create its avant-garde of modernity after France and Italy"] (Almada, [1965]: ANSA-L-111), forgetting, for example, Russia. Nor would it be accurate to state that "No *Orpheu* estava a dar-se primeiro que noutra qualquer parte do mundo (...): o encontro das Letras e da Pintura" ["This was happening in *Orpheu* before it happened anywhere else in the world (...): the meeting between Literature and Painting"] (Almada, [1965]: ANSA-L-111), forgetting the past: in the nineteenth century the Pre-Raphaelites and the Impressionists had already made a contribution to bringing certain art forms closer together and Wagner had proposed the concept of the total work of art.

What is true is that it was only in Portugal that a writer, Fernando Pessoa, had conceived so many *isms* and that a magazine existed where Luís de Montalvor's and Álvaro de Campos's ideals of beauty could coexist, among others. In terms of the coming together of literature and painting, *Orpheu* made a promise for a never reached future (*Orpheu* is a myth beyond the myth), as only two issues were published and Amadeo de Souza Cardoso's paintings were not collated in the page proofs of the *Orpheu* 3.

1915-1965: Amadeo de Souza Cardoso

In *Orpheu* 1915-1965, Almada claims to have in his possession the reproductions of Amadeo which would have been included in the 3rd number of the *Orpheu* magazine: "A colaboração de Amadeo ficou nas fotografias em meu poder de quadros seus para o *Orpheu* 3" ["Amadeo's collaboration consisted of some photographs of his paintings for *Orpheu* 3, which I now keep"] (ALMADA, 1965: 12). For a long time, the lack of information about these images fed several speculations: which paintings would Amadeo have chosen? The work at the archive of Almada Negreiros has enabled the localization of these images, signed and dated by Amadeo, thus satisfying the curiosity of researchers and all those

interested. Research made at the archive of Amadeo de Souza-Cardoso has also contributed to present different hypotheses about the *hors-texte* that would come to be published in *Orpheu* 3.⁹ We include those which belonged to Almada's legacy as they relate to the essay we have been analysing in these pages. All are from 18th December 1916:



Figs. 15, 16 & 17. Amadeo de Souza-Cardoso, “Cabeça-Oceano”;
“Trou de la serrure / Parto da viola / Bon ménage / Fraise avant-garde”;
“Arabesco Dynamico = Real / Ocre rouge café rouge / Zig Zag / Vibrações metálicas /
Cantante Couraceiro Bandolin / (Esplendor Mecano-geométrico)”, ANSA-IMP-62

For Almada, *Orpheu* was a “consequência do encontro das letras e da pintura” [“consequence of the encounter of letters and painting”] (Almada, 1965: 8). And that encounter, Almada illustrates as a pyramid: “O encontro das letras e da pintura tinha cá o vértice bem postado da pirâmide em Mário e Amadeo. A base da pirâmide era Fernando Pessoa” [“the encounter of letters and painting had the apex of its pyramid firmly posted on Mário and Amadeo. The base of the pyramid was Fernando Pessoa”] (ALMADA, 1965: 9). It remains, thus, suggested that Almada himself would be the other face to enable the existence of this metaphorical pyramid.

The book itself, *Orpheu* 1915-1965, is the achievement of this encounter between letters and painting, avoiding the denomination of “literature” [“literature”], one of the words presented, at the end, as “vocábulos perjurativos¹⁰ em dias do

⁹ For further information see the book edited by Steffen Dix (2015), *1915 – O Ano do Orpheu*, or read the article “The 4 hors-textes of *Orpheu* 3”, by Marta SOARES (2015: 103-105).

¹⁰ In the manuscript version of *Orpheu* 1915-1965 one reads “prejurativo” and in the printed version “perjurativo”.

Orpheu" ["*perjurativos* in the days of *Orpheu*"], beside "botas d'elástico" ["fuddy-duddies"] and "lepidótero" ["lepidopteron"] (ALMADA, 1965: 26).

1965-2015: *Orpheu* lives on

Almada's 1965 booklet has stood the test of time not because of its second half, which is more dysphoric, but because of the first half, which is more euphoric (there is joy at the evocation of his "unforgettable companions"); that is to say, today it can be read with pleasure, precisely because of these "useless" or more emotional notes, in which the author suddenly exclaims: "Francamente, isto interessa alguém no cinquentenário do *Orpheu*?" ["Frankly, will these notes be of any interest on *Orpheu*'s fiftieth anniversary?"] (ALMADA, 1965: 7). There is a moment in which Almada, facing a storm, yells, exalted, "Vivam os raios!" ["Long live the lightning!"] (ALMADA, 1965: 8); and Pessoa, terrified, hides under a table. Who would be interested in anything of this sort? But the reminiscence of the storm was necessary to leave an indelible portrait of two friends in the time of *Orpheu*.

Orpheu 1915-1965 is less a gallery brochure than a recollection of writers and artists. *Orpheu* 1915-1965 has the merit of evoking this collective without treating it as such, according to Almada, those who made up the group had only one thing in common: being different. They were a dozen "Éramos reclusos na mesma cela de prisão" ["we were recluses in the same prison"] (ALMADA, 1965: 3). Their prison was Art: it was the common denominator. Almada even goes so far as to say that the *sine qua non* of their friendship and companionship was non-identity, the total non-identification of two people. As such, for example, he describes himself as visual and Pessoa as auditory, and he says that he had never met anyone so different from himself...

Orpheu, accordingly, would not have been an organised group but rather a casual meeting of individualities. Almada emphasises less the affinities of a group of contemporary spirits and more their differences, with a certain cult of individuality and certain disdain for gregariousness: "Isto que parecia afastamento irremediável foi afinal causa de me nascer alegria" ["This which may have looked like an irreparable separation was at the end a motive of joy"] (ALMADA, 1965: 4).

What is most interesting is that today, his text seems especially alive due to this sort of "individual" resistance. Almada refuses to contribute to canonisation of *Orpheu*; he states that *Orpheu* was what was left by a series of individuals in response to an impertinent question that he cites in this text: "O que considera de mais extraordinário nesse movimento chamado do grupo do *Orpheu*?" ["What do you think is especially extraordinary in this *Orpheu* group that has been called a movement?"] (1965: 12), and he responds: "De mais extraordinário não vejo senão que tenha sido um movimento os nossos encontros pessoais entre companheiros

de revista” [“I just think it is extraordinary that our personal meetings have formed a movement”] (ALMADA, 1965: 12).

Sometimes Almada throws a bucket of cold water on *Orpheu's* 50th anniversary, but when he does so, he brings his companions even more back to life and he challenges us, or so it seems, not to fossilise himself or the others. And from there comes his denial; “Roga-se que recorde a público *Orpheu*. Tomo o rogo por insolência. Nego-me” [“Someone has pleaded that I write a text in memory of *Orpheu*. I take this pledge as insolence. I refuse”] (ALMADA, 1965: 13). But this refusal, it must be said, was fertile and it generated a text of short stories, of minor episodes, that supposedly nobody would be interested in, but that are still read today and considered unique.

Bibliography

- DIX, Steffen (2015) (ed.). *Orpheu*. Facsimile edition. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2015) (org.). *1915: o ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-china.
- JÚDICE, Nuno (2015). “*Orpheu*: um caso para meditar,” in *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.
- LEAL, Raul (1959). “As tendências orfaicas e o saudosismo”, in *Tempo Presente*, n.º 5 & 7, Sept.- Nov.
- NEGREIROS, José de Almada (1913), in *Catálogo do II Salão dos Humoristas Portugueses*. Lisboa: Tipografia do Comércio, p. 14.
- _____. (1921). *A Invenção do Dia Claro*. Lisboa: Olisipo.
- _____. (1935). “O Orfeu”. *Diário de Notícias*. (n.p.)
- _____. (1935). *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*. Lisboa: Edições SW. 3 vols.
- _____. (1965). *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática.
- _____. (2015). *Orpheu 1915-1965*. Facsimile edition. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro & Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Critical edition by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1935). “Nós os de *Orpheu*”, in *Sudoeste*, n.º 3. Lisboa: Edições Sw, November.
- SANTOS, Mariana Pinto dos (2015). *Almada Negreiros confronta António Ferro: um documento inédito* (separata), in *Colóquio/Letras*, n.º 190, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro/Dezembro .
- SIMÕES, João Gaspar (1965). “O *Orpheu* ou Cinquenta Anos de Modernismo,” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, March 31st, p. 6.
- SOARES, Marta (2015). “Os 4 hors-texte de *Orpheu* 3,” in *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.

Images

- © Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna
- © Herdeiros Almada Negreiros
- © Modernismo online: Arquivo Virtual da Geração de *Orpheu*

Londres, 1914 – Junho: A obra-prima do Futurismo

Gianluca Miraglia*

Keywords

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoaes, *Ode Triunfal*, Futurismo.

Abstract

The encounter between Fernando Pessoa and the Futurism was brief and yet crucial. The result: a masterpiece and a heteronym at the same time.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoaes, *Ode Triunfal*, Futurismo.

Resumo

O encontro entre Fernando Pessoa e o Futurismo foi breve e todavia determinante. Dele surgiram, ao mesmo tempo, uma obra-prima e um heterónimo.

* Centro de Tradições Populares Portuguesas / Polo CLEPUL.

Este ano de 2017, em que se celebra o centenário da conferência realizada no Teatro República, a 14 de Abril de 1917, e da edição do número único da revista *Portugal Futurista*, voltando a estar no centro das atenções da crítica e da historiografia literária o movimento de vanguarda surgido em Itália e liderado por Filippo Tommaso Marinetti, oferece a oportunidade para examinar mais em detalhe a relação que Fernando Pessoa manteve com o futurismo. A bibliografia sobre o assunto é já copiosa e regista contribuições valiosas¹, contudo permanecem aspectos que exigem ser aprofundados e esclarecidos. Como ponto de partida sirvo-me de um excelente e documentado artigo que Jerónimo Pizarro publicou em 2009, integrado num dossiê monográfico² destinado a assinalar os 100 anos da publicação do primeiro Manifesto Futurista no jornal *Le Figaro*, e no qual, após ter reunido e analisado os textos pessoanos pertinentes, o estudioso chega à seguinte conclusão: “Pessoa foi apenas passageira e superficialmente futurista” (PIZARRO, 2009: 78). Adianto desde já que concordo em parte com a afirmação categórica de Pizarro, ou seja subscrevo o advérbio passageiramente e discordo do advérbio superficialmente, mas antes de explicar os motivos que me levam a isso, é imprescindível refutar os fundamentos de uma opinião algo difusa no âmbito dos estudos pessoanos segundo a qual o impacto do futurismo em Pessoa mais do que superficial teria sido irrelevante³: a ser verdade, tudo o que eu escrevesse sobre o assunto seria inútil e inoportuno. A mais nítida e assertiva formulação dessa ideia encontra-se num livro a todos os títulos notável, um ensaio que marcou uma viragem na história dos estudos pessoanos: *Fernando Pessoa Revisitado*, de autoria de Eduardo Lourenço. Com efeito, no quarto capítulo, “O Mistério-Caeiro na Luz de Campos e Vice-Versa”, deparamos com as seguintes frases acerca da *Ode Triunfal*:

¹ Para ampla indicação bibliográfica até ao ano de 2004, veja-se o livro *Pessoana* de José BLANCO (2008), e mais precisamente, no 2.º volume, *Índices*, as entradas “Futurismo” e “Marinetti”. Artigos mais recentes sobre o futurismo em Portugal podem ser lidos em *International Yearbook of Futurism*, vol. 3, 2013, e na revista *Colóquio-Letras*, n.º 194, Janeiro de 2017.

² “Futurismo, 1909-2009”, em *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 4, 2009, pp. 7-152. O artigo de Jerónimo Pizarro, “Pessoa e ‘Monsieur’ Marinetti”, foi reeditado em *Pessoa Existe?* (2012).

³ Em geral, a crítica tende a desvalorizar ou menorizar a influência do futurismo e salienta o que distingue Fernando Pessoa do movimento vanguardista de Marinetti, quer seja na concreta realização poética quer seja na teorização estética. Um exemplo extremo de negação de qualquer relação entre futurismo e sensacionismo pode ler-se num artigo de João BARRENTO: “[...] a filosofia ‘sensacionista’ – o Ismo final e definitivo do modernismo português – estava já toda praticamente formulada, nos seus aspectos mais supoeferciais e mistificadores e nos seus paradoxos mais profundos, havia dez anos [...] precisamente... em alemão. Não, portanto, em italiano futurista ou nos manifestos em francês do *Figaro* de 1909, como se poderia julgar a partir da generalizada, mas inaceitável, tese que vê no sensacionismo ‘o equivalente português do futurismo’ (G. R. Lind)” (BARRENTO, 1986: 6). Existem posições diferentes, como as de HESS (1964), LIND (1970) ou SIMÕES (2009), entre outras, mas são claramente minoritárias.

Ostensivamente whitmaniana no seu andamento, no recorte das imagens e no processo de as acumular, mas mais ainda na fraternidade exaltada do erotismo turvo que a estrutura e banha num grau que só em inglês será mais transparente ou cru, a *Ode Triunfal*, nem sequer esconde, como o primeiro Reis, a ruína da ficção que ficticiamente representa. Em termos whitmanianos Campos é a erosão efectiva, incarnada, do mundo e da visão admiravelmente exaltante de Walt Whitman e pela mesma ocasião *desse Futurismo que tão ingenuamente fascinava em Paris o seu amigo Sá-Carneiro e a ele lhe nascia* exausto.

(LOURENÇO, 1981: 77-78)⁴

A referência à fascinação ingénua que o Futurismo teria exercido sobre Mário de Sá-Carneiro não é casual nem fortuita. A interpretação da *Ode Triunfal* proposta por Eduardo Lourenço, como veremos mais à frente, compõe-se de uma *pars destruens*, que visa desancar, escarnecendo-a, a leitura que Sá-Carneiro nos deixou do primeiro poema de Álvaro de Campos, em carta datada de 30 de Junho de 1914 (Fig. 1)⁵, e de uma *pars construens*, uma minuciosa hexegese textual que supostamente capta o sentido latente e autêntico da ode. Irene Ramalho Santos, que perfilha o mesmo ponto de vista de Eduardo Lourenço, vai ainda mais além na ridicularização das frases de Sá-Carneiro, descrevendo-as como “admiração extasiada” (190), “reacção arrebatada” (191), “litanias eufóricas em louvor da *Ode Triunfal*” (199) e “arroubos laudatórios” (199), para concluir, com o claro intuito de apoucar a influência do futurismo, que, por um lado, as composições de Álvaro de Campos ultrapassam as teorias estéticas de Marinetti e, por outro, ambos os escritores utilizavam o termo futurismo apenas com valor metafórico:

Na sua carta, Sá-Carneiro vai ao ponto de dizer que, em última análise, a *Ode Triunfal* realiza perfeitamente Marinetti, o fundador do futurismo. Na opinião de Pessoa, no entanto, e como sugere a linguagem de Sá-Carneiro, as odes de Campos, transcendem amplamente o futurismo de Marinetti. De facto, para os dois modernistas portugueses, *o futurismo não era mais do que uma metáfora para a modernidade poética*, ou um termo conveniente para englobar os -ismos da sua própria vanguarda: paulismo, interseccionismo, sensacionismo.

(RAMALHO SANTOS, 2007: 191-192)

⁴ O itálico aqui, como em todas as outras citações, é de minha responsabilidade.

⁵ Durante muito tempo julgou-se que esta carta era de 20 de Junho de 1914, mas Cunha (SÁ-CARNEIRO, 2003) e Vasconcelos e Pizarro (SÁ-CARNEIRO, 2015) corrigem o erro com base em motivos convincentes.

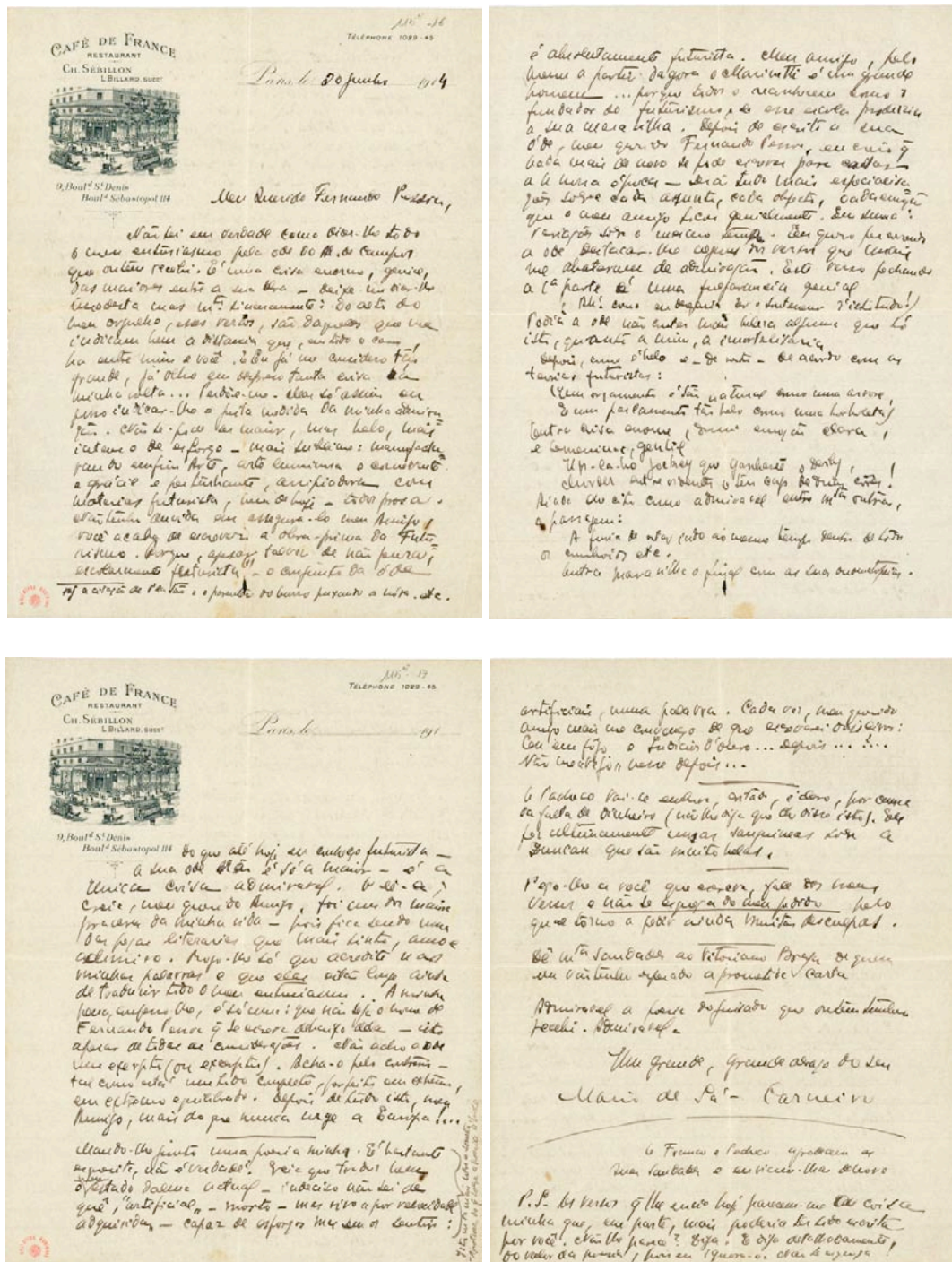


Fig. 1. BNP/E3, 115⁵-16 e 17, carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa datada de 30 de Junho de 1914.

Acerca das qualidades de leitor e de crítico que Mário de Sá-Carneiro possuía, postas em causa pelos autores mencionados, será oportuno lembrar que Sá-Carneiro, apesar de manifestar uma admiração forte e sincera para com Fernando Pessoa, ao qual solicitava em continuação a crítica franca e construtiva sobre textos poéticos e narrativos que lhe enviava, não acatava passivamente as sugestões que o amigo lhe dava em matéria literária: discutia-as, aceitando umas e rejeitando outras (cf. DE MARCHIS, 2011: 43-45). Mais, quando era ele a comentar os poemas de Fernando Pessoa, não se coíbia de os criticar sem algum acanhamento. Tome-se como exemplo do que era o diálogo franco e aberto entre os dois escritores a carta datada de 26 de Fevereiro de 1913, na qual, após dar largas a uma admiração que, diga-se de passagem, sendo tão eufórica como a suscitada pela leitura da *Ode Triunfal*, tem escapado à zombaria dos críticos⁶, Sá-Carneiro examina os poemas “O Braço sem Corpo” e “A Voz de Deus”, e manifesta o seu desagrado em relação a um verso do segundo (“Quem é este archote, que mão tem o guia”), que julga destoar dos outros por lhe faltar originalidade. Se formos agora ler a carta datada de 10 de Março de 1913, verificamos que Fernando Pessoa emendou o poema (“Acho a ‘Voz de Deus’ completa e genialmente completa na sua nova versão”; SÁ-CARNEIRO, 2015: 101), alterando justamente o verso que o amigo não apreciara. Em conclusão, Sá-Carneiro era tudo menos um leitor ingénuo e superficial. Fernando Pessoa enviava-lhe os seus poemas na convicção de encontrar nele um atento, seguro e fiável crítico, porventura a única pessoa capaz de o compreender plenamente no plano literário:

Agradeço-lhe entranhadamente (mas não num agradecimento de coração, num agradecimento comovido e orgulhoso aonde vai toda a minha alma) o que você diz na parte da sua carta: “Afinal estou em crêr q[ue] em plena altura, pelo menos quanto a sentimento artístico, ha em Portugal só nós dois,.. E, muito especialmente, nas linhas em que fala da m[inha] compreensão em face dos seus versos.

(SÁ-CARNEIRO, 2015: 176; 14 de Maio de 1913)

Sendo este, na sua concreta realidade, o relacionamento que se estabelecera entre os dois escritores, vejamos então as frases que Sá-Carneiro escreveu na carta datada de 30 de Junho de 1914, após ter tido conhecimento do primeiro texto atribuído a Álvaro de Campos – uma versão da *Ode Triunfal* à qual faltavam os versos iniciais, e que não se devia afastar da que foi impressa na revista *Orpheu*, um ano mais tarde:

⁶ Mais do que o entusiasmo de Sá-Carneiro pelas obras de Campos, Pessoa e Reis, deveria chamar a atenção dos estudiosos a falta dele em relação as obras de Caeiro: um aspecto intrigante que não me parece ter sido abordado até hoje.

Não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço — mais sublime: manufacturando emfim Arte, arte luminosa e comovente e grácil e perturbante, arrepiadora com materiaes futuristas, bem de hoje — todos prosa. Não tenho duvida em assegura-lo, meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista [em nota de rodapé o autor alude a passagens da *Ode Triunfal*: “ref. a citação de Platão e o parenteses do burro puxando a nora, etc.”.], o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir d’agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio q[ue] nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época — [...]

(SÁ-CARNEIRO, 2015: 223)

Segundo Eduardo Lourenço, Mário de Sá-Carneiro tresleu a *Ode Triunfal*, e, em vez de ler o que lá está, ficou-se pelo “mimetismo whitmaniano” (87), tornando-se no protótipo de uma longa série de leitores que acabariam por vulgarizar uma interpretação inocente, superficial e profundamente errada do poema. Como assevera o crítico, sem esconder a sua perplexidade: “com uma ingenuidade que espanta, repete-se que esse primeiro Álvaro de Campos é o cantor da Máquina, da Electricidade e outras realidades concretas, encarnações não duvidosas do Momento” enquanto “mais certo e justo seria escrever que é o seu *des-cantor*, se a palavra existisse” (LOURENÇO, 1981: 87).

Antes de examinarmos em detalhe a interpretação alternativa que Eduardo Lourenço propõe e que, diga-se desde já, levanta problemas quer na perspectiva da *intentio auctoris*, quer na da *intentio operis*, voltamos à carta de Sá-Carneiro para pôr em luz alguns elementos relevantes. O entusiasmo com o qual Mário de Sá-Carneiro reagiu à *Ode Triunfal*, se for filologicamente restituído ao contexto em que se dá, torna-se menos espantoso e disparatado do que Eduardo Lourenço e Irene Ramalho Santos nos querem levar a crer. Poucos dias antes, o autor de *A Dispersão* tinha lido um artigo de Nicolas Beauduin⁷, “La psychologie des poètes nouveaux et la vie moderne”, publicado nas páginas da revista *A Águia*⁸, no qual se saudava o aparecimento em França de uma poesia nova, capaz de acompanhar e expressar a profunda transformação que se dera na civilização moderna. Particularmente significativa, para a caracterização dessa poesia, é a citação de parte de uma palestra do professor Esch⁹ que Beauduin intercala na sua exposição e que transcrevo a seguir:

⁷ Nicolas Beauduin (1881-1960). Director da revista *La Vie des Lettres* (1913- 1926), foi antologado, juntamente com G. Apollinaire, F.T. Marinetti, F. Divoire e A. Salmon, entre outros, na *Anthologie des Poètes Nouveaux*, Paris, 1913.

⁸ Fernando Pessoa enviara-lhe a revista que continha as recensões de *A Confissão de Lúcio* e de *Dispersão*.

⁹ Mathias Esch (1882-1928), luxemburguês, foi autor de livros sobre a moderna poesia de expressão em língua francesa como *L’œuvre de Maurice Maeterlink*, Paris, 1911, e *Émile Verhaeren. L’homme – La Pessoa Plural: II (P./Spring 2017)*

Au renouveau d'action, à l'exaltation de toutes les énergies humaines, à cette courageuse affirmation de l'existence, à la glorification de tous les aspects et de tous les élans de la vie contemporaine, en un mot, à la grandeur morale de notre temps, devait répondre un art nouveau, une beauté nouvelle... La physionomie particulière et inédite de notre époque, la pulsation de la vie innombrable, inventions, conquêtes, héroïsmes humaines, et surtout l'essor de la vie technique devaient peu à peu dégager une beauté neuve non plus comme la beauté classique, une beauté statique, c'est à dire immobile et figée dans une attitude éternelle, ni comme celle du romantisme, une beauté que consiste dans la volupté de l'oeil et de l'oreille, mais une beauté vivante, dynamique, une beauté en mouvement... *La poésie moderne sera en partie une poésie résultant précisément de l'effort moderne, des gestes, de cris, des tumultes de la vie contemporaine, beauté en action, non plus contemplative; beauté barbare et brutale peut-être où il passe comme de secousses violentes des vertiges inconnues, comme des trépidations de moteurs et des halètements de machine et qui sera animée du rythme exaspéré de l'existence moderne.* Cet art n'aura pas les qualités convenues qui plaisent, les qualités gracieuses et proprement féminines; il faudra nous y faire et y habituer nos nerfs. Ce sera non une révolution mais un élargissement du domaine de la poésie lyrique telle qu'on l'entendait jusqu'ici. Car enfin on peut se demander avec raison pourquoi la poésie demeurerait toujours essentiellement sentimentale alors qu'il y a dans la vie moderne bien d'autres émotions, bien d'autres secousses... Eh bien, c'est à l'aurore de cette esthétique lyrique nouvelle que nous assistons en ce moment; elle monte dans les horizons gigantesques qu'elle ouvre devant nous la pensée scientifique, brutale encore et sanglante comme tout ce qui est productif, mais déjà nous saisissons dans la voix encore mal disciplinée comme un vaste Te Deum à la gloire du XX^e siècle.

(BEAUDUIN, 1914: 164)

[À renovação da acção, à exaltação de todas as energias humanas, a esta corajosa afirmação da existência, à glorificação de todos os aspectos e de todos os impulsos da vida contemporânea, numa palavra, à grandeza moral dos nossos tempos, deverá corresponder uma arte nova, uma beleza nova... A fisionomia peculiar e inédita da nossa época, o palpitante da vida inumerável, invenções, conquistas, heroísmos humanos, e sobretudo o impulso da vida técnica deverão aos poucos libertar uma beleza nova, já não como a beleza clássica, uma beleza estática, ou seja imóvel e fossilizada numa atitude eterna, nem como a do Romantismo, uma beleza que consiste na volúpia dos olhos e dos ouvidos, mas uma beleza viva, dinâmica, uma beleza em movimento... A poesia moderna será em parte uma poesia que resulta justamente do esforço moderno, dos gestos, dos gritos, dos tumultos da vida contemporânea, beleza em acção, já não contemplativa: beleza bárbara e brutal talvez onde perpassam como que violentos abanões de vertigens desconhecidas, trepidações de motores e arquejos de máquinas e que será animada pelo ritmo exasperado da vivência moderna. Esta arte não terá as qualidades convencionais que agradam, as qualidades agradáveis e tipicamente femininas; teremos que a isso habituar os nossos nervos. Não será uma revolução mas um alargamento do domínio da poesia lírica como é entendida até agora. Podemos perguntar com razão por que é que a poesia continua fundamentalmente sentimental quando na vida moderna existem outras emoções, outros abalos. Enfim, assistimos neste momento à aurora dessa nova estética lírica, que surge nos horizontes

Poète de la vie moderne. Étude sur les tendances nouvelles dans la littérature contemporaines, Luxembourg, 1917.

gigantescos que o pensamento científico abriu à nossa frente, brutal ainda e sangrenta como tudo o que é produtivo, mas já percebemos nas vozes ainda mal disciplinadas como que um vasto Te Deum à glória do século XX.]

Sá-Carneiro, vale a pena reparar nisso, classifica sem hesitação Nicolas Beauduin como “futurista, por que o q[ue] ha de novo e interessante no paroxismo é no fundo de Marinetti” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 212). E, imediatamente a seguir, confessa a Pessoa a profunda decepção experimentada ao ler um poema do poeta francês, titulado “Music-halls”, que descobrira casualmente numa revista, acrescentando, entre parêntese, um comentário que revela o conhecimento partilhado com Fernando Pessoa das teorias estéticas futuristas: “(lembre-se como os futuristas acham-se beleza nos *music-halls* e gritam que os devemos cantar)” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 212; Marinetti publicou *The Variety Theather* no *Daily Mail* em Novembro de 1913). Ou seja, quando Sá-Carneiro lê a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos está quer sob a impressão que lhe causara o artigo de Beauduin, trazendo-lhe à memória as teorias futuristas, quer sob o desapontamento que lhe provocara o poema do escritor francês (“A poesia é má, lepidóptera como nunca”; SÁ-CARNEIRO, 2015: 212). Em suma, a sua leitura é feita à luz do conhecimento directo do que era o movimento futurista na sua realização parisiense. A “apoteótica carta”, no dizer de Richard ZENITH (2015: 17), nasce então da surpresa e do espanto, por quanto fosse já grande a sua admiração por Pessoa, perante um texto totalmente inesperado que corporificava perfeita e genialmente todas as ideias que o movimento de vanguarda vinha proclamando desde há uns tempos, sem que tivesse surgido até então alguém capaz de as traduzir numa obra literária.

Nas cartas sucessivas não se vislumbra rasto de que alguma vez Fernando Pessoa tenha procurado corrigir o equívoco em que teria caído o amigo, se dermos fé à crítica que nega a componente futurista na sua poesia, apontando para o verdadeiro sentido da ode ou porventura chamando-lhe a atenção para a *fons et origo* ser outra que não o futurismo, ou seja os assombrosos poemas de Walt Whitman, e não é necessário engendrar improváveis estratégias de ocultação para explicar o facto, pois são conhecidos vários documentos em que Fernando Pessoa sublinha, por vezes com visível orgulho e regozijo, o carácter futurista da ode, como é o caso de um texto atribuído a Frederico Reis:

E os futuristas, que não haviam conseguido devéras e a valêr metter nos seus versos, de modo eterno e moderno, abstracto, a vida actual, competente, scientifica, ruidosa e productiva, vêm o seu ideal realizado, realizado completamente, inultrapassavelmente pelo genio febril, nervoso de Alvaro de Campos, que na sua enorme Ode II triumphs de uma vez para sempre de todos os varios futuristas por acabar, que na França, na Italia e na Inglaterra não conseguem dizer o que querem.¹⁰

¹⁰ Ideia semelhante encontra-se noutro texto: “Álvaro de Campos revelou o que todos os futuristas, paroxistas e modernistas vários andam há anos a querer fazer” (PESSOA, 1994: 238; cf. PESSOA, 1966:

Nas cartas a Armando Côrtes-Rodrigues, Álvaro de Campos é identificado como “Álvaro futurista” (PESSOA, 1985: 34; 2 de Setembro de 1914), e descreve-se a *Ode Triunfal* como “o canto das máquinas e da civilização moderna” (Pessoa, 1985: 60; 4 de Março de 1915). Existem, como é notório, outros documentos nos quais Fernando Pessoa fez questão de se distanciar do futurismo, mas devem ser vistos à luz de um natural desejo e urgência que ele, como modernista, sentia de reivindicar a sua originalidade. A muito citada carta dirigida ao director do *Diário de Notícias*, sucessiva à publicação do primeiro número de *Orpheu*, estabelece uma distinção com base na realização: “A minha *Ode Triunfal*, no 1º numero do *Orpheu*, é a unica cousa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assumpto que me inspirou, não pela realisação — e em arte a forma de realisar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas” (PESSOA, 2014: 534). É uma distinção algo forçada senão capciosa, pois, como Pessoa bem sabia, com esta bitola poderiam ser considerados futuristas apenas e exclusivamente os poemas escritos segundo as teorias expressas por Marinetti no *Manifesto tecnico della letteratura*, ou seja as “poesie parolibere”, com a consequência que seriam excluídas todas as composições recolhidas na *Antologia dei Poeti Futuristi*, inclusive as de Marinetti¹¹. Com efeito os poemas recolhidos na antologia são todos anteriores ao Manifesto que foi publicado em Maio de 1912 e que Marinetti reproduz na introdução do volume antecedendo-o por estas palavras: “Ma noi Futuristi non ci accontenteremo certo di queste nostre prime vittorie ideali. Il volume che vi presento riapparirà in successive edizioni, aumentato di nuove poesie di un'essenza sempre più futurista. Noi andremo molto più lontano, ne siamo certi, quando avremo realizzato questo Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista” [Mas nós, os Futuristas, não ficaremos satisfeitos certamente com essas nossas primeiras vitórias ideais. O volume que vos apresento reaparecerá em sucessivas edições, aumentado com novos poemas de uma essência cada vez mais futurista. Nós iremos mais longe, estamos convictos, quando realizaremos este Manifesto Técnico da Literatura Futurista] (AA.VV., 1912: 12).¹²

Seja como for, quando Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa falam de futurismo, em 1913 e em 1914, entendem com este termo, e literalmente, as teorias proclamadas nos manifestos que o movimento lançara em rápida sucessão a partir

169; BNP/E3, 20-95). Lembre-se também o epitáfio de Álvaro de Campos: “Foi o unico Grande Resultado do Futurismo. Não foi um resultado do Futurismo” (PESSOA, 2014: 515).

¹¹ Difícil dizer, aliás, se Pessoa conhecia o *Manifesto técnico...* na altura em que escreveu a “Ode Triunfal”; ver *infra*.

¹² Ao Manifesto, Marinetti faz seguir o poema “Battaglia Peso+Odore”, primeiro exemplo de texto “parolibero”.

de 1909, em particular o primeiro, e o dos pintores futuristas, datado de 1911, dos quais transcrevo as partes que me parecem mais significativas para termos um quadro do que esteve na base da ideação e da escrita da *Ode Triunfal*:

3. La letteratura esaltò, fino ad oggi, l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. [...]

9. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo marea multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi [...] balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto [...] e il volo scivolante degli aeroplani [...].

(AA.VV, s.d. : 7-8)

[...] noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought*, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *viveur*, della *cocotte*, dell'*apache* e dell'alcoolizzato?

(AA.VV., s.d.: 24)

8. Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.

(AA.VV. s.d.: 26)

[3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco.

4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade (...).

9. Nós iremos cantar as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; iremos cantar as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; iremos cantar o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações sôfregas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que galgam os rios (...); os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito (...) o voo rasante dos aviões (...)]

[(...) nós temos que nos inspirar nos milagres tangíveis da vida contemporânea, na férrea rede de velocidade que envolve a Terra, nos transatlânticos, nos *Dreadnought*, nos voos maravilhosos que sulcam os céus, nas audácias tenebrosas dos navegadores subaquáticos, na luta espasmódica para a conquista do desconhecido. E poderemos nós ficar insensíveis à

frenética actividade das grandes capitais, à psicologia novíssima do noctambulismo, às figuras febris do *viveur*, da *cocotte* e do alcoólico?

[8. Descrever e magnificar a vida hodierna, incessante e tumultuosamente transformada pela ciência vitoriosa.]

Se lermos agora os versos da *Ode Triunfal* (Figs. 7 a 13) não temos dificuldade em reconhecer a transposição quase directa das ideias expressas nos manifestos, ou seja, a celebração da civilização industrial, das grandes cidades e da sua vida febril, feita através da descrição entusiasta dos portos, das estações de comboio, de “la foule”, da vida política, da imprensa, da moderna agricultura e do comércio, dos bens de consumo, do armamento, dos lugares onde as multidões se juntam, dos meios de transporte, da multidão e da sua vida privada, da gente ordinária, dos desastres, das revoluções, da violência. Para além disso, sobressai o louvor da nova beleza, “totalmente desconhecida dos antigos” (PESSOA, 2014: 48), a celebração da máquina e a identificação com ela, o que nos remete de imediato para o futurismo e não com certeza para os dois ou três poemas que se podem respigar no volume *Leaves of Grass* de Walt Whitman e que, de forma dir-se-ia pacata em comparação, cantam a a civilização moderna¹³.

Na opinião de Eduardo Lourenço, todavia, o que acabei de expor não passa do conteúdo superficial do texto, do seu “mimetismo whitmaniano” (87), enquanto o verdadeiro sentido da ode é outro. Julgar que Campos é o cantor da civilização moderna, afirma categoricamente Eduardo Lourenço, significa não saber ler o que lá está e não perceber que Campos, pelo contrário, é o seu “des-cantor” (87). Para ser mais rigoroso, o autor deveria ter acrescentado que Campos é tal *malgré lui* e sem ter consciência disso, porque até ao dia de hoje, apesar das perseverantes investigações no espólio pessoano, não veio à luz qualquer documento, nem sequer um rascunho ou uma breve nota que indique ter sido essa a verdadeira intenção de Pessoa ao escrever a *Ode Triunfal*. Como é óbvio, isto não invalida a interpretação de Eduardo Lourenço, pois não seria esta a primeira nem a última vez que a *intentio operis* diverge da do autor, embora no caso de um poeta intelectualizado como Fernando Pessoa se afigure algo inusitado em tais proporções. Seja como for, a análise textual que sustenta a interpretação alternativa alicerça-se em versos que são tudo menos eloquentes e explícitos. Veja-se o *incipit*:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.

(PESSOA, 2014: 48)

¹³ É o caso dos poemas “To a Locomotive in Winter”, “Song of the Broad-Axe” e “Song of the Exposition”. Obviamente será sempre possível detectar uma remota componente whitmaniana na *Ode Triunfal* pelo facto de Walt Whitman ter sido um dos autores que inspiraram os futuristas.

Eduardo Lourenço assevera que “o carácter intensamente negativo em relação a toda e qualquer apropriação autêntica do Moderno, significado pelo triunfo técnico é anunciado sem ambages no começo mesmo da pseudo-Ode Triunfal”(LOURENÇO, 1981: 87); e a negatividade seria uma constante ao longo de toda a composição, constituindo o seu traço essencial. Todavia, nos dois versos iniciais da ode não só ecoam expressões de Marinetti (“l’insonnia febbrile”), como o adjetivo “dolorosa”, que na transcrição de Eduardo Lourenço aparece em itálico, provavelmente para comprovar o suposto carácter intensamente negativo, demonstra a profunda assimilação do espírito futurista por parte do autor da *Ode Triunfal*, se nos lembramos dumas frases contidas no *Manifesto dei pittori futuristi*:

La nostra nuova coscienza non ci fa più considerare l’uomo come centro della vita universale. Il dolore di un uomo è interessante, per noi, quanto quello di una lampada elettrica, che soffre, e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di dolore [...]

(AA.VV., s.d. : 29)

A nossa nova consciência não nos faz já considerar o homem como centro da vida universal. Para nós, a dor de um homem é interessante como o de uma lâmpada eléctrica, que sofre, e padece, e grita com as mais lancinantes expressões de dor [...]

Convocados para demonstrar de forma inequívoca e terminante o des-canto, são igualmente os versos sobre a “gente ordinária e suja” (PESSOA, 2014: 54), que aos olhos do crítico, constituem um “momento de dostoienskiana piedade pelos ‘humilhados e ofendidos’ que a sua consciência infinitamente vulnerável tantas vezes fingiu virar do avesso, num cinismo pseudonietzschiano que leitores apressados e unilaterais não lhe perdoaram [...]”(LOURENÇO, 1981: 92). Acerca deste arrojo exegético já se expressou lapidariamente Jacinto do Prado Coelho¹⁴, limito-me aqui a sublinhar mais uma vez que esta leitura só pode ser reconduzida à *intentio operis* dado que a *intentio auctoris* é indesmentível:

Thus Alvaro de Campos resembles Whitman most of the three. But he has nothing of Whitman’s “camaraderie”. He is always apart from the crowd, and when feeling with them it is very clearly and very confessedly to please himself and give himself brutal sensations.

¹⁴ Jacinto do Prado Coelho aponta quatro pontos susceptíveis de discussão acerca do volume de Eduardo Lourenço, o quarto é o seguinte: “[...] atitude projectiva de entusiasmo (a reflectir-se num estilo caudaloso, metafórico, dramatizante, não raro superlativante), que chega a aliciar-nos para interpretações que me parecem forçadas ou arbitrarias (por exemplo: a pp.102-104, a respeito da *Ode Marítima*, Lourenço fala de ‘uma piedade dostoienskiana’ incompatível, a meu ver, com a atmosfera do poema, onde os homens são ‘nem bons nem maus’, ‘maravilhosa gente humana que vive como cães’)” (COELHO, 1988: 256). Em lugar de *Ode Marítima*, um evidente lapso, deve ler-se *Ode Triunfal*.

The idea that a child of eight is demoralized (Ode II, ad finem) is positively pleasant to him, for the idea of that satisfies two very strong sensations – cruelty and lust.

(PESSOA, 1994: 224-225; cf. PESSOA, 1966: 342-343; BNP/E3, 21-90^v)

Enfim, o que eu quero frisar é apenas e só a que extremos interpretativos pode levar a rasura do futurismo em Fernando Pessoa, à qual costuma fazer de contraponto o enaltecimento da influência de Walt Whitman. O encontro com a obra do poeta americano teria sido o evento determinante para que Pessoa se transformasse no que hoje ele é, ou seja um dos autores maiores do século XX. Como escreve Susan Brown:

Without the model of Whitman, Pessoa might very well have languished and died as a second-rate *fin de siècle* decadent searching in vain for the necessary poetic form to express his fragmented psychic condition.¹⁵

(BROWN, 1991: 3)

É sintomático que, para evidenciar a componente whitmaniana, a autora se debruce quase exclusivamente sobre a *Saudação a Walt Whitman*, e de forma semelhante procede Irene Ramalho Santos, explicando, aliás, o motivo de tal opção: “O whitmaniano modo de excesso-de-ser hiperbólico é também característico de duas outras grandes odes de Álvaro de Campos: *Ode Triunfal* e *Ode Marítima*. Mas para entender em Pessoa a recepção de Whitman e a resposta a Whitman é sobretudo a *Saudação a Walt Whitman* que interessa” (RAMALHO SANTOS, 2007: 81). Ou seja, a crítica que nega a componente futurista na poesia de Álvaro de Campos prefere sábia e prudentemente abstrair da interpretação da *Ode Triunfal* e concentrar a sua atenção noutros textos da fase chamada sensacionista, nos quais, *et pour cause*, encontra mais facilmente o que procura. Dir-se-ia que, de forma implícita, reconhece a existência de uma diferença entre o primeiro poema de Campos e os sucessivos, mas, ao silenciá-la, transmite a ideia de que característica da fase sensacionista do heterónimo é a de uma substancial homogeneidade. Não foi esta a impressão com que ficou um leitor que acompanhou os primeiros passos poéticos do engenheiro: Mário de Sá-Carneiro. Se o primeiro texto que Pessoa lhe enviou, deixou-o deslumbrado, embora já estivesse ao par da incipiente ficção heteronímica, pois em carta datada de 27 de Junho de 1914 diz-se “ansioso” por conhecer as obras do Álvaro de Campos, a leitura do segundo, ou seja, “Dois excerptos de odes”, a 5 de Julho de 1914, suscita-lhe um entusiasmo mais contido¹⁶.

¹⁵ Vale a pena notar como, não tendo, aparentemente, a poesia em língua inglesa de Fernando Pessoa sofrido o choque whitmaniano, nenhum crítico se tenha aproveitado até agora dessa teoria para explicar o seu carácter *second-rate*.

¹⁶ Em carta a Guisado, datada de 30 de Julho de 1914, Sá-Carneiro escreve: “Repito-lhe todos os meus agradecimentos, todos os meus ‘bravos’ e todos os meus rogos para que me envie mais versos, sem esquecer o soneto a que o Pessoa aludiu (sobre o Pessoa: que me diz das obras do A.

O poema não se lhe afigura tão significativo como a ode e nota nele um certo tom paúllico, e, por conseguinte, a mão do ortonimo:

Admiravel o que hoje me chegou do Alvaro de Campos. Não me entusiasma tanto como a 1ª ode mas isso será apenas um factor da minha vibratibilidade (Entretanto, por enormes que ache os excerptos de hoje, mesmo em inteligencia creio maior, mais significativa e marcante a 1ª ode). A ode de hoje é admiravel, portanto, belissima — um tudo nada paúllico — e um tudo nada, vamos lá, Fernando Pessoa. De resto, nota-se tambem evidentemente pela sua leitura que o Campos conhece bem a obra do Ricardo Reis e do Caeiro, dos quais ressumam influencias.

(SÁ-CARNEIRO, 2015: 231)

Também a *Ode Marítima*, pelo que se deprende da carta datada de 24 de Dezembro de 1915, não teve em Mário de Sá-Carneiro um impacto semelhante ao da *Ode Triunfal*, e só a distância de meses, quando a leu a Carlos Franco, que não recebera o segundo número de *Orpheu*, lhe reconhece o estatuto de obra-prima:

Assim tive a gloria de lhe dar a conhecer a sua espantosa “Ode Maritima,, — com quem eu ao principio estive um pouco zangado, por causa do tamanho; mas que reputo hoje uma obra definitiva, uma obra-prima, marcante e clássica, na qual acredito a ferro e fogo. Li-lhe a ode toda, dum folego — e o Carlos Franco ficou entusiasmado.

(SÁ-CARNEIRO, 2015: 439)

Ter-se-á reparado que nos comentários de Sá-Carneiro desaparece qualquer referência ao futurismo. De facto, a componente futurista, dominante na *Ode Triunfal*, vai-se diluindo nas composições seguinte. Não faltam versos quer na *Ode Marítima* quer nas odes que permaneceram inacabadas, *Saudação a Walt Whitman* e *A Passagem das Horas*, que remetem para esse movimento de vanguarda (cf. os artigos de SIMÕES, 1997 e 2009, e HESS, 1964), mas o que mais ressalta, em termos de futurismo, são os elementos formais, como as onomatopeias. É curioso notar igualmente que, à medida que a influência de Whitman, ainda matizada na *Ode Marítima*, se torna cada vez mais forte, vai-se esbatendo aquele “Power of construction and orderly development of a poem that no poet since Milton has attained” (PESSOA, 1966: 140). O próprio Fernando Pessoa sublinha, como traço marcante da sua primeira ode o movimento “rectilíneo”¹⁷, e na carta endereçada a Ferreira Gomes e publicada no jornal *A Informação*, Pessoa / Campos, em resposta a um inquérito literário, sublinha a diferença entre as suas duas odes publicadas, uma diferença que não é apenas estrutural:

Campos? Eu acho admiráveis, sobretudo a primeira (futurista) é para mim uma coisa enorme, genial e das maiores do Pessoa. Cada vez urge mais a Europa!”(SÁ-CARNEIRO, 1977: 71).

¹⁷ Cf. o poema “Há tanto tanto tempo que não sou capaz” (PESSOA, 2014: 302)

Agrada-me estridentemente a *Ode Triunfal*, inserta em *Orfeu 1*. Sei bem que a *Ode Marítima*”, trazida por *Orfeu 2*, tem mais construção e arredores, mas não esqueço que escrevi a primeira com a emoção em linha recta, e que ela é a obra prima da sensibilidade moderna. São favores que devo aos Deuses não quero ser ingrato com eles, desconhecendo-o.

(PESSOA, 2014: 547)

Estabelecido que a *Ode Triunfal* é um poema futurista, que pouco ou nada deve à leitura de Walt Whitman¹⁸, e que pelas suas características se diferencia dos demais textos da fase sensacionista, podemos finalmente voltar à afirmação de Jerónimo Pizarro que está na origem deste artigo e explicar o meu parcial acordo e desacordo com ela. Concordo com o crítico acerca do primeiro advérbio, passageiramente, pois julgo que a relação de Pessoa com o futurismo foi limitada no tempo e, afinal, deu origem a escrita de um único texto realmente futurista, mas discordo em relação ao segundo advérbio, superficialmente, pelo simples facto que a *Ode Triunfal* é nada mais nada menos que o acto de nascimento de Álvaro de Campos. Na famosa carta a Casais Monteiro, Pessoa relata com estas palavras o aparecimento do heterónimo: “E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo individuo. Num jacto, e à machina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Alvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem” (PESSOA, 2016: 647). Richard ZENITH (2015), em recente artigo sobre a origem de Campos, comenta que não ha quase nada de verdadeiro nessas frases, e chama a atenção para a existência de testemunhos manuscritos no espólio, ignorados até há pouco tempo, que desmentem a versão mítica. De todos os modos, o crítico reconhece que o tempo de escrita do poema deve ter sido breve, e, a meu ver, acerca disso Fernando Pessoa não se afasta da verdade, assim como é sincero ao dizer que a ode e o seu

¹⁸ Em relação à versificação escreve Jorge de SENA: “certo sopro de epopeia, certa largueza panteista do tom, certa expansividade retórica e evocativa, transparentes, sobretudo, no heterónimo Álvaro de Campos, são, sob o versilibrismo métrico e strófico, muito menos de Walt Whitman que do próprio Pascoaes, que antecipara e realizara, em muito da sua obra, aquela atmosfera de grande ode pindárica, no verdadeiro sentido originário” (apud COELHO, 1996: 244). Em particular, na *Ode Triunfal* as frases exclamativas e os numerosos vocativos lembram mais o estilo de Pascoaes do que os versos de *Leaves of Grass*. Por seu lado, Reiner Hess, criticando a descrição do estilo de Campos feita por Jacinto do Prado Coelho que o define “estilo whitmaniano típico”, afirma: “Eu não sei, contudo, porque Pessoa/Campos devia precisamente ter adoptado o estilo de Whitman, visto os horizontes serem incompatíveis, visto o estilo de Pessoa/Campos ser sempre mais nervoso, energético (onde se dá em Whitman, a glorificação das máquinas em estilo tão exaltado e frenético como é o caso permanente de Pessoa/Campos?), visto, por fim, nem a prosa ritmada nem as enumerações caóticas serem invenções peculiares a Whitman para que tivessem podido despertar o interesse de Pessoa. O que J. do Prado Coelho faz é caracterizar minuciosamente o estilo futurista [...]. Sendo assim, parece-me mais acertado inverter uma frase de Prado Coelho, para dizer que após a descoberta do futurismo, Pessoa/Campos descobre Whitman” (HESS, 1964: 210). A última asserção é um convite para ulteriores investigações que não pode ser recusado.

autor surgiram simultaneamente. Há um dado ao qual a crítica pessoana, que se têm debruçado sobre a criação heteronímica, me parece não ter dado a relevância que merece: por que razão Álvaro de Campos é um engenheiro? A ficção que Pessoa vai com o tempo elaborando e aprimorando até as “Notas para a recordação do mestre Caeiro” e à carta a Casais Monteiro (13 de Janeiro de 1935) não fornece explicação alguma, e muito menos o choque com a obra de Walt Whitman, para quem nele acredita. Na realidade é a própria *Ode Triunfal* a exigir que o seu autor seja o que é, pelas razões que Fernando Pessoa explica no rascunho duma carta endereçada a Marinetti:

Je tiens à vous dire, très franchement, que je ne suis nullement futuriste; j'ai cependant lu, dans votre attitude, (pás dans votre Ouvrage) cet amour des choses modernes qui était déjà en moi, et dont j'ai cherché à donner, dans l'Ode Triomphale, l'expression purement d'ingénieur, purement mécanique et technique.

(PESSOA, 2014: 535)

Não ignoro os documentos presentes no espólio que indicam como ao longo do ano de 1914 Fernando Pessoa hesitou na atribuição de poemas e de projectos aos heterónimos que acabava de criar. Teresa Rita Lopes foi a primeira a chamar a atenção para um plano relativo a Alberto Caeiro que inclui cinco odes futuristas, e mais recentemente quer Richard Zenith, quer sobretudo Pedro Sepulveda e Jorge Uribe, ao editar com pontual comentário as listas de planos editoriais que Pessoa foi elaborando ao longo da sua vida, acrescentaram novos dados para um conhecimento mais detalhado dessa fase de indefinição. Mas a minha convicção é a de que deve ter havido um momento em que a figura do engenheiro se impôs a Fernando Pessoa, e esse momento, que coincide com a escrita da *Ode Triunfal*, é um *point of no return*, tanto que nas trocas de pastas, para utilizar uma expressão de Teresa Rita LOPES (2002: 22), não consta uma mudança de autoria desse poema. O motivo é que este texto, pelas suas características intrínsecas, levou Fernando Pessoa a imaginá-lo como expressão de uma personalidade literária com traços únicos: um artista-engenheiro, concepção, aliás, de clara feição futurista¹⁹. Mas há mais. Um pormenor da *Ode Triunfal* tem sido totalmente descurado pela crítica pessoana: por que razão o local onde supostamente o poema foi escrito é Londres? Responder que é porque na altura Álvaro de Campos estava a estudar no estrangeiro significa pura e simplesmente trocar o efeito pela causa. Voltamos a

¹⁹ Por este motivo, não posso subscrever o que afirmam Pedro Sepulveda e Jorge Uribe: “Certamente, o processo de autonomização de Campos, e o desenvolvimento da sua consistência como figura autoral, estiveram relacionados com o afastamento do futurismo, que desapareceria do título da sua produção” (SEPULVEDA e URIBE, 2016: 91) O que aconteceu foi exactamente o contrário: Campos autonomiza-se justamente por nascer genuinamente futurista.

abrir o número 30 da revista *A Águia* para ler o artigo “O Paroxismo” no qual Teixeira de Pascoaes comenta e critica as ideias avançadas por Nicolas Beauduin:

Sim ha duas Realidades. Na imediata, a civilização elabora o seu corpo; na outra o seu espírito. Os jovens poetas franceses adoram a primeira, como a devem adorar todos os povos que são grandes e ricos, e aspiram a dominar materialmente, de facto. *Mas nós, os portugueses, somos pouca gente e vivemos n’um pequeno território. O movimento científico, industrial, militar, etc., não atingirá no nosso meio, uma grandeza capaz de se tornar inspiradora. Faltam-nos grandes cidades cheias dum grande Ruído... O imperialismo não é para as nações pequenas, e cantar o das outras seria, sobretudo ridículo.*

O nosso campo de Acção é diferente. Queremos movimento e vida viva, mas num espaço infinito... A nossa *Realidade* não pode ser imediata. Ao ímpeto conquistador dos grandes povos oponhamos sentimentos que o suavisem. Tentemos dar uma alma ao grande corpo... A nós pertence-nos atingir o *Sentido da Ilusão*, o segredo de criar para além d’um mundo que está sob o domínio dos Bancos, dos *Trusts*, dos *Dreadnoughts*...

(PASCOAES, 1990: 197)²⁰

Fernando Pessoa, que obviamente conhecia o escrito de Pascoaes, deve ter concordado com a falta, em Portugal, de grandes cidades e dum grande “Ruído”, por isso cuidou de circunstanciar o poema de forma a evitar o ridículo em que teria caído uma celebração da vida moderna feita a partir de Lisboa. Foi, então, justamente a necessidade de ficcionar a escrita da ode numa das grandes capitais europeias²¹ que origina o elemento biográfico, os estudos e a vida no estrangeiro, que posteriormente serão integrados na biografia imaginária de Álvaro de Campos. Ou seja, é a necessidade de conferir plausibilidade à composição poética

²⁰ O artigo foi publicado na revista *A Águia*, n.º 30. Já no número 28 da mesma revista, Abril de 1914, Pascoaes expressara ideia semelhante depois de censurar um futurista italiano que chegara a cantar “as fortalezas de Hamburgo”: “Eu compreendo que o belga, o suíço, povos incaracterísticos mais apagados que os rebanhos dos seus outeiros, como dizia Oscar Wilde, adorem o progresso, o esplendor do ouro, os silvos das locomotivas, velocidades de automóveis, voos de aeroplanos, enfim a forma burguesa da Civilização. Mas nós os portugueses, devemos amar alguma coisa mais do que o progresso” (PASCOAES, 1990: 178). Veja-se *infra* a citação mais extensa do texto de Pascoaes.

²¹ As grandes capitais eram tradicionalmente Londres, Paris e Berlim; o facto de Pessoa optar pela primeira pode ter várias razões. Na polémica Pascoaes-Sérgio (PASCOAES, 1990: 11-173) a cidade inglesa é referida várias vezes e Pascoaes, a páginas tantas, escreve: “O meu amigo é uma vítima simpática das Cartas Constitucionais, dos eléctricos do underground furando num delírio o subsolo de Londres, do vapor, do bico auer, e oxalá não o seja da aviação aérea! Eu também estive em Londres, meu bom amigo! Penetrei-me de sombrio nas escuras celas da trágica Torre! Passei, cá fora, na esplanada entre os míseros corvos, borrifados de lama, e de *spleen* [...] bebi o *fog* a largos haustos. Vi pastar ovelhinhas nos verdes campos de Hyde Park. Vi os leões do Regent Park, as pontes sobre o Tamisa, esse rio parente do meu Tâmega... Vi centenas de canudos fumegantes farruscando um ar já enfarruscado... Fui, por momentos, uma gota de água nesse profundo e agitado turbilhão de povo que tanto admiro! (PASCOAES, 1990: 142-143). Em 1915, Pascoaes publicou um poema inspirado nos dias que passou na capital inglesa, “Londres”, na revista *Atlântida*, n.º 19, Maio de 1917, pp. 529-535.

futurista que implica um autor que tivesse uma vivência das grandes capitais europeias.

Pelo que estamos a verificar, parece existir uma ligação nítida e directa entre a escrita da *Ode Triunfal* e o que ia sendo entretanto publicado na revista *A Águia*, e não só no número 30. Se compulsarmos o anterior número 28, que tem data de Abril de 1914, encontramos um extracto da conferência proferida por Teixeira de Pascoaes na Associação dos Estudantes do Porto e que tinha o título de “A Era Lusíada”. Nessa palestra, o poeta de Amarante desfere um ataque virulento contra o movimento futurista²². Uma investida que tem por base a leitura da *Antologia dei poeti futuristi*, como comprova a citação de livros mencionados na introdução de Marinetti (*Canto dei Motori*, de Luciano Folgore; *Aeroplani*, de Paolo Buzzi, e *Poesie elettriche* de Corrado Govoni) e a alusão a um poema de Paolo Buzzi, “Al porto di Kiel”:

Na Itália, nota-se também um movimento literário, embora orientado por um restrito ideal de progresso, no frio e metálico sentido da palavra. Refiro-me ao *futurismo*.

“Cantos do Motor”, “Aeroplanos”, “Versos eléctricos”, são títulos de Poemas! Vide até onde leva a obsessão científico-industrial! Ó pobre Musa futurista, o teu olhar é um brilho de verniz, em pupilas de vidro! Passeias a vapor entre nuvens de poeira, no teu férreo vulto estridente, vestido de reclames comerciais...

Oh que ilusão, que estúpida ilusão a do homem que tenta matar a divina fome do espírito, dando-lhe a roer carvão e ferro! Ele confunde o movimento simples com a vida complexa, o que se desloca no espaço com o que sonha no Infinito. Mas isto é ainda retórica-, a retórica descendo da epiderme verbal e querendo atingir a essência viva, a alma!

Não: a Vida, a única matéria-prima da Beleza, não está nos motores, nos aeroplanos ou na luz eléctrica. Tudo isto é esqueleto. A Poesia, mesmo quando epitáfio, não desce ao fundo da sepultura; conserva-se cá fora, sobre o mármore, onde pousam as aves cantando e onde bate o luar e a luz do sol...

O destino das Musas, neste mundo é invariável. Elas tiveram e terão sempre em vista elevar a alma do homem acima da sua própria contingência, pondo-a em contacto amoroso com os Deuses. [...] Mas o destino das Musas, na Itália é sacrificado ao delírio industrial, à restrita ideia fixa de progresso e de bruto domínio pelas armas.

Um poeta futurista italiano chegou mesmo a cantar as fortalezas de Hamburgo! Ainda se fora alemão?!...

Nós os portugueses, queremos renascer e não apenas progredir. Queremos vida e não movimento inanimado, espírito e não retórica.

(PASCOAES, 1991: 177-178)

É muito provável, senão mesmo certo que tenha sido a leitura dos artigos publicados na revista *A Águia* o interruptor que desencadeou a escrita da *Ode*

²² O não ter lembrado esta conferência é a pecha, grave, dum recente artigo que reconstitui detalhadamente a recepção do futurismo na literatura portuguesa, Miraglia (2011).

Triunfal, e o simultâneo aparecimento de Álvaro de Campos²³: um ataque frontal ao ideário estético de Teixeira de Pascoaes, que proclama, de forma genial, a beleza dos motores e da luz elétrica. A ruptura com o movimento saudosista é inevitável e Sá-Carneiro conclui significativamente o seu comentário à *Ode Triunfal* com estas palavras: “Depois de tudo isto, meu Amigo, mais do que nunca urge a Europa!...” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 224). Que o poema tenha sido escrito no mês de Junho de 1914, não constitui novidade alguma, já o afirmaram, entre outros, LOPES (2002: 19) e ZENITH (2008: 100), mas talvez seja o caso de chamar a atenção para o facto de isto não contradizer a versão da criação do heterónimo que Pessoa relata na carta a Casais Monteiro, como poderiam levar-nos a crer vários textos críticos, inclusive recentes:

[...] no 8 de Março de 1914 o autor teria escrito a maior parte dos poemas que haveriam de formar o conjunto poético *O Guardador de Rebanhos* – obra maior de Alberto Caeiro –, uma longa *Ode* de Álvaro de Campos e, ainda, seis poemas assinados com o próprio nome de Fernando Pessoa. Nesse mesmo dia, Pessoa teria compreendido definitivamente e estipulado para si mesmo o tipo de relação que reuniria os nomes de Caeiro, Campos, Pessoa e Reis como constituintes de um conjunto de obras poéticas interdependentes.

(SEPULVEDA e URIBE, 2014: 5)

Pessoa “tomando um papel” escreveu os “trinta e tantos poemas a fio” de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. Depois, pegou noutro papel e escreveu, “também a fio”, os poemas de ‘Chuva Oblíqua’. “Imediatamente e totalmente...”, a seguir, “sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos”.

(CASTRO, 2014: 62-63)

Na realidade, se lermos com atenção a carta, verificamos que Fernando Pessoa dedica um longo parágrafo à descrição do que aconteceu no dia 8 de Março, e, pelo que diz respeito à criação poética, menciona a escrita dos trinta e tantos poemas a fio de *O Guardador de Rebanhos* e aqueles de “Chuva Oblíqua”, antes de pôr um ponto parágrafo. Da *Ode Triunfal*, e da figura de Ricardo Reis, fala apenas e só no parágrafo seguinte que começa, significativamente, com um participio absoluto. A pontuação, a meu ver, indica de forma clara, senão inequívoca que Pessoa separa a criação de Alberto Caeiro da dos outros dois maiores heterónimos no plano temporal. O que acontece é que, por razões que só eles podiam explicar, numerosos pessoanos, ao passarem por cima da sintaxe, põem em relação sem mais nem menos o adverbio ‘logo’ com o dia 8 de Março, abusivamente, digo eu, para rematar com um advérbio este artigo que já vai longo e que, como talvez se lembre o paciente leitor, num advérbio teve a sua origem.

²³ A ideia que Caeiro-Campos nasce como reacção contra as ideias proclamadas pela revista *A Águia* encontra-se em LOPES (2002); veja-se o Apêndice.

Apêndice. Apontamentos e versos na folha no verso da folha 70-4.

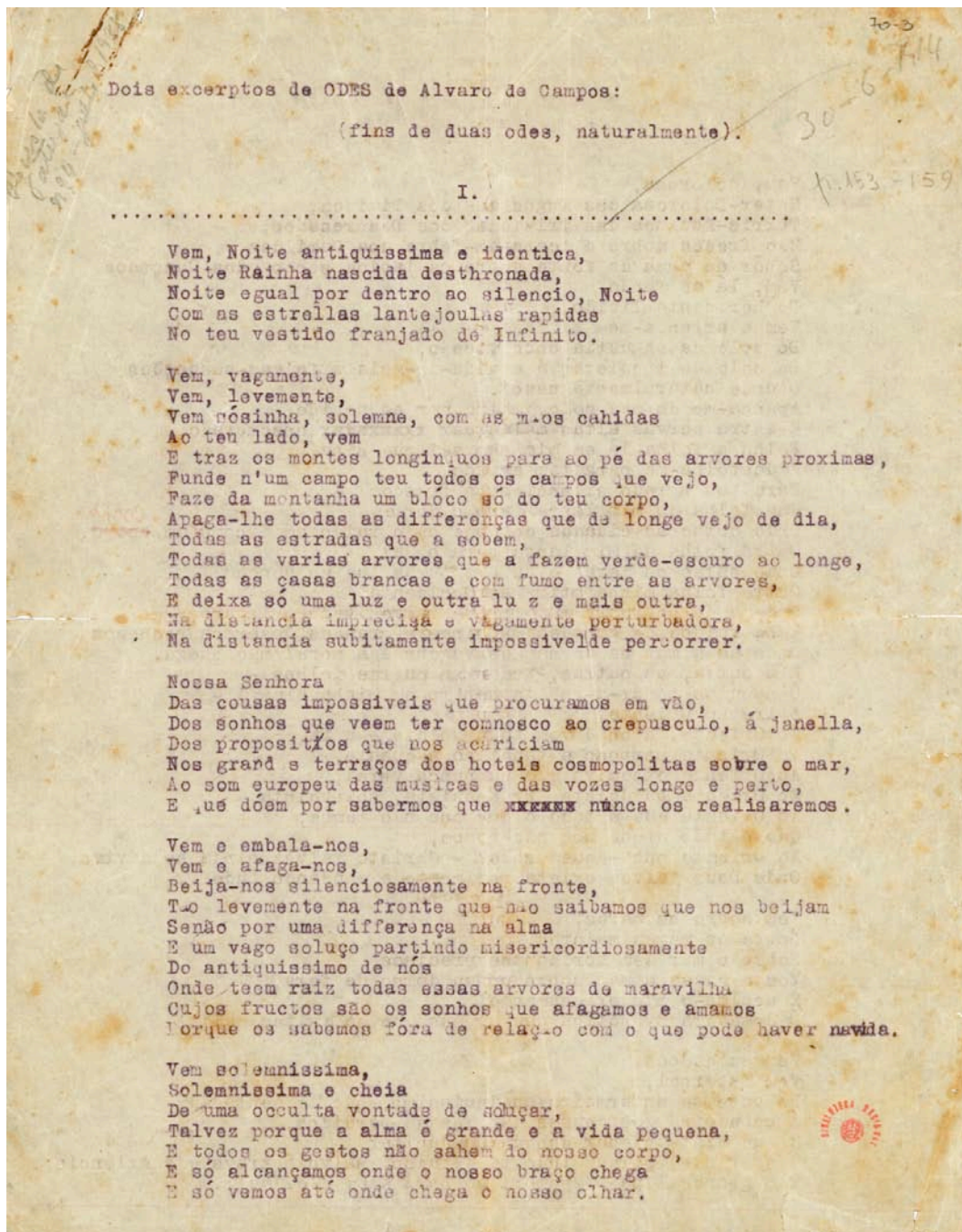


Fig. 2. BNP/E3, 70-3r.

Vem, dolorosa,
 Mater-Dolorosa das Angustias dos Tímidos,
 Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,
 Mão fresca sobre a testa-em-febre dos Humíldes,
 Sabôr de agua da fonte sobre os labios seccos dos Cançados.
 Vem, lá do fundo
 Do horizonte livido,
 Vem e arranca-me
 Do solo da angustia onde vicejo,
 Do solo de inquietação e vida-de-mais e falsas-sensações
 D'onde naturalmente nasci.
 Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
 E entre ervas altas malmequer ~~xxxxxxx~~ ensombrado,
 Folha a folha lê em mim não sei que sina,
 E desfolha-me para teu agrado,
 Para teu agrado silencioso e fresco.
 Uma folha de mim lança para o Norte,
 Onde estão as cidades de Hoje cujo ruido amei como um ^{Corpo} ~~coito~~.
 Outra folha de mim lança para o Sul
 Onde estão os mares e as aventuras que se sonham.
 Outra folha minha atira ao Occidente,
 Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o futuro,
 E há ruidos de grandes machinas e grandes desertos rochosos
 Onde as almas se tornam selvagens e a moral não chega.
 E a outra, as outras, todas as outras folhas -
 Ó occulto tocar-a-rebate dentro em minha alma ! -
 Atira ao Oriente,
 Ao Oriente, d'onde vem tudo, o dia e a fé,
 Ao Oriente pomposo e fanatico e quente,
 Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
 Ao Oriente buddhista, brahmanista, shintoista,
 Ao Oriente que é tudo o que nós não temos,
 Que é tudo o que nós não somos,
 Ao Oriente onde - quem sabe? - Christo talvez ainda hoje viva,
 Onde Deus talvez exista ~~realmente~~ e mandando tudo...
Com corpo
 Vem sobre os mares,
 Sobre os mares maiores,
 Sobre o mar sem horizontes precisos,
 Vem e passa a mão sobre p seu dorso de féra,
 E acalma-o mysteriosamente,
 Ó domadora hypnotica das cousas que se agitam muito!
 Vem cuidadosa,
 Vem maternal,
 Pé ante pé enfermeira antiquíssima, que te sentaste
 À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
 E que viste nascer Jehovah e Jupiter,
 E sorriste, porque tudo te é falso, salvo a treva e o silencio,
 E o grande Espaço Mysterioso para além d'elles...

Fig. 3. BNP/E3, 70-3v.

Vem, Noite silenciosa e extatica,
 Vem envolver no teu manto leve
 O meu coração...
 Serenamente como uma briza na tarde lenta,
 Tranquillamente como um gesto materno afagandô,
 Com as estrellas luzindo (ó ~~Masquerada~~ Mascarada do Além!)
 Pó de ouro no teu cabello negro,
 E a lua mascara mysteriosa sobre a tua face.

Todos os sons sôam de outra maneira
 Quando tu vens.
 Quando tu entras baixam todas as vozes.
 Ninguém te vê entrar.
 Ninguém sabe quando entraste,
 Senão de repente, vendo que tudo se fecha,
 Que tudo perde as arestas e as côres,
 E que no alto céu ainda claramente azul e branco no horizonte,
 Já crescente nitido, ou círculo amarelento, ou mera esparsa
 brancura,
 A lua começa ^{o seu dia} ~~a dos dias~~

II.

.....
 Ah o crepusculo, o cahir da noite, o acender das luzes nas
 grandes cidades,
 E/a mão de mysterio que abafa o bulicio,
 E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe
 Para uma sensação exacta e ~~praxia~~ activa da Vida!
 Cada rua é um canal de uma Veneza de tedios
 E que mysterioso o fundo unanime das ruas,
 Das ruas ao cahir da noite, ó Camrio Verde, ó Mestre,
 Ó do "Sentimento de um Occidental"!

Que inquietação profunda, que desejo de outras cousas,
 Que nem são paizes, nem momentos, nem vidas,
 Que desejo talvez de outros modos de estados de alma
 Humedece interiormente o instante lento e longinquo!

Um horror somnambulo entre luzes que se accendem,
 Um pavor terno e liquido, escostado ás esquinas
 Como um mendigo de sensações impossiveis
 Que não sabe quem lh'as possa dar...

Quando eu morrer,
 Quando eu me for, hirtó e ~~como~~ ^{differente} como toda a gente,
 Ignobil por fóra, e por dentro quem sabe que outro-ser,
 Por aquelle caminho cuja idéas não pode encarar de frente,
 Por aquella porta a que, sepudessemos assomar, não assomariamos,
 Para aquelle porto que o Capitão do Navio não conhece -
 Seja por esta hora condigna dos tedios que tive,

Fig. 4. BNP/E3, 70-4.

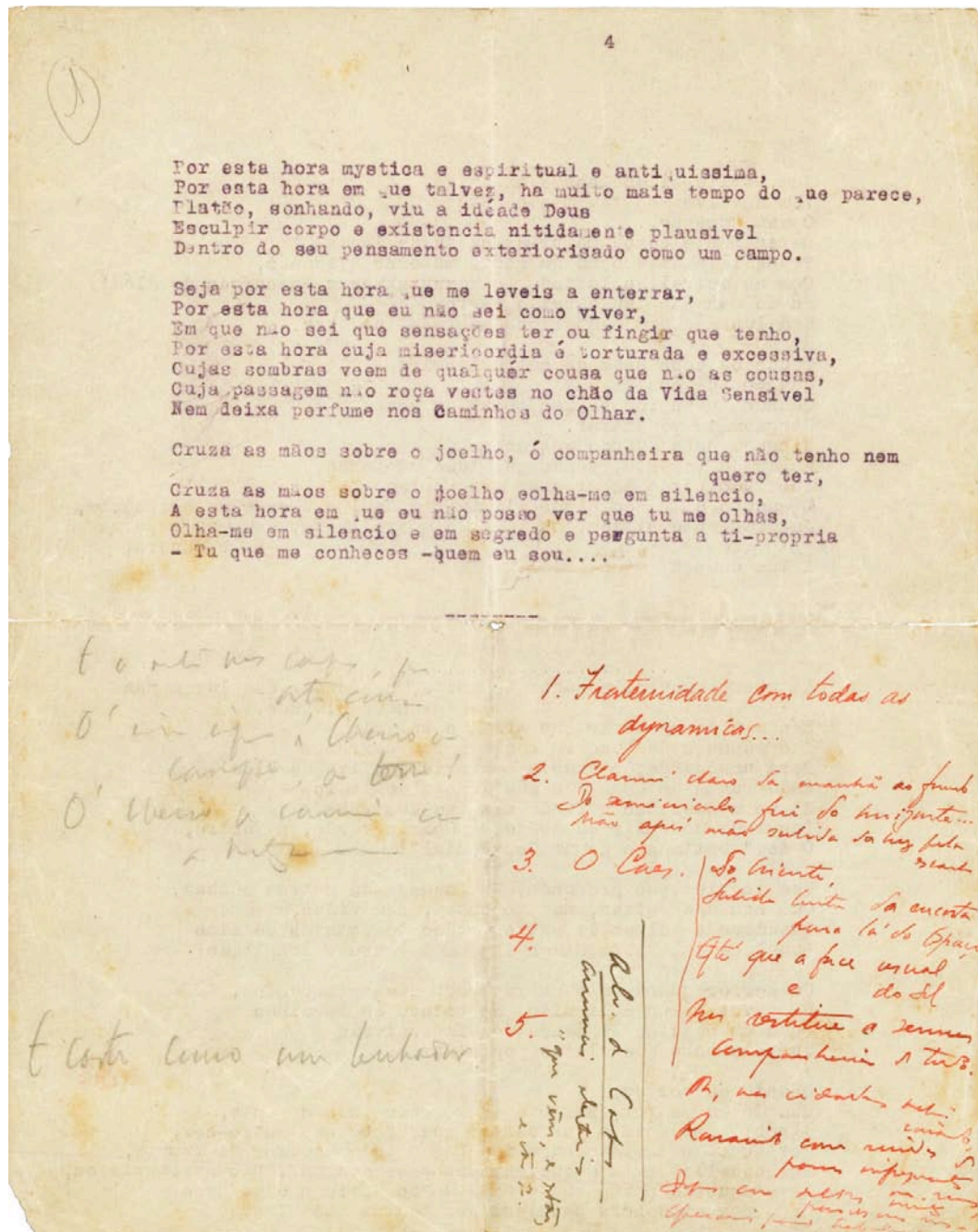


Fig. 5. BNP/E3, 70-4v.

A seguinte é a transcrição dos textos que se encontram na metade inferior da página 70-4^v, manuscritos com vários instrumentos de escrita:²⁴

1. Fraternidade com todas as dynamics...
2. Clarim claro da manhã ao fundo
Do semicirculo frio do horizonte...
Mão após mão subida da luz pela escada
Do Oriente,²⁵
Subida lenta da encosta para lá do Espaço,
Até que a face usual e □ do Sol
Nos restitue o sermos companheiros de tudo.
Ah, nas cidades manhã raiando
Raizando com ruidos de passos infrequentes nas ruas,
Depois com subitas muitas pessoas nas ruas –
Operarios passando trabalhar.

3. O Caes.

4. □

5. □

Alv[aro] de Campos
Annuncios electricos “que vem, e estão, e vão...”²⁶

E a manhã nos campos, que até corria.
Ó minha infância é Cheiro a campo, a terra!
Ó Cheiro que corria com a natureza!

E casto como um lenhador!

A lista na parte inferior direita da folha enumera cinco pontos. No ponto 1 temos a transcrição do verso inicial da primeira ode de Álvaro de Campos que Mário de Sá-Carneiro recebeu em fins de Junho de 1914. Poucos dias depois, Fernando Pessoa enviaria mais um trecho, ou seja os primeiros 32 versos. O poema viria a receber mais tarde, talvez apenas nos primeiros meses de 1915, o título de *Ode Triunfal*.

²⁴ Publicado pela primeira vez na edição crítica da poesia de Campos organizada por Cleonice Berardinelli (PESSOA, 1990: 65). A transcrição, além de ser incompleta, pois não reproduz nem menciona as linhas a lápis na margem inferior esquerda, não teve em conta o traço que separa os versos do ponto 2 da palavra “Caes”, que é seguida de ponto final, e atribui os versos seguintes ao ponto 3. Veja-se “Dois Excerptos de odes (fins de duas odes, naturalmente)” (Pessoa, 2014: 599-600).

²⁵ Com “d” ou “D” inicial; o sintagma poderia ser a conclusão do verso anterior.

²⁶ Na vertical, a tinta preta; trata-se do verso 100 da *Ode Triunfal*.

O ponto 2 identifica a segunda ode com uma série de versos cujos dois primeiros coincidem com os do documento 70-20 (folha dactilografada a tinta roxa, excepto uns versos manuscritos a tinta preta) que nas edições da poesia de Campos (PESSOA, 2014: 148) é considerado um fragmento da ode *A Passagem das Horas*.

O ponto 3 indica apenas a palavra “Caes”, o que parece sugerir que Pessoa ainda não tinha escrito qualquer verso da ode, tendo só uma ideia do seu assunto. Com muita probabilidade corresponde ao poema que mais tarde receberia o título de *Ode Marítima*.

Os pontos 4 e 5 são deixados em branco.

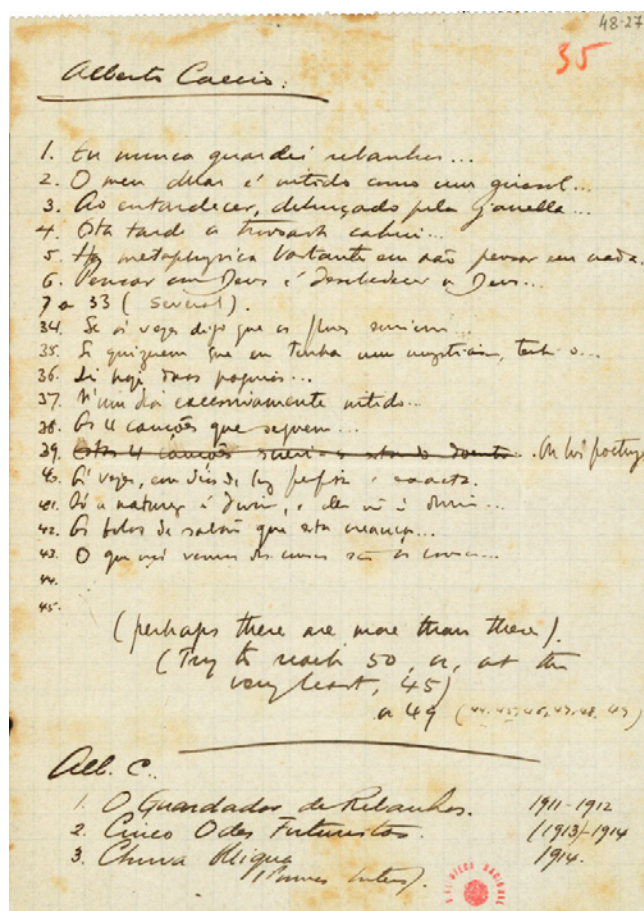


Fig. 6. BNP/E3, 48-27^r.

Aa lista que começa “1. Fraternidade com todas as dynamicas...” deve ser colocada diacronicamente entre o projecto editorial cf. o “Cinco Odes Futuristas”, atribuído a Alberto Caeiro; veja-se o documento 48-27^r, datado do mês de Março de 1914, e o projecto editorial “Cinco Odes Triumphaes” – que faz parte da “Bibliotheca de Cultura Cosmopolita” (48C-24^r) e está atribuído a Álvaro de Campos –, ambos descritos em SEPULVEDA e URIBE, 2016: 63-66; 76-77. Em 48C-24^r, para além das “Cinco Odes Triumphais”, atribuem-se a Campos dois textos: “O Sensacionismo” e “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa”. Este último

texto parece ser anterior a 1915 – cf. PESSOA (2014: 491) – por duas razões. Em primeiro lugar, e “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa” fala-se de Alberto Caeiro como chefe do sensacionismo e de Fernando Pessoa como representante principal do paulismo. Em segundo lugar, em relação ao sensacionismo lê-se: “O sensacionismo prende-se á attitude energica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Materia e pela Força, que tem lá fóra representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos generos diferentes dentro da mesma corrente!)” (PESSOA, 2014: 491). Os autores mencionados não voltam a aparecer nos textos em que Fernando Pessoa delineia a genealogia do sensacionismo ou aponta as afinidades dos heterónimos com outros poetas, o que me leva a pensar que, por um lado, o termo “chefe” referido a Caeiro não é um sinónimo de “mestre”, e que, por outro, esse texto pode remontar a um período em que ainda não existiam discípulos. Com efeito, o documento 48-27^r (Fig. 6) atribui a Alberto Caeiro uma lista de obras dividida em 3 pontos. O primeiro referencia “O Guardador de Rebanhos”, com data de 1911-1912 (obviamente fictícia, mas é a mesma que aparece no fim do caderno com a cota 145); o segundo “Cinco Odes Futuristas”, com data (1913)-1914, que nessa altura não deviam passar de esboços, sendo notável como este projecto se vai manter inalterado após a mudança autoral, ao longo dos anos; o terceiro “Chuva Obliqua”, datado de 1914. Ou seja, aparentemente estamos diante da evolução de um único autor que passa por três fases diferentes às quais é possível aplicar, em parte, a definição de sensacionismo contida em “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa”.

A ideia de que Caeiro se teria desdobrado em Campos já foi proposta por Teresa Rita Lopes, que discute o documento 48-27, no prefácio à sua edição da *Poesia* de Álvaro de Campos (e previamente em *Pessoa Inédito*, 1993, pp. 46-47):

Caeiro, que acabaria por ser apresentado pelos discípulos como um Cristo às avessas, solar, materialista, começa por ser assim um anti-Pascoaes. E porque é “o mais original dos poetas modernos”, é encarregado de escrever as tais “Cinco Odes Futuristas” e “Poemas Interseccionistas”. Isso explica que exista um poema neste livro (T.15) encimado pela indicação “A.C. 5 Odes” – que seria, naturalmente ainda obra de Caeiro mas que este mais tarde teria de endossar a Campos, como veremos. Acontece que este poema deve ter sido escrito entre Março e Junho, antes da “Ode Triunfal” que deu presença viva ao Engenheiro. Só então, na presença um do outro, o papel de cada um deles se definiu. Pessoa apeteceu um subversor [...] que pusesse em causa a revista *A Águia*, Pascoaes e os seus, ridicularizando o seu nacionalismo patego, as suas ideias e os seus versos atrelados a carroças trôpegas. Caeiro foi assim criado para pregar a libertação de ideias feitas e versos presos, para libertar de suas gaiolas a alma e o verso: para exaltar, à maneira de Whitman [...] a vida moderna. Por isso autor de “Cinco Odes Futuristas” – que cantam, como a ode já referida, “os primeiros minutos nos cafés de novas cidades!”. Caeiro não é ainda o pastor de rebanhos (mesmo metafóricos) instalado nesse cenário que, só depois de Campos ter definido o seu espaço próprio, ficou a ser o seu.[...] Acontece assim que os papeis de “A.C.” e “A. de C.” Estiveram confundidos no início. Quando Pessoa concebeu o “Engenheiro”, igualmente subversor, moderno, indisciplinado, arrogante [...] recambia o “Guardador de

Rebanhos” para a sua casa do monte apascentar as suas ovelhas-pensamentos, aprendendo e ensinando a ter raiz, e deixa para Campos esse papel de cantor do que é moderno e intenso [...]. Passa-lhe então a pasta das “Cinco Odes Futuristas” e até da “Chuva Oblíqua”.

(LOPES, 2002: 20-22)

Trata-se de uma reconstrução, baseada nos documentos do espólio, que me parece ser bastante próxima daquilo que deve ter sido o processo que levou à criação dos dois heterónimos, embora seja necessário corrigir alguns detalhes: Caeiro foi desde o princípio o pastor de rebanhos, simplesmente deixa de evoluir para outras fases, enquanto Campos, como explico no artigo, nasce sob o signo do futurismo e não de Whitman. O facto de haver na origem da poesia de Caeiro uma intenção polémica para com a Renascença Portuguesa, ou seja o desejo de contrapor à corrente saudosista, tradicionalista, uma corrente cosmopolita é claro, e já tinha sido mais vezes assinalado por Jorge de SENA (1984: 103; 322) mas até agora não se reparou que igual intenção está na origem de Campos. No número de Janeiro de 1914 da revista *A Águia*, Pascoaes publica o poema “A Minha Aldeia”, que faz parte da colectânea de versos *Sempre*. É uma celebração entusiasta da vida rural que vale a pena cotejar com a *Ode Triunfal*, em particular pelo que diz respeito à descrição das pessoas (“O aleijado, a viúva, a criança abandonada” – “mendigos desgraçados”) repassada de compaixão em Teixeira de Pascoaes, e marcada pela impassibilidade ou antes por um certo fascínio mórbido em Álvaro de Campos. Note-se, aliás, que a exclamação “Como vos amo” que o engenheiro repete nos versos 86, 87 e 178 relembra igual sintagma de Pascoaes quer nessa composição (“Como eu vos amo, sim!”), quer em “Tarde de Outono” (“Como eu vos amo, ó tardes de abandono!”) poema contido no mesmo livro. Por fim, podemos imaginar qual foi a reacção de Teixeira de Pascoaes quando leu nas páginas da revista *Orpheu* os seguintes versos da *Ode Triunfal*: “Ó coisas todas modernas, | Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima | Do sistema imediato do Universo! Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!” (PESSOA, 2014: 52). Que a divindade se revelasse através das coisas modernas é a total subversão da visão do mundo de Pascoaes, e não admira que, em entrevista a Álvaro Bordalo, o poeta de Amarante tenha utilizado a palavra *blaguer* para definir Fernando Pessoa.²⁷

²⁷ “[...] a impressão que tenho é a de que em política era o mesmo que em poesia. Tinha a arte de tornar o ‘sim’ igual ao ‘não’ e vice-versa... Em suma um ‘blaguer’ genial” (PASCOAES, 2004: 252). Nessa entrevista Pascoaes enaltece a figura de Sá-Carneiro, em sua opinião, o único poeta do movimento futurista; de todos os modos, pouco tempo depois, no prólogo a um volume de versos de Idílio Sardoeira, reconhece também a Pessoa o mérito de ter estado na origem da renovação da poética na lírica portuguesa do século XX: “A Poesia não pode ser nova nem velha; a Poética, sim. Percebe-se que a partir de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa está na forja uma nova Poética”. (PASCOAES, 2004: 119).

ODE TRIUNFAL

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fêra para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fóra e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fóra,
Por todas as papilas fóra de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical —
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e fôrça —
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve outróra e fôram humanos Vergílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Esquilo do século
cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por
estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modêlo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,

Fig. 7. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 77.

Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de ólios e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promiscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita
Dos comboios estrénuos,
Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
Do tumulto disciplinado das fábricas,
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

Horas europeias, produtoras, entaladas
Entre maquinismos e afazêres úteis!
Grandes cidades paradas nos cafés,
Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas
Onde se cristalisam e se precipitam
Os rumores e os gestos do Útil
E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!
Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!
Novos entusiasmos de estatura do Momento!
Quilhas de chapas de ferro sorrindo encostadas às docas,
Ou a seco, erguidas, nos planos-inclinados dos portos!
Actividade internacional, transatlântica, *Canadian-Pacific*!
Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hoteis,
Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,
E Piccadillies e Avenues de l'Opéra que entram
Pela minh'alma dentro!

Hé-la as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô *la foule*!
Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos;
Membros evidentes de clubs aristocráticos;
Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colête
De algibeira a algibeira!
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
Presença demasiadamente acentuada das cocottes;
Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)
Das burguezinhas, mãe e filha geralmente,
Que andam na rua com um fim qualquer;
A graça feminina e falsa dos pederastas que passam, lentos;
E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
E afinal tem alma lá dentro!

Fig. 8. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 78.

(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo !)

A maravilhosa belesa das corrupções políticas,
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
Agressões políticas nas ruas,
E de vez em quando o comêta dum regicídio
Que ilumina de Prodigio e Fanfarra os céus
Úsuais e lúcidos da Civilização quotidiana !

Noticias desmentidas dos jornais,
Artigos políticos insinceramente sinceros,
Noticias *passez à-la-caisse*, grandes crimes —
Duas colunas dêles passando para a segunda página !
O cheiro frêsko a tinta de tipografia !
Os cartazes postos ha pouco, molhados !
Vients-de-paraitre amarelos com uma cinta branca !
Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Como eu vos amo de todas as maneiras,
Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto
E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim !)
E com a intelligência como uma antena que fazeis vibrar !
Ah, como todos os meus sentidos teem cio de vós !

Adubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura !
Química agricola, e o comércio quase uma sciência !
O' mostruários dos caixeiros-viajantes,
Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria,
Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios !

Ó fazendas nas montras ! ó manequins ! ó últimos figurinos !
Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar !
Olá grandes armazens com várias secções !
Olá anúncios eléctricos que veem e estão e desaparecem !
Olá tudo com que hoje se constroi, com que hoje se é diferente de
ontem !

Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos !
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos !
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aéroplanos !

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas todas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima

Fig. 9. Ode Triunfal, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 79.

Do sistema imediato do Universo!
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

Ó fábricas, ó laboratórios, ó *music-halls*, ó Luna-Parks,
Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes —
Na minha mente turbulenta e encandescida
Possuo-vos como a uma mulher bela,
Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,
Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.

Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios!
Eh-lá-hô recomposições ministeriais!
Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos,
Orçamentos falsificados!
(Um orçamento é tão natural como uma árvore
E um parlamento tão belo como uma borboleta).

Eh lá o interesse por tudo na vida,
Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
Até à noite ponte misteriosa entre os astros
E o mar antigo e solene, lavando as costas
E sendo misericordiosamente o mesmo
Que era quando Platão era realmente Platão
Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo d'ele.

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masóquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

Up-lá hô jockey que ganhaste o Derby,
Morder entre dentes o teu *cap* de duas côres!

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!
Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)

Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!
Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas,

Fig. 10. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 80.

E ser levantado da rua cheio de sangue
Sem ninguém saber quem eu sou!

Ó tramways, funiculares, metropolitanos,
Rocai-vos por mim até ao espasmo!
Hilla! hilla! hilla-hô!
Dai-me gargalhadas em plena cara,
O automóveis apinhados de pândegos e de putas,
O multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas,
Rio multicolor anónimo e onde eu não me posso banhar como quereria!
Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!
Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,
As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam,
Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto
E os gestos que faz quando ninguém o pode ver!
Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
Me põe a magro o rôsto e me agita às vezes as mãos
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
Nas ruas cheias de encontros!

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! —
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
A gentilha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreitesa e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
É 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,
O pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)

Fig. 11. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 81.

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
 Outra vez a obsessão movimentada dos omnibus.
 E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos
 os comboios
 De todas as partes do mundo,
 De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,
 Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas.
 O' ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
 O' cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!

Eh-lá grandes desastres de comboios!
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
 Eh-lá hõ revoluções aqui, ali, acolá,
 Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,
 Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,
 A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,
 E outro Sol no novo Horizonte!

Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto
 Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,
 Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?
 Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,
 O Momento de tronco nú e quente como um fogueiro,
 O momento estridentemente ruído e mecânico,
 O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes
 Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.

Eia comboios, eia pontes, eia hoteis à hora do jantar,
 Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,
 Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
 Engenhos, brocas, máquinas rotativas!
 Eia! eia! eia!
 Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
 Eia todo o passado dentro do presente!
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
 Eia! eia! eia!
 Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
 Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
 Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
 Engatam-me em todos os comboios.
 Içam-me em todos os cais.
 Giro dentro das hélices de todos os navios.
 Eia! eia-hô! eia!
 Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!

Fig. 12. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 82.

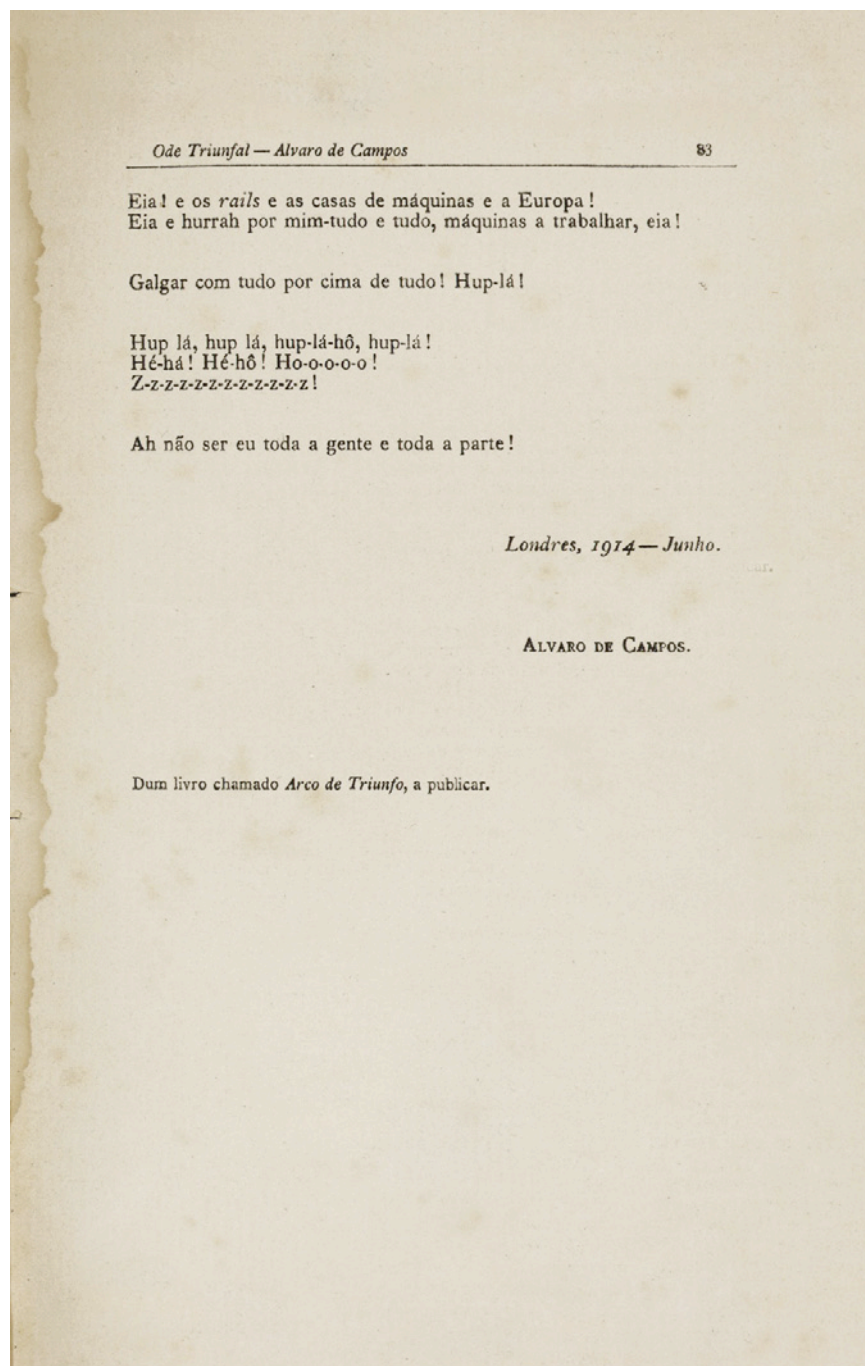


Fig. 13. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 83.

Bibliografia

- AA.VV. (1912). *Antologia dei poeti futuristi*. Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”.
- AA.VV. (s.d.) *I Manifesti del Futurismo*. Milano.
- BARRENTO, João (1986). “O sensacionismo português fala... alemão”, in *Colóquio-Letras*, n.º 94, Novembro, pp. 5-13.
- BEAUDUIN, Nicolai (1914). “La psychologie des poètes nouveaux et la vie moderne”, in *A Águia*, 2.ª série, vol. 5, n.º 30, Junho, pp. 161-165.
- BROWN, Susan (1991). “The Whitman-Pessoa Connection”, in *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 9, n.º 1, Verão, pp. 1-14.
- CASTRO, Mariana Gray de (2014). “Pessoa, Coleridge, homens de Porlock e dias triunfais”, in *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1, Outono, pp. 58-70.
- COELHO, Jacinto do Prado (1996). *A Letra e o Leitor*. Porto: Lello & Irmão Editores. 3.ª edição.
- ____ (1988). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo.
- DE MARCHI, Giorgio (2011). “Mário de Sá-Carneiro: Modernism Achieved by Means of Wrong Beauty”, in *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. Oxford: Legenda, pp. 42-54.
- HESS, Reiner (1964). “Fernando Pessoa e Walt Whitman”, in *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgedichte*. Hans Flasche (org.). Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, vol. 4, pp. 181-211.
- LIND, Georg Rudolf (1970). *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova.
- LOPES, Teresa Rita (2002). “Prefácio”, in *Álvaro de Campos – Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 11-44.
- ____ (1993) (org.) *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOURENÇO, Eduardo (1981). *Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes Editores. 2.ª edição.
- MIRAGLIA, Gianluca (2011). “The reception of Futurism”, in *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. Oxford: Legenda, pp. 236-249.
- PASCOAES, Teixeira de (2004). *Ensaio de Exegese Literária e Vária Escrita*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1990). *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ____ (s.d.). *Obras Completas*. Lisboa: Bertrand.
- PESSOA, Fernando (2016). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china. Edição de bolso.
- ____ (2014). *Obra Completa Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1994). *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Recolha, transcrição e notas Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença.
- ____ (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1985). *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática.
- ____ (2009). “Pessoa e ‘Monsieur’ Marinetti”, in *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 4, pp. 77-88.

- RAMALHO SANTOS, M. Irene (2007). *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Porto: Afrontamento
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma – Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição crítica de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china
- ____ (2003). *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água. 2 tomos.
- ____ (1977). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco*. Leitura, selecção e notas de Arnaldo Saraiva. Porto: Limiar.
- SENA, Jorge de (1984). *Fernando Pessoa & C.^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Edições 70. 2.^a edição.
- SEPÚLVEDA, Pedro e Jorge URIBE (2016). *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2014). “Este caderno”, in *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1, Outono, pp. 5-9.
- SIMÕES, Manuel (2009). “Os mitos futuristas e a ‘Ode triunfal’ de Álvaro de Campos”, in *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 4, pp. 89-98.
- ____ (1997). “Marinetti, Pessoa e o Futurismo”, in *Sentido que a Vida Faz: estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, pp. 477-485.
- ZENITH, Richard (2015), “Campos Triunfal”, *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 2, Outubro, pp. 13-29.
- ____ (2008). *Fotobiografias Século XX – Fernando Pessoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Science, astronomy and *taedium metaphysicum*: An investigation into the boredom of Giacomo Leopardi and Fernando Pessoa

Elio Attilio Baldi*

Keywords

Pessoa, Leopardi, Boredom, Science, Astronomy, Illusion, Time and Space, Infinity, Relativity.

Abstract

Giacomo Leopardi and Fernando Pessoa seem to share an unusually complex metaphysics of boredom, a trace which is strikingly modern. This metaphysics partially feeds upon science and, more specifically, astronomy. This paper looks at the similarities in Leopardi's and Pessoa's intricate philosophies of boredom, which are interwoven with their views on reality and illusion, space and time, relativity and the role of humans in the universe.

Palavras-chave

Pessoa, Leopardi, tédio, ciência, astronomia, ilusão, tempo e espaço, infinito, relatividade.

Resumo

Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa parecem compartilhar uma metafísica do tédio invulgarmente complexa, um aspecto notavelmente moderno. Essa metafísica alimenta-se parcialmente das ciências e, mais especificamente, da astronomia. Este artigo enfoca as similaridades entre as intrincadas filosofias do tédio de Pessoa e Leopardi, que se encontram entrelaçadas às suas respectivas visões sobre realidade e ilusão, espaço e tempo, relatividade -- e sobre o papel do ser humano no universo.

* University of Amsterdam.

Pessoa écoutant une voix, celle de Leopardi [...] se donne une identité et un hétéronyme de plus [Pessoa, in listening to a voice, that of Leopardi [...] gives himself an extra identity and heteronym.

(RAVOUX-RALLO, 1997: 39)

Giacomo Leopardi (1798-1837) and Fernando Pessoa (1888-1935) seem to be bound by an elective affinity, in spite of the different epochs in which they lived. Both were poet-philosophers of poor health but rich minds, prolific and precocious writers and thinkers, innovative but *maudit*. Prisoners of their own reason, they fell prey to the worst possible condition that they could imagine: boredom. In the writings of both poets we find boredom in many interstices, overtly mentioned or laid down as a fine dust on their closely-written pages. Both, I will argue, have constructed a complex metaphysics of boredom, bound to their ambiguous stance towards science and the idea of progress. There are remarkable similarities in their stance on the interwovenness and inextricability of reality and illusion, science and myth. Their method of interrogation comprised a very similar compound of poetry and philosophy, of feeling and thinking – what Leopardi called ‘ultrafilosofia’. It is therefore not all that surprising that Pessoa possessed two volumes of Leopardi’s works, one in French and one in Italian (LEOPARDI, 1909; LEOPARDI, 1924).

Nevertheless, even though both writers have been compared to many poets, writers and philosophers, there seems to have been fairly little critical attention to the intertextual connections between the pluri-personal, dispersed writings of Pessoa and the equally fragmented, labyrinthic non-whole that constitutes Leopardi’s literary heredity. Except for a few articles and contributions of several critics, mostly in French, and a brief comparison by the Italo-Portuguese writer Antonio Tabucchi, I have found only a book about the Portuguese and Brazilian reception of Leopardi’s works by Mariagrazia RUSSO (2003) and rather cursory remarks in articles and books that treat other themes.¹ In this article, I propose to provide material for this potentially fruitful comparison between Leopardi and Pessoa, arguing that there is a specific, analogous relationship between their respective philosophies about boredom and their interest in science, and more specifically astronomy.

It goes without saying that there are many possible complications for a comparison of their boredom. First of all, there is a linguistic problem, in the sense that Pessoa and Leopardi wrote in different languages and thus did seldom use the same words to express their boredom; and even if they did use the same words, these words certainly had different cultural and historical connotations at the

¹ Cf. DAROS (1997), LARUE (1997), RAVOUX-RALLO (1997), RUSSO (2003); A comparison between Pessoa and Pirandello has seemed, for instance, more logical for critics (especially with Antonio Tabucchi as ‘intermediator’), although much of Pirandello’s poetics can be traced back to Leopardi. Contemporaneity seems a strong guiding principle here.

moment they used them. My interest in this article is however not so much philological, but more thematic, thus not paying too much attention to the intricacies of verbal differences, but more to the constancies that can be distilled from repeated semantic foregrounding of boredom in the context of a philosophy on life and literature.²

Another problem is the lack of a centre in the philosophical poetry and poetic philosophy of both writers. Leopardi's *Zibaldone* is a non-linear, rhizomatic collection of annotations about all kinds of subjects, in which he weaves and unweaves like a writerly equivalent of Penelope. The same is even more emphatically true for Fernando Pessoa, whose literary heredity presents the added complexity of a heteronymous constellation of authorial personae. This loss of self and dispersal of authorship have to be taken into account and can in my view be partially explained through the effects of the specific boredom that both 'non-existent' authors embodied. This is not an attempt to deny the complexities of such a decentred authorship, but rather to acknowledge it by studying possible if partial reasons for its existence. On the whole, however, I agree with the reading of Paulo de Medeiros, who maintains that, even though the implications of Pessoa's heteronomy are complex and theoretically interesting, they have tended to dominate critical attention for Pessoa's works in a way that is not wholly desirable (MEDEIROS, 2013). Furthermore, in this paper marginalia will be an important tool in delineating the figure of the writer-reader Pessoa, since I agree with Patricio Ferrari when he states that "to think of this author outside the context of his personal library would mean to neglect a longstanding connection that both provoked and generated literature" (FERRARI, 2008: 69-70), just as "the critical normativization of the *Zibaldone*'s fragmentariness tends to dismiss its burden of potentiality" since Leopardi's text is "annotated with thousands of marginalia, interlinear and inline additions, and underlining" (STOYANOVA, 2014).

A last methodological, or rather epistemological, premise to be made is that – also taking into consideration the authorship without a centre that is attached to both names – I do not envisage to point out a unidirectional 'influence' of Leopardi on Pessoa. By pointing to shared themes, philosophical and poetical constancies (which exist even in the most paradoxical reasoning), I merely intend to examine the literary and historical sources that have helped to shape their peculiar, but at the same time very similar, literary crystallizations of so unclear a phenomenon as boredom. I also investigate the way this specific construction of boredom interconnects with scientific discourses and interests, and more specifically with discoveries and divulgations within astronomy: the connection of boredom and astronomy is, to my knowledge, very rare and sets Pessoa and Leopardi "apart

² However, on an earlier occasion I did delve deeper into the matter of linguistic, cultural and historical similarities and differences, in a master thesis entitled "Pien di quella ineffabile noia. La noia metafisica nelle opere di Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa".

together”, one might say. Moreover, in this article it is argued that the boredom of Leopardi and Pessoa was strikingly modern, as can be said of many other aspects of their writing (CORSINOVI, 2001; MEDEIROS, 2013).

Boredom and modernity

Arthur Schopenhauer wrote about Leopardi (in Thomas Kuhn’s English translation): “He is completely filled with ennui and steeped in it; everywhere the theme of his work is the derision and wretchedness of this existence; he depicts it on each and every page of his work, but in such a multiplicity of forms and aspects, with such a wealth of images, that he never becomes boring” (KUHN, 1976: 286). This statement suits Pessoa equally well: he molds images around the theme of boredom incessantly and repetitively, but at the same time manages to present such a monotonous subject in a wide range of colours and forms. Boredom, for both, is dreadfully close to being the essence of life, and presents a palette of the greatest subtlety and diversity. But what important elements does their boredom share?

When it comes to boredom, Leopardi and Pessoa are generally not referring to a normal “what-the-blooming hell-is-a-chap-to-do-hereability” (Pessoa, cit. in SADLER, 1998: 145). Both rather experience a tedium that is inextricably interwoven with the burden of consciousness, which explains their jealous statements with respect to animals (who, in their view, do not experience boredom) and inanimate objects. All creatures below a certain level of consciousness have the advantage of being fully present to the world, in whatever form they encounter or register it. This explains the paradoxical jealousy that Pessoa and Leopardi experience vis-à-vis all those who are “metaphysically younger” than they are, be it for historical reasons (earlier human beings) or reasons of age (children).

The attitude of Leopardi and Pessoa towards their boredom is highly ambiguous: although they know no pain or evil worse than boredom, at the same time they are convinced of its sublime nature. One could even argue that Leopardi has nobilitated boredom as “noia” in Italian, which before him could hardly be sublime, whereas after Leopardi someone like Alberto Moravia can write a novel about an artist and call it *La noia*. Nonetheless, regarding this one should point out that in his *Canti* (poetry) Leopardi adopts the traditionally “higher” terms, such as “affanno”, “fastidio” and “tedio”, words that stem from a tradition that comprises Francesco Petrarca, Marsilio Ficino and Vittorio Alfieri (to name only a few of an important tradition of melancholy writers and thinkers in Italy and outside of Italy that goes back to the classics). However, in his *Zibaldone* (prose), Leopardi writes often about “noia”, without feeling the need to choose a more “elevated” expression (cf. DALLE PEZZE and SALZANI, 2009: 9).

But the sublimity of Leopardi's and Pessoa's boredom does not merely rest on a (literary) tradition that endows it with an aura of nobility. Even though both of them undoubtedly can be inserted in a longer tradition, they are also attributing to a renewal and modernization of that tradition. It seems therefore appropriate, in their case, to speak of "boredom", a word with a far more "modern" connotation than "melancholy". What their boredom has in common with earlier melancholy is that it encompasses their view on the world, representing therefore not merely a mood but a continuous state of being. Part of the reason for this ubiquity of their boredom is the fact that their philosophy is imbued with boredom (and vice versa), which (as in Heidegger's case) forms the key to the revelation of the painful truth. Boredom is "*amica della verità*" [the friend of truth]³ as well as the most reasonable thing that exists, "*quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale*" [that which is substantial and real in the life of men] (LEOPARDI, 2011: 1691; LEOPARDI, 1982: 248).

To establish the modernity of Leopardi's and Pessoa's boredom, the following passage of a study on boredom by Awee Prins, Dutch professor of philosophy, can be enlightening:

The imprint of boredom on the eighteenth-, nineteenth- and twentieth-century thought is inversely proportional to the persuasiveness of metaphysics. After the romantic, the cosmic and the grim boredom, in the twentieth century the 'bored boredom' presents itself. Is this boredom not the basic mood and final accomplishment of metaphysics; of the experienced nihilism and her material countenance, technology? In the completion of metaphysics in the worldwide reigning technology, or, to be more precise: in the *perseverance* of that completion and the *self-evident course* of that technological manipulation, a deep boredom delineates itself. *Fear*, basic mood of the 'discovered' nihilism that is at the basis of Western philosophy and ground theme of a philosophical and literary generation reaching from Kierkegaard to Sartre, has been replaced by the perpetually *ongoing* nihilism of *boredom*: the as yet hopeless persistence of the nihilism that has *breached* the fear. The *horror metaphysicus* has become *taedium metaphysicum*. After the abolition of the Hereafter we have ended up in a perennial 'Still-here'.

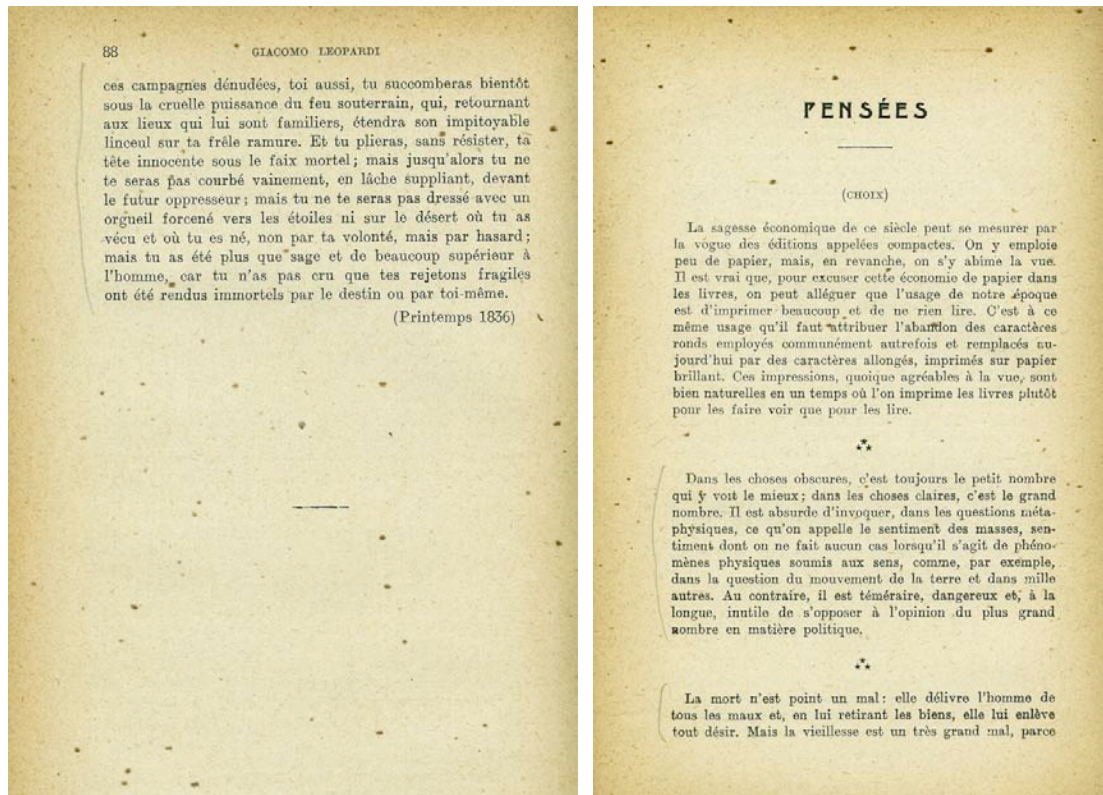
(PRINS, 2007: 19, translation mine)

Even though Leopardi's boredom is often claimed to be "romantic" or "cosmic" – a logical consequence of the period in which he lived –, I would argue that the description of Prins is certainly applicable to Leopardi's *taedium metaphysicum*. His writings, and those of Pessoa, offer a convincing example of boredom filling the void that has been left by metaphysics, because the "truth" of boredom for them is, in fact, inversely proportionate to the persuasiveness of metaphysics. To explore this, we should consider the way in which their boredom is bound up with illusions.

³ All translations from the *Zibaldone* come from Giacomo LEOPARDI (2013).

Boredom and illusion

There is a logic of loss to Pessoa's and Leopardi's boredom. Every loss brings boredom more prominently to the fore. Their boredom is constituted by a series of absences which bring them close to nothingness, but fail to nullify completely (which would be itself a blessing, because for both non-life is preferable to life) (cf. Pessoa's – or a previous owner's? – underlined passages in LEOPARDI, 1909: 88, 114).



Figs. 1 & 2: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* from 1909, from volume in Pessoa's library (CFP 8-316), p. 88 & p. 114.

There is, also, a Faustian undercurrent in the writings of the two poet-philosophers: Pessoa explicitly takes up the Faustian theme by writing his own *Fausto*, whereas the work of Leopardi presents clear thematic affinities with the Faust myth (D'INTINO, 2001). The fascination to "sentir tudo de todas as maneiras" and "viver tudo de todos os lados," is especially present in Álvaro de Campos, the heteronym of Pessoa who strives to be all at the same time (RAGUENET, 1997). Like in Puskin's version of Faust, Pessoa's Faust embodies boredom because nothing satisfies him mentally, he stays the same self no matter how many horizons he explores. Interestingly, for Pessoa (or rather, for Bernardo Soares) the Persian poet, mathematician and astronomer Omar Khayyam fulfills a similar role within the framework of a theory on boredom: "O tédio de Khayyam não é o tédio de quem não sabe o que faça [...] É mais profundo e mais nobre o tédio do sabio persa. É o tédio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro: de quem mediu

todas as religiões e todas as philosophias e depois disse, como [...] Septimio Severo: 'Omnia fui, nihil...', 'Fui tudo; nada vale a pena''' (PESSOA, 2009: 78; BNP/E3, 1-5^r).

Leopardi describes how this Faustian ambition can bring an individual of high sensibility and imagination close to boredom:

Egli resta vuoto, disingannato profondamente e stabilmente, perchè ha tutto profondamente e vivamente provato: non si è fermato alla superficie, non si va affondando a poco a poco; è andato al fondo, ha tutto abbracciato, e tutto rigettato come affettivamente indegno e frivolo: non gli resta altro a vedere, a sperimentare, a sperare.

(LEOPARDI, 2011: 1071-1072)

He remains empty, profoundly and enduringly disenchanted, because he has experience everything intensely and profoundly. He has not paused at the surface, he does not proceed to immerse himself in it gradually, he has gone straight to the bottom, he has embraced everything, and rejected everything as in reality unworthy and frivolous.

(LEOPARDI, 2013: 757-758)

It is illusions that give life, but if there are no illusions left, all that remains is boredom. The problem, in Leopardi's view, is that desire is intrinsically infinite, so that nothing can satisfy it completely (LEOPARDI, 1982: 66-67). A powerful poetic expression of the inevitability of boredom that derives from the intrinsically insatiable nature of desire is to be found in the *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*, in which Leopardi daydreams in the end in famous verses:

Forse s'avessi io l'ale
Da volar su le nubi,
E noverar le stelle ad una ad una.
O come il tuono errar di giogo in giogo,
Più felice sarei, dolce mia greggia,
Più felice sarei, candida luna,
O forse erra dal vero,
Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
Forse in qual forma, in quale
Stato che sia, dentro covile o cuna,
È funesto a chi nasce il dì natale.

(LEOPARDI, 1987: 84)

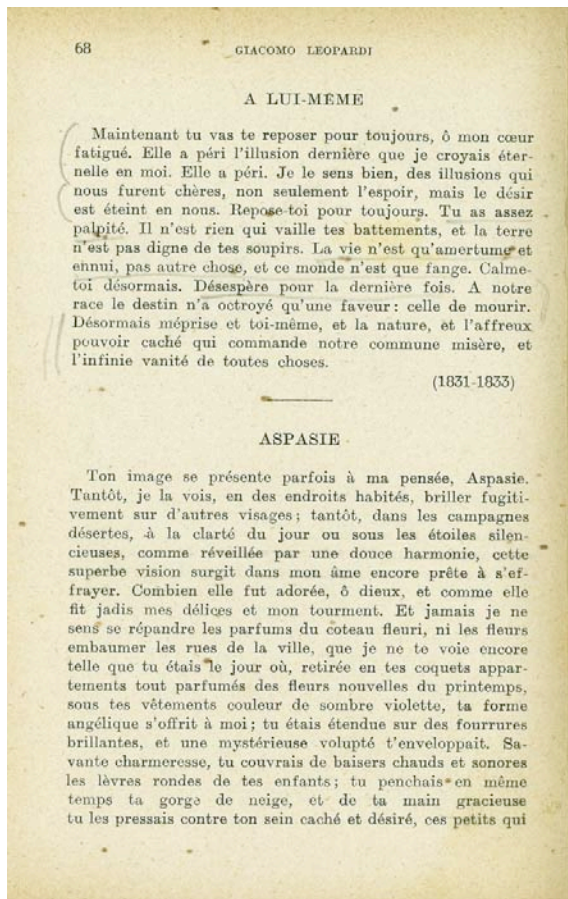
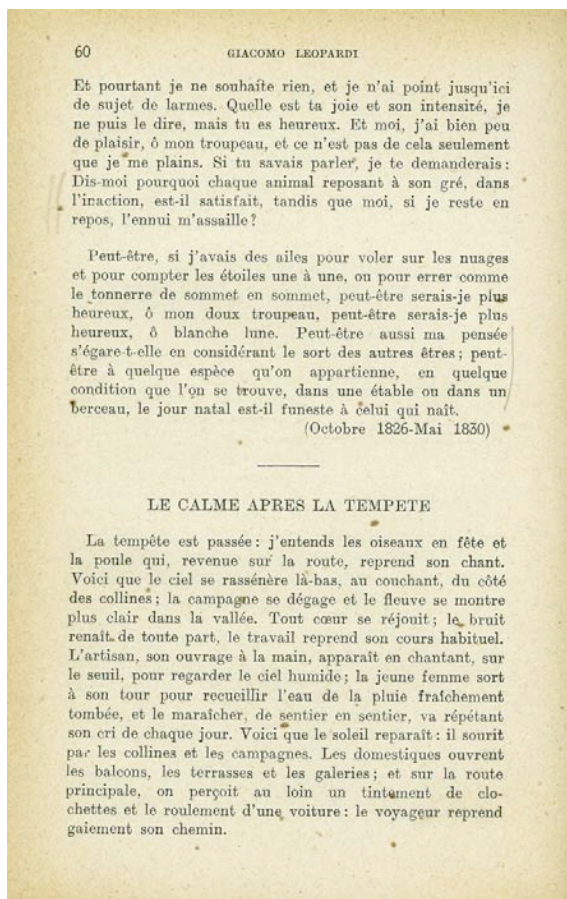
Maybe if I had wings
to fly above the clouds
and count the stars out one by one,
or, like thunder, graze, from peak to peak,
I'd be happier, my gentle flock,
happier, bright moon.
Or maybe my mind's straying from the truth,
imagining destinies of others.
Maybe in whatever form or state,
be it in stall or cradle,
the day we're born is cause for mourning.

(LEOPARDI, 2010: 201, 203)

The rhyme in "ale" traverses the whole poem that is written under the aegis of boredom. With the "ale" (wing), desire is ubiquitous in the poem, as if the wish to fly elevate oneself above the "fango" (mud), in a clear reference to predecessors such as Noël Antoine Pluche (MARTINELLI, 2005: 234). This dialectics of boredom and desire, characteristic of man, is present throughout the canto. Revealingly, the desinence "ale" appears in words like "male" (bad/evil), and this "male" is not only tied through rhyme to "ale" but also to "natale" ("of birth", as well as "christmas"), thus revealing the drama of birth (PERELLA, 1990: 69).

This rather Freudian standpoint *avant la lettre* indicates in a straightforward manner that man is not made for happiness. If the capacity to delude oneself dries up, what remains is a boundless desert of boredom: “Numa cella ou num deserto está o infinito”, writes Bernardo Soares; but it is an infinite which is “tornado interior e apertado” in a night without stars (PESSOA, 2010: I, 251; BNP/E3, 3-34^r).

Interesting in this respect is Pessoa's *Canto a Leopardi* in which he responds, with a dialogue, to a dialogue of Leopardi: both are ‘conversing’ with their heart, but Pessoa is speaking at the same time with Leopardi, over the grave, through his verses that echo Leopardi's (but every echo comes with a difference). The clear intertextual reference is to Leopardi's canto *A sé stesso*, in which the poet from Recanati laments the loss of sweet metaphysical deceptions, and therefore of all desire, which leaves life as “amaro e noia” and the earth, again, as “fango”. Leopardi's last line is “e l'infinita vanità del tutto” (LEOPARDI, 1987: 190-191) The French translation of the poem in Pessoa's library is almost entirely underlined (LEOPARDI, 1909: 68).



Figs. 3 & 4: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* from 1909, from volume in Pessoa's library (CFP 8-316), p. 60 & p. 68.

Pessoa responds with his own canto, which ends with the following verses:

Assim, na noite abstracta da Razão, inutilmente, majestosamente,
 Dialoga consigo o coração,
 Fala alto a si mesma a mente;
 E não há paz nem conclusão,
 Tudo é como se fora inexistente.

(PESSOA, 2000: 97)

Many recurring elements of the boredom-bound philosophy of both are to be found in these lines: reason creates its own abstract night, which is as useless as it is majestic, and which brings no peace or conclusion. The last line is very significant: everything is as if it were inexistent. The implication is that reason reveals the illusory façade that we weave around what we are used to call the world. This is precisely the common element that Antonio Tabucchi points out in the boredom of these two writers: “un ennui qui provient d’une discordance entre le virtuel et l’actuel, entre le réel et le concept du réel” [a boredom which derives from a discrepancy between the virtual and the actual, between the real and the concept of the real] (TABUCCHI, 1998: 104).

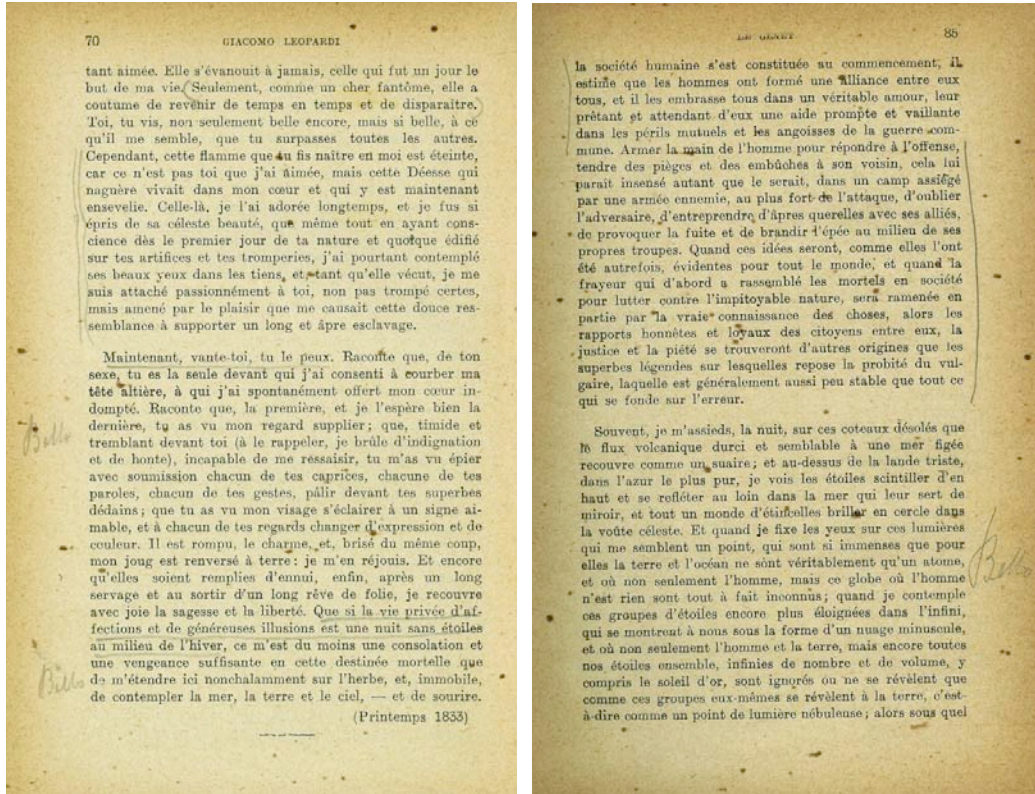
Most of Pessoa’s more well-known heteronyms and semi-heteronyms, such as Álvaro de Campos and Bernardo Soares, share a core of boredom. One of the heteronyms, Alberto Caeiro – who is revered as a master by many other heteronyms – has a quality that is envied by almost all his “colleagues”: to live in simplicity, accepting the world for what it is, without forcing one’s own illusions upon it, preferring existence above significance, looking above thinking. He strives to be as close as possible to “o primeiro olhar do primeiro homem”, to a perpetual newness that can only be reached by “uma aprendizagem de desaprender” (PESSOA, 2012: 76, 66). Caeiro is convinced that objective reality is, in fact, the only reality and that lies lie only within the brains of human beings, and therefore he is content to live by the exact opposite of the philosophy of Leopardi and most of Pessoa’s heteronyms, he is the poetical incarnation of the metaphysical infancy the others strive for in vain.

The shepherd

Caeiro’s poetical oeuvre repeatedly foregrounds the poet who regards himself as a shepherd. In his relation to the world, Caeiro is therefore closer to the experience of a herd of animals (and even feels a sort of solidarity with trees, plants and stones) than to most human beings. There are striking similarities between Caeiro’s ruminations and Leopardi’s *Canto notturno di un pastore errante in Asia* (present twice in Pessoa’s library, with several verses underlined) (LEOPARDI, 1909: 57-60; cf. Fig. 3). However, Leopardi’s shepherd is jealous of his herd, which goes through life on the verge of unconsciousness, existing instead of living, and therefore

oblivious to that terrible tedium that the shepherd can never shed. As Ricardo Reis explains, Caeiro's poetry ultimately means not only a liberation of desperation, but also of hope, the shedding of which is just as important in keeping illusion and, as a consequence, boredom at bay (PESSOA, 2012: 17). The motif of the shepherd is also present in the writings of Pessoa, who in his poem "Ó pastora, ó pastorinha" envies shepherds for their capability of simply having "ovelhas e riso", and for craving no more than that (PESSOA, 1997: 86). Another heteronym – Campos? – interestingly includes science in the equation, when he writes: "Deus anti-científico [...] Dá-nos a paz e admite | Nos valles esquecidos dos pastores ignotos [...] A paz que é dos que não conhecem e esquecem sem querer" (PESSOA, 2014: 364-365; BNP/E3, 66A-76).

The image of the shepherd is an important one in Leopardi's philosophy and poetry, and can be traced back to a very early occasion, namely to the history of astronomy which Leopardi wrote at the age of 15, and it returns in an early poetic fragment from 1819, *Odi, Melisso*. Astronomy is, for Leopardi, the most sublime and noble of the physical sciences (MARTINELLI, 1999; MARTINELLI, 2005: 190). Part of this sublimity is due to the fact that astronomy (like boredom) makes us feel our nullity, our smallness in comparison to the universe (as a marked passage of Leopardi in Pessoa's library explains, next to which we can read "Bello"; LEOPARDI, 1909: 85).



Figs. 5 & 6: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* from 1909, from volume in Pessoa's library (CFP 8-316), p. 70 & p. 85.

In his astronomical history, Leopardi explains that the first shepherds already contemplated the stars and that this first contemplation constituted the first step of mankind on the road to progress, in the march towards consciousness and (the later Leopardi would add) unhappiness (MARTINELLI, 2005: 217-234; POLIZZI, 2015: 4, 17-19). The infinite desire that makes us unhappy is thus brought back by Leopardi – even if he does not refer to this explicitly – to its etymological roots, to the Latin “*de-sidera*”, a condition in which the stars are absent, and one cannot think anymore simply, as Caeiro does, that “*as estrelas não são senão estrelas*” (PESSOA, 2015: 50).

Science and the boredom of too much knowledge

Progress and knowledge seem to be thus, for Leopardi and Pessoa, the road to loss, loss of life-giving innocence. Pessoa’s copy of *Poésies complètes* has the following passage underlined: “*La vérité sans imposture ne peut rien*” [Truth without imposture can do nothing] – and “*Bello*” at the margins of the following statement of the poet from Recanati: “*vie privée de affections et de généreuses illusions est une nuit sans étoiles au milieu de l’hiver, ce m’est du moins une consolation et une vengeance suffisante en cette destinée mortelle que de m’entendre ici nonchalamment sur l’herbe, et, immobile, de contempler la mer, la terre et le ciel*” [A life devoid of affections and generous illusions is a mid-winter night without stars, it’s my solace and my revenge for a fate that’s hard enough for me, that idle and immobile on the grass I can gaze at sea and land and sky, and I can smile] (LEOPARDI, 1909: 117, 70; Fig. 5).

This rupture of illusions results in an imprisonment within the perpetual sameness of a conscious self that can never be “other”, and especially no happily unconscious other. The following lines from “*Ela canta, pobre ceifeira*” of Pessoa seem to point to the complex and contradictory relation between science and consciousness (as we have seen before in the case of Leopardi’s echoing rhyme in “-ale’”):

Ah, poder ser tu, sendo eu !
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! Ó céu!
Ó campo! Ó canção! A ciência
Pesa tanto e a vida é tão breve!

(PESSOA, 1987: 108)

The combination of “*inconsciência*” with “*alegre*” is often to be found in the writings of Pessoa and several of his heteronyms. What is of special interest in these verses, however, is the threefold repetition of “*ciência*”, first as part of “*inconsciência*” and “*consciência*” and then apart, in an increasing triad from unconsciousness to science. This echo engenders a strong phonetic as well as poetic

emphasis on the word “science” and suggests a semantic interconnection between science and consciousness. The suggestion seems to be that science contributes to the demystification and demythification of the world, which is deprived of its illusions and shows its real face. This does not mean that the poet strives for this demystification: Pessoa here seems to agree with Caeiro that the “ceifeira”, and the world of “sciencelessness” that he inhabits, is more (or at least equally) appealing. The seeming progression from “inconsciência” to “ciência” is contradicted by the loss of lightness that Pessoa denounces (comparable to the lightness that Leopardi poetically captures with the “ale”-motif). Science can be construed as a medium that propagates the profound but burdensome, weighty truths that were already intuitively known to those in prey of *taedium metaphysicum*. However, as opposed to the *taedium metaphysicum* that Awee Prins describes, both in Leopardi’s and Pessoa’s case it is not so much technology, but science that accompanies and feeds their perpetual boredom.

In his famous *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* of 1818 the young Leopardi writes:

Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizi [...] quando gli affetti i moti i cenni i diversi casi del cuore e della volontà umana si prevedono e predicono come fanno gli astronomi le apparenze delle stelle e il ritorno delle comete;

(LEOPARDI, 1957: 23)

What nature or lovely illusions do we hope to find during a time in which all is civilized, all is reason and science and practice and artifice [...] when the affections, impulses, gestures and various situations of the human heart and the will are foretold and preordained in the same way in which the astronomers read the appearance of the stars and the return of the comets.

(*apud* CAMILLETI, 2013: 124)

Again, we encounter a reason that destroys the illusions which bring life, and this reason is linked to astronomy through an analogy. The implication seems to be that telescopes make us look inside ourselves far more than they give us a new world of wonder: to be able to peer and even predict with such precision forms our predicament. Not only can astronomy alter our view of the world, it can also alter the *perception of our perception*: this was precisely an important effect of the discoveries of Copernicus and Galilei, something which made those discoveries very unsettling for many. Not only did their “unearthing” accelerate the departure of God from the heavens, but it unveiled the unpleasant truth that our senses often “lie” (BUCCIANINI, 2012: XX-XXI; cf. LEOPARDI, 1982: 76). In the theatrical rendition of Bertolt Brecht, Galileo even goes as far as to state explicitly: “Today is 10 January 1610. Today mankind can write in its diary: Got rid of Heaven” (BRECHT, 1980: 24). In concordance with these discoveries, Pessoa sustains that “o universo objectivo é uma hallucinaçao simultanea dos sensorios, uma media abstracta entre illusões”

(in LOPES, 1993: 270; BNP/E3, 88-11^r). Similarly, he writes in his project *Chronicas Decorativas* about the constitution of a “Liga Anti-Scientifica” to protect all those parts and worlds that are “forçados a entrar nas campanhas da realidade.” In the same text, Pessoa writes, and arguably not coincidentally, about the purported discovery by Newton of the “leis dos astros” (in BOSCAGLIA, 2016b: 169-170).

Time, space and infinity

Science, as squire of reason, thus contributes to uncovering the evanescent vanity of illusions (even though it offers its own illusions in replacement). One of the most important among these vanities (and poetic *topoi*) is time. Boredom as a mood is very much bound to time, but the way in which this occurs can differ significantly. Modern boredom is constituted mostly by absences and denials and this is also true for the concept of time: not the slowness or speed of time is cause for modern boredom, but the non-existence of it (SVENDSEN, 2005: 127). Leopardi overtly denies the existence of time in his *Zibaldone*, and – almost casually – obliterates space in the same purging gesture: “Insomma l’esser del tempo non è altro che un modo, un lato [...] del considerar che noi facciamo l’esistenza delle cose che sono, o che passano o si suppongono poter essere. Medesimamente dello spazio” [In short, the existence of time is none other than a mode, an aspect (...) of our consideration of things that are, or may be or are supposed to be. The same in relation to space] (LEOPARDI, 2011: 4233). Likewise, Pessoa is convinced that neither time nor space can exist as more than conceptual, Kantian categories, which are inside our brains and not “real” (PESSOA, 1968: 45). And, like Leopardi, he writes, in *Sakyamuni*: “Nunca houve tempo nem espaço” (PESSOA, 1986a: 229). Significantly, we find a note – though not by Pessoa – to the same effect, on the bottom of page 281 of his copy of *Les énigmes de l’univers*, a book “to read” – according to Pessoa – “on the train” (FERRARI, 2008: 69). This volume explains the effects of (then) new scientific discoveries for our world view. In that note, we read that the “noção subjectiva” of space is “intenção da dimensão”, whereas time is an “intellectualização da consecução phenomenal” (HAECKEL, 1899: 281).

Leopardi’s boredom has often been termed “cosmological” or even “romantic”. Pessoa himself, at least in the guise of the Baron of Teive, calls Leopardi a “victim” of the “romantic illusion” together with Quental and Vigny, although none of them had the “romantic temperament” (PESSOA, 2007: 88). Even though Leopardi’s boredom undoubtedly shares elements – such as the relation to the sublime – with these strands of boredom, it is important to point out that there is a significantly modern, existential aspect to his “noia”. Nicholas Rennie has argued, in concordance with a cosmological explanation of Leopardi’s “mal de vivre”, that the boredom of the poet from the Marche was due to his consciousness of the infinity of the universe, of the eternal, petrified, non-human non-life of

matter that encapsulates decaying life. This, according to Rennie, constituted the most destabilizing effect of the Copernican revolution for Leopardi (RENNIE, 2005: 144). It is undoubtedly true that Leopardi's boredom shares many facets with that of important precursors like Blaise Pascal (SAVOCA, 1999). But Leopardi does not stop at this "cosmological boredom", because he does not leave the illusion of infinity (temporal or spatial) untouched. He knew all too well that, in the end, also the sun would consume itself and stop existing, and that the same even holds true for the whole universe. Let us consider for example these lines from "Cantico del gallo Silvestre" (not present in Pessoa's library):

Solo l'universo apparisce immune allo scadere e languire [...] Tempo verrà che esso universo e la natura medesima, sarà spenta [...] ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.

(LEOPARDI, 1982: 215)

Only the universe itself seems immune from decay and enfeeblement [...] The time will come, when the universe, and nature herself, will be snuffed out [...] but a naked silence, and a most lofty calm, will fill the immensity of the space. And so this wondrous and terrifying mystery of universal existence, ere ever it be declared or understood, will perish and pass away.

(LEOPARDI, 1983: 173).

Similarly, in the *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*, Leopardi writes of the "distruzione di esso universo e dei detti ordini" [the cause of its own destruction and of the destruction of such natural order] (LEOPARDI, 1982: 221). Leopardi's boredom thus did not spring so much from his conception of a universe that nullifies mankind while being itself infinite. On the contrary: we as humans are nothing, but we nonetheless invent infinity, which therefore becomes nothing itself (ROSELLI, 2014).

This is why, for Leopardi, the *Storia del genere umano* is "la storia di una vera e propria nostalgia dell'illusione dell'infinito" [the history of a true and proper nostalgia for the illusion of the infinite] (DI MEO, 2001: 90). Both in Leopardi and Pessoa we find an urge to regain infinity, even if only as an illusion: to fake infinity and to let yourself be fooled, even briefly, by your own imagination. As Leopardi explains in his *Zibaldone*, in the minds of great men a sort of battle between titans is continually fought between imagination that offers palliative illusions and cold reason (LEOPARDI, 2011: 136-137; 213-217). Illusions are vital, in the sense that they bring life, but reason proceeds mercilessly and systematically to their destruction. Significantly, Leopardi combines "reason" in his *Zibaldone* with a whole range of negative adjectives, from "destructive" to "miserable", from "corrupting" to "unhappy", that leave little room for doubt about the troubled relationship he had with reason and which can be confronted with Pessoa's stance in the "Ceifeira" poem (SANTI, 2011: 66). But the "original sin" of looking at the stars to ponder

instead of simply seeing them has irrevocably brought us in the current of futile progress. The frequency with which Leopardi commences a “dialogue” with the stars, questioning them in anguished, poetic manner, is telling in this respect. Emblematic examples are to be found in his canto *Le ricordanze* as well as in *Il Risorgimento* (both present in Pessoa’s library), in which he declares “Spente le stelle in ciel” [the stars in heaven were lost] (LEOPARDI, 1987: 48). Pessoa echoes in his *Fausto*: “Estrellas-nadas, sóes irreaes” (PESSOA, 1988: 112; spelling according to manuscript BNP/E3, 29-28^v).

Seeing inside or looking beyond the veil?

Nevertheless, the ultimate and most precious illusion (that of infinity) is worth trying to save, and the placebo, the substitute for infinity is that which *seems* infinite to our senses, the indefinite (CALVINO, 1993: 69-71). Leopardi and Pessoa navigate between extreme precision and blurred lines, in a continuous oscillation between finding and denying limits and precise delineations. Leopardi understood that precisely when our view is blocked by a hedge (the famous “sieve”), the mind can imagine infinity beyond that hedge: it can *fake* infinity. This is explained by Leopardi himself in a note from the *Zibaldone*, which he famously translated into a verse of the poem “L’infinito”: “nel pensier mi fingo” [in thought I imagine/fake myself], which brings to mind Pessoa’s “O poeta é um fingidor” (LEOPARDI, 2011: 171; PESSOA, 1995: 235). This hedge works, as does poetry itself, as an illusory consolation, however brief it may be: “nel ritirarsi, assume la forma del ‘lampo’ che cancella mostrando, cioè illumina e oscura, o piuttosto illumina l’oscuramento delle illusioni che distrugge” [retreating, it assumes the form of the ‘flash’ which *erases whilst showing*, or illuminates and obscures, or rather illuminates the obscuration of the illusions that it destroys] (MUÑIZ MUÑIZ, 1991: 62). It is interesting to note here that in 1933, the year before his “Canto a Leopardi”, Pessoa wrote the poem “Contemplo o que não vejo”, in which a strikingly similar scenario to that of Leopardi’s *Infinito* is depicted, with a wall instead of a hedge, but the same impossible contemplation of unseen, endless skies, the same contrast between “this side” and “beyond”, a similar stress on the contrast of an inward and outward form of “seeing” (PESSOA, 1995: 171). Sydney T. Klein already notes in a volume that is to be found in Pessoa’s library that we can search infinity outwards, but also inwards (KLEIN, 1917: 140). And in fact, Bernardo Soares notes in his *Livro do Desassossego* (in a passage that is entitled “Via láctea”) that it is precisely scientists who understand this truth and adopt a scientific approach towards our own illusions:

O homem de sciencia reconhece que a unica realidade para si é elle proprio, e o unico mundo real o mundo como a sua sensação lh’o dá. Porisso, em lugar de seguir o falso caminho de procurar ajustar as suas sensações ás dos outros, fazendo sciencia objectiva,

procura, antes, conhecer perfeitamente o seu mundo, e a sua personalidade. [...] É muito diferente já da sciencia dos antigos scientificos, que, longe de buscarem as leis da sua propria personalidade e a organização dos seus sonhos, procuravam as leis do “exterior” e a organização d’aquillo a que chamavam “Natureza”.

(PESSOA, 2010: I, 75; BNP/E3, 7-37^v)

The master of non-boredom, Alberto Caeiro, was not bothered by the fact that infinity is the same as nothingness: since both of them are non-existent, it is simply not worth to occupy oneself with them. One cannot *see* if something is unlimited, and therefore to comprehend infinity we need the falsity of thought, Caeiro explains to Campos. Sadly, Campos cannot accept this with the same light-heartedness, and instead is stuck with the stalemate of reality being an illusion and illusion being impossible (PESSOA, 1980: 267). Caeiro is practically immune to such paralyzing thoughts, because of his “sciencia de ver, que não é nenhuma” (PESSOA, 2015: 101). But, for those who see within as well as without, it is impossible to *unsee* certain things, to forget a surplus of learning (which is precisely what Caeiro teaches). One cannot artificially become a shepherd again, metaphysical growth being just as irreversible as normal, physical growth.

The impossibility of “simply seeing” is to be found also in semantic distinctions in the terms that are being used by both Leopardi and Pessoa. In Leopardi’s works we find the quasi-synonymous pair “vedere-mirare”, which for him tend to denote different things: “vedere” is a form of seeing which tends to be outwardly directed, whereas “mirare” displaces sight, redirecting it inwards: it is seeing inside, reflecting (GIOANOLA, 1991: 213). Although Pessoa does not make a constant distinction between semantic twins, he does occasionally draw upon a similar semantic shift, as we can see in *A Morte do Príncipe*: “Vejo, vejo... Vejo através das cousas... As cousas escondiam... As cousas não eram senão um véu... Ergue-se o pano, ergue-se o pano do teatro... Tenho medo, tenho medo... Ah vejo, vejo enfim... Vejo enfim tudo... Olhai... Olhai... Agora vejo” (PESSOA, 1986a: 222). This passage reveals clearly the importance and irreversibility of the shift from “olhar” to “ver”. Also, arguably, the resonance and suggestive (phonetic) similarity between “vejo” and “véu” is significant here: what is usually *seen* is a *veil*, nothing more, and the echo suggests that the connection is more than casual. This is corroborated by other instances in which the combination is foregrounded by Pessoa, such as in the poem “Visão”, in which “céu”, “vê” and “véu” form a triangle, in a poem that is about meaning behind the veil of vision, behind the veil of the sky that we ourselves project (PESSOA, 1986b: 160).

Not coincidentally, we find the motif of the veil which covers a deeper truth or further horizon very often in Omar Khayyam, as well as in Leopardi, forming a sort of semantic web which is confirmed in the FitzGerald translation of Khayyam’s *Rubaiyat* that is contained in Pessoa’s library (KHAYYAM, 1928; TARANI, 2011). The references in FitzGerald’s translation and annotation quite possibly

constituted a privileged gateway for Pessoa towards Leopardi's poetry and philosophy: Khayyam, in FitzGerald's reinterpretation, propounded a philosophy that was a mixture of "pessimism, nihilism, Epicureanism, fatalism, tedium and agnosticism", and Pessoa worked intensively on Khayyam between 1926 and 1935 (years in which also his "Canto a Leopardi" is composed) (BOSCAGLIA, 2016a: 54-55). In the edition of FitzGerald's translation that is introduced and annotated by Edward Heron-Allen, Leopardi is mentioned frequently (KHAYYAM, 1908). Even though Pessoa possessed another volume of Heron-Allen in his library, he does not seem to have possessed this version of the *Rubaiyat*. One would venture a guess, though, that Pessoa did not need Heron-Allen's annotations to notice the patterns and similarities that bind Leopardi's reflections to (FitzGerald's and) Khayyam's.

In his *Textos Filosóficos*, Pessoa on several occasions refers to the distinction between the indefinite and the infinite, the first being an aspect of the world of the senses, the second a fabrication of our minds. The most concise definition is the following: "*o indefinido, que se torna o infinito quando abusivamente tido por concreto*" (PESSOA, 1968: 197). Leopardi and Pessoa both, on various occasions, point to the fact that when infinity is caged in ourselves, it is no longer infinite. Both argue that, in fact, infinity and nothingness are simply the same, instead of opposites (LEOPARDI, 2011: 4098; PESSOA in LOPES, 1993: 413, 417). But if our dearest illusion and prime source of (ephemeral) pleasure reduces itself to nothing, what do we have left? Boredom, as the psychological and phenomenological translation of abstract nothingness, fills the void, like air automatically fills all interstices. The gap between the purportedly objective, real world and the infinity to which desire is necessarily directed, provides the natural habitat of apparent nothingness, in which boredom thrives (GALIMBERTI, 1973: 52-53; ALOISI, 2010: 248).

Entropy

When Miguel de Unamuno writes his philosophical treatise about the tragic sense of life, one of the authors that figures in his book is Giacomo Leopardi. Unamuno was a great admirer of Leopardi, and mentions him already several times in a book that is also present in Pessoa's library: *Por tierras de Portugal y España* of 1911. Two years after this, in his *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Unamuno writes about Leopardi's "Cantico del gallo Silvestre", in which Leopardi, as we have seen, gives a clear indication of the fact that he does not believe even the universe itself to last infinitely. Unamuno comments on this in modernizing scientific terms, adopting the term "entropy", which had become one of the keywords of science in his (and Pessoa's) time. Unamuno writes: "This eventuality [of the regress of the universe into nothing, described by Leopardi and quoted on page 26] they now label, using a scientific and most rationalist term, "entropy". Very well then, this entropy is a kind of ultimate homogeneity, a state

of perfect equilibrium. For a soul avid for life, it is the closest to nothingness that can be imagined" (UNAMUNO, 1977: 137). In the French translation of Leopardi in Pessoa's library we find the following marked passage: "à qui plait ou à qui est utile cette vie profondément malheureuse de l'univers, qui ne se perpétue que par la ruine et la mort des éléments qui la composent?" (LEOPARDI, 1909: 98) [who is gladdened or who is benefited by this most unhappy life of the universe, preserved by the injury and death of all those things that go to make it up?] (LEOPARDI, 1983: 104).

In spite of the undeniable interest that both Pessoa and Leopardi showed in science, they could not believe in progress in the sense that progress would bring an end to suffering and boredom. That is why the concept of entropy seems so appropriate for describing their view on life. In Pessoa's library we find the above-mentioned book of Haeckel, which contains a passage on Rudolf Clausius, the "inventor" of entropy. In this passage a phrase has been underlined – though not by Pessoa – which states that the entropy of the cosmos tends to a maximum (HAECKEL, 1899: 283).

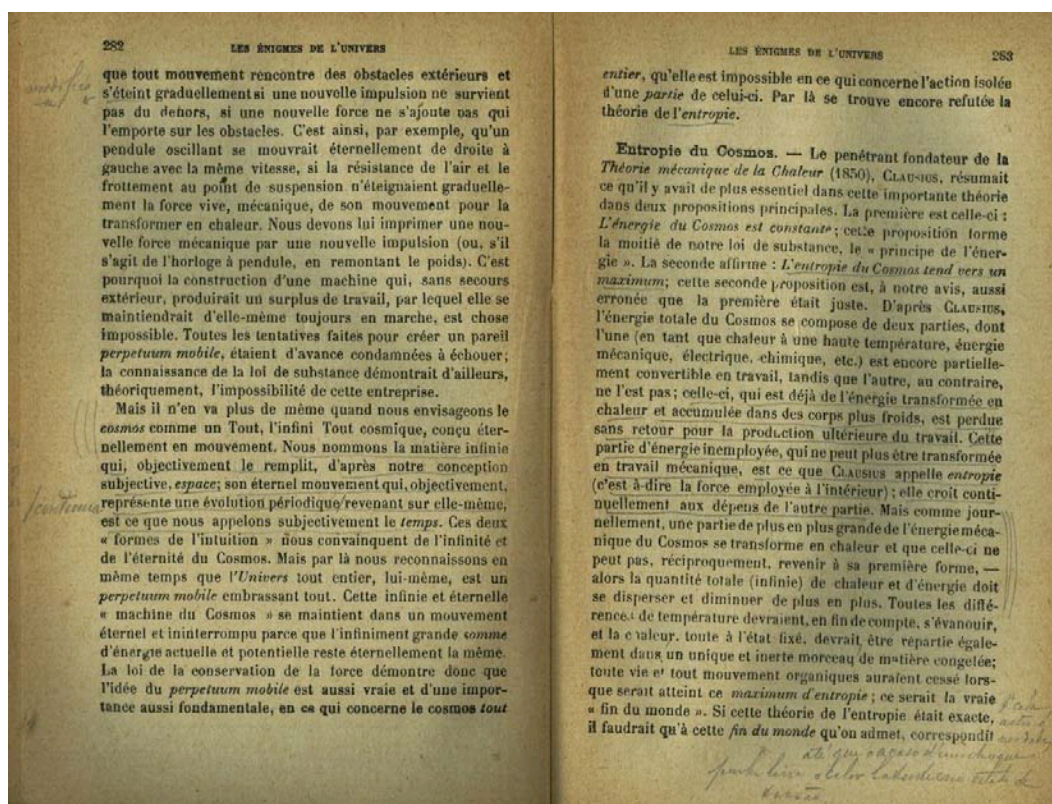


Fig. 7. Ernest Haeckel, *Les énigmes de l'univers* in Pessoa's library (CFP 1-64), pp. 282-283.

In another book in Pessoa's library, on the consequences of the discoveries of Albert Einstein, we find the following – again underlined – passage:

En résumé, la configuration des étoiles, telle que nous la voyons, n'est qu'une apparence fallacieuse, provenant de la rencontre, sur notre rétine, d'impressions impossibles à classer dans le temps et dans l'espace. Le spectacle du ciel étoilé, que poètes et théologiens vantent comme l'exemple de l'harmonie parfaite, est celui de l'incohérence la plus désordonnée.

(MOCH, 1922: 53)

[In short, the configuration of the stars, as we see them, is nothing but a fallacious appearance, deriving from the encounter on our retina of impressions that are impossible to classify in time and space. The spectacle of a starry sky, which poets and theologians flaunt as example of the perfect harmony, is one of the most disordered incoherence.]

These scientific insights provided all the more reason (even if not Reason with a big "r") for Pessoa to reconfirm his belief in the ultimate chaos (a word that is very often to be found in his writings, and the combination of "caos" and "ser" is a frequent one), disorder and entropy of nature and the world as a whole. Interestingly, this sentiment is also a defining one for Pessoa's boredom: "O tédio é a sensação physica do chaos, e de que o chaos é tudo" (PESSOA, 2010: I, 398; BNP/E3, 4-51^r). Even without these discoveries, Leopardi came to similar conclusions, becoming more and more disillusioned with positivistic, mechanistic, orderly, linear science, preferring his own "ultrafilosofia" as an alternative (BINI, 1997). Leopardi's ultrafilosofia is a state of intrinsic and intricate interwovenness between feeling and thought, which chimes with Soares' "emocões do pensamento" or Pessoa's contention that "O que em mim sente stá pensando" (PESSOA, 2010: I, 251; PESSOA, 1987: 108).

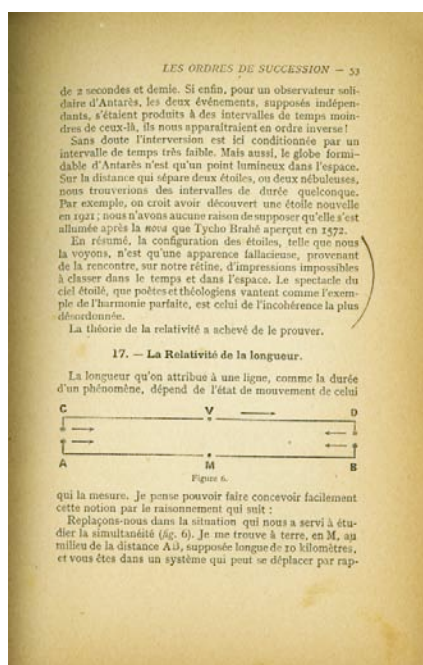


Fig. 8. Gaston Moch, (1922). *Initiation aux théories d'Einstein*. Paris: Larousse (CFP 5-23), p. 53.

Relativity

The reflection above on the intrinsic chaos of life can lead to the contention that *everything* becomes relative, up to the most fundamental categories underlying our thinking and world view. In fact, Leopardi explains in a note from the *Zibaldone*:

Quest'è un osservazione vastissima che distrugge infiniti sistemi filosofici ec.; e appiana e toglie infinite contraddizioni e difficoltà nella gran considerazione delle cose, massimamente generale, e appartenente ai loro rapporti. Non v'è quasi altra verità assoluta se non che *Tutto è relativo*. Questa dev'esser la base di tutta la metafisica.

(LEOPARDI, 2011: 281)

This is a vast observation that destroys countless philosophical systems etc., and resolves and overcomes countless contradictions and difficulties in the broad consideration of things, especially in general, and concerning their relationships. There is almost no other absolute truth, except that All is relative. This must be the basis for all metaphysics

(LEOPARDI, 2013: 256)

Leopardi is describing here a hypothetical metaphysical foundation – everything is relative – that has become, *de facto*, our most important “truth” after Einstein, whose discoveries can be said to have brought us into a period of *absolute relativity*, a most disturbing and paradoxical reality. As Bertrand Russell stated in 1926: “It would be disappointing if so fundamental a change as Einstein has introduced involved no philosophical novelty” (RYCKMAN, 2005: 4). Pessoa, who in his library had several books which explained the discoveries of Einstein, certainly responded to this new demolition of the fundamental laws of nature as well as the accompanying deconstruction of our vision. Already in 1906, Pessoa agreed with Auguste Comte saying that “the Relative alone exists”, but he extends this into the question: “Or does he mean the relative alone has absolute existence?” (PESSOA, 1968: 126) This very question was at the heart of many philosophical reappraisals that Einstein’s discoveries evoked at the time, many pertaining to Kantian imperatives, by (then) neo-Kantians such as Ernst Cassirer, Hermann Cohen, Rudolf Carnap and Paul Natorp (RYCKMAN, 2005: 13-52). In Pessoa’s library, we find the following passage underlined: “il restait trois idées fondamentales auxquelles on s’accordait à attribuer un caractère absolu, si bien qu’on ne songeait même pas à se demander si cette opinion était fondée. Ces idées sont celle d’espace, de temps et de masse [...] Or, Einstein a démontré qu’il n’en est rien.” [three fundamental ideas remained to which one agreed to attribute an absolute character, so much so that one did not even dream of asking oneself about the foundations of this opinion. These ideas are those of space, time and mass [...] Well, Einstein has proved that there is nothing of the kind] (MOCH, 1922: 13; cf. KLEIN, 1917: XII, 16-17).

The main problem for Pessoa (and, in a very different scientific, cultural and historical context, for Leopardi) remained, however, that this relativity regarded science itself as well, which is a socially valid construction, that “só vale humanamente”, and can therefore not only show how everything is “nullo e vão”, but itself becomes, of necessity, “pobre e nada” as well (PESSOA in LOPES, 1993: 409; PESSOA, 2000: 173-174). In this respect, Leopardi and Pessoa anticipate both Popper (more specifically his insight that science can only falsify and not verify) and Kuhn (because they privilege the epistemological nature of science, which cannot offer absolute truths) (CORSINOVI, 2001: 256). In spite of their vivid interest in science, both poet-philosophers could not believe that it offered ultimate truths. Like boredom, science uncovers truths, but it cannot replace the truth, become itself the “only truth”, such as boredom seems to be for Leopardi and Pessoa: “E si può dire che, essendo tutto l’altro vano, alla noia riducasi, e in lei consista quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale” (LEOPARDI, 1983 126) [And we may say that, since all the rest is vain, whatever is substantial and real in the life of men is reduced to boredom and consists of nothing else] (LEOPARDI, 1982: 274). It should be added here, as a parenthesis, that Leopardi developed from a fairly positivistic and positive view of science to the much more complex and ambivalent stance that I am describing here: thus, in a way, mirroring the societal development he theorizes from thoughtless admiration of the starry skies to disturbing thoughts that go beyond the veil (GRECO, 2009: 220-221, 226; ROMEO *et al.*, 2000). The paradox that relativity is absolute suits Leopardi’s and Pessoa’s philosophical standpoint well. At the same time they would certainly have agreed with Arthur Koestler’s view on Einstein’s discoveries (a view that is also propounded more generally by G. H. Lewes, author of another volume present in Pessoa’s library):

Einstein’s Space is no closer to reality than Van Gogh’s sky. The splendor of the exact sciences originates in no deeper truth than that of Bach and Tolstoj; it starts from the very act of creation. The discoveries of a scientist imprint his own order on the chaos, and depend on the system of reference of the observer; it changes from century to century like a nude by Rembrandt and one by Manet.

(KOESTLER, 1970: 253; cf. LEWES, 1904: 14; POLIZZI, 2015: 12)

Science has contributed to the nullification of illusions, providing only temporary substitutions. The dearest of those illusions, infinity, has turned out to be the same as nothingness. For Leopardi and Pessoa only the non-existent can be infinite, which means that the infinite is coterminous with nothingness (LEOPARDI, 2011: 4178; PESSOA in LOPES, 1993: 413, 417). The infinite enters the realm of the relative, just as in Sydney Klein’s volume, which calls upon its readers to recognize that: “our present conditions, our conceptions of the immense and minute [...] are purely relative [...] from this arise those pseudo-conceptions which we call the infinitely extended and the infinitely lasting” (KLEIN, 1917: 13).

Man and poetry: *almost nothing*⁴

Nonetheless, even this seemingly simple (albeit negative) solution of the infinity-nothingness enigma does not convince Leopardi or Pessoa of the fact that nothing remains – which would be a good thing, since in their view non-existence is always better than existence. Both have a very ambivalent and problematic relation to nothingness and infinity: both concepts are curiously attractive and frightening at the same time. Nothingness morbidly attracts, but is in itself impossible to attain. The problem is that human beings cannot actually be nothing, we are rather *almost nothing*. This “almost” is a crucial difference and might well explain the attraction of poetry, the fact that both poets continued to write poetry even if they considered it all to be in vain. Poetry can serve as a consolation to those who write and read it, because, as Leopardi explains:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita [...] tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo.

(LEOPARDI, 2011: 259-260)

It is a property of works of genius that, even when they represent vividly the nothingness of things, even then they clearly show and make you feel the inevitable unhappiness of life [...] nevertheless to a great soul that finds itself in a state of extreme dejection, disenchantment, nothingness, boredom, and discouragement about life [...] such works always bring consolation, and rekindle enthusiasm

(LEOPARDI, 2013: 177)

Poetry is often associated with its eternal quality, but it also has a very ephemeral side, of words that are heard (and read) and then disappear, it is in fact ‘almost nothing’, always on the verge of non-existence, existing through its being read, repeated, worded. In his famous “Tabacaria”, Álvaro de Campos recognizes this: “Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei | A calligraphia rapida d'estes versos, | Portico partido para o Impossivel” (PESSOA, 2014: 202). This is the “essencia musical dos meus versos inuteis” (PESSOA, 2014: 204). Pessoa himself suggests the comparison between poetry and life, when he writes about the rhythm of poetry: “O ritmo consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não ser” (PESSOA, 1966: 75)

According to Tabucchi, Pessoa has learned from Leopardi the vital lesson to bring infinity within a domestic setting, in the small confines of a house

⁴ My use of ‘almost nothing’ is suggested and informed by a reading of Davide Rondoni: http://www.daviderondoni.altervista.org/public2/index.php?option=com_content&view=article&id=248:giacomo-leopardi-the-almost-nothing-the-extreme-hook-prosa&catid=21:inglese

(TABUCCHI, 1998: 52). Again, this is confirmed in the crucial poem “Tabacaria” of Álvaro de Campos, who writes of himself: “E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira” (PESSOA, 2014: 201). Both poets feverishly write and desire without hope that their illusions can be saved from reality. They study the shimmering “cinzento azulado” (PESSOA, 2015: 106) of the non-white moon, or the diffuse splendor of the stars that “mentem luz” (PESSOA, 2010: I, 489), that irradiate an old light which symbolizes the unattainability of the present, a light that can better be seen when one does not look directly at it, a false and hypothetical light (cf. KLEIN, 1917: 6). “Desconheço-me a luz e tédio”, Soares writes (PESSOA, 2010: I, 293). In this approximate phrase of the sleep-deprived, he tries to contain all the nothingness that does not belong to him, which excludes and escapes him. Leopardi was already happily nullified by then, lying bedded in the non-bored non-life of stones and trees.

Bibliography

Quoted books from Pessoa's library

- KHAYYÁM, Omar (1928). *Rubáiyát of Omar Khayyám*. The astronomer poet of Persia rendered into English verse by Edward FitzGerald. Leipzig: Bernhard Tauchnitz. “Collection of British and American Authors, n.º 4231”. [1910; reprinted after March 1928]. CFP 8-296.
- HAECKEL, Ernst [1902]. *Les Énigmes de l'univers*. Paris: Librairie C. Reinwald, Schleicher Frères. CFP 1-64.
- KLEIN, Sydney T. (1917). *Science and the Infinite, or through a window in the blank wall*. London: William Rider & Son, Limited. 2nd impression. CFP 1-77.
- LEOPARDI, Giacomo (1924). *Conti scelti: batracomiomachia ed estratto dai paralipomeni*. Con commenti del professore Raffaello Fornaciari. 9.^a tiratura. Firenze: G. Barbera. CFP 8-315.
- LEOPARDI, Giacomo (1909). *Poésies complètes: Dialogue du passant et du marchand d'almanachs; Dialogue de la nature et d'un islandais; Eloge des oiseaux; Dialogue de Malambrun et de Farfarello; Dialogue de la nature et d'une âme; Pensées choisies*. Traduction inédite de Victor Orban. Notice biographique et bibliographique par Alphonse Siché. Paris: Louis-Michaud éditeur. “Bibliothèque des poètes français et étrangers”. CFP 8-316.
- LEWES, George Henry (1904). *Science and Speculation*. London: Watts & Co. 64 p. 21 cm. “Rationalist Press Association. Extra series, n.º 3”. CFP 1-98.
- MOCH, Gaston (1922). *Initiation aux théories d'Einstein*. Préface de Alphonse Berget. Paris: Bibliothèque Larousse. CFP 5-23.
- UNAMUNO, Miguel de (1911). *Por Tierras de Portugal y de España*. Madrid: Biblioteca Renacimiento. CFP 8-660 MN.

Further bibliography

- ALOISI, Alessandra (2010). “Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi,” in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi: atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati 23-26 settembre 2008*. Firenze: Olschki.

- BIDI, Daniela (1997). "Giacomo Leopardi's Ultrafilosofia," in *Italica*, vol. 74, n.º 1, pp. 52-66.
- BOSCAGLIA, Fabrizio (2016a). "Fernando Pessoa and Islam: an Introductory Overview With a Critical Edition of Twelve Documents," in *Pessoa Plural – A Journal of Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, pp. 37-106.
- ____ (2016b). "As *Chronicas Decorativas* de Fernando Pessoa: edição crítica de oito documentos," in *Pessoa Plural – A Journal of Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, pp. 148-183.
- BRECHT, Bertolt (1980). *Life of Galileo*. London: Methuen.
- BUCCIANINI, Massimo, Michele CAMEROTA e Franco GIUDICE (2012). *Il telescopio di Galileo: una storia europea*. Torino: Einaudi.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2013). "Pessoa's Unmodernity: Ricardo Reis," *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, pp. 75-85.
- CALVINO, Italo (1993). *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio*. Milano: Mondadori.
- CAMILLETTI, Fabio A. (2013). *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*. Translated by Gabrielle Sims. Warwick: Pickering & Chatto.
- CORSINOV, Graziella (2001). "Le anticipazioni della modernità", in *Lo Zibaldone 100 anni dopo: composizione, edizioni, temi*. Firenze: Olschki, vol. II, pp. 449-466.
- DALLE PEZZE, Barbara and Carlo SALZANI (2009). "The Delicate Monster: Modernity and Boredom," in *Essays on Boredom and Modernity*. Amsterdam: Rodopi, pp. 5-34.
- DAROS, Philippe (1997). *Poètes du spleen: Leopardi, Baudelaire, Pessoa*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- D'NTINO, Franco (2001). "Il Monaco indiatolato: lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi", in *Lo Zibaldone 100 anni dopo: composizione, edizioni, temi: Vol. II*. Firenze: Olschki, pp. 467-512.
- DI MEO, Antonio (2001). "Leopardi e la questione della pluralità de' mondi". *Giacomo Leopardi: il pensiero scientifico*. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, pp. 79-110.
- FERRARI, Patricio (2008). "Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia," in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, special issue, *Pessoa: The Future of the Arcas*, pp. 69-114.
- GALIMBERTI, Cesare (1973). *Linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze: Olschki.
- GIOANOLA, Elio (1991). "Leopardi e la malinconia". *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Roma: Bulzoni, pp. 191-219.
- GRECO, Pietro (2009). *L'astro narrante. La luna nella scienza e nella letteratura italiana*. Springer: Milano.
- KHAYYAM, Omar (1908). *The Second Edition of Edward Fitzgerald's Rubá'īyyāt of 'Umar Khayyám* [2nd version]. Edited with an introduction and notes by E. Heron-Allen. London.
- KUHN, Reinhard (1976) *The Demon of Noontide. Ennui in western literature*. Princeton: Princeton University Press.
- KOESTLER, Arthur (1970). *The Act of Creation*. London: Pan.
- LARUE, Anne (1997). "Le beau mal de méditer," in *Revue de littératures française et comparée*, n.º 9, pp. 245-261.
- LEOPARDI, Giacomo (2013). *Zibaldone: The Notebooks of Leopardi*. Edited by Michael Caesar e Franco D'Intino. Translated by Kathleen Baldwin et al. Penguin: Birmingham
- ____ (2011). *Zibaldone di pensieri*. Milano: Mondadori.
- ____ (2010) *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*. Translated by Jonathan Galassi. London: Penguin.
- ____ (1987). *Canti*. Milano: Mondadori.
- ____ (1983). *Moral Tales*. Translated by Patrick Creagh. Manchester: Carcanet New Press.
- ____ (1982). *Operette morali*. Milano: BUR.
- ____ (1957). *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Bologna: Cappelli.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MARTINELLI, Bruno (2005). *Leopardi e la condizione dell'uomo*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori.

- _____. (1999). "Il pastore e l'astronomo: la scena del 'Canto notturno'," in *Otto/Novecento*, vol. 23, n.º 2, pp. 5-66.
- MEDEIROS, Paulo de (2013). *Pessoa's Geometry of the Abyss: modernity and the book of disquiet*. London: Legenda.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (1991). "Noia, spleen, malinconia: accerchiamento di un concetto," in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Roma: Bulzoni, pp. 53-66.
- PERELLA, Nicolas J. (1990). "Leopardi and the primacy of desire," in *Giacomo Leopardi. Proceedings of the congress held at the University of California, Los Angeles. November 10-11, 1988, Forum Italicum*, 1990, pp. 57-86.
- PESSOA, Fernando (2015). *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2012). *Fernando Pessoa: un'affollata solitudine: poesie eteronime*. Milano: BUR.
- _____. (2010). *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2009). *Rubaiyat*. Edição crítica de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2007). *A Educação do Stoico*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2000). *Poemas 1934-1935*. Edição crítica Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1997). *Quadras*. Edição crítica de Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1995). *Poesias*. Lisboa: Ática.
- _____. (1988). *Fausto: tragédia subjectiva*. Lisboa: Presença.
- _____. (1986a). *Ficção e Teatro: O banqueiro anarquista; Novelas policiárias; O marinheiro e outros*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- _____. (1986b). *Obra Poética e em Prosa*. Porto: Lello & Irmão.
- _____. (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- _____. (1968). *Textos Filosóficos*. Edição de António de Pina Coelho. Lisboa: Ática.
- _____. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- POLIZZI, Gaspare (2015). *Io sono quella che fuggi*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- PRINS, Awée. 2007. *Uit verveling: Being Bored*. Kampen: Klement.
- RAGUENET, Sandra (1997). "L'hétéronymie de Fernando Pessoa: devenir et dissémination," in *Le spleen du poète. Autour de Fernando Pessoa*. Paris: Ellipses, pp. 101-114.
- RAVOUX-RALLO, Elizabeth (1997). "Pessoa chante Leopardi," in *Le spleen du poète: autour de Fernando Pessoa*. Paris: Ellipses, pp. 31-40.
- RENNIE, Nicolas (2005). *Speculating on the Moment: the Poetics of Time and Recurrence in Goethe, Leopardi, and Nietzsche*. München: Wallstein.
- ROMEO, Luciano, Gianfranco ABATE and Walter LUPI (2000). *Leopardi e l'astronomia: atti del convegno nazionale di studi*. Cosenza: Progetto 2000.
- ROSELLI, Daria (2014). *Giacomo Leopardi e gli orizzonti dell'infinito-nulla*. Roma: Aracne Editrice.
- RUSSO, Mariagrazia (2003). *Um só dorido coração: implicações leopordiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*. Viterbo: Sette Città.
- RYCKMAN, Thomas (2005). *The Reign of Relativity: Philosophy in Physics 1915-1925*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- SANTI, Giulia (2011). *Sul materialismo leopordiano: tra pensiero poetante e poetare pensante*. Milano: Mimesis Edizioni.

- SADLIER, Darlene (1998). *An introduction to Fernando Pessoa. Modernism and the paradoxes of authorship*. Gainesville: University Press of Florida.
- SAVOCA, Giuseppe (1999). "Leopardi e Pascal: tra (auto)ritratto e infinito," in *Revue des Etudes Italiennes*, vol. 45, n.º 3-4, pp. 251-264.
- STOYANOVA, Silvia and Ben Johnston (2014). "Remediating Giacomo Leopardi's Zibaldone: Hypertextual Semantic Networks in the Scholarly Archive," in *Proceedings of the Third AIUCD Annual Conference on Humanities and Their Methods in the Digital Ecosystem*. New York: ACM.
- SVENDSEN, Lars (2005). *A Philosophy of Boredom*. London: Reaktion Books.
- TABUCCHI, Antonio (1998). *La nostalgie, l'automobile et l'infini: lectures de Pessoa*. Paris: Éditions du Seuil.
- TARANI, Tommaso (2011). *Il velo e la morte: saggio su Leopardi*. Firenze: Società editrice fiorentina.
- UNAMUNO, Miguel de (1986). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Alianza Editorial.

Algunos apuntes hacia una teoría de la traducción y la creación literaria en Fernando Pessoa

Pauly Ellen Bothe*

Keywords

Fernando Pessoa, Translation, Translation Theory, Poetics, George Steiner, Walter Benjamin, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Edward FitzGerald.

Abstract

This essay presents a reading and interpretation of a well-known document on translation from Fernando Pessoa's Archive (BNP/E3, 14¹-99^r). The purpose of this reading is to outline the translation theory that inspires Fernando Pessoa's work as a translator and poet. Within the essay other documents are presented and analyzed, among them two unpublished documents on translation.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Tradução, Teoria da Tradução, Teoria Poética, George Steiner, Walter Benjamin, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Edward FitzGerald.

Resumo

Este ensaio apresenta uma aproximação à teoria da tradução que inspira a prática da tradução e à prática poética de Fernando Pessoa mediante a leitura e interpretação de um conhecido documento do espólio pessoano (BNP/E3, 14¹-99^r). Da mesma maneira se apresentam e analisam outros documentos, entre eles dois documentos inéditos relativos à tradução.

Palabras clave

Fernando Pessoa, Traducción, Teoría de la Traducción, Teoría Poética, George Steiner, Walter Benjamin, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Edward FitzGerald.

Resumen

Este ensayo presenta una aproximación a la teoría de la traducción que inspira la práctica de la traducción y práctica poética de Fernando Pessoa mediante la lectura e interpretación de un conocido documento del archivo pessoano (BNP/E3, 14¹-99^r). También se presentan y analizan otros documentos, entre ellos dos inéditos relativos a la traducción.

* Departamento de Lenguas Modernas e Interculturalidad – Universidad La Salle Oaxaca.

“Toda teoria deve ser feita para poder ser posta em prática, e toda a prática deve obedecer a uma teoria. Só os espíritos superficiais desligam a teoria da prática, não olhando a que a teoria não é senão uma teoria da prática, e a prática não é senão a prática de uma teoria” [Toda teoría debe ser hecha para ponerse en práctica, y toda práctica debe obedecer a una teoría. Solo los espíritus superficiales desvinculan la teoría de la práctica, no observando que la teoría no es sino una teoría de la práctica, y la práctica no es sino la práctica de una teoría].¹ Así hablaba Fernando Pessoa sobre la teoría en el breve artículo con el que inicia su colaboración en la *Revista de Comercio e Contabilidade* el 25 de enero de 1926 (PESSOA, 2000: 246).

La teoría que subyace a la obra pessoana ha representado hasta ahora un reto para sus estudiosos. El esfuerzo colosal que implica sistematizar textos y voces autorales (no solo las heterónimas²) para visualizar su teoría puede valorarse desde los estudios seminales de Jacinto do Prado COELHO, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1949), y de Georg Rudolf LIND en su *Teoria Poética de Fernando Pessoa* (1970). Prado Coelho y Lind fueron, asimismo, editores de *Páginas Íntimas e de Auto Interpretação* (1966) y *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1967), que constituyen algunas de las primeras compilaciones de textos teóricos pessoanos. La sistematización y edición del legado intelectual de Pessoa es una labor póstuma para la que ya muchos editores han seguido diversos criterios. Por ese motivo, hablar de la teoría poética de Fernando Pessoa despierta, sobre todo hoy, múltiples opiniones. Entre sus papeles inéditos, Pessoa dejó fragmentos valiosos acerca de lo que podríamos llamar, con Lind, su teoría poética, pero lamentablemente (o tal vez no tanto) el poeta no tuvo tiempo de sistematizar esas ideas teóricas acerca de la literatura. Su teoría de la traducción, esto es, tanto la que se desprende de su práctica, como la que encontramos en sus notas, si es que podemos referirnos a ideas sueltas como siendo parte de una teoría, es una más de las voces (múltiples, ya que creó varios autores-traductores) de su teoría poética y presenta su propio desafío. En las páginas siguientes quisiera delinear, así sea provisionalmente, la teoría de la traducción sugerida por la práctica de la traducción pessoana.

Existe un texto de Fernando Pessoa bastante conocido y citado, aunque no tan estudiado, que comienza: “I do not know whether anyone has ever written a History of Translation(s)” (BNP/E3, 14¹-99^r) [Ignoro si alguna vez alguien ha escrito una Historia de la(s) Traducción(es)].³

¹ Las traducciones que incluye este artículo, si no se indica lo contrario, son de la autora.

² Ver *Eu sou uma Antologia: 136 Autores Fictícios* (PESSOA, 2013b).

³ Este documento fue dado a conocer por Anne TERLINDEN en 1990. Posteriormente, fue publicado en *Pessoa Inédito* (cf. LOPES, 1993), y en *Selected Prose* (PESSOA, 2001). No es hasta finales del siglo XX que aparecen libros como los que Pessoa invocaba: *Translators Through History* (1995), por ejemplo, editado y traducido por Jean DELISLE y Judith WOODSWORTH; o mejor aún, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), de Lawrence VENUTI; libros que han sido reconocidos como obras seminales en la cada vez menos reciente área académica de los Estudios de traducción.

14¹-99

I do not know whether anyone has ever written a History of Translation(s). It should be long, but a very interesting book. Like a History of Plagiarisms - another possible masterpiece which awaits an actual author - it would brim over with literary lessons. There is a reason why one thing should bring up the other: a translation is only a plagiarism in the author's name. A History of Parodies would complete the series, for a translation is a serious parody in another language. The mental processes involved in translating well are the same as those involved in translating competently. In both cases there is an adaptation to the spirit of the author for a purpose which the author did not have; in one case the purpose is humour, where the author was serious, in the other one language when the author wrote in another. Will anyone one day parody a humorous into a serious poem? It is uncertain. But there can be no doubt that many poems - even many great poems - would gain by being translated into the very language they were written in.

This brings up the problem as to whether it is art or the artist that matters, the individual or the product. If it be the final result that matters and that shall give delight, then we are justified in taking a famous poet's all but perfect poem, and, in the light of the criticism of another age, making it perfect by excision, substitution or addition. Wordsworth's Ode on Immortality is a great poem, but it is far from being a perfect poem. It could be rehandled to advantage.

The only interest in translations is when they are difficult, that is to say, either from one language into a widely different one, or from a very complicated poem though into a closely allied language. There is no fun in translating between, say, Spanish and Portuguese. Any one who can read one language can automatically read the other, so there seems also to be no use in translating. But to translate Shakespeare into one of the Latin languages would be an exhilarating task. I doubt whether it can be done into French; it will be difficult to do into Italian or Spanish; Portuguese, being the most pliant and complex of the Romance languages, could possibly admit the translation.

Fig. 1. BNP/E3, 14¹-99.

En este texto, de escasas líneas, Pessoa desarrolla una muy interesante teoría de la traducción que revela además una teoría de la creación poética. Lo que Pessoa propone es entender la traducción dentro del mecanismo de la tradición literaria (en su más amplio sentido). Para esto recurre al humor, una herramienta característica del Pessoa ensayista, proporcionando una de las definiciones de traducción más ilustrativas que he encontrado:

I do not know whether anyone has ever written a History of Translation(s). It should be long, but a very interesting book. Like a History of Plagiarisms – another possible masterpiece which awaits an actual author – it would brim over with literary lessons. There is a reason why one thing should bring up the other: a translation is only a plagiarism in the author's name. A History of Parodies would complete the series, for a translation is a serious parody in another language. The mental processes involved in translating well are the same as those involved in translating competently. In both cases there is an adaptation to the spirit of the author for a purpose which the author did not have; in one case the purpose is humour, where the author was serious, in the other one language when the author wrote in another. Will anyone one day parody a humorous into a serious poem? It is uncertain. But there is no doubt that many poems – even many great poems – would gain by being translated into the very language they were written in.

[Ignoro si alguna vez alguien ha escrito una Historia de la(s) Traducción(es). Sería un libro extenso, pero muy interesante. Como una Historia de los Plagios – otra obra maestra que aguarda un autor – rebosaría de lecciones literarias. Hay una razón por la que una cosa nos lleva a la otra: una traducción no es otra cosa sino un plagio en nombre del autor. Una Historia de las Parodias completaría la serie, pues una traducción es una parodia seria en otra lengua. Los procesos mentales que se ocupan para traducir bien son los mismos que se utilizan para traducir competentemente. En ambos casos hay una adaptación del espíritu del autor a un propósito que el autor no tuvo: en un caso el propósito es el humor, cuando el autor quiso ser serio; en el otro el propósito es una lengua, cuando el autor escribió en otra. Será parodiado alguna vez un poema de humor en un poema serio? Es incierto. Pero no hay duda de que muchos poemas – grandes poemas inclusive – ganarían mucho si fueran traducidos a la mismísima lengua en la que fueron escritos.]

Dejando de lado si existe otra postura teórica de Pessoa frente a la traducción, quisiera aprovechar la oportunidad para dar un ejemplo de cómo el poeta pudo haber llevado esta teoría a la práctica.

El ejemplo que propongo para ilustrar esta idea la he tomado de un artículo reciente, “Mar Salgado: Fernando Pessoa perante uma acusação de plágio” (BARRETO, 2013). Cuenta el autor que en el semanario *Fradique* del 14 de marzo de 1935 se publicó la carta de un lector, firmada con el nombre José Elísio da Fonseca, en la cual se acusa a Fernando Pessoa de plagio. En un número anterior del mismo semanario portugués, un colaborador habría citado unos versos de Pessoa alabándolos, lo que desconcertó al acusador, quien se el 14 de marzo reclamó que esos versos eran de António Correia de Oliveira, citándolos de memoria. En efecto, es posible que Fernando Pessoa se hubiera inspirado en el poema de António Correia de Oliveira para escribir dos versos de su conocido poema “Mar

Portugués”, aunque existen otras hipótesis. Pero lo normal es eso mismo: un lector lee a un escritor, luego “se inspira” y escribe su propio texto. Así funciona la tradición literaria. No hay nada que salga de la nada. La literatura escrita toma lo que encuentra en la oralidad y, normalmente, la oralidad no tiene “autor”; y toma, asimismo, de lo que ha sido escrito con anterioridad. Los autores y sus respectivos derechos son un invento reciente de la civilización. Pessoa, en el texto arriba mencionado, incluye esta idea sobre la autoría mientras continúa reflexionando sobre la traducción:

This brings up the problem as to whether it is art or the artist that matters, the individual or the product. If it be the final result that matters and that shall give delight, then we are justified in taking a famous poet's all but perfect poem, and, in the light of the criticism of another age, making it perfect by excision, substitution or addition. Wordsworth's Ode on Immortality is a great poem, but it is far from being a perfect poem. It could be rehandled to advantage.

(BNP/E3, 14¹-99^r)

[Esto nos lleva al problema de si es el arte o el artista que interesa, el individuo o el producto. Si lo que interesa es el resultado final y que ese resultado sea deleitoso, entonces sería justificable tomar el poema de algún famoso poeta y, a la luz de la crítica de otra época, perfeccionarlo por escisión, sustitución o adición. La “Oda a la Inmortalidad” de Wordsworth es un gran poema, pero está lejos de ser un poema perfecto. Podría ser reescrito con ventaja.]

Lo que propone Pessoa es continuar y perfeccionar la tradición mediante el mecanismo de la traducción; esto es, mantener lo que podría entenderse como “la esencia” del texto “removiendo, sustituyendo o adicionando” lo que haga falta para hacer justicia no tanto a la “lengua original” en que se escribió, como a la que George STEINER (1980) llamaría “lengua universal”, esa que apenas atisbamos entre texto y texto, entre lengua y lengua, como veremos enseguida. Pessoa sintió esta necesidad de perfeccionamiento en más de una ocasión. Es, de hecho, posible, en este sentido, encontrar varios casos de “plagio” en la obra pessoana.

Esta forma de apropiación de lo literario, que lleva a leer literalmente la sentencia pessoana (cf. “no hay duda de que muchos poemas – grandes poemas inclusive – ganarían mucho si fueran traducidos a la mismísima lengua en la que fueron escritos”), extravasa la noción comúnmente aceptada de lo que es una traducción (si es que la hay) de una lengua original a una lengua receptora.⁴ En Pessoa esta idea surge para explicar lo que sucede cuando se traduce y lo que resulta del acto de traducir. Además, nos deja ver no solo el eje en que traducción y creación se tocan, sino también su difícil deslinde. Es con terminología adecuada a

⁴ Ver, por ejemplo, la definición normalizada que proporciona Esteban TORRE (1994) en las primeras páginas de su *Teoría de la traducción literaria*: “podemos definir más exactamente la traducción como el paso de un TLO, o texto de lengua original, a un TLT, o texto de la lengua receptora” (p. 7).

describir los fenómenos traductológicos (escisión, substitución, adición) que Pessoa expresa lo que sería en realidad una teoría de la creación literaria. Pero Pessoa no está solo en esto. Octavio Paz, entre muchos otros escritores y poetas, se inclina hacia el mismo lado de la balanza cuando se trata de definir la traducción y su relación con la literatura. Dice Paz:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.

(PAZ, 1990: 13)

Esta postura teórica está emparentada con la de Walter Benjamin, quien se habrá, a su vez, inspirado en Johann Wolfgang von Goethe, como probablemente lo hizo también Pessoa (y así hasta Babel).

Alfonso Reyes, discutiendo la cuestión de la originalidad y la libertad en la creación poética, cita la opinión de Goethe sobre este espinoso tema, y la opinión de Goethe contradice la de aquel acusador de Fernando Pessoa (haya sido el propio Correia de Oliveira, como especula Barreto, o no).⁵ Dice Reyes que a Goethe le extrañaba que Lord Byron se defendiera tan mal de quienes le achacaban plagios literarios (REYES, 1993: 414), y cita la opinión siguiente del poeta germano:

Cuanto han hecho los predecesores y los contemporáneos ¿no pertenece al poeta por derecho propio? ¿Por qué no ha de cortar la flor donde la encuentra? Sólo apropiándose los tesoros ya adquiridos puede juntarse un tesoro inmenso. ¿No me apropié yo la idea de Job y una canción de Shakespeare en mi personaje de Mefistófeles?

(*apud* REYES, 1993: 414)

Fernando Pessoa contaba en su biblioteca personal con un ejemplar de *Conversations of Goethe with Eckermann* (<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-376>), y no sorprenderá que el mismo pasaje que llamó la atención de Reyes, haya llamado la de Pessoa, quien subraya abundantemente las palabras de Goethe: “He [Byron] ought to have expressed himself more strongly against them. ‘What is there is mine,’ he should have said; ‘and whether I got it from a book or from life, is of no consequence; the only point is, whether I have made a right use of it’” [Debió defenderse mejor, con más fuerza. ‘Lo que está allí es mío’, debió decir; ‘y no importa si lo tomé de un libro o de la vida; lo único importante es si le he dado un buen uso’”] (ECKERMANN, 1930: 82) Y más adelante: “Thus my Mephistopheles sings a song from Shakespeare, and why should he not? Why should I give myself

⁵ BARRETO propone una posibilidad: que Pessoa haya pensado que fue el mismo Correia de Oliveira quien escribió la nota sobre el plagio de versos (2013: 51).

trouble of inventing one of my own, when this said just what was wanted?" [De este modo, mi Mephistopheles canta una canción de Shakespeare, y ¿por qué no habría de hacerlo? ¿Por qué habría de darme a la trabajosa tarea de inventar una canción mía si esta decía lo que se requería?] (ECKERMANN, 1930: 83). El párrafo subrayado termina diciendo: "Also, if the prologue to my *Faust* is something like the beginning of Job, that is again quite right, and *I am rather to be praised than censured*" [Y, si el prólogo a mi *Fausto* es parecido al comienzo de Job, eso es en efecto correcto, y *debían agradecerme, antes que censurarme*] (ECKERMANN, 1930: 83, énfasis mío).

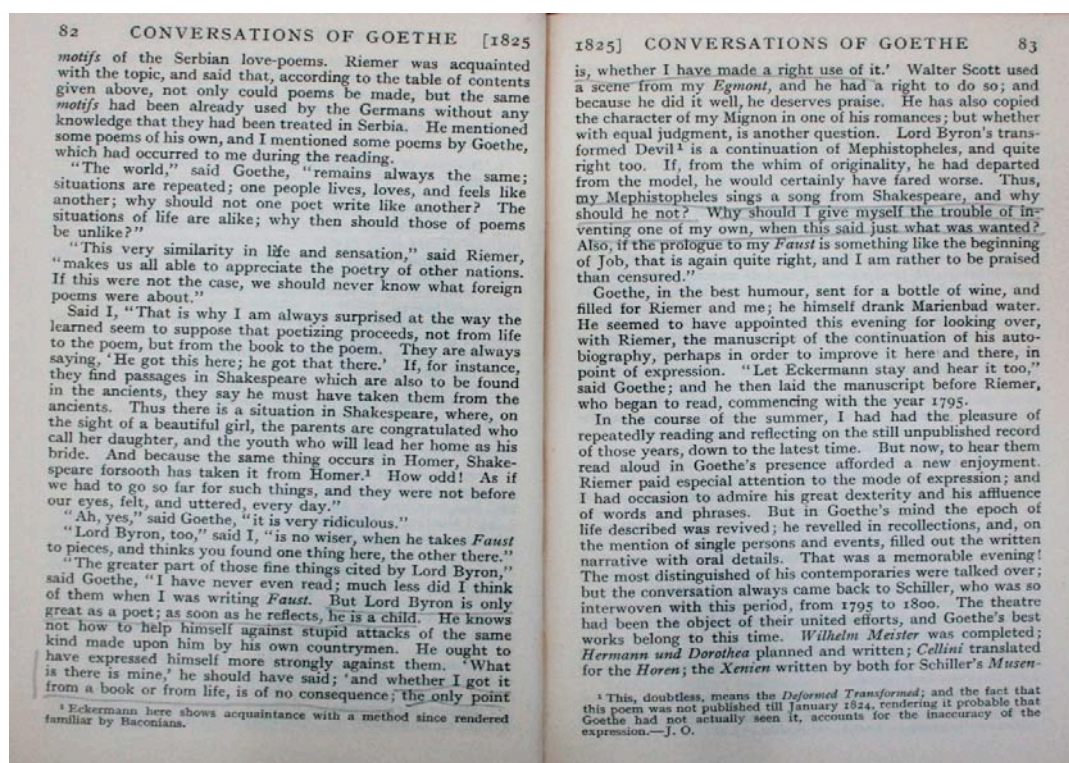


Fig. 2. Páginas subrayadas por Fernando Pessoa en su volumen de *Conversaciones de Goethe con Eckermann*.

Reyes precisa, sin embargo, que no hay que malentender esta idea, que el artista no debe mirar sus obras como meras repeticiones o reproducciones (REYES, 1993: 415), sino como formas nuevas: "El arte reside en el tratamiento, en la forma" (REYES, 1993: 415). Walter Benjamin lleva esta visión goethiana al ámbito de la traducción en su conocido ensayo "La tarea del traductor": "La traducción es ante todo una forma" (en VEGA, 1994: 286). Para Benjamin una obra contiene en sí misma la posibilidad de su traducción, y esta traducibilidad "tiene una doble significación"; por un lado, puede significar "que entre el conjunto de sus lectores la obra encuentra un traductor adecuado; por otro, puede significar también y "con mayor propiedad", que "la obra, en su esencia, consiente una traducción y, por consiguiente, la exige, de acuerdo con la significación de su forma" (en VEGA, 1994:

286). Esto es, tiene una esencia que debe “migrar”, “pasar de un lado a otro”, o en palabras de Benjamin (o casi, dado que cito una traducción⁶): “Así como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no representan nada para éste, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su ‘supervivencia’, pues la traducción es posterior al original” (in VEGA, 1994: 286-287). La pregunta crucial, que aparece al inicio del ensayo de Benjamin – “¿Se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el idioma original?” –, obtiene la siguiente respuesta: “Esta pregunta parece explicar suficientemente la diferencia de categoría entre original y traducción en el reino del arte” (in VEGA, 1994: 285). La traducción no se hace para comunicar, sino para sobrevivir.

Pessoa entendería esta supervivencia como “reinspiración”, concepto que descubre Jerónimo Pizarro en un ensayo que dedica al análisis de las versiones pessoanas de los *Rubáiyát*, de las que hablaremos más adelante. Pizarro cita una anotación suelta en la que el poeta habría señalado: “Aquella reinspiración sin la cual traducir es sólo parafrasear en otra lengua” (cf. PIZARRO, 2013: 265).

George Steiner, en su ineludible *Después de Babel*, explica que esta forma de entender el fenómeno de la traducción en el mundo de lo literario responde a una perspectiva gnóstica: “[...] el ensayo de Benjamin se inscribe de lleno en la tradición gnóstica” (STEINER, 1980: 84). Esta tradición se funda en la idea de una “lengua universal”. Como explica Steiner:

La traducción es a un tiempo posible e imposible, según una oposición dialéctica característica de la argumentación esotérica. Tal antinomia surge del hecho de que todas las lenguas son fragmentos cuyas raíces, en un sentido tan algebraico como etimológico, existen y se justifican sólo gracias a *die reine Sprache*. Este “lenguaje puro” – en otros puntos de su obra, Benjamin se referiría a él como al Logos que da sentido al discurso pero que no se muestra en ninguna lengua viva particular – es como una corriente oculta empeñada en explayarse en los canales obstruidos de nuestras diversas lenguas.

(STEINER, 1989: 85)

Este argumento de Steiner devuelve a la memoria las palabras de Hugo von Hofmannsthal, en su famosa *Carta de Lord Chandos*:

Und aus dem Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra.

(HOFMANNSTHAL, 2002: 22)

⁶ Todas las citas del texto de Benjamin son de la traducción de Murena.

[Y desde aquellos dichosos y vívidos días de Salustio, como por canales que no se tapan nunca, fluyó hacia mí una forma profunda, verdadera, interna que apenas puede adivinarse más allá de la disposición de la obra retórica, esa forma de la cual no se puede decir ya que se subordina a lo material, pues lo atraviesa, lo eleva y logra poesía y verdad a la vez, una lucha de poderes eternos, una cosa hermosa como música y álgebra.]

Pessoa percibe estos mismos “canales ocultos” como un “traductor invisible” en otro de sus textos sobre traducción:⁷

Porque o certo é que, a maioria de nós, não mentimos nem fingimos quando, ignorante[s] do grego, soffremos o entusiasmo de Homero, ou, hospedes e peregrinos no latim, temos o culto de Horacio ou de Catullo. Não mentimos nem fingimos; presentimos. E esse presentimento, feito de não sei que mixto de intuição, de sugestão e de entendimento obscuro, é uma especie de traductor invisivel, que acompanha pelas eras fóra, e torna universal como a musica, a arte dada em linguagem, esse producto de Babel, com cuja queda o homem pela segunda vez cahiu.

(BNP/E3, 14¹-22^r)

[Porque lo cierto es que, la mayoría de nosotros, no mentimos ni fingimos cuando, ignorantes del griego, sufrimos el entusiasmo de Homero, o, huéspedes y peregrinos en el latín, tenemos el culto de Horacio o de Catulo. No mentimos ni fingimos; presentimos. Y ese presentimiento, hecho de no sé qué mixto de intuición, sugestión y de oscura comprensión, es una especie de traductor invisible, que acompaña a lo largo de las eras, y torna universal como la música, el arte dada en lenguaje, ese producto de Babel, con cuya caída el hombre cayó por segunda vez.]

Las semejanzas entre estas citas son extraordinarias y creo que son elocuentes.

“Entender es traducir” es el nombre del primer capítulo del libro, ya citado, de Steiner. “Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura, constituye un acto múltiple de interpretación” (STEINER, 1980: 32). Este acto, siguiendo la idea expuesta antes por Fernando Pessoa, sería un ejercicio idéntico al acto de traducción. Como Steiner subraya, en este caso “la distancia que separa la lengua-fuente de la lengua-receptora es la del tiempo” (STEINER, 1980: 45). La lengua del pasado es otra lengua. “Las herramientas”, explica el crítico, “empleadas en ambas operaciones”, esto es, en la traducción y en la interpretación, “son las mismas” (STEINER, 1980: 45). En “Entender es traducir”, Steiner hace posible que comprendamos que la noción comúnmente aceptada de la traducción, a que hicimos referencia antes, necesita ser entendida en un sentido más amplio. “El modelo esquemático de la traducción”, dice, “es el de un mensaje proveniente de una lengua-fuente que pasa a través de una lengua-receptora, luego de haber sufrido un proceso de transformación.” Pero, continúa: “el escollo reside en el hecho evidente de que una lengua difiere de la otra, y para que el mensaje logre ‘pasar’ es necesario que se dé esa transformación interpretativa que

⁷ Publicado por Teresa Rita Lopes en *Pessoa por Conhecer* (1990: I, 109) y en *Pessoa Inédito* (1993: 385).

algumas veces es descrita, aunque no siempre con acierto, en términos de codificación y descodificación” (STEINER, 1980: 44-45). Una perfecta ilustración de esta “transformación interpretativa” la encontramos en el “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges (1994), un texto clásico de las antologías de textos sobre traducción.

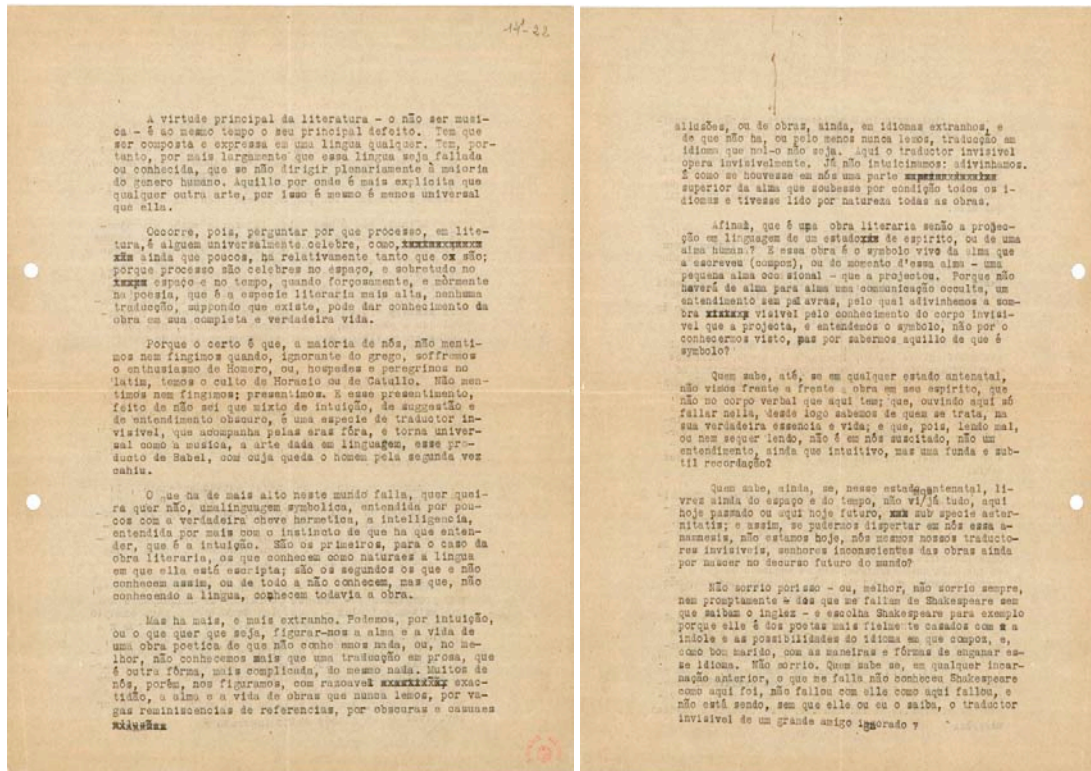


Fig. 3. BNP/E3, 14-22. Este texto fue publicado por primera vez en *Pessoa Inédito* (LOPES, 1993: 385-386)

Es posible que Fernando Pessoa, cuando fue acusado de plagio por la “apropiación” de los versos de Correia de Oliveira, no se sintiera culpado, sino halagado, dado que el resultado de su “traducción” habría aportado algo nuevo a la tradición literaria portuguesa. En términos de Benjamin, esa “apropiación” le permitió sobrevivir; y por ello, en palabras de Goethe, habría que “agradecer[le], antes que censurar[le].” Ahora bien, Barreto argumenta que Pessoa habría reaccionado a la acusación de plagio con un pequeño poema en el que se encuentran críticas veladas a Salazar, y no directamente a Correia de Oliveira. Pero este es asunto que no nos incumbe aquí. Lo interesante es el hecho de que Pessoa reaccionara. Y que por esas fechas, por casualidad o no, estuviera escribiendo un ensayo sobre Correia de Oliveira del cual se conservan varios fragmentos, uno de los cuales es especialmente ácido (PESSOA, 2013a: 197-202). El ensayo habla del carácter portugués y místico de Correia de Oliveira y señala, abiertamente, sus fallas (como la falta de humor, y por ende, de sentido crítico), sin esconder sus virtudes (pocas, a saber, algunos momentos aislados de gran inspiración y

sentimiento). En opinión de Barreto, a hipótesis más creíble es que Pessoa haya sospechado que la acusación de plagio estaba relacionada con un ataque político, lo que no excluye que haya llegado a creer que Correia de Oliveira era el autor de la carta al semanario *Fradique*. Coincidió con esta última hipótesis, aunque quizá no sea descabellado pensar que todo lo tramó, como en otras ocasiones, Fernando Pessoa.

Transcribo, para satisfacer la curiosidad, los plagiados (o traducidos) versos a los cuales he aludido, tal cual aparecen en la carta reproducida en el ensayo de José Barreto. En el lado izquierdo están los versos de Fernando Pessoa; en el derecho aquellos “citados de memoria” por el repentino defensor de António Correia de Oliveira:

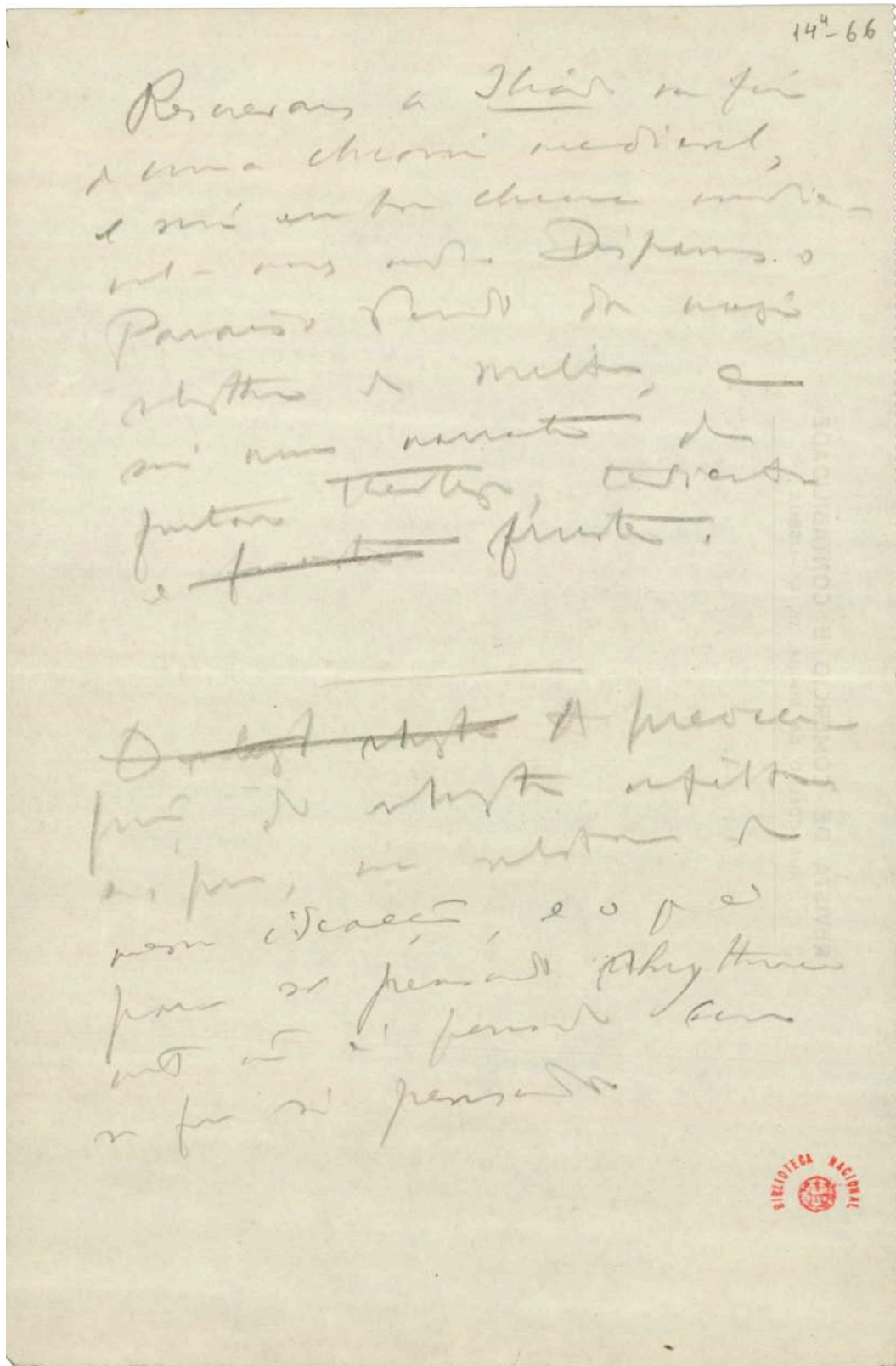
Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!

Ó ondas do mar salgado,
De onde vos vem tanto sal?
– Das ondas que hão chorado
Em praias de Portugal.⁸

Pessoa realizó una gran cantidad de traducciones durante su vida. Tradujo no solo cartas comerciales – concernientes a su profesión –, libros de esoterismo y colecciones de proverbios para ganarse la vida, sino también poemas y prosas de diversos autores – que habrá elegido por motivos varios –, y, en ocasiones, sus propios poemas. Sus traducciones fueron principalmente hechas en portugués y en inglés. No todas traducciones fueron publicadas, pero le exigieron arduas horas de trabajo, como se puede apreciar, por ejemplo, al leer la versión inglesa – atribuida inicialmente a Alexander Search – de *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, transcrita y editada por Nicolás BARBOSA LÓPEZ (2016). Entre las traducciones que Pessoa publicó y que probablemente respondían a sus estándares están las aparecidas entre 1924 y 1925 en *Athena: Revista de Arte*. Cito los títulos como aparecen en la revista: “O Corvo”, de Edgar Allan Poe; “La Gioconda”, de Walter Pater; “A Decisão de Georgia”, de O. Henry; y “Da Anthologia Grega”, que curiosamente no firma, aunque pensara que era legítimo hacerlo.⁹

⁸ Según BARRETO (2013): “A quadra de Correia de Oliveira foi publicada no livro *Cantigas* (Lisboa: Férrin, 1902) e a sua transcrição fiel deveria ser, em lugar daquela que o correspondente deu no *Fradique*, a seguinte: ‘Ó ondas do mar salgado, | D’onde vos vem tanto sal? | Vem das lágrimas choradas | Nas praias de Portugal’”.

⁹ “Posso traduzir, através de idioma intermedio, qualquer poema grego, desde que consiga aproximar-me do rhythmo do original, para o que basta saber simplesmente ler o grego, o que de facto sei, ou que obtenha uma equivalencia rhythmica. | D’essa maneira traduzi alguns poemas da Anthologia Grega. A unica coisa a perguntar, a quem saiba grego e portuguez, é se a minha traducção está certa quanto ao sentido do poema, e se consegue uma equivalencia rhythmica sufficiente. A traducções d’essas posso legitimamente appôr um ‘traducção de F[ernando] P[essoa]’” (BNP/E3, 123-102^r e 103^r; in LOPES, 1993: 219; in PIZARRO e PITTELLA, 2017: 252-257).

Fig. 4. BNP/E3, 14^v-66^r.

Entre todos los tipos de traducción que ejerció Pessoa, la traducción poética se destaca por el tipo de desafío que representar. El caso de la traducción poética evidencia la necesidad de conservar, justamente, como parte esencial de la forma de la obra, su música. En un documento inédito escrito en los años 30 aproximadamente, Pessoa reflexiona sobre la importancia de este elemento musical, explicando lo que pasa cuando no se logra una “buena traducción.”

Rescrevamos a *Iliada* na forma de uma chronica medieval, e será uma boa chronica medieval – mais nada. Dispamos o *Paraíso Perdido* da magia rhythmica de Milton, e será uma narrativa de fartar theologos, tedienta e fruste.

A preocupação do rhythm infiltrar-se, pois, na substancia da mesma ideação, e o que é para ser pensado rhythmicamente não é pensado como se fosse só pensado.¹⁰

(BNP/E3, 14⁴-66^r)

[Reescribamos la *Iliada* en la forma de una crónica medieval y será una buena crónica medieval – más nada. Desvistamos el *Paraíso Perdido* del ritmo mágico de Milton y será una narrativa para aburrir teólogos, tediosa y deslucida.

La preocupación del ritmo se infiltra, pues, en la sustancia misma de la ideación, y lo que es pensado rítmicamente no es pensado como si fuera solo pensado.]

Este fragmento nos hace ver justamente cómo reconocer la “forma” del original, la traducibilidad. Lograr esto es lo que le ataña al traductor verdadero.

Regresemos ahora al documento pessoano que hemos tomado como eje de nuestros comentarios. El documento termina con el párrafo siguiente:

The only interest in translations is when they are difficult, that is to say, either from one language into a widely different one, or from a very complicated poem though into a closely allied language. There is no fun in translating between, say, Spanish and Portuguese. Any one who can read one language can automatically read the other, so there seems also to be no use in translating. But to translate Shakespeare into one of the Latin languages would be an exhilarating task. I doubt whether it can be done into French; it will be difficult to do into Italian or Spanish; Portuguese, being the most pliant and complex of the Romance languages, could possibly admit the translation.

(BNP/E3, 14¹-99^r)

[El único interés que tienen las traducciones es cuando son difíciles; esto es, cuando son de una lengua a otra muy diferente, o de un poema muy complicado a una lengua de la misma familia. No es divertido traducir, digamos, del español al portugués. Cualquier persona que lea en una lengua puede, automáticamente, leer en la otra, por lo que no tiene mucho sentido traducir. Pero traducir Shakespeare a una de las lenguas latinas sería una tarea apasionante. Dudo que pueda realizarse en lengua francesa y sería difícil de hacer en la lengua italiana o española. Pero siendo el portugués la lengua más flexible y compleja de entre las lenguas romances, es muy posible que admita la traducción.]

¹⁰ La transcripción de este documento de c. 1933 ha sido realizada por la autora en colaboración con Jerónimo Pizarro. También la transcripción de 14²-55.

Después de leer lo anterior no será necesario explicar por qué no emprendió Pessoa una traducción de *El estudiante de Salamanca* al portugués. Pasar este poema al inglés era más interesante.¹¹

Con todo, resulta más interesante considerar no el *El estudiante de Salamanca*, sino las versiones pessoanas de los *Rubáiyát* de Omar Khayyám. En este caso, efectivamente, Omar parece haber trashumado, cambiado de lugar. La traducción de los *Rubáiyát* resume, mejor que otros ejemplos, la postura teórica de Pessoa sobre la acción de traducir. No sólo las traducciones de Pessoa, sino también las de FitzGerald son un ejemplo de lo porosa que puede ser la frontera entre una traducción y una recreación, o versión libre, como algunos nombran a las traducciones menos “literales”. Es justamente en este último tipo de traducciones que captamos mejor el sentido pessoano-goethiano de crecimiento y sobrevivencia de una tradición que trasciende fronteras lingüísticas y geográficas.

Pocas traducciones llegan a tener el éxito que con el tiempo obtuvieron las versiones de los *Rubáiyát* hechas por Edward FitzGerald.¹² Hay quien las considera, inclusive, parte de la literatura inglesa. Algo semejante pasa con la versión King James de la Biblia. Como nota Pessoa:

Uma tradução pode valer muito. Será preciso lembrar-lhe que a chamada Versão Autorizada da Bíblia é um dos classicos da lingua inglesa? Se essa tradução – a mais bella no mundo – não fôra tão bella quantos crentes não teriam perdido as igrejas da sua patria? Se fôr uma rele cousa no genero da *Vulgata*? Dolorosa idéa consoladora que nos assoma á mente em interrogação: quantos crentes deve a Inglaterra ao estylo da Versão Autorizada? (BNP/E3, 142-55)

[Una traducción puede valer mucho. ¿Será necesario recordar que la llamada Versión Autorizada de la Biblia es uno de los clásicos de la lengua inglesa? Si esa traducción – la más bella del mundo – no fuera tan bella, ¿cuántos creyentes no habrían perdido las iglesias de su patria? ¿Si fuera una cosa tosca del género de la *Vulgata*? Dolorosa idea consoladora que se asoma en nuestra mente: ¿cuántos creyentes le debe Inglaterra al estilo de la Versión Autorizada?]

Una traducción puede ocupar así un lugar especial en la tradición literaria, de tal manera que es vista ya como literatura “nacional”. Pessoa toma este libro “inglés” de FitzGerald y hace sus versiones portuguesas, dando vida así, en lengua portuguesa, a la “forma” de los *Rubáiyát* que originalmente vieran la luz en pluma

¹¹ Para ver los retos e interés de la traducción, ver el artículo de Jorge WIESSE, “On Pessoa’s The Student of Salamanca” (2016).

¹² La fama de esta traducción, nos cuenta Gordon S. Haight, se debe en gran medida a los poetas que la descubrieron: Dante Gabriel Rossetti y Charles Swinburne. Aunque en realidad fue Charles Eliot Norton quien logró, con un artículo publicado en el *North American Review* en 1869, que el libro se popularizara en los Estados Unidos de América. Ver la introducción de Gordon S. Haight a *The Rubáiyát of Omar Khayyám* (1942). Las versiones de FitzGerald llegaron a ser tan populares que fueron objeto de serias parodias, algo que habría divertido bastante a Fernando Pessoa.

del poeta persa Omar Khayyám, y que exigían, como habría podido decir Benjamin, ser traducidas. La forma que usa FitzGerald no ignora la forma original, por muy libremente que la trate, y Pessoa la subraya en su ejemplar:

With regard to the present Translation. The original Rubáiyát (as, missing an Arabic Guttural, these *Tetrastichs* are more musically called), are independent Stanzas, consisting each of four Lines of equal, though varied, Prosody, sometimes *all* rhyming, but oftener (as here attempted) the third line suspending the Cadence by which the last atones with the former Two. Something as in the Greek Alcaic, where the third line seems to lift and suspend the Wave that falls in the last.

(KHAYYÁM, 1910: 22)

[En cuanto a la presente traducción. Los *Rubáiyát* original (como, haciendo falta el gutural Árabe, estos *tetrásticos* son más musicalmente llamados) son Estrofas independientes que consisten de cuatro Versos de prosodia igual, aunque variada; algunas veces *todos* riman, pero en la mayoría (como intentamos aquí) el tercer verso suspende la Cadencia entre el último y los primeros versos. Algo como el Alcaico Griego, en que el tercer verso parece levantarse y suspender la ola que cae en el último.]

En este ejemplar de los *Rubáiyát* (1910)¹³ Pessoa no solo subraya pasajes, como el anterior, sino que deja aflorar sus propias versiones a lo largo de las páginas. Otras tantas versiones, recreaciones y creaciones también se conservan en su archivo, o *espólio*, y en otro libro, *Omar Khayyám, The Poet* (1926), en poder de su sobrina, Manuela Nogueira. Todo este material fue cuidadosamente reunido, transcrito y publicado por Maria Aliete Galhoz en edición crítica (PESSOA, 2008).¹⁴

Galhoz destaca algunas notas manuscritas que Pessoa dejó en su ejemplar de los *Rubáiyát*. En esas notas Pessoa explica la manera en que realizó su propia traducción y deja al descubierto el conocimiento que tenía de las libertades que FitzGerald había tomado ante el texto original: “Traduzi-os, como os traduzira FitzGerald, com justa e proba improbidade” [“Los traduje como los había traducido FitzGerald, con fiel infidelidad”] (PESSOA, 2008: 137). La fidelidad es siempre más con la forma que con el contenido. Las traducciones de Pessoa nunca fueron publicadas y el ejercicio de traducir coexistió con la escritura de nuevos “rubai”, es decir, con la creación de cuadras sin un referente explícito, aunque sí inspiradas por el binomio Khayyám/FitzGerald. A este respecto, se conocen tres cuadras publicadas en la revista *Contemporânea* (3.^a serie, n.º 3).¹⁵

¹³ Libro de la Biblioteca Particular de Fernando Pessoa; se trata de una reimpresión posterior a marzo de 1928. Cf. <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-296>

¹⁴ En el tercer apéndice de la edición crítica de los *Rubaiyat* (2008) de Fernando Pessoa, Maria Aliete Galhoz explica que Pessoa habría dejado algunas versiones en hojas sueltas que aparecieron en su archivo y que esas versiones habrían sido hechas a partir del libro de T. H. Weir, *Omar Khayyám, The Poet* (1926).

¹⁵ Para un estudio más profundo de Pessoa y Khayyam ver, *Aliás Pessoa* (PIZARRO 2013).

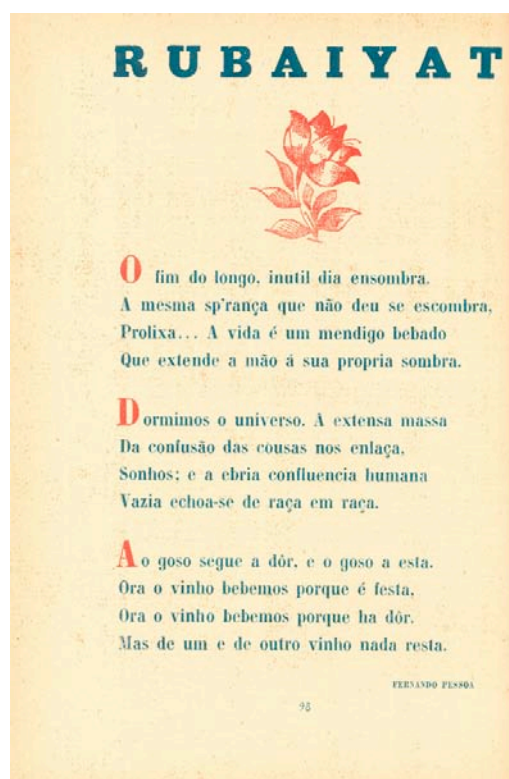


Fig. 5. *Contemporânea*, 3.^a serie, n.º 3, 1926

En su libro *Translation Studies*, Susan Bassnett cita las versiones de FitzGerald como ejemplos de traducciones libres: “It was FitzGerald who made the famous remark that it were better to have a live sparrow than a stuffed eagle. In other words, far from attempting to lead the T[arget] L[anguage] reader to the S[ource] L[anguage] original, FitzGerald’s work seeks to bring a version of the S[ource] L[anguage] text into the T[arget] L[anguage] culture as a *living entity*” (BASSETT, 2002: 76) [Fue FitzGerald quien hizo el famoso comentario de que era mejor tener un gorrión vivo que un águila embalsamada. En otras palabras, lejos de intentar llevar al lector de la Lengua Meta hacia el original en la Lengua Fuente, el trabajo de FitzGerald busca traer una versión del texto de la Lengua Fuente a la cultura de la Lengua Meta como una *entidad viviente*]. Lo que permanece de los versos de Khayyām en los de FitzGerald y más aún en los de Pessoa es un misterio reservado a pocos.¹⁶

¹⁶ Fabrizio BOSCAGLIA, en su ensayo *Fernando Pessoa and Islam*, menciona que “Pessoa reinterpreted the philosophy of this Persian author as a thought defined by pessimism and agnosticism, which situated Pessoa’s interpretation very far from the authentic Khayyām, and closer to FitzGerald” [Pessoa reinterpreto la filosofía de este autor persa como un pensamiento definido por el pesimismo y el agnosticismo, el cual situó la interpretación de Pessoa bien lejos del auténtico Khayyām y lo acercó a la de FitzGerald] (2016: 74).

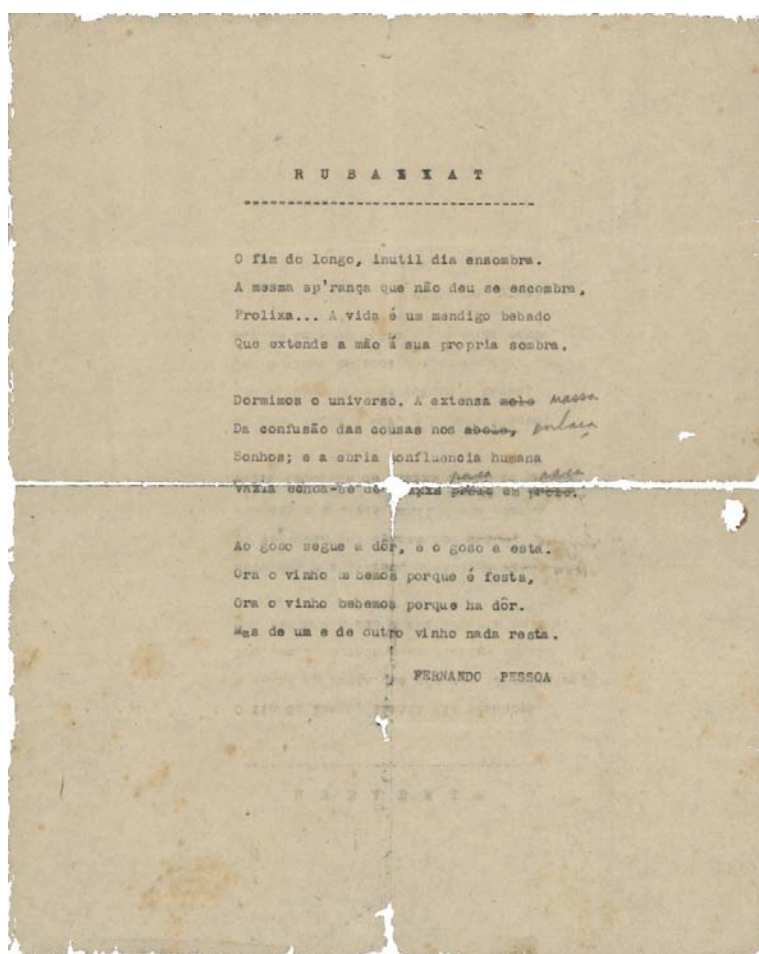


Fig. 6. BNP/E3, 45-28 y 90⁶-67.

Itamar Even-Zohar, estudioso del ámbito de los Estudios de traducción, ha llamado la atención hacia el papel central y activo que la literatura traducida puede desempeñar en la formación de un polisistema. Cuando eso pasa, refiere Zohar, la traducción desarrolla un papel como fuerza innovadora al interior del sistema y se pierden las fronteras entre lo que se entiende como escrito “original” y “traducción”. Al contrario, cuando se produce en la periferia y no el centro del sistema, la traducción adopta otro papel y tiene que ser definida de otra manera: “Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system”[“Desde esta perspectiva, la traducción ya no es un fenómeno cuya naturaleza y fronteras puedan ser definitivamente dadas, sino una actividad que depende de las relaciones al interior de un sistema cultural dado”] (*apud* VENUTI, 2000: 197). Muchas veces, indica el mismo Zohar, son los mismos escritores sobresalientes de una nación o los miembros de su *avant garde* quienes producen las traducciones que serán más apreciadas (*apud* VENUTI, 2000: 193). Este fue el caso de Christoph Martin Wieland y de Johann Wolfgang von Goethe en Alemania o de Samuel Taylor Coleridge en Inglaterra, y parece ser esto

lo que Fernando Pessoa pretendía hacer en Portugal, como puede atestiguar, entre otros, su proyecto de la revista *Athena*.

Para Pessoa y en Pessoa la traducción es centro y periferia: crea en la tradición viviente de la poesía de Portugal y forma, o por lo menos así lo intentaba, vasos comunicantes entre culturas, principalmente entre Portugal e Inglaterra. Vemos así que Fernando Pessoa se inscribe (y reconoce) en la tradición de poetas-traductores que procuran perfeccionar mediante la traducción la tradición de la propia lengua, permitiendo que pase de una lengua a otra su esencia pre-babélica. El mar portugués, así como el vino (místico o no) del poeta persa son, en manos de Pessoa, poesía viva.

Bibliografía

- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2016). "The Student of Salamanca an English Translation", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, otoño, pp. 319-551.
- BARRETO, José (2013). "Mar Salgado: Fernando Pessoa perante uma acusação de plágio", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, pp. 47-55.
- BASSNETT, Susan (2002). *Translation Studies*. Londres: Routledge. 3.ª ed.
- BOSCAGLIA, Fabrizio (2016). "Fernando Pessoa and Islam: an introductory overview with a critical edition of twelve documents", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, 38-106.
- BORGES, Jorge Luis (1994). *Obras completas 1923-1949*. Brasil: Emecé, 20ª ed.
- COELHO, Jacinto do Prado (1949). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Ocidente.
- DELISLE, JEAN y Judith WOODSWORTH (1995) (eds.). *Translators Through History*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- ECKERMAN (1930). *Conversations of Goethe with Eckermann*. Editado por J.K Moorhead y Traducido por John Oxenford. Londres: J. M. Dent & Sons.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2002). *Der Brief des Lord Chandos. Erfundene Gespräche und Briefe*. Alemania: Fischer Taschenbuch Verlag.
- KHAYYÁM, Omar (1942). *The Rubáiyát of Omar Khayyám*. Rendered into English Quatrans by Edward FitzGerald (The Five Authorized Versions). Nueva York: Walter J. Black.
- KHAYYÁM, Omar (1910). *Rubáiyát of Omar Khayyám: The Astronomer-Poet of Persia Rendered into English Verse*. Translated by Edward FitzGerald. Leipzig: Bernhard Tauchnitz. Reprint 1928.
- LIND, Georg Rudolf (1970). *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Traducido por Margarida Losa. Porto: Inova.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1990) (ed.). *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa.
- PAZ, Octavio (1990). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 3ª ed.
- PESSOA, Fernando (2013). *Apreciações Literárias*. Editado por Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edición de Jerónimo Pizarro y Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2008). *Rubaiyat*. Edición crítica de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2001). *The Selected Prose*. Translated by Richard Zenith. New York : Grove Press.

- _____. (2000). *Crítica: Ensaíes, Artigos e Entrevistas*. Editado por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1966) *Páginas Íntimas e de Auto Interpretação*. Edición de Georg Rudolf Lind Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- _____. (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edición de Georg Rudolf Lind Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando; Rui VAZ (1994) (dir.). *Athena: Revista de Arte*. Edición facsimilada. Lisboa: Contexto, 2.^a ed.
- PIZARRO, Jerónimo (2013). *Alias Pessoa*. Valencia: Pre-textos.
- PIZARRO, Jerónimo PITTELLA, Carlos (2017). *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a sua Vida*. Lisboa: Tinta-da-china.
- REYES, Alfonso (1993). *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de cultura Económica. Tomo XXVI.
- STEINER, George (1980). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducido por Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1^a ed. en español.
- TERLINDEN, Anne (1990). *Fernando Pessoa: The Bilingual Portuguese Poet. A Critical Study Of "The Mad Fiddler"*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1990.
- TORRE, Esteban (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- VENUTI, Lawrence (2000) (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.
- VEGA, Miguel Ángel (1994). *Textos Clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- WIESSE, Jorge (2016). "On Pessoa's *The Student of Salamanca*", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, otoño, pp. 194-218.

O correspondente extraviado: cartas de amor de Fernando Pessoa

Mateus Lourenço*

Keywords

Fernando Pessoa, Ofélia Queiroz, Love letters, Confession, Irony.

Abstract

The Fernando Pessoa's letters to Ofélia instead of giving a presumable affective confession of the poet – as some of his critics have read them – ironically establish in this love correspondence the discussion about the issue of confession itself. This essay focuses on such ironic instability of the identity and writing relationship, in order to comprehend the paradox feature of this lover's discourse.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Ofélia Queiroz, Cartas de amor, Confissão, Ironia.

Resumo

As cartas de Fernando Pessoa a Ofélia ao invés de entregarem uma presumível confissão afetiva do poeta – como quiseram ver alguns de seus críticos – produzem ironicamente nessa correspondência amorosa um retorno ao problema da confissão, tão caro ao universo pessoano. E é na irônica instabilidade da relação entre identidade e escrita, na qual exerce um papel determinante a presença do heterônimo Álvaro de Campos, que este ensaio se concentra, a fim de compreender o caráter paradoxal desse discurso amoroso.

* Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Depois, confessar-se não é necessariamente dar-se; é dar só parte de si, e que parte nunca se sabe ao certo. Confessar-se não é muitas vezes mais que evitar dar-se.

(PESSOA in LOPES, 1990: I, 247)

*Uma nudez qualquer – espírito ou corpo
Confrange-me: acostumei-me cedo
Aos despimentos do meu ser,
A fixar olhos pudicos, conscientes
Demais. Pensar em dizer “amo-te”
E “amo-te” só – só isto me angustia...*

(PESSOA, 1988: 89)

O estudo da correspondência de um escritor, quando a produção dessas cartas se dá no horizonte de uma escrita metaliterária, tende a adquirir importância, ora como testemunho histórico, ora como aparato para a compreensão das obras, da sua produção, das suas ideias, enfim, da literatura, em sentido amplo. Mas se o caso for o estudo de cartas íntimas e, maior agravante, de amor, então a impressão será a de que a crítica incorre, inadvertidamente, no esquecimento daquela máxima adotada por Paul Valéry na biografia bastante sugestiva que traça de Degas: “o que me interessa não é sempre o que me importa” (VALÉRY, 2012: 17). E esquecê-la é não ter mais clara a divisa que separa o que seja afã por conhecer tudo quanto se pode da pessoa do artista, daquilo que é procura sem termo por compreender sua arte, que não estará contida nas contingências da sua história pessoal.

Sem essa distinção necessária, arrisca-se a procurar nas cartas o ponto de partida para chegar a presumir relações de causa e efeito a partir de fatos inteiramente externos à forma, à semelhança da leitura predisposta a uma interpretação imprecisamente biográfica. E a imprecisão vem, nesses casos, em grande parte, não somente por causa de tentar relacionar pontos pertinentes da *biografia* do escritor às suas criações, mas da adoção irrestrita dos dados biográficos como explicação da literatura. Assim, quando sequer se esboça um esforço de discernir o trabalho de transfiguração artística que atua sobre a história pessoal do escritor, as cartas se tornam material de prova para hipóteses de leitura que se sobrepõem e, no limite, dispensam as determinações próprias à obra.

O exemplo das correspondências de Franz Kafka, nesse sentido, será um dos mais representativos, por terem sido elas, ao lado de seus diários e outros textos não-ficcionais, a base para a construção daquilo que Milan Kundera chamou de “kafkologia” (KUNDERA, 1996: 37-53). Com esse termo, Kundera se refere a toda uma linha de exegese dos textos ficcionais kafkianos, iniciada por Max Brod, amigo, editor e biógrafo de Kafka, a qual se distancia dos próprios textos para os encerrar em esquemas interpretativos que pouco têm a ver com as questões de ordem ficcional, isto é, com a subversão irremediável das convenções narrativas

que a escrita de Kafka configura. Nesse sentido, mesmo uma leitura repleta de sugestões críticas e inferências instigantes como a que Elias Canetti faz das cartas de Kafka a Felice Bauer (CANETTI, 2011: 84-189) tende a se concentrar na dimensão memorialística delas, sem se furtar a comentar detidamente os episódios ali relatados, elaborando a partir daí um retrato afetivo do escritor. Muito embora Canetti conceda uma relativa autonomia de sentido a essas cartas (situando-as naquela mesma espécie dos “relatos de vida” de Pascal, Kierkegaard e Doistoévski), em mais de uma ocasião ele toma esses mesmos relatos autobiográficos de Kafka como pressupostos, ou mais do que isso, como evidências para a interpretação de outros textos kafkianos¹. Canetti não considera com desdém crítico tais cartas, pelo contrário, ele as acompanha com atenção e argúcia, mas afinal as faz deslizar para uma frágil relação de causa e efeito com a criação dos romances e novelas de Kafka.

É evidente que não se negará a nota de exceção, quanto a sua pertinência crítica, para cartas como, por exemplo, as de Gustave Flaubert a Louise Colet, que compõem um longo acompanhamento da memória e da consciência artística do escritor. Fluxo de reflexão mantido por meio do e em meio ao discurso amoroso. Quando, no entanto, não vem à tona nas cartas o diálogo sobre a literatura, quando nelas não se discutem as ideias artísticas do autor, quando nelas sequer se esboça a discussão de sua própria escrita, nem da escrita de outros, enfim, quando nelas a literatura, ao menos como tema, é uma evidente ausência, então seria oportuno retomar o exame que a si mesmo impunha Valéry.

Não raro, a ideia despertada pela leitura inicial das cartas de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz é esta mesma: a afirmação conclusiva da impossibilidade de nelas haver algo que ultrapasse o limite de um interesse sem importância. Pois nada, ou muito pouco, as faria se destacar do fundo dos acidentes pessoais menos ficcionais, tanto por si quanto pelos assuntos de que tratam. Desse modo, não restaria senão a condição intrigante de terem estas cartas sido escritas pelo mesmo indivíduo empírico a quem se devem aquelas tantas outras individualidades poéticas, a que chamamos autores fictícios ou heterônimos. A reação da crítica à publicação dessas cartas de Pessoa, em boa parte, mesmo entre aquela de perspectiva biográfica, pode ser descrita, então, como a tentativa de dar razões plausíveis para a aparente falta, com que ali se depara, do que seja a marca de Pessoa, aquela feição multiplicada, mas singular, que torna possível formar a imagem constelada de suas criações.

¹ Veja-se, como exemplo significativo dessa operação, o paralelo que ele estabelece entre o noivado, e o posterior rompimento, de Kafka com Felice Bauer e a escrita d’*O Processo*: “É possível comprovar que o teor emocional dos dois acontecimentos passou diretamente a deixar seus vestígios no *Processo*, cuja redação Kafka iniciou em agosto. Logo no primeiro capítulo, o noivado converte-se na detenção, ao passo que o “tribunal” ressurgiu no último, sob a forma da execução” (CANETTI, 2011: 136)

Para David Mourão-Ferreira, a alternativa foi ler nelas, não a execução de uma ficção de menor qualidade, mas a deliberada oposição a qualquer conotação literária, espécie de contraprova ao profundo sentido de ficcionalidade de sua poesia. Assim o afirma no posfácio às cartas: “como anti-ficções, como documentos de evidente e maciça autenticidade é que não deixa de ser plausível que ele tenha desejado conservá-las” (MOURÃO-FERREIRA, 1994: 184). Bastante semelhante a essa posição é a confiança integral que o poeta Carlos Queiroz, sobrinho de Ofélia, deposita “na evidente espontaneidade dessas cartas”, em que “não se encontra um vestígio de premeditação formal, de voluntária intelectualidade” (*apud* MOURÃO-FERREIRA, 1994: 192). Para ambos, assim, o fato de não poderem encontrar nas cartas o artista Pessoa, ao contrário de causar desapontamento, como se poderia supor, reverte-se em mérito de uma espécie não-estética, uma expressão da ordem do sincero, ou, como não se deixa esquecer Mourão-Ferreira, do aproximadamente sincero com que muito a propósito teria desejado Pessoa completar sua figura.

Se as cartas suscitam para Mourão-Ferreira a impressão de não haver “outros textos de Fernando Pessoa em que sentimentalmente ele se mostre [...] tão quase ‘despido’ ou tão sumariamente ‘vestido’”, ao mesmo tempo em que dão a imagem improvável de “nudez intelectual” (MOURÃO-FERREIRA, 1994: 182) do poeta, e se, precisamente dessa separação, provém o valor maior das cartas, então sua constatação é semelhante, mas a conclusão oposta à de Eduardo Laurenço. Para este, as cartas se afastam de tal maneira, quase em absoluto, do que caracteriza a poesia de Pessoa, ao ponto de não restar da leitura delas senão certo sentimento de frustração. Pois ao passo que está “Pessoa, desta vez nu e sem máscara, na medida em que o podemos conceber como oposto do que desde a infância o elegeu” (LOURENÇO, 2013: 12), não há nas cartas reconhecimento possível daquele “fulgor inteligente que distinguiu Pessoa e que aqui brilha [...] por uma espécie de ‘frieza’, ou reticência afetiva que desde o início se manifesta, como se o demônio da dúvida ou a sua hiperconsciência de si e de tudo cavassem um abismo impossível de atravessar entre ele e o outro” (LOURENÇO, 2013: 13). O quanto nelas não se reconhece de tal fulgor, não é questão de somenos, retenhamo-la neste ponto para retomá-la posteriormente.

Por enquanto, e em suma, significativo é que, para Laurenço, essas cartas não alcancem uma dimensão estética, dado que as suas frases, em obediência estrita à função comunicativa entre seus correspondentes, não “as elevam acima de si mesmas”, como a outras exemplares cartas de amor o fazem. Entretanto, segundo o crítico, elas têm ainda procedência naquela constatação dolorosa da poesia de Pessoa, mas ironicamente dolorosa, de que a vida, que atende também por realidade, não é senão ficção. Essa combinação da forma apenas comunicativa, que lança as cartas para fora do âmbito literário, com uma atitude interna a elas que ecoa, da poesia de Pessoa, uma muito particular concepção da realidade, implica vê-las muito menos como espaço de criação do que como indício de que

sua biografia funciona como reflexo da obra, ou de que a obra, afinal, pode explicar as relações pessoais do escritor. Assim, lemos essas cartas como expressão ainda essencialmente pessoana, mas complicadamente próxima à confissão, claro, a confissão nada comum da renúncia do real em favor da ficção. Em todo caso, como se aqui o pensamento de Pessoa se mostrasse em pura evidência, porque podendo prescindir da forma literária.

A armadilha está em esquecer que, tratando-se do paradoxo pessoano, estar sem máscara é ainda uma outra máscara, mais esquiva. Não que à sensibilidade crítica de Eduardo Laurenço tenha faltado essa precaução, pelo contrário, ele alude em mais de um momento aos mitos pessoanos que escorrem para dentro da realidade dessas correspondências; assim como, embora tratando não propriamente das cartas, não deixou também de apontar para a ambiguidade inerente à noção de confissão em Pessoa, afirmando que: “a questão da verdade afetiva, sentimental e erótica de Pessoa complica-se ou é inseparável da própria questão de Literatura” (LOURENÇO, 1993: 78). Ocorre que, para Laurenço, quanto às cartas de Pessoa à Ofélia, tal questão da verdade pode até ser inseparável da Literatura, mas não é ainda Literatura.

No entanto, a respeito da prosa epistolar de Pessoa, não apenas a que se denomina de amor, não se pode deixar de considerar, como indica Caio Gagliardi, o rendimento interpretativo derivado de uma alteração de perspectiva sobre “esses documentos em prosa, se deixados de serem lidos como testamentos, e passarem a ser interpretados como parte constituinte da obra” (GAGLIARDI, 2004: 145).² Essa outra orientação, da qual também se aproximam Leyla PERRONE-MOISÉS (2000: 175-183) e José GIL (2010: 47-63), de diferentes maneiras, eleva a importância da construção ficcional da correspondência de Pessoa, em parte devido à sua condição particular resultante do choque com a significação factual que se presume inseparável das cartas, em parte pelo próprio valor estético delas, que, não sendo unânime, nem por isso deve ser recusado de antemão.

Aqui, a abertura que nos reenvia, em tempo, à literatura de Pessoa, aponta para dois sentidos, que se entrecruzam: o primeiro deles referente à compreensão dessas cartas como gênero limite, em oscilação permanente entre a finalidade comunicativa direta e a potencialidade estética da escrita; o segundo, indicando a ironia fundamental à qual Pessoa dá forma e que, no interior das cartas de amor, ambiente por princípio mais avesso a ela, entra em atrito com as convenções não apenas das cartas, mas de todo discurso amoroso, pondo em relevo um ponto sensível da concepção irônica de Pessoa. Propor o estudo das cartas não se trata, pois, de desvio às questões centrais que informam a arte de Fernando Pessoa, pelo

² Neste ensaio, Gagliardi refere-se particularmente a cartas em que Pessoa examina sua própria obra, como aquela na qual, muito mais performática do que confessionalmente, exprime sua recusa ao Interseccionismo. Contudo, acredito ser possível, com cuidado, estender a mesma proposição às cartas de amor do poeta.

contrário, até porque sua correspondência não está fora do domínio literário, pelo menos não da maneira inofensiva como se poderia supor.³

*

“Tenho passado muito aborrecido por todas as razões que calcula. Até, para tudo ser desagradável, há duas noites que não durmo, pois a angina dá uma saliva constante, e acontece-me esta coisa muito estúpida — eu ter que estar a cuspir de dois em dois minutos, o que não me deixa sossegar” (PESSOA, 2013: 50; carta de 18-3-1920). Ao ler um trecho como esse, ou: “Olha, Ophelinha: não haverá maneira, lugar e hora de a gente se encontrar um dia qualquer de modo a poder falar um pouco mais do que o quarto de hora que se leva de caminho do Corpo Santo até casa da tua irmã?” (PESSOA, 2013: 67; carta de 25-3-1920), dentre outros semelhantes, comunicando com minúcia o estado de saúde ou acertando endereços e horários de encontro, será difícil não aceitar a muito corrente constatação da banalidade formal e temática ostensiva das cartas de Fernando Pessoa a Ofélia. Dispensando assim qualquer atenção crítica maior, para além da informação biográfica, como é o caso, por exemplo, da observação categórica feita por José Augusto Seabra: “Data deste ano [1920] a única ligação amorosa conhecida de Pessoa, com uma empregada de escritório, Ofélia, a quem escreve banais cartas de namoro” (SEABRA, 1974: 188)⁴. Mas o que se mostra muito óbvio, quanto a Pessoa, contém muitas vezes, e insidiosamente, o seu reverso.

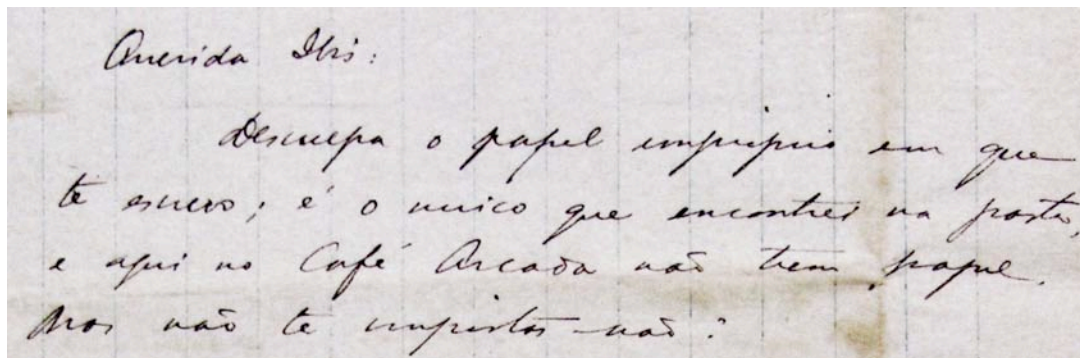


Fig. 1. Carta de 31-7-1920 (pormenor).

³ Sobre a correspondência de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz muito se tem escrito e sob perspectivas as mais diversas, das quais aqui destacamos, dentre os ensaios mais recentes e sugestivos, “Together at last: Reading the Love Letters of Ophelia Queiroz and Fernando Pessoa” (2007), de Anna KLOBUCKA, e “Ophelia’s lovers” (2013), de George MONTEIRO.

⁴ Apesar desse comentário de Seabra, é preciso que se lhe faça justiça, pois foi ele certamente um dos primeiros leitores destas cartas de Pessoa a reconhecer nelas uma indissociabilidade, ou melhor, a dependência entre aquilo que costuma ser considerado o caráter banal das cartas e a assunção radical, constante e explícita do fingimento como forma de expressão (SEABRA, 1988: 63-79).

Em primeiro lugar, essa impressão excessiva trivialidade ou normalidade não estaria efetivamente em grande desacordo com os modelos clássicos do gênero epistolar em seu estilo familiar, em que, à parte os conselhos em favor de uma elegância da linguagem, acima de tudo se busca uma expressão com simplicidade, de “pés no chão”, sem afetações retóricas ou uso desmedido de imagens: um “descuido cuidadoso” [*negligentia diligens*], na definição da escrita epistolar de Erasmo de Rotterdam (*apud* TIN, 2005: 76). Um descuido, inclusive, do suporte da escrita, que não hesita em se autodeclarar: “Desculpa o papel impróprio em que te escrevo; é o único que encontrei na pasta, e aqui no Café Arcada não têm papel. Mas não te importas não?” (PESSOA, 2013: 176; carta de 31-7-1920; Fig. 1).⁵ Essas regras de moderação aspiram ao efeito de naturalidade próximo ao da conversação, na qual as cartas, definidas como diálogo entre ausentes, espelham-se. Comparem-se então esses preceitos com o que escreve Pessoa em uma das cartas: “Não me conformo com a ideia de escrever; queria falar-te, ter-te sempre ao pé de mim, não ser necessário mandar-te cartas. As cartas são sinais de separação – sinais, pelo menos, pela necessidade de as escrevermos, de que estamos afastados” (PESSOA, 2013: 63; carta de 23-3-1920). Decerto não é por acaso que a correspondência atua como substituto precário à conversa, como imagem escrita da presença que simultaneamente denuncia a ausência do outro. Também certa coloquialidade do tom, a expressão clara e sem qualquer grandiloquência que se encontram em parte dessas cartas, não causariam maior impressão se compreendidos a partir das convenções do gênero, na medida em que estão conforme o fundamental da escrita epistolar, sobretudo em relação à adequação da expressão ao destinatário explícito. Para perceber que a escrita de Pessoa se adapta conforme o destinatário, procurando em cada carta o que lhe parece a mais adequada entonação, bastaria que se comparasse, por exemplo, o modo variado de Pessoa dar notícias de si, ora a sua tia Anica (D. Ana Luísa Pinheiro Nogueira), ora a seu amigo e poeta Armando Côrtes-Rodrigues, em cartas datadas, respectivamente, de 24 de junho de e 4 de setembro de 1916 (PESSOA, 1999: 216-223); ou, ainda, para efeito de maior contraste, reler a carta de Pessoa ao diretor do jornal *O Heraldo*, na qual quem fala é outro Pessoa, não mais aquele familiar

⁵ Não se pode deixar de notar que o registro utilizado por Pessoa aqui, situando a escrita no espaço da comunicação improvisada e imediata, é muito semelhante àquele da “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, como ficou conhecida a carta que ele enviou a Adolfo Casais Monteiro em 13 de janeiro de 1935. Recordemos, por exemplo, o seu primeiro parágrafo: “Muito agradeço a sua carta, a que vou responder imediata e integralmente. Antes de, propriamente, começar, quero pedir-lhe desculpa de lhe escrever neste papel de cópia. Acabou-se-me o decente, é domingo, e não posso arranjar outro. Mas mais vale, creio, o mau papel que o adiamento” (PESSOA: 1998, 251). É significativo, aliás, que essa imagem de descuido criada por Pessoa não se dê apenas na escrita da carta, mas também no relato do “dia triunfal”, em que o poeta cria com detalhes uma cena sob medida para a escrita imprevista e quase instintiva da qual, segundo o seu relato, nascem os heterônimos.

companheiro de letras ou o sobrinho que pede notícias dos parentes, mas o teórico erudito do Sensacionismo (PESSOA, 1999: 224-227; sem data).⁶

Mas a alegação da banalidade das cartas de Pessoa a Ofélia não virá possivelmente pela frequência com que ali se encontram informações cotidianas comunicadas num estilo telegráfico com elas condizente. Tal alegação virá, antes, por aquelas cartas nas quais proliferam os diminutivos, os apelidos, as repetições e supressões de sílabas, bem como outras derivações de palavras, enfim, elementos que imitam a linguagem infantil, ou antes tornam a linguagem infantilizada. Dessas “cartas inimagináveis para quem já era o poeta de ‘Ode Marítima’”, segundo a expressão com algum espanto de Eduardo Lourenço, o exemplo máximo é este:

Bebezinho do Nininho-ninho
Oh!

Venho só quevê pâ dizê ó Bebezinho
que gotei da catinha dela. Oh!
E também tive muita pena de não
tá ó pé do Bebê pâ le dá jinhos.
Oh! O Nininho é pequinininho!
Hoje o Nininho não vai a Belém
porque, como não sabia s’havia carros,
combinou tá aqui às seis óas.
Amanhã, a não sê qu’o Nininho
não possa é que sai daqui pelas
cinco e meia (isto é a meia das
cinco e meia).
Amanhã o Bebê espera pelo
Nininho, sim? Em Belém, sim? Sim?
Jinhos, jinhos e mais jinhos

31/5/1920.

Fernando

(PESSOA, 2013: 135-6)

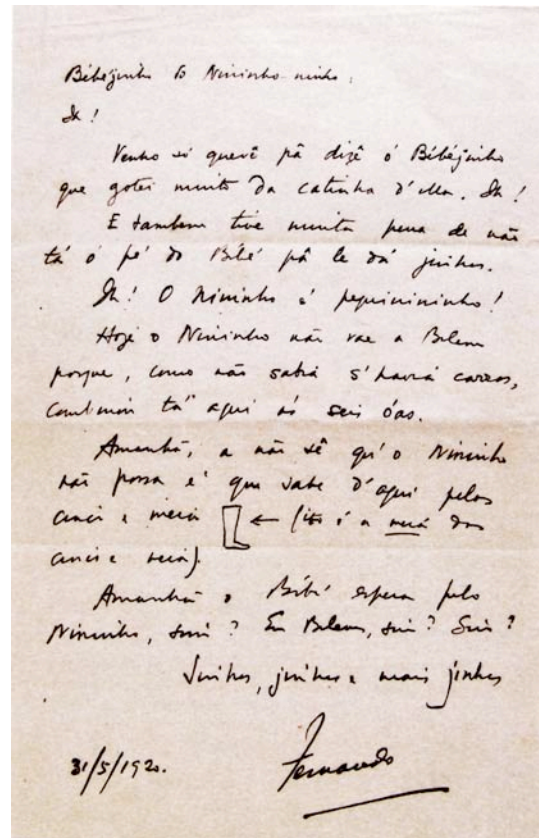


Fig. 2. Carta de 31-5-1920.

A essa prosa diminutiva (acrescida do detalhe de haver no manuscrito o desenho de uma meia – a peça de roupa – referida por Pessoa nos parênteses) recorrerão sempre que necessário os que quiserem comprovar a iniludível banalidade ou o pieguismo, notado até por Ofélia, dessas cartas. E assim elas funcionam praticamente como suporte concreto para o famoso poema de Álvaro

⁶ Cf. Pessoa, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, pp. 395-7.

de Campos cujo tema é precisamente o ridículo inerente às cartas de amor (PESSOA, 2007: 497-498), numa associação que se tornou, aliás, lugar-comum nas leituras a respeito dessas cartas. Mas, como observa Perrone-Moisés (2000: 178), não raro tal comparação se vale apenas de uma parte do poema, deixando de fora o movimento de inversão de sentido formulado nos versos seguintes: “Mas, afinal, | Só as criaturas que nunca escreveram | Cartas de amor | É que são | Ridículas” (PESSOA, 2007: 497). Afinal, o ridículo do discurso amoroso só de fora é que é ridículo, quando por dentro torna-se sublimação, concordando assim com Barthes, para quem, “no terreno amoroso, a futilidade não é uma ‘fraqueza’ ou um ‘ridículo’: ela é um signo forte: quanto mais fútil, mais isso significa e mais se afirma como força” (BARTHES, 1981: 72). Porém, sem aceitar como satisfatório esse argumento de inocência, mais de um crítico se perguntou quão banal seria de fato essa, pelo menos parcial, banalidade das cartas.

Ao fingimento epistolar de Pessoa, o escritor Antonio Tabucchi alude desde o título de seu ensaio: “Um Fausto manga-de-alpaca: as ‘cartas de amor’ de Pessoa”, com as aspas indicando uma relativização da denominação comumente dada a essas cartas, não porque ele desconfie que elas não se enquadram no subgênero da epistolografia amorosa, mas porque defende haver nelas uma intencionalidade ficcional que rompe com a aparente transparência delas: “O sentimentalismo mais vulgar, de tão impecável mau gosto e tão inapelavelmente ‘normal’, confere a estas cartas uma ‘obviedade’ demasiado óbvia para ser óbvia de verdade” (TABUCCHI, 1984: 54). Ressalvado algum exagero da falta de matizes nessa descrição das cartas, importa-nos a indução de Tabucchi ao caráter ficcional delas, distanciado de qualquer sentido confessional, a não ser pela confissão negativa de que a sua realidade não é senão a literatura. Para Tabucchi, o Fernando Pessoa dessas cartas, empregado de escritórios, amante comum, envolvido em enredos bem pouco aventureiros, compõe um personagem ortônimo de fingida banalidade, que mal esconde a ausência fundamental do “eu”, um sujeito a quem, todavia, Ofélia sentidamente escreveu com frequência quase diária.

Por um raciocínio até certo ponto semelhante ao de Tabucchi, José Gil, resumindo as qualidades negativas encontradas nas cartas, inclusive as de Ofélia, põe em causa a própria adequação delas ao que seria uma expressividade típica das cartas de amor: “O caráter trivial, corriqueiro, insignificamente objetivo do que aí se relata; a escrita afetiva limitadíssima e repetitiva de um e de outro esgotam imediatamente, quer dizer, em duas cartas talvez – o leque da expressividade amorosa” (GIL, 2010: 47). Mas isso não porque leia o ridículo das cartas de forma literal. Para Gil, essa condição da escrita funciona, da parte de Pessoa, como um mecanismo de defesa ante a exigência de sinceridade ética da parte de Ofélia, muito distante da ideia de sinceridade metafísica, do problema da representação artística, com que se preocupa Pessoa. A banalidade seria então papel desempenhado desde o início por Pessoa como efeito da aceitação das regras postas pelas cartas de

Ofélia, que pressupõe e solicita uma escrita de completa aderência aos sentimentos, que anela e acredita alcançar a expressão e o conhecimento irrestrito de si e do outro, sem qualquer oposição entre o fingimento comum e o fingimento poético, porque seriam entendidos, ambos, meramente como mentira.

Como se percebe, a esse acordo, que é mesmo um jogo, no entendimento de Gil, Pessoa não poderia conformar passivamente sua escrita sem que nisso colidisse com suas ideias poéticas. E ter Pessoa realmente se preocupado em encontrar uma alternativa nesse jogo que não rompesse com seu sistema literário é já sinal de que essas cartas têm mais do que uma dimensão comunicativa. Para José Gil, essa resposta de Pessoa tem por força de modificar o próprio estatuto da realidade, a fim de preservar a sua escrita:

Como aceder a esta torção de 180º que Ofélia exige de sua escrita? De uma só maneira: imprimindo também uma torção inversa à realidade, fazendo desta o plano dos acontecimentos verdadeiros e dos comportamentos sinceros que exclui as palavras. O que constitui em Fernando Pessoa, como sabemos, um fingimento único, excepcional, impossível, uma simples mentira.

(GIL, 2010: 51)

O paradoxo maior, apontado pelo crítico, deve-se ao fato de que essa exclusão da escrita do plano da realidade se afirma pela própria escrita, sendo simultâneos a assinatura e o rompimento do contrato. Dessa complicada compensação dá mostra a recorrência e o modo com que aparecem, na primeira das cartas de Pessoa, os termos ligados à sinceridade e ao fingimento, considerados em sua radical oposição à conotação incomum que a eles dá sua poesia:

Para me mostrar o seu desprezo, ou, pelo menos, a sua indiferença *real*, não era preciso o *disfarce* transparente de um discurso tão comprido, nem da série de “razões” tão pouco *sinceras* como convincentes, que me escreveu [...] A Ophelinha pode preferir quem quiser: não tem obrigação — creio eu — de amar-me, nem, realmente necessidade (a não ser que queira divertir-se) de *fingir* que me ama. Quem ama *verdadeiramente* não escreve cartas que parecem requerimentos de advogado. O amor não estuda tanto as coisas, nem trata os outros como réus que é preciso “entalar”. Porque não é *franca* para comigo? Que empenho tem em fazer sofrer quem não lhe fez mal — nem a si, nem a ninguém —, a quem tem por peso e dor bastante a própria vida isolada e triste, e não precisa de que lha venham acrescentar criando-lhe esperanças *falsas*, mostrando-lhe afeições *fingidas*, e isto sem que se perceba com que interesse, mesmo de divertimento, ou com que proveito, mesmo de troca. [...] Aí fica o “documento escrito” que me pede. Reconhece a minha assinatura o tabelião Eugénio Silva.

(PESSOA, 2013: 45; carta de 1-3-1920; grifos meus)

Ao mesmo tempo, note-se que é preciso modular a afirmação de José Gil quanto à recusa da escrita que a seu ver Pessoa aqui expressaria, pois se trata menos de uma recusa integral da possibilidade de haver verdade na escrita do que da necessária condição de conformidade do sentimento com a sua forma, caso se

queira crível a sua verdade. O tom de sarcasmo que percorre toda a carta e se condensa ao final se dirige portanto à falta de verdade formal aferida por Pessoa na carta de Ofélia, sem com isso poder se sustentar a rigor uma ficção de abandono da escrita em favor da realidade. A ideia da escrita como problema decerto atravessa as cartas de Pessoa: tanto contraposta ao desejo do encontro, da comunicação presencial (“Não te admires de certo laconismo nas minhas cartas. As cartas são para as pessoas a quem não interessa mais falar: para essas escrevo de boa vontade”) (PESSOA, 2013: 60; carta de 23-3-1920), quanto em formulações fatalistas (“Não sei escrever cartas grandes. Escrevo tanto por obrigação e por maldição, que chego a ter horror a escrever para qualquer fim útil ou agradável”) (PESSOA, 2013: 205; carta de 14-9-1929). E, apesar disso, Pessoa declara contentamento em receber as cartas e em vários momentos pede que Ofélia não lhas deixe de escrever, estabelecendo uma afirmação do plano da escrita oposta a sua própria relação com este mesmo plano: “Ao meu exílio, que sou eu mesmo, a sua carta chegou como uma alegria lá de casa, e sou eu que tenho que agradecer, pequenina” (PESSOA, 2013: 203; carta de 11-9-1929; ver também a carta de 9-10-1929).

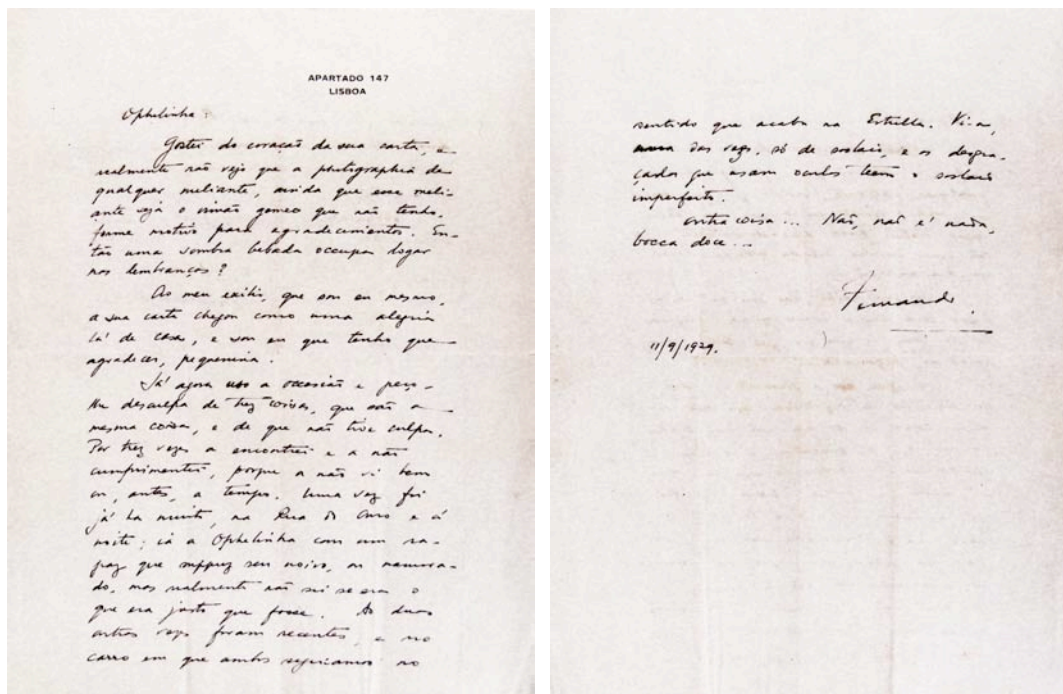


Fig. 3. Carta de 11-9-1929.

Nesse diálogo em desequilíbrio, portanto, Pessoa parece querer reduzir ao máximo a sua participação, fazendo com que a correspondência se torne gradativamente um monólogo de Ofélia, sobretudo na segunda fase do namoro que, após quase

nove anos de intervalo, é reatado em fins de 1929⁷. Assim, considerando ainda a proposição de José Gil, será justo afirmar que ele sabe retirar com inteligência essa correspondência de um plano inocentemente documental, ao ler tais cartas como *máquina de amor*, isto é, como esse complexo mecanismo de compensação pelo qual Pessoa, fingindo uma confiança estrita na realidade, encontraria um modo de escapar às mentiras de escrever (o que quer dizer, à sinceridade convencional das cartas). Entretanto, há momentos em que o apego de José Gil a seu sistema interpretativo o leva ainda a restringir, talvez de forma excessiva, os sentidos dos textos.

Retornando à questão do estilo da escrita pessoana nestas cartas, tanto Antonio Tabucchi como José Gil, embora em termos diferentes, ao recusarem o sentido apenas literal delas, realizam uma interpretação dessa banalidade que pode ser descrita como ironicamente determinada, na medida em que a escrita de Pessoa compõe ali uma cena nada accidental do banal. Máscara com que Pessoa procuraria um espelhamento da prosa sincera, de uma sinceridade sem sentido estético, numa tentativa frustrada que Gil chama de “devir-estilo-de-Ofélia” (GIL, 2010: 55)⁸, mas sem que Pessoa mostre em momento nenhum o seu distanciamento real a essa sinceridade. Ironia assim em um sentido específico, que era para o próprio Pessoa,

[...] não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redacções, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz.

(PESSOA, 1980: 159)

⁷ E, de fato, se observamos o conjunto das correspondências, fica evidente a ausência cada vez maior de Pessoa nesta segunda fase, na qual ele escreve apenas doze cartas – a última delas em janeiro de 1930 –, número muito menor do que as cerca de 130 enviadas por Ofélia entre 1929 e meados de 1931.

⁸ Aqui, uma pequena correção: ao citar como exemplo desse processo uma carta de 18-3-1920 (PESSOA, 2013: 51) em que Pessoa, após descrever com certo rigor clínico sua doença de garganta, escreve “Notar que esta carta vai escrita no mesmo estilo da sua [...]”, José Gil toma este trecho como indício da referida replicação de toda a escrita epistolar de Ofélia, e explica: “[no mesmo estilo da sua...] – quer dizer, em português tosco, estropeado, indigente e tantas vezes incorreto” (GIL, 2010: 55). Entretanto, o restante da carta deixa claro que não é disso que se trata. Quando Pessoa diz escrever no mesmo estilo do de Ofélia, assim o faz “[...] por o Osório estar aqui ao pé da cama, de onde eu estou escrevendo, e naturalmente repara de vez em quando para o que eu escrevo” (PESSOA, 2013: 51). Por isso escreve a ela com uma formalidade estranha e quase nula de expressões afetuosas, como também tivera de escrever Ofélia, este sim o estilo a que Pessoa se refere: “não repares de em cima ir Sr. Pessoa quando devia ir não *meu* Fernandinho mas ao menos querido Fernandinho” (PESSOA, 2013: 50; carta de 18-3-1920).

Por essa definição, próxima à origem clássica do conceito⁹, a citada carta inaugural da correspondência com Ofélia pode passar a ser lida como peça de irreprimível ironia, na qual toda a insistência por verdade na escrita tem por reverso a consciência de sua essencial inverdade. Assim também outras cartas passam de simples documentos de comunicação cotidiana a momentos irônicos aos quais não falta, em casos específicos, um laivo de crueldade, se se pensa em Ofélia, sua destinatária empírica, como leitora apenas do primeiro e externo sentido da ironia:

Olha, Bebezinho... Nas tuas promessas pede uma coisa, que em tempos me pareceu duvidosa, por causa da minha fraca sorte, mas agora me parece mais, muito mais possível. Pede que o snr. Crosse acerte no alvo de um dos prémios grandes — um dos prémios de mil libras a que concorreu. Não calculas a importância que para nós ambos teria se isso acontecesse! [...] Ah, se isso acontecesse, amorzinho, e fosse num dos concursos grandes (mil libras, e não trezentas só, que não adiantava nada)! Tu compreendes?

(PESSOA, 2013: 61; carta de 22-3-1920)

Condicionar o casamento à premiação possível, mas incerta, em concursos ingleses de charadas e afins, sob intermédio de um pseudônimo, parece significar, muito mais do que uma resolução próxima e positiva à promessa de matrimônio, o contrário disso: a improbabilidade de qualquer cumprimento da promessa.

Um problema: mantida essa leitura, em que a ironia se pode diferenciar da mistificação ou da simples mentira? Em um primeiro momento, são claras as semelhanças entre os elementos que as definem: tanto uma quanto outra manifestam uma dissociação da expressão, entre o que se diz e o que não se diz; e, isto que não se diz, em ambas, apenas por referências externas ao texto é que se pode depreender. Apesar disso, as diferenças são fundamentais: na mentira, o segundo sentido, não aparente, representa uma ameaça ao primeiro, dependendo o logro pretendido por este da supressão e do não descobrimento daquele, ou, mais precisamente, podemos afirmar que a mentira se identifica com o próprio sentido aparente, pois o que não está na superfície de seu enunciado não faz parte de sua substância, é a sua anulação. Por outro lado, em oposição à mentira, a essência da ironia é este conter em si a ambivalência de sentidos e, sem dissolução, conservar neles a contradição; em outras palavras, a ironia não pode ser desmentida, porque aquele outro sentido que está ausente de sua expressão, ao ser deduzido, não a desmente, mas a confirma. Há ainda entre estas noções outra diferença relativamente a quem as diz, algo que é acidental na mentira e imprescindível na ironia, trata-se do distanciamento, da não aderência do sujeito ao que ele próprio

⁹ Ao menos quanto à interpretação que dela faz Kierkegaard a partir de Sócrates: “O que havia nele de externo apontava sempre para algo diferente e oposto. [...] O dito por Sócrates significava algo diferente. O externo não estava em unidade harmônica com o interno” (KIERKEGAARD, 2006: 83).

enuncia, ou na formulação de Pessoa: “aquilo a que os ingleses chamam *detachment* – o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois” (PESSOA, 1980: 159).

A própria ideia de mentira, entretanto, não encontra um sentido estável na obra de Pessoa. De um heterônimo a outro, ou mesmo em textos diferentes sob uma única assinatura, as ideias se afastam, divergem e deliberadamente se contradizem. Um jogo de múltiplas refrações que é, afinal, um dos traços mais elementares da escrita irônica pessoana. De tal modo que a separação acima delineada entre as noções de ironia e mentira pode ser posta em questão a partir de seus textos heteronímicos, sobretudo naqueles em que se percebe uma definição irônica da mentira (numa inversão semelhante àquela que Pessoa tantas vezes opera com o fingimento), que anula o sentido ético negativo que ela comumente carrega. Vem a propósito um trecho do *Livro do Desassossego*, em que, justamente, a mentira se reverte em expressão autêntica da alma humana: “Menti? Não, compreendi. Que a mentira [...] é tão-somente a noção da existência real dos outros e da necessidade de conformar a essa existência a nossa, que se não pode conformar a ela. A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma” (PESSOA, 2006: 261-2). Nessa acepção, mentir torna-se condição inerente das palavras. Ela é efeito da consciência permanente de que a expressão nunca está a expressar tudo: “Confessa, sim; mas confessa o que não sentes. [...] Mente a ti próprio antes de dizeres essa verdade. Expressar é sempre errar. Sê consciente: expressar seja, para ti, mentir” (PESSOA, 2006: 328). E nesse sentido não é a mentira ainda sinônima da concepção irônica, mas dela participa.

Afastar-se de si mesmo, dividir-se em dois: aqui adentramos ao território de uma ironia singularmente estimada por Pessoa, que ele explora e eleva ao limiar do absurdo, convertendo-a em profunda auto-ironia. Esta ironia irreduzível suspende o automatismo comum de uma ironia de simples inversão do sentido, que é ainda um modo de conhecimento, e coloca, no lugar desse sentido contrário relativamente reconfortante, um contrário ao mesmo tempo não-contrário: uma outra ironia ou uma ironia sem fim. Daí ser previsível o desacordo entre o sujeito irônico e o amoroso, diametralmente opostos, na medida em que este quer recusar qualquer distanciamento, qualquer dessintonia entre si e a sua expressão: “Se ele escreve, sua escritura é lisa como uma Imagem, ela quer sempre restaurar uma superfície lisível das palavras: anacrônica, em suma, em relação ao texto moderno” (BARTHES, 1981: 75). A ironia pode ser também lisível, como muitas vezes é, mas esta não pode deixar de ser mais que uma de suas possíveis faces.

No início da correspondência a escritura de Pessoa demonstra, ou se empenha em parecer lisa, e se poderia imaginar, não fosse a desconfiança de uma ironia instilada no demasiadamente normal, que são cartas regidas inteiramente pelo signo do amor. Mas essa disposição não dura muito e, menos de um mês após a primeira carta, sente-se perturbar essa superfície. Não se trata mais de acusação à destinatária por seus sentimentos fingidos, em seu lugar, um irônico

aconselhamento a fingi-los: “faz o possível por gostares de mim a valer, por sentires os meus sofrimentos, por desejares o meu bem-estar; faz, ao menos, por o fingires bem” (PESSOA, 2013: 72; carta de 28-3-1920). Não é talvez ainda a ironia de um sentimento que só pode ser sincero como fingimento, mas está aberta uma fenda na aparente inocência das cartas que não se recompõe, e pouco a pouco absorve a função comunicativa para a realidade da criação ficcional.

A ruptura com as imposições da escrita amorosa, que até então estava caracterizada de maneira latente, torna-se sensível com a aparição do heterônimo Álvaro de Campos. A fissura irônica na identidade amorosa de Pessoa, provocada pela intrusão do heterônimo na relação, emerge de maneira mais radical na segunda fase da correspondência¹⁰, no entanto, como se verá, se faz presente desde muito cedo nessas cartas. De fato, Álvaro de Campos não tarda a interferir no diálogo, não apenas como objeto da escrita, mas como sujeito dela. Em uma carta que desde as primeiras linhas acumula uma série de pequenas irreverências, ora desmerecendo suas próprias afirmações, ora decompondo o objeto de seu desejo (“Sabes? Estou-te escrevendo mas *não estou pensando em ti*. Estou pensando nas saudades que tenho do meu tempo da *caça aos pombos*; e isto é uma coisa, como tu sabes, com que tu não tens nada...”) (PESSOA, 2013: 81; carta de 5-4-1920)¹¹, Pessoa parenteticamente comenta:

Não te admires de a minha letra ser um pouco esquisita. Há para isso duas razões. A primeira é a de este papel (o único acessível agora) ser muito corrediço, e a pena passar por ele muito depressa; a segunda é a de eu ter descoberto aqui em casa um vinho do Porto esplêndido, de que abri uma garrafa, de que já bebi metade. A terceira razão é haver só duas razões, e portanto não haver terceira razão nenhuma. (Álvaro de Campos, engenheiro).

(PESSOA, 2013: 81; carta de 5-4-1920)

Os parênteses finais parecem assinalar a autoria da frase *nonsense* que, na realidade não acrescentaria razão nenhuma, não fosse esta, talvez, justamente a presença de Álvaro de Campos. Pela aparição desse heterônimo, e heterônimo aqui por ser na escrita das cartas também uma individualidade diversa daquela que se exprime na escrita ortônima, conseqüentemente não haverá mais a possibilidade de serem mantidas as cartas sob o imperativo da expressão unívoca, utopia do

¹⁰ Correspondência que foi retomada em 9 de setembro de 1929, por iniciativa de Ofélia, que havia pedido, por intermédio de seu sobrinho, Carlos Queiroz, uma fotografia a Fernando Pessoa (o seu famoso retrato bebendo no Abel; cf. PIZARRO, FERRARI & CARDIELLO, 2013: 169-170). Ofélia, após ter seu pedido atendido, enviou uma carta de agradecimento ao poeta, recomeçando então a troca de missivas e também o namoro.

¹¹ Nesta passagem já quis a crítica encontrar o sinal da recordação de uma infância nunca abandonada no ortônimo, que anularia nas cartas o desejo amoroso e o erotismo, no entanto, cabe lembrar a observação de Richard Zenith, que deduz por meio de outras cartas, como na primeira de duas que escreveu em 09-10-1929, tratar-se muito provavelmente de uma alusão aos seios.

discurso amoroso. Campos instaura a dissonância sempre que lhe é concedida a escrita, ou melhor, quando a toma para si, e com isso impede a sempre adiada pacificação dos afetos. Pois, mesmo que não se mantenha em franca oposição ao amor (pelo menos não com a mesma bile com que em verso chegar a desdenhar do casamento) (PESSOA, 2005: 357), impõe um estranhamento, uma sensação de mal-entendido à correspondência: “Não imaginas a graça que te achei hoje à janela da casa da tua irmã! Ainda bem que estavas alegre e que mostraste prazer em me ver (Álvaro de Campos)” (PESSOA, 2013: 99; carta de 27-4-1920). Espécie de parábise ao avesso essa introdução de Campos nas cartas, pois enquanto a parábise teatral se distancia da encenação para comentar a própria peça com os espectadores, revelando nesse desvio a consciência de sua dimensão ficcional, aqui Pessoa se distancia da realidade comunicativa das cartas, como a expor a realidade de sua ficção heteronímica.

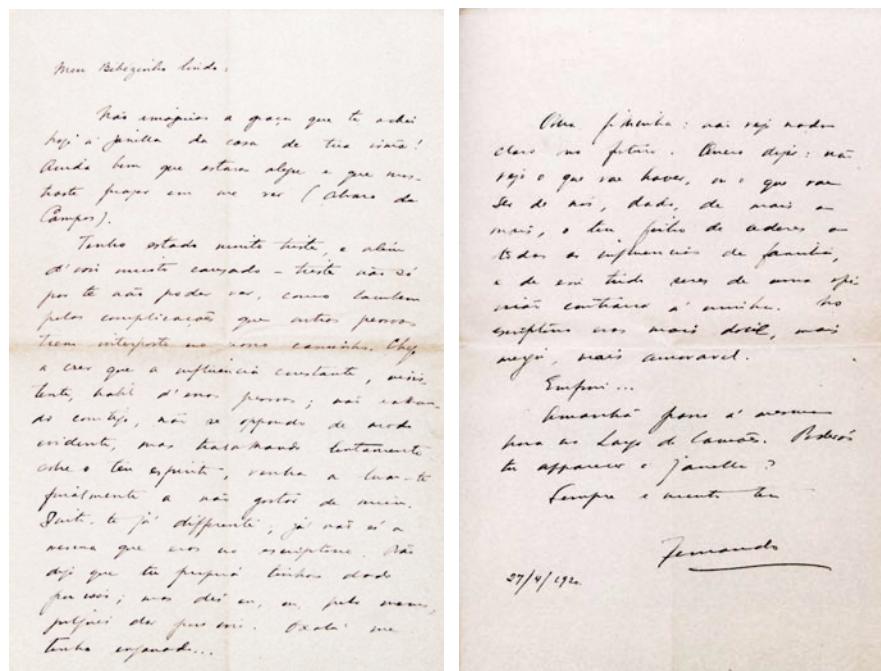


Fig. 4. Carta de 27-4-1920.

Nesse sentido, a entrada de Álvaro de Campos no diálogo desorienta as coordenadas que estabeleceriam a separação entre realidade e ficção. Cria-se um espaço de intersecção entre esses planos, que convida, ou antes absorve o destinatário e o arrasta para dentro da ficcionalidade, ao mesmo tempo em que gera o efeito de realidade, quase corpórea, para aquela realidade poética que é Álvaro de Campos, como se denota na resposta de Ofélia à carta citada acima: “Enganaste-te, mas completamente mesmo! – Quando me escreveres outra carta escreve de forma que me não entristeça e não queiras o Álvaro de Campos ao pé de ti. Tenho-lhe uma amizade...” (PESSOA, 2013: 101; carta de 28-4-1920).

O pedido de Ofélia faz crer que, onde há a rubrica do poeta engenheiro, indício da sua presença, toda a expressão de Pessoa se modifica por completo e ausenta-se de si:

O velho amigo meu, em que acabo de falar, tem, aliás, qualquer coisa que lhe dizer. Recusou-se a fazer-me qualquer explicação do que se trata, mas espero e confio que, na sua presença, terá ocasião de me dizer, ou lhe dizer, ou nos dizer, de que se trata. Até então estou silencioso, atento e até expectativo.

(PESSOA, 2013: 219; carta de 26-9-1929)

E, nesse ponto, se recordamos que a troca epistolar é definida nos tratados clássicos como o diálogo entre pessoas ausentes que, por meio das cartas, tornam-se presentes, então poderemos pensar que nessas cartas em que Álvaro de Campos entra em cena, ao ponto de assumir a escrita, Fernando Pessoa não se faz presente, ao invés disso, agrava sua ausência, enviando em seu lugar um outro indivíduo, indesejado, ao encontro com Ofélia. E é significativo, quanto a isso, que a própria Ofélia, em determinado momento, passe a se dirigir em algumas de suas cartas a Álvaro de Campos (cf. a carta de 26-9-1929), evidenciando, por um lado, uma compreensão ativa do jogo heteronímico; e, por outro, a sua procura aflita por obter alguma resposta ou notícia de Pessoa, ainda que para isso, fosse necessário recorrer à estranha figura do heterônimo. E Campos não apenas substitui Pessoa, mas se aplica em escarnecer o substituído:

Exma. Senhora D. Ofélia Queiroz:

Um abjeto e miserável indivíduo chamado Fernando Pessoa, meu particular e querido amigo, encarregou-me de comunicar a V. Ex.^a — considerando que o estado mental dele o impede de comunicar qualquer coisa, mesmo a uma ervilha seca (exemplo da obediência e da disciplina) — que V. Ex.^a está proibida de:

- (1) pesar menos gramas,
- (2) comer pouco,
- (3) não dormir nada,
- (4) ter febre,
- (5) pensar no indivíduo em questão.

Pela minha parte, e como íntimo e sincero amigo que sou do meliante de cuja comunicação (com sacrifício) me encarrego, aconselho V. Ex.^a a pegar na imagem mental, que acaso tenha formado do indivíduo cuja citação está estragando este papel razoavelmente branco, e deitar essa imagem mental na pia, por ser materialmente impossível dar esse justo Destino à entidade fingidamente humana a quem ele competiria, se houvesse justiça no mundo.

Cumprimenta V. Ex.^a

Álvaro de Campos
eng.º Naval

ABEL, 25/9/1929

(PESSOA, 2013: 217)

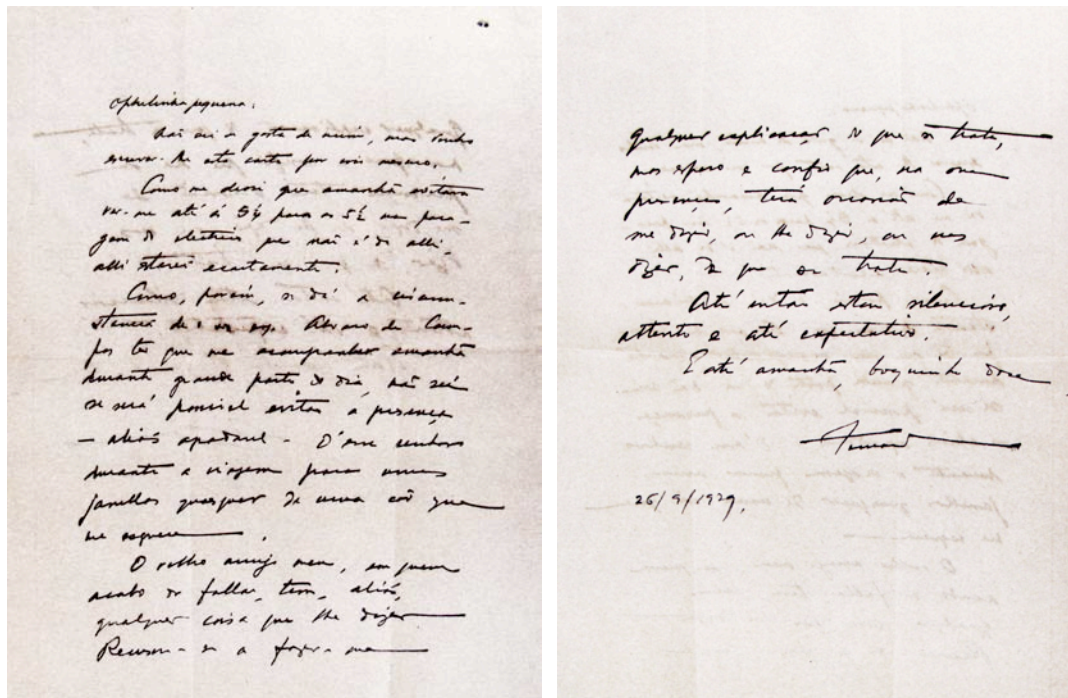


Fig. 5. Carta de 26-9-1929.

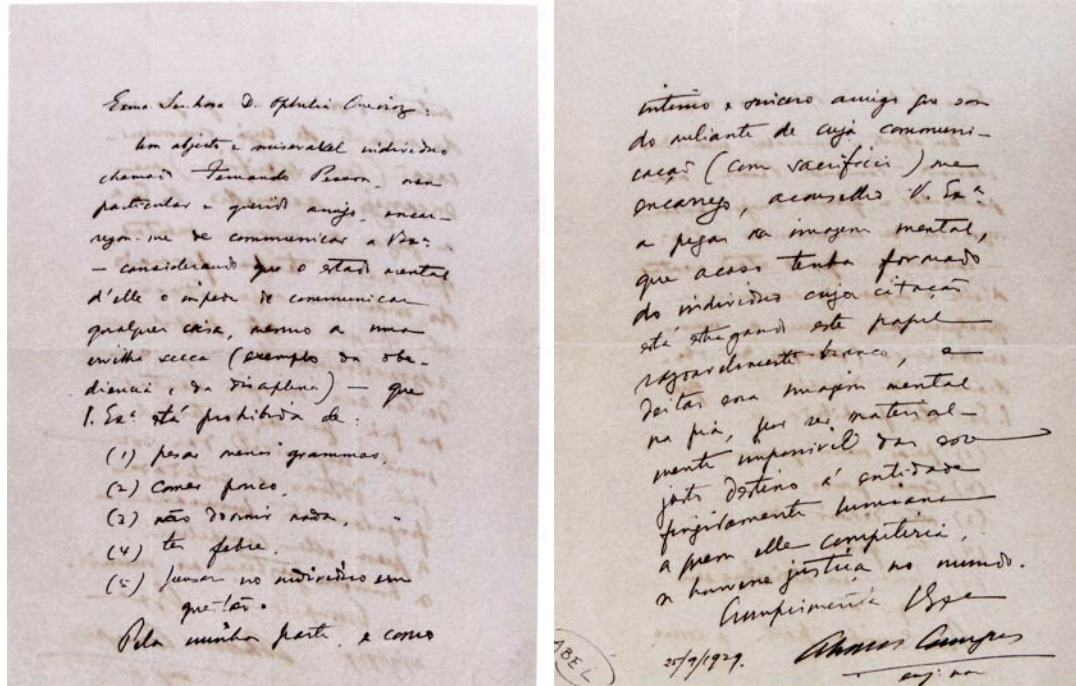


Fig. 6. Carta de 25-9-1929.

Toda esta carta é um exercício de ironia, em variados modos, a ironia autodepreciativa, a ironia de afirmar-se mentalmente impedido de comunicação através da escrita bastante lúcida do heterônimo, a ironia de ser este mesmo heterônimo quem destitui Pessoa de sua humanidade real. Mas mais do que uma sequência de figuras irônicas, ela é de partida um procedimento irônico, na medida em que, ao transmitir a expressão por procuração a Álvaro de Campos, recusa o sentido supremo das cartas de amor, aquele sentido que preencheria toda a sua externa banalidade: o gesto de entrega.¹² Há o gesto, mas ele é não identificado, procura intencionalmente o estranhamento, e não o interrompe. Como o ator que incessantemente troca de máscaras até que, perdido entre as trocas, torne-se ele mesmo uma máscara entre outras, a ironia de Pessoa não repõe sob as máscaras uma identidade estável. E por isso a ideia da entrega de si e do outro à fusão na mesma identidade amorosa não pode ser sentida, pelo ironista, senão como impossibilidade. Posição que perpassa a obra de Pessoa e encontra no *Livro do Desassossego* uma ressonância precisa:

O amor quer a posse, mas não sabe o que é a posse. Se eu não sou meu, como serei teu, ou tu minha? Se não possuo o meu próprio ser, como possuirei um ser alheio? Se sou já diferente daquele de quem sou idêntico, como serei idêntico daquele de quem sou diferente.

(PESSOA, 2006: 482)

Nesse sentido, a ausência, motivo central da tradição epistolar, torna-se nas cartas de Pessoa, e principalmente nas que escreveu a Ofélia em 1929, uma ausência metafísica irremediável do próprio sujeito, que se configura em parte pela ficção da perda da razão: “uma criatura cuja inteligência caiu algures na Rua do Ouro, cuja lucidez ficou debaixo de um camião ao virar para a Rua de S. Nicolau, e o resto exatamente” (PESSOA, 2013: 213; carta de 24-9-1929), pela loucura autodiagnosticada, que sintomaticamente o aproxima de certa dicção de Álvaro de Campos, inclusive em seu frenesi onomatopéico: “Peço desculpinha de a arreliar. Partiu-se a corda do automóvel velho que trago na cabeça, e o meu juízo, que já não existia, fez tr-r-r-r... [...] Gosta de mim por mim ser mim ou por não? Ou não gosta mesmo sem mim nem não? Ou então?” (PESSOA, 2013: 232; carta de 9-10-1929). Em outros momentos a ausência se exprime – e, de maneira sintomática, ainda na primeira fase da correspondência – pela ficção da perda integral da individualidade: “Nunca esperes por mim; [...] Afinal o que foi? Trocaram-me pelo Álvaro de Campos!” (PESSOA, 2013: 195; carta de 15-10-1920). E assume até mesmo uma representação corporal, refletida pela própria fisionomia que não permite reconhecimento, pois mesmo a sua presença física é não-presença: “e porque é que

¹² “Porque recorri novamente à escritura? | Não é preciso, querida, fazer pergunta tão evidente, | Porque, na verdade, nada tenho para te dizer; | Entretanto tuas mãos queridas receberão este papel” (Goethe, *apud* BARTHES, 1981: 32).

a Ophelinha gosta de um meliante [...] e de um indivíduo com ventas de contador de gaz e expressão geral de não estar ali mas na pia da casa ao lado” (PESSOA, 2013: 230; carta de 9-10-1929). Esta, como as demais, sem qualquer sublimação. A ausência aqui não é a que alimenta o desejo amoroso, mas a que o torna irrealizável.

Todo esse sentimento de ausência parece ter sua razão no fato de que o amor nessas cartas, como em outros de seus textos¹³, é sentido como uma experiência alheia, essencialmente contrária à extrema individualização que o sujeito amoroso tende a construir para si. Dessa forma, a própria ideia de correspondência amorosa se vê enormemente complicada, seja no sentido da troca de cartas, seja no sentido de conformidade ou simetria na relação entre os sujeitos, pois que a própria confiança na noção de identidade parece ruir diante desse remetente que é sempre Outro, para todos e até para ele mesmo. E Pessoa arrasta nesse processo de erosão da identidade as bases do sentimento amoroso, que depende, mais do que qualquer um, do sentido de continuidade, da aceitação de um conhecimento estável de si e do outro.

Esse entrave que o próprio sujeito é ao amor, por ser simultaneamente mais e menos que um sujeito uno, pode ainda representar algo da orgulhosa liberdade do indivíduo que não quer se identificar a nada¹⁴, mas aponta sobretudo para uma determinada ironia que perpassa muito da obra de Pessoa. E quanto às cartas parece ser isto o mais preciso: aquela ironia que encontra, mesmo na mais íntima identidade, a diferença; mesmo no momento de maior abandono às emoções, a distância da inteligência; mesmo na mais pura sinceridade da expressão, a mentira inerente da linguagem. Ademais, ironia feita de paradoxos, que não anula seus contrários, não anula nada, e por isso pode dizer, como diz Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*: “Fingir é amar” (PESSOA, 2006: 262).

A confissão dessas cartas – se pode ainda haver alguma confissão depois de todas essas ironias menores e maiores – não é mais a da intimidade do poeta. A sua confissão, latente desde o início nas cartas, é sobretudo a de um sentimento lúcido sobre a essência lúdica do amor, que, por ser sempre a fingir, não se torna menos real: “Fiquemos, um perante o outro, como dois conhecidos desde a infância, que se amaram um pouco quando meninos, e, embora na vida adulta sigam outras afeições e outros caminhos, conservam sempre, num escaninho da alma, a memória profunda do seu amor antigo e inútil” (PESSOA, 2013: 200; carta de 29-11-

¹³ “Senti que me era dada uma espécie de prêmio destinado a outrem – prêmio, sim, de valia para quem naturalmente o merecesse” (PESSOA, 2006: 237).

¹⁴ Pense-se, por exemplo, no seguinte trecho de Bernardo Soares: “A fadiga de ser amado, de ser amado deveras! A fadiga de sermos objecto do fardo das emoções alheias! Converter quem quisesa ver-se livre sempre livre, no moço de fretes da responsabilidade de corresponder” (PESSOA, 2006: 238).

1920). Um jogo em que o ironista entra, sem nunca poder deixar de se afastar, com a consciência de quem brinca a jogos sérios.

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1981). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves.
- GAGLIARDI, Caio (2004). "Uma Girândola Para o Riso: A Rejeição de Fernando Pessoa ao Interseccionismo", in *Voz Lusíada*, n.º 21, São Paulo, pp. 134-150.
- GIL, José (2010). "A máquina de amor de Ofélia-Fernando Pessoa", in *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 47-63.
- KIERKEGAARD, Søren (2006). *Sobre el concepto de ironía*. Madrid: Trotta.
- KLOBUCKA, Anna (2007). "Together at last: reading the love letters of Ophelia Queiroz and Fernando Pessoa", in *Embodying Pessoa: corporeality, gender, sexuality*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 224-241.
- LOPES, Teresa Rita (1990) (org.). "Daphnis e Chloe", in *Pessoa por Conhecer*. Lisboa: Estampa. 2 vols.
- LOURENÇO, Eduardo (2013). "Prefácio", *Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa 1919-1935*. Richard Zenith (ed.). Rio de Janeiro: Capivara, pp. 11-13.
- _____. (1993). "Fernando Pessoa ou o não-amor", in *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 55-79.
- MONTEIRO, George (2013). "Ophelia's Lovers", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 4, Outono, pp. 31-46.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1994). "Prefácio", in *Cartas de amor de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, pp. 175-214.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2000). "Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa", in *Prezado Senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras.
- PESSOA, Fernando (2013). *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa, 1919-1935*. Edição de Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara.
- _____. (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 395-7.
- _____. (2007). "Lisbon Revisited (1923)", in *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 242-3.
- _____. (2006). *Livro do desassossego*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os diretores da presença*. Edição crítica e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1999). *Correspondência (1905-1922)*. Edição de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1988). *Fausto: tragédia subjectiva*. Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença.
- _____. (1980). "O Provincialismo Português", in *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo, Patricio FERRARI & Antonio CARDIELLO. "Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz: objectos de amor", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 4, Outono, pp. 152-195.
- SEABRA, José Augusto (1988). "Amor e Fingimento (Sobre as Cartas de Amor de Fernando Pessoa)", in *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1974). *Fernando Pessoa ou o Poetadrama*. São Paulo: Perspectiva.

- TABUCCHI, Antonio (1984). "Um fausto mangas-de-alpaca: as 'cartas de amor' de Pessoa", in *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 51-59.
- VALÉRY, Paul (2012). *Degas dança desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify.

Sonnet 101 with Prof. Pessoa:

Fernando Pessoa's Marginalia on an Anthology of 19th-Century English Sonnets

Carlos Pittella*

Keywords

Fernando Pessoa's Private Library, 19th-century English Poetry, Sonnets, Marginalia, Translation.

Abstract

A 1902 edition of *Sonnets from this Century* was located in the estate of the late Portuguese architect Fernando Távora. The anthology displays inscriptions on 194 of its pages, starting with the signature "F. A. N. Pessoa." This is not only a volume that once belonged to Fernando Pessoa, but a book no one even knew to exist, exhibiting a treasure of annotations. It offers insight into the deep relationship between the Portuguese poet and the English lyrical tradition. This dossier, preceded by an introduction, transcribes all the handwritten notes in the volume and presents facsimiled pages organized in thematic sections: general evaluations of sonnets according to Pessoa, Portuguese translations, notes on meter, rhyme and form, and other marginalia. This work aspires to serve as a model for editing annotations in any volume of Pessoa's private library, as well as to open paths of inquiry, for every poem annotated in *Sonnets of this Century* may contribute to a better understanding of Pessoa's works.

Palavras-chave

Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, Poesia Inglesa do Século XIX, Sonetos, Marginalia, Tradução.

Resumo

Uma edição de *Sonnets from this Century* (1902) foi encontrada no espólio do falecido arquiteto português Fernando Távora. A antologia apresenta anotações em 194 das suas páginas, a começar pela assinatura "F. A. N. Pessoa." Não se trata apenas de um volume que pertencera a Fernando Pessoa, mas de um livro que ninguém imaginava existir, exibindo um tesouro de notas manuscritas. Ele oferece *insights* sobre a relação do poeta português para com a tradição lírica inglesa. Este dossiê, precedido de uma introdução, inclui transcrições de todas as notas de Pessoa no volume e apresenta fac-símiles de páginas em seções temáticas: avaliações gerais de sonetos na opinião de Pessoa, traduções em português, notas sobre métrica, rima e forma, e outra marginalia. Este trabalho aspira a servir de modelo para a edição de anotações em qualquer volume da biblioteca particular de Pessoa e a abrir linhas de investigação, pois cada poema anotado em *Sonnets of this Century* pode contribuir para um melhor entendimento da obra pessoana.

* Brown University, Department of Portuguese and Brazilian Studies.

To Jerónimo Pizarro, Patricio Ferrari and Antonio Cardillo,
who brought a library back to life

I. Introduction

A Prodigal Book

A pocket book, measuring 11 x 14 cm. It is surprisingly hefty, with over 2.5 cm of depth. If one counts the pages numbered in both Roman and Arabic numerals (plus unnumbered initial leaves and final ads), it is 434 pages long. The paper is a beautiful cloth that withstood the passage of time well, looking better preserved than any paperback a hundred years younger. The hardcover exhibits a green cloth, with an embossed double-frame (and detailed corners) in the front; the spine displays, in golden ink, a flowery pattern and the title: *Sonnets of this Century*.

"This century" here means the 19th century; imagine a reader living at the end of that century and using the word "this" to look back in time and make a retrospective. The book includes: "A critical introduction on the sonnet by William Sharp," an anthology of 270 sonnets and a section of notes on the featured authors and works. The first edition was printed in 1886, as part of the ambitious collection "The Canterbury Poets," edited by William Sharp and published by Walter Scott (the advertisement page for the collection at the end of the volume has 100 titles!).

We know the copy in question is not a first edition, but it is not straightforward to determine its year of publication: in the editor notes (p. 320), Sharp—who included himself in the anthology—explains that his "sonnets have not appeared in any of the preceding editions of this book." Thus, our object of study is at least a third edition, printed probably in 1902.¹ Between 1902 and 1905,² it was bought by the poet Fernando Pessoa, who signed his own name on it and started making a series of annotations that would turn the volume into an immersive course on the English sonnet.

¹ There are other factors that go into dating Pessoa's copy of *Sonnets of this Century* to 1902: 1) the page advertising the collection (p. 337) displays 100 volumes, while previous editions (with known dates of 1886, 1888 and 1893) count less titles in their ads pages; 2) the last "Canterbury" titles advertised in Pessoa's copy (and missing from previous editions) were published *circa* 1900, which is consistent with dating Pessoa's copy from 1902; 3) a later edition of the anthology, from 1905, bears a different title (*Sonnets from the Nineteenth Century*), for "this century" (curiously still used until 1902) started to mean the wrong century; 4) also, the last numbered page in Pessoa's copy, under a line naming the printer ("The Walter Scott Publishing Co., Ltd.") and a city ("Newcastle-on-Tyne"), shows the sole indication "2-02"—which could mean "February 1902."

² Fernando Távora compared the signature on this book with others Pessoa made between 1904 and 1905 (see SECTION 10). Nevertheless, Pessoa could have bought the volume as early as 1902, because his sonnet "Como te amo?" (dated June 1902 and discussed later in this introduction) suggests that the poet already knew the poem "How do I love thee?" by Barrett Browning (which he may have discovered in this book). For more on the signatures of Pessoa, see FERRARI (2010b).

This object is a prodigal son of Pessoa's private library. The majority of books belonging to the poet when he passed away have been, since 1993, housed at the Casa Fernando Pessoa (CFP) [House of Fernando Pessoa], in Lisbon. Some books, journals and newspapers³—plus a variety of dust-jackets⁴—integrate Pessoa's literary estate at the Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) [National Library of Portugal], where the poet's thousands of papers constitute the E3 (an abbreviation for *Estate n.º 3*). Nevertheless, according to Pizarro *et al.* (2010: 14), "more than 10% of the volumes remained with the author's family" after the Portuguese government purchased Pessoa's library. Some other books were lost (*idem*: 18). This annotated copy of *Sonnets of this Century*, though, has still a different story: no one even knew that it had strayed.

In 2017, the book was discovered by Jerónimo Pizarro⁵ within the literary collection gathered by the Portuguese architect Fernando Távora (1923-2005). Together with the anthology, Pizarro found four pieces of paper, containing notes handwritten by Távora himself, in which the architect reveals pieces of the mystery⁶: Pessoa's half-sister, Henriqueta Madalena Dias (*aka* "Teca"), gave the book to the Associação Portuguesa de Escritores [Portuguese Association of Writers], which sold it at an auction (perhaps a fundraiser). The first buyer was Manuel Ferreira, a well-known dealer of books and manuscripts in Oporto. On 17 December 1973, Távora bought the book from Ferreira and started investigating its history; though envisaging lines of inquiry, the architect did not find any references to the book's existence in the literature about Pessoa (as one may tell by Távora's notes).⁷

Annotations, Tables and Facsimiles

The book displays superimposed chapters of its early history. Pessoa bought it while still living in Durban, South Africa; the poet clearly nurtured this object, annotating 194 pages—i.e., 44%—of the book, with at least three different utensils (which suggest different readings, at different moments of his life). From most to

³ Some 99 of such items have been located at the BNP by PIZARRO *et al.* (2010: 50, 106, 130, 159, 380 & 403).

⁴ For an inventory of such dust-jackets at the BNP, see PIZARRO & FERRARI (2011).

⁵ I thank Jerónimo Pizarro for inviting me to edit this find. I thank him again and José Barreto for their assistance with a number of difficult transcriptions (that said, any errors are mine). I am grateful to Diego Cepeda, who helped with the digitalization of every page of Pessoa's book. Lastly, I thank the Távora family, for allowing me to study the treasure of comparative literature encapsulated in this pocket book.

⁶ For facsimiles and a full transcription of those notes, see SECTION 10 of this dossier.

⁷ Távora's notes make reference to other documents in the architect's estate—which are yet to be located and which could reveal more aspects of the book's journey (see SECTION 10).

least used, we find: a gray pencil, at least one type of black ink (perhaps two, as we have finer and thicker writings in black ink) and a purple pencil (see TABLE I).

The annotations go from simple underlines and checkmarks to translations of sonnets, general evaluations of their quality (from “Sublime” to “Worthless”) and notes on meter, rhyme, form and intertextuality. This dossier displays those annotations grouped in thematic sections, which I describe below.

SECTION 1. All general evaluations of sonnets are presented in TABLE A, which allows us to reconstruct the scale used by Pessoa to “grade” the poems according to his literary judgement; if we were to map those grades into the US-American grading system from A+ (highest grade) to F (failing grade), we would have the following distribution of adjectives employed by Pessoa:

[Conjectured scale used by Pessoa, from highest to lowest “grades”]

- A+. Magnificent / Marvellous / Sublime / Most sublime / Stupendous / Peerless
- A. Admirable / Really Admirable / Excellent
- B. Rather good / Very good / Very fine
- C. Good / Good and true / Fine / Well visioned
- D. Conventional in thought and rhythm / Indifferent / [Unmarked]
- E. Not good / Childish / Weak and badly expressed
- F. Of no worth / Derivative and Worthless

Following TABLE A, one finds: facsimiles illustrating each of those evaluations (SECTION 1.2); some of the highest praised sonnets (SECTION 1.3); annotations that make us question what Pessoa meant by “derivative” (SECTION 1.4); and four poems whose general evaluations changed, being either upgraded or downgraded (SECTION 1.5).

Only two poets have more than one poem graded “A+”: Elizabeth Barrett Browning (Figs. 9 & 41) and Dante Gabriel Rossetti (Figs. 27 & 47). In SECTION 1.4, one may read the curious “derivatively original” evaluation (with a positive connotation), while the other uses of “derivative/conventional” seem purely negative. Regarding the ratings Pessoa *re-evaluated* (in SECTION 1.5), one seems to be a clear upgrade (from “very good” to “really admirable”—Fig. 18); another, a downgrade (a crossed-out “very good”—Fig. 20). Two other re-evaluations are less clear: in Fig. 19, how may we tell what is the last evaluation (g[ood] or ex[cellent]?); in Fig. 17, did Pessoa write “fair,” cross it out and downgrade it to “v. fine”... or did he write “v. fine,” upgrade it to “fair” and then change his mind, crossing out “fair”?

SECTION 2. Eighteen sonnets in the anthology⁸ were partially translated by Pessoa, with close attention to rhythm and rhyme.⁹ TABLE B presents, side by side, the original verses and the Portuguese versions. SECTIONS 2.2 to 2.8 show facsimiles of the pages with Pessoa's handwritten translations.

SECTION 3. The nineteen sonnets in TABLE C (all facsimiled in SECTION 3.2) present marginal notes on meter, rhyme or form, ranging from simple marks on stressed syllables (e.g., Figs. 41 & 51) to more elaborate notes, such as the one comparing a poem by John Keats with a Portuguese sonnet by António Nobre (Fig. 42). This section gives us insight into Pessoa's views of rhythm that advances the metrical studies by Ferrari (2012), Menezes (2012), Pittella (2012) and Russom (2016).

SECTION 4. The sonnets in TABLE D feature any other marginalia going beyond underlines; they range from checkmarks/crosses (that could express approval or disapproval) to the indication of intertextuality between Symonds and Byron (Fig. 61). Section 4.2 present facsimiles of a selection of poems listed in TABLE D.

SECTION 5. Some annotations by Pessoa are mere underlines or marginal vertical lines used to highlight verses. Those lines, as well as marks not covered in TABLES A or B (which only presented evaluations and translations), are listed here.

SECTION 6. TABLE F lists unmarked sonnets, raising a question: if the poet marked the poems he considered best or worst, what should we make of the ones left unmarked? While some sonnets without general evaluation merited translations (Figs. 21, 28, 29, 31, 33, 34, 37, 38), what should we think of the poems with no marks at all?

SECTION 7. TABLE G compiles annotations not connected to sonnets, covering: pages before the table of contents, introduction, notes, ads at the end of the book, plus the internal faces of the covers. Two of those notes are *not* in Pessoa's hand. One of these pages is facsimiled, displaying marked titles from the "Canterbury Poets" collection (Fig. 66)—and our cross references with books extant in Pessoa's private library.

SECTION 8. TABLE H lists all works marked "N" in the notes that follow the anthology—an indication of the poet's interest in further exploring some authors; though none of these works is currently found in Pessoa's private library, other volumes by the same poets *are* (and those are referenced).

SECTION 9. TABLE I shows writing utensils used by Pessoa, suggesting that the poet consulted the book at different times.

⁸ Another poem (not a sonnet), cited in the introductory notes, also displays a marginal translation by Pessoa (see TABLE G, row showing p. lxvi).

⁹ For Pessoa's views on translations "rhythmically according to the original," see SARAIVA (1996: 44-46).

SECTION 10. The handwritten notes by Fernando Távora are facsimiled, transcribed and annotated.

SECTION 11. The last section presents bibliographic references.

Two Case Studies

The intention of this article is not to exhaust the possibilities of comparative study unlocked by this find, but rather to present a dossier that may be used as a primary source to others. That said, I would like to present two brief case studies made possible by this new material.

CASE 1: from English reading to Portuguese creation.

One of the sonnets by Elizabeth Barrett Browning evaluated as “Sublime” (Fig. 9) is the famous poem XLIII from *Sonnets from the Portuguese*, with incipit “How do I love thee? Let me count the ways.” In Pessoa’s archive, we find three drafts of a poem bearing a striking resemblance with the opening of Barret Browning’s sonnet: 1) a page of a notebook with the initial verse of the poem [BNP/E3, 153-18^r]; 2) in the same notebook, a version of two quatrains under the title “Sonetos d’Amôr,” the crossed out attribution to the fictional author Eduardo Lança and a coded subtitle/dedication “Axxx” [153-21^r]; and 3) a loose document with the only complete and dated version of the poem, now signed “F. Nogueira Pessoa” and titled “Antígona” [56-6^r] (cf. PESSOA (2010: 117-120). If we compare Barrett Browning’s *incipit* with the openings by Pessoa...

Barrett Browning:	How do I love thee? Let me count the ways.
Pessoa’s version 1:	Como te amo? Contar me deixa os modos varios
Pessoa’s versions 2-3:	Como te amo? Não sei de quantos modos varios

... it becomes obvious that Pessoa made an exact translation of the *incipit* of Barrett Browning’s sonnet,¹⁰ which now (given the annotation in *Sonnets of this Century*) we know was highly praised by the Portuguese poet. Pessoa dates his sonnet “June 1902,” which makes us question if he had just bought the anthology then.

CASE 2: from English reading to English creation.

One of Pessoa’s English political sonnets¹¹—the first in a dipthyc “To England”—ends in a unusual comparison:

We now that in vile joy our egoist fears
Behold dispelled, one day shall mourn the more
That blood of men erased them—bitter tears

¹⁰ The rest of Pessoa’s sonnet is not a translation; it is as if Pessoa used Barrett Browning’s first verse as a motto and then developed his own poem; for more on this sonnet, see PITTELLA (2012: 248-249 & 355); for a biographical note on the fictional Eduardo Lança, see PESSOA (2013b: 70-73).

¹¹ For a compilation and study of Pessoa’s English political sonnets—including a more developed historical contextualization of the poem “To England I”—see PITTELLA (2016).

Of desolated woe, as wept of yore
 (Yet not for the short space of ten long years)
 The Grecian archer on the Lemnian shore.

(cf. PITTELLA, 2016: 43)

The poem dates from June 1905, shortly after the Russian humiliation at the Battle of Tsushima; Pessoa's admonishment is a wake-up call to the British people, who ridiculed Russia's defeat to the Japanese army; note that the sestet opens with the word "we," for Pessoa identifies as an Englishman—being then a resident of South Africa undergoing a British education. Verily, less than 10 years later ("Yet not for the short space of ten long years"), Europe would be facing the first of two World Wars.

As to the comparison at the end of the sonnet: "as wept of yore [...] / The Grecian archer on the Lemnian shore." Who would such an archer be? Alas, there are many Greek warriors... Now, in *Sonnets of this Century*, Pessoa evaluated as "Magnificent" the poem "At Lemnos" (Fig. 12) by Thomas Russell (1762-1788)—*Lemnos* being the proper noun from which the adjective *Lemnian* is derived:

At Lemnos.

On this lone isle whose rugged rocks affright
 The cautious pilot, ten revolving years
 Great Paeon's son, unwonted erst to tears,
 Wept o'er his wound; alike each rolling light
 Of heaven he watched, and blamed its lingering flight;
 By day the sea-mew screaming round his cave
 Drove slumber from his eyes; the chiding wave
 And savage howlings chased his dreams by night.
 Hope still was his: in each low breeze that sighed
 Through his low grot he heard a coming oar—
 In each white cloud a coming sail he spied;
 Nor seldom listened to the fancied roar
 Of Oeta's torrents, or the hoarser tide
 That parts famed Trachis from the Euboic shore.

(Thomas Russel; cf. SHARP, 1902: 197)

So... at Lemnos, a warrior, who is the son of Paeon, dies, after ten years of war.

These are good clues to who this "The Grecian archer on the Lemnian shore" would be: using those markers, a quick online research turns up *Machaon* (Μᾶχάων), son of the Asclepius—also known as Paeon—a god of Medicine in ancient Greece. In the *Iliad*, Homer tells us that Machaon is wounded by Paris in the Trojan war and, in the tenth year of the conflict, killed by Eurypulus, the Thessalian leader. That's one mystery solved; but Pessoa borrowed more than the wounded archer from Russel; he constructed the last verse of his sonnet with the

same Sapphic rhythm (strong accents on the 4th and 8th syllables) and the same termination of Russel's—merely changing “the Euboic shore” to “the Lemnian shore.”

New Paths of Inquiry

These cases are intended as mere examples of paths to explore.

George Monteiro's pioneer studies inserting the English works of Pessoa in the tradition of English literature now have more fuel added to the fire. Every annotated author in the anthology *Sonnets of this Century* may reveal a pathway into better understanding the English works of the Portuguese poet. In *As Paixões de Pessoa*, Monteiro connects Pessoa with Arthur High Cloud and with Ernest Dowson. Monteiro also recovers a connection already established by Jorge de Sena between Pessoa's long erotic poem *Antinous* and the works of John Addington Symonds (a poem and a study) on the same Greek character (MONTEIRO, 2013: 83-84). Pessoa had Symonds's book on Shelley in his private library (CFP, 8-532); but now we have four sonnets by Symonds bearing annotations by Pessoa: two of them with notes about rhythm and alteration (Figs. 54 and 55) and one, as already mentioned, connecting Symonds and Byron (Fig. 61). The relationship between Symonds and Pessoa just got closer—and it may well have been Symonds who led Pessoa to *Antinous*. Another path of inquiry.

This annotated anthology also sheds light—and hopefully should increase the interest—in Pessoa's unpublished English works. By witnessing his vivid and complex dialogue with masterpieces of English lyric poetry, one can only expect Pessoa to reflect those lessons in his own poetry. Unfortunately, a great portion of Pessoa's English verse is still to be published, though a reader may glimpse the depth and reach of Pessoa's English poems through his haikus, his newly discovered sonnets and his English fictitious author Frederick Wyatt.¹²

The study of Pessoa as a “poet-translator of poets”¹³ also grows in its corpus; as in the English renderings Pessoa made of Antero's sonnets (QUENTAL, 2010) and Espronceda's “The Student of Salamanca” (BARBOSA LÓPEZ, 2016), here we see the poet in the very act of translating—making decisions regarding vocabulary, rhythm and rhyme that may take him farther or closer to this or that aspect of the original text.

The archival studies of Pessoa's private library also gain a new member: as the physical book still belongs to a private collection, this essay is a way of

¹² For Pessoa's haikus, see FERRARI & PITTELLA, 2016b; for the works of Frederick Wyatt, see FERRARI & PITTELLA, 2016a; for some of Pessoa's newly published English sonnets, see FERRARI & PITTELLA, 2015 and FERRARI, 2016b.

¹³ To borrow the expression from the title of Saraiva's 1996 book.

integrating—at least virtually—the strayed volume back into Pessoa’s private library.

By reclaiming the “justifications for a complete digital edition” of Pessoa’s marginalia (set forth by Ferrari in 2008), and by following the example of other studies, such as the edition of Mallarmé’s poems Pessoa read (MALLARMÉ, 1998) or of dust-jackets he annotated (PIZARRO & FERRARI, 2011), this dossier aspires to create a model for researchers interested in editing the marginalia of any volume in Pessoa’s library.

When Jonathan Bate attempted to recreate “Shakespeare’s small library,” he lamented the irretrievable loss of precious items—“If only [Ben] Jonson’s annotations on Shakespeare had survived.” We can almost hear Bates sighing when he says, “But the truly priceless treasure would be Shakespeare’s own notebook, library catalogue, or annotated books” (BATE, 2010: 132).

Well—the readers of Pessoa will hopefully agree—we have found a treasure.

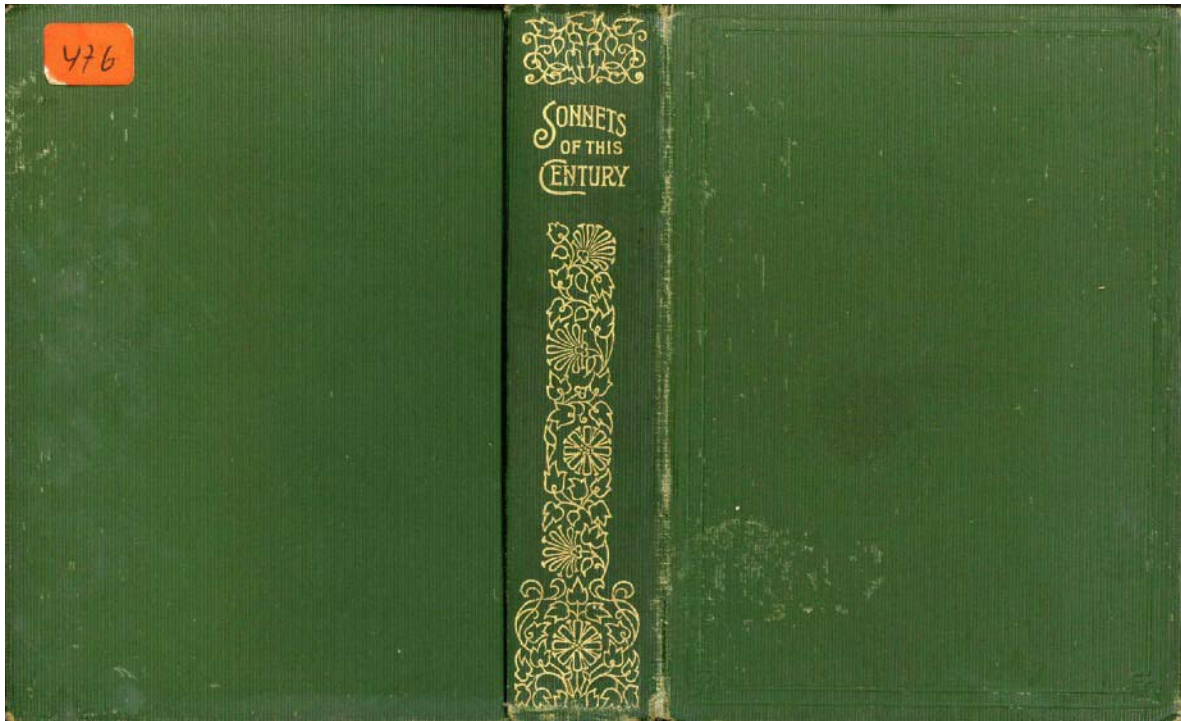


Fig. i. Cover of *Sonnets of this Century* (private collection of Fernando Távora)¹⁴

Key to Transcription Symbols & Conventions

□	blank space in phrase
*	conjectural reading by the editor
//	fragment doubted by the author
†	illegible word
<>	enclosed words crossed out by the author
<>/	substitution by overwriting <part replaced>/replaced\
<>[↑]	substitution by crossing out and writing an interlinear addition above
[↑]	interlinear addition above
[↓]	interlinear addition below
[→]	addition in the same line (or in the right margin)
[←]	addition to the left (often in left margin)
[x]↔[y]	transposition
v.	vertical line on the left margin of v.
v.	vertical line on the right margin of v.
<u>v.</u>	underlined v.
[↑x]	cross added above a word
[↓x]	cross added below a word
[→x]	cross added to the right
[←x]	cross added to the left
<i>Italics</i>	underlined words in Pessoa's handwriting
[example]	editorial intervention, frequently used to expand abbreviations; eg.: g[ood] or v[ery].

¹⁴ The sticker with the number “476” is explained by Távora in his notes (see SECTION 10).

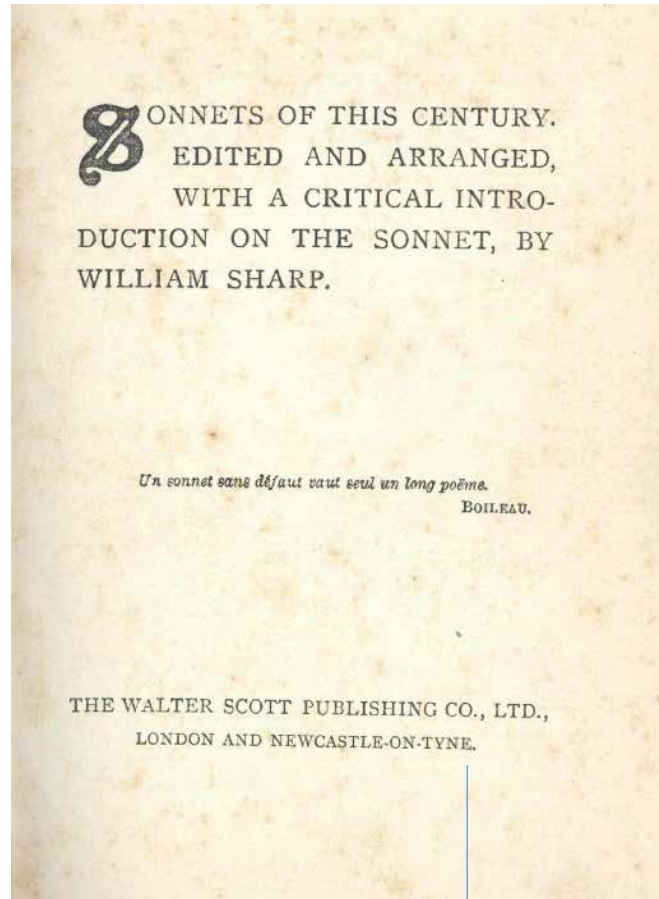


Fig. ii. Title page.

Notes: *this is the only book in Pessoa's private library that displays the city "Newcastle-on-Tyne" on its title page—and likely the inspiration for the fictional address of Pessoa's heteronym Álvaro de Campos, who, on 17 October 1922, signed a letter to the magazine Contemporanea (cf. PESSOA, 2012: 262-265). Another document in Pessoa's archive (BNP/E3, 21-124^r) mentions "Newcastle-upon-Tyne" (upon instead of on) as Campos's residency (PESSOA, 2012: 77).*

Pessoa's volume with Chatterton's poetry (CFP, 8-105), below the last poem, shows (in minuscule type) "Newcastle-on-Tyne" as the city of "The Walter Scott Press" (p. 292); but the title page gives us only "London" as the publisher's headquarters. Pessoa's copy of Builders of Man (CFP, 0-7), printed by "The Northumberland Press," displays the city "Newcastle-upon-Tyne" on its title page (but the book is from 1923 and hence printed after the publication of Campos's letter). Nowadays, this city in North East England is commonly known as Newcastle (and referred to as Newcastle upon Tyne, without hyphens).

II. Tables, Documents and Transcriptions

1.1. [TABLE A] General Evaluations of Sonnets¹⁵

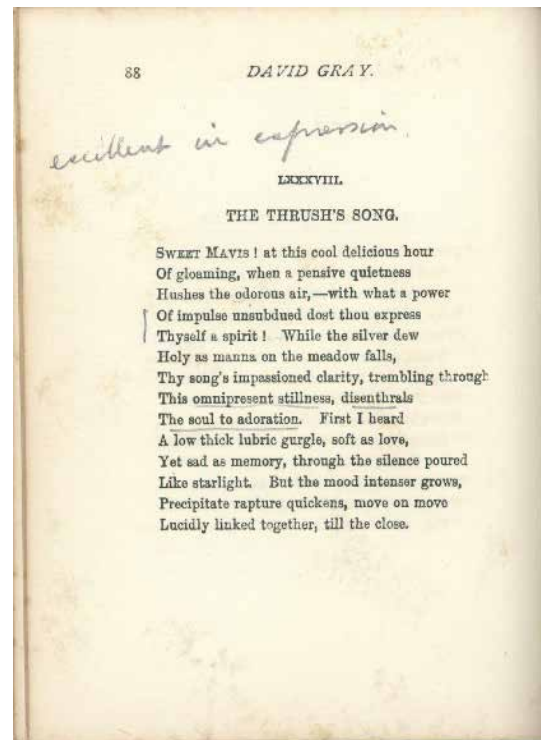
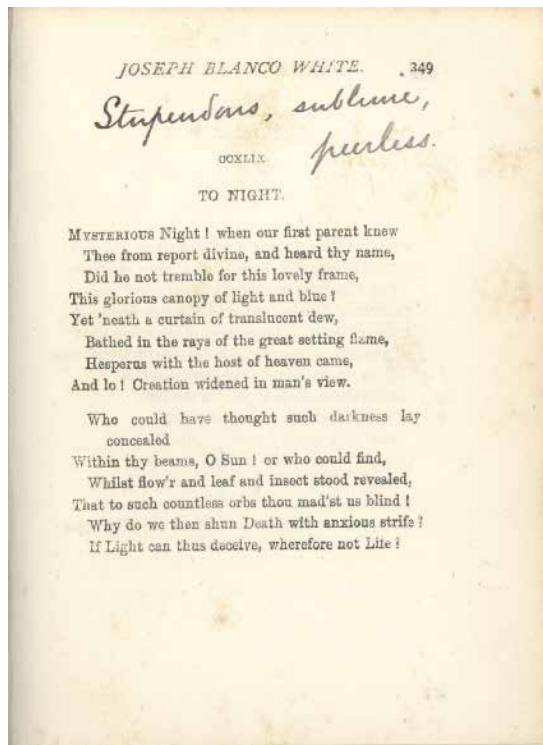
PP.	AUTHOR	TITLE OR INCIPIT	EVALUATIONS	FIG
2	William Allingham	Autumnal Sonnet	very good.	
9	Alfred Austin	Love's Wisdom	excellent.	
11	Alfred Austin	A Sleepless Night	Of no worth.	8
14	Samuel Laman Blanchard	Wishes of Youth	good	
17	Mathilde Blind	Christmas Eve	very good.	
21	Wilfrid Scawen Blunt	On the Shortness of Time	good.	
22	Wilfrid Scawen Blunt	The Sublime	very good.	
24	E. H. Brodie	Omnia Mutantur	good	
26	Elizabeth Barrett Browning	The Soul's Expression	Very fine	
27	Elizabeth Barrett Browning	Sonnets from the Portuguese (XIV)	Sublime.	
30	Elizabeth Barrett Browning	Sonnets from the Portuguese (XLIII)	Sublime.	9
39	William M. W. Call	The Haunted Shore	v. good.	
45	Hartley Coleridge	Night	v. good	
55	Aubrey de Vere (the Younger)	The Sun-God	excellent	
63	Sydney Dobell	Home: In War-Time	Good.	
64	Austin Dobson	Don Quixote	Very fine, in its sadly humorous manner.	
71	Edward Dowden	Brother Death	v. good.	
74	Joseph Ellis	Silence	good	
75	Henry Ellison	A Sunset Thought	<Very good>	20
76	Henry Ellison	London, After Midnight	Derivatively original; good.	14
84	Mary C. Gillington	Intra Muros	Very fine	
88	David Gray	The Thrush's Song	excellent in expression.	2
92	Eugene Lee-Hamilton	Sea-Shell Murmurs	Admirable.	
101	John Hogben	Truth and Beauty	Derivative and <i>worthless</i> .	16
103	Thomas Hood	Silence	Very fine	
104	Thomas Hood	Death	Marvellous.	10
107	Leigh Hunt	The Nile	<very good> [↑Really <i>admirable</i>]	18
108	Leigh Hunt	The Grasshopper and the Cricket	good	

¹⁵ TABLE A only displays general evaluations written for sonnets in the anthology; for other marginalia (including highlights and specific notes to poems also listed here), see TABLES B, C, D and E.

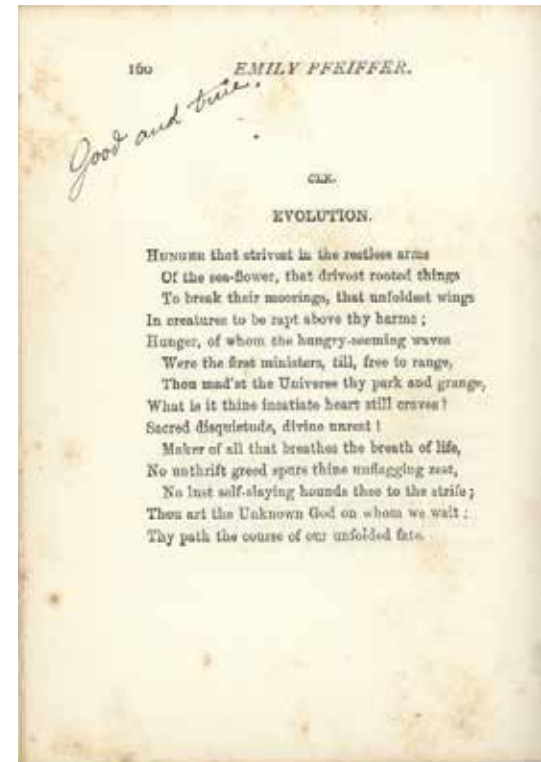
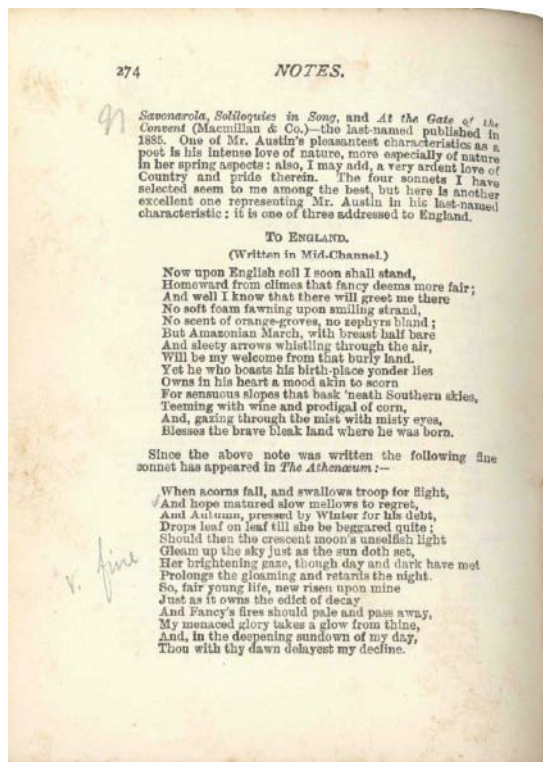
109	John William Inchbold	One Dead	Admirable.	
110	Jean Ingelow	An Ancient Chess King	Well visioned.	
117	John Keats	Bright Star	Marvellous.	
120	Andrew Lang	Homeric Unity	Very fine, very musical.	
122	Edward Cracroft Lefroy	Something Lost	Fine, though derivative.	15
135	Westland Marston	Immortality (An Inference)	Very fine.	
137	Alice Meynell	Renouncement	v. good.	
138	Alice Meynell	Without Him	Very good	
139	Alice Meynell	Spring among the Alban Hills	Good.	
140	Cosmo Monkhouse	Life and Death	Weak and badly expressed.	7
141	Ernest Myers	The Banquet	Very good.	
143	Ernest Myers	Milton	Very fine.	
145	Frederick W. H. Myers	Would God It Were Morning	Very fine.	
146	Frederick W. H. Myers	High Tide at Midnight	Very fine.	
158	John Payne	Hesperia	fine	
160	Emily Pfeiffer	Evolution	Good and true.	4
161	Emily Pfeiffer	To Nature II	Very good.	
174	William Caldwell Roscoe	The Poetic Land	Very fine.	
176	William Caldwell Roscoe	"Like a Musician"	excellent	
178	Christina G. Rossetti	Remember	v. good.	
184	Dante Gabriel Rossetti	For A Venetian Pastoral	Most sublime.	
185	Dante Gabriel Rossetti	On Refusal of Aid Between Nations	Magnificent.	
190	Dante Gabriel Rossetti	True Woman—Her Love (H.L. LVIII)	<i>Very fine.</i>	
197	Thomas Russell	At Lemnos	<i>Magnificent.</i>	12
198	William Bell Scott	The Universe Void	<i>Good.</i>	
202	William Sharp	Spring Wind	Very good.	
203	William Sharp	A Midsummer Hour	Very good.	
204	Percy Bysshe Shelley	Ozymandias	Magnificent.	11
207	Robert Southey	Winter	Not good.	
214	Algernon Charles Swinburne	On the Russian Persecution of the Jews	Admirable.	
223	Lord Tennyson	Sonnet ([on] the Polish Insurrection)	Indifferent.	5
224	James Thomson	A Recusant	Good.	
228	John Todhunter	A Dream of Egypt	*g [→ex.]	19
238	Samuel Waddington	"From night to night"	Conventional in thought and rhythm.	13
242	Theodore Watts-Dunton	The First Kiss	Magnificent.	
249	Joseph Blanco White	To Night	Stupendous, sublime, peerless	1

250	Henry Kirke White	“What art Thou, Mighty One [...]”	childish.	
251	Charles Whitehead	“As yonder lamp in my vacated room”	Rather good.	
253	Oscar Wilde	Libertatis Sacra Fames	Rather good.	
257	James C. Woods	The Soul Stithy	<Fair.> [↑V. fine]	17
262	William Wordsworth	Milton	admirable.	
266	William Wordsworth	After-Thought	admirable	
274	Alfred Austin [in notes]	“When acorns fall [...]”	v. fine	3

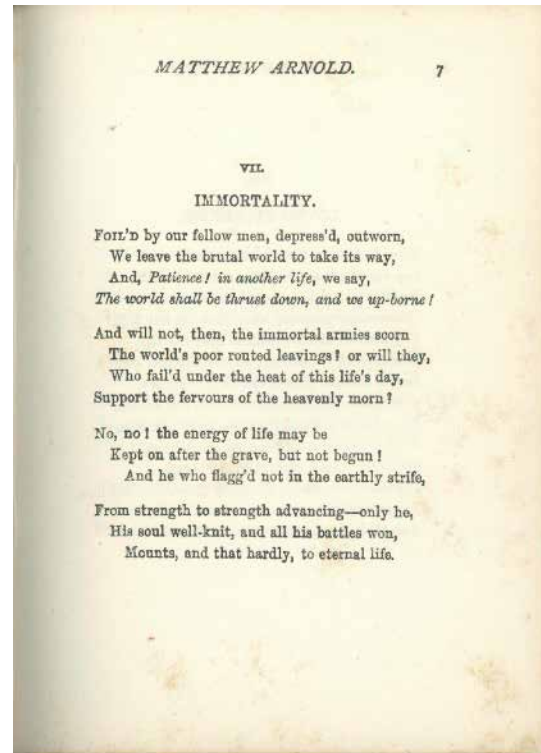
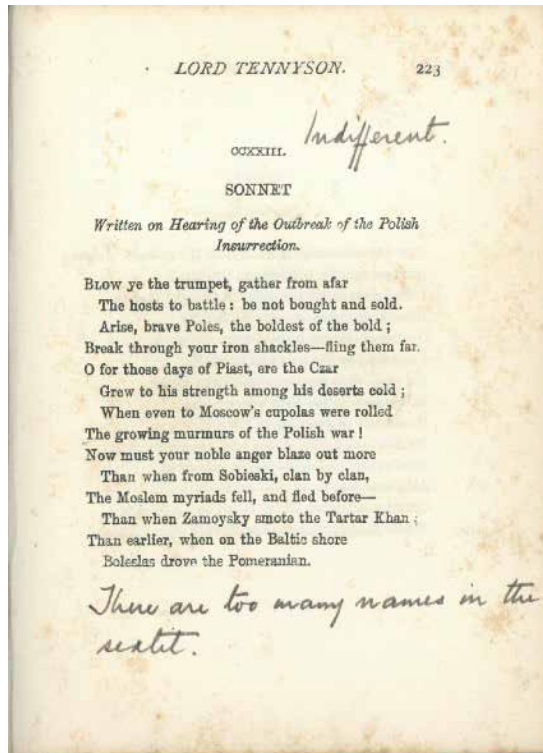
1.2. Examples of Evaluations, from Highest ("A+") to Lowest ("F")



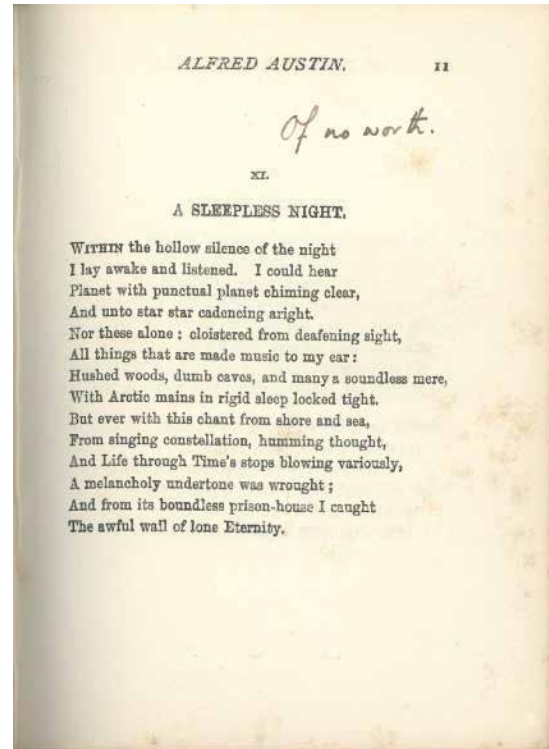
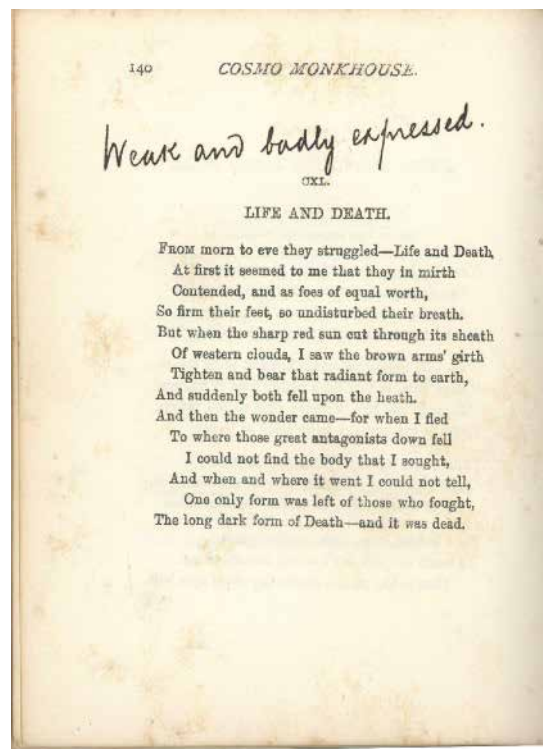
Figs. 1 & 2. "Stupendous, sublime, peerless" (A+) and "excellent in expression" (A) (pp. 249 & 88)



Figs. 3 & 4. "V[ery] fine" (B) and "Good and true" (C) (pp. 274 & 160)

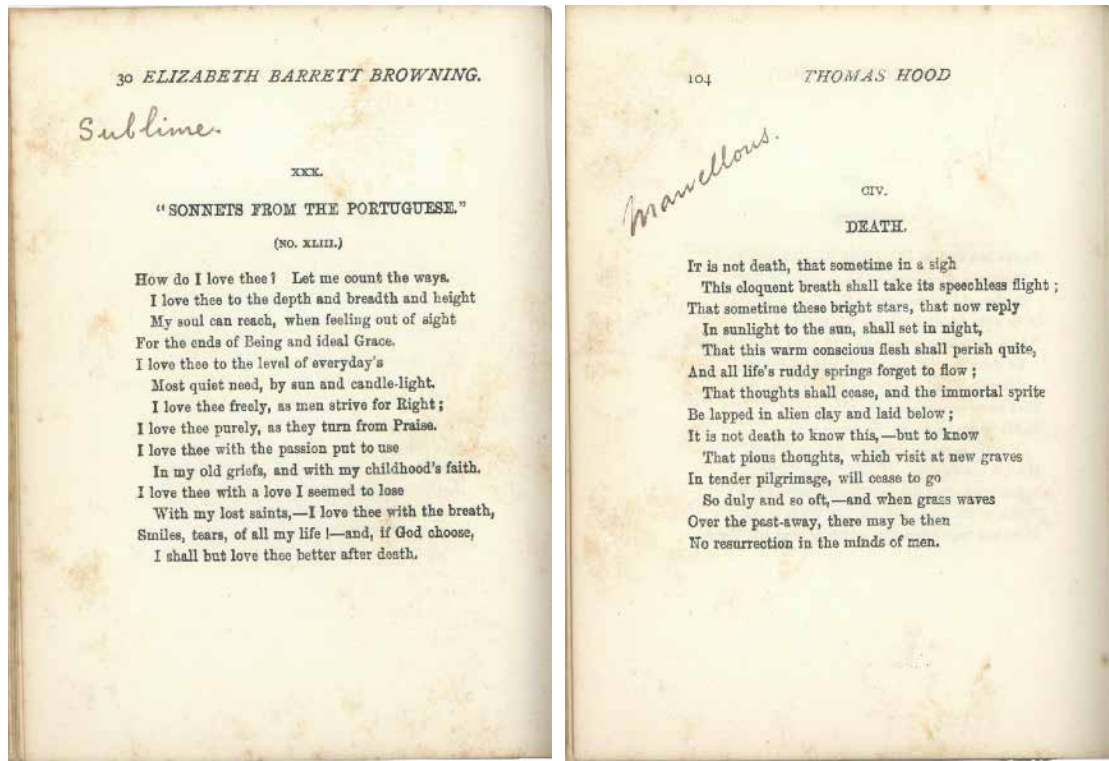


Figs. 5 & 6. "Indifferent" (D) and unmarked (D) (pp. 223 & 7)

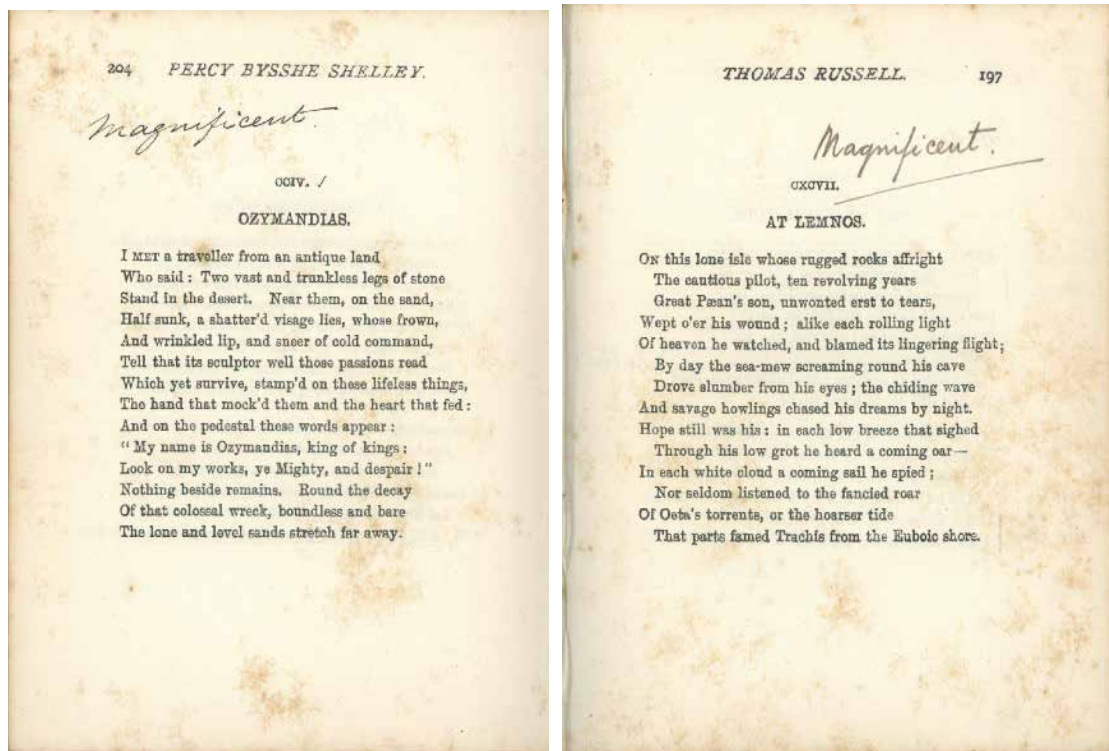


Figs. 7 & 8. "Weak and badly expressed" (E) and "Of no worth" (F) (pp. 140 & 11)

1.3. Four of the Ten Sonnets with "A+" grades



Figs. 9 & 10. "Sublime" and "Marvellous" sonnets (pp. 30 & 104)



Figs. 11 & 12. "Magnificent" sonnets (pp. 204 & 197)

1.4. What Does "Derivative" Mean?

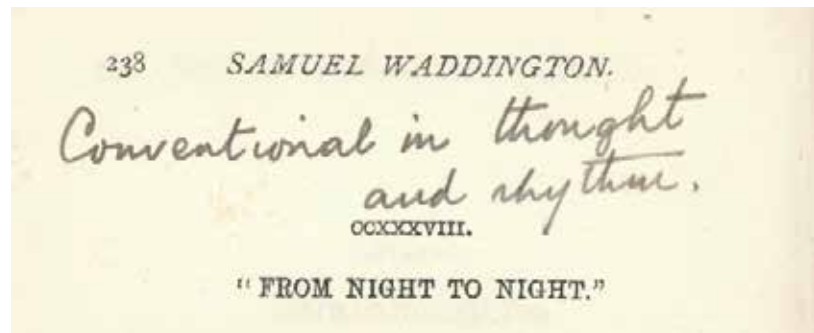


Fig. 13. "Conventional in thought and rhythm." (p. 238, detail)

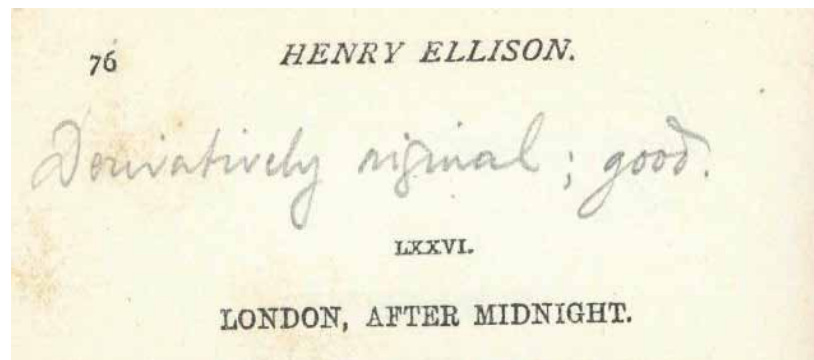


Fig. 14. "Derivatively original; good." (p. 76, detail)

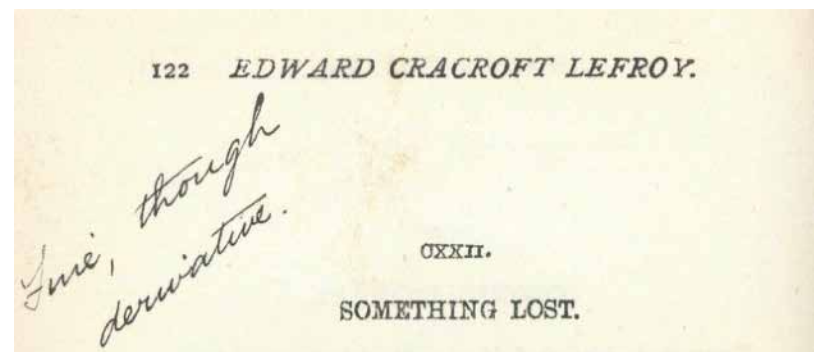


Fig. 15. "Fine, though derivative." (p. 122, detail)

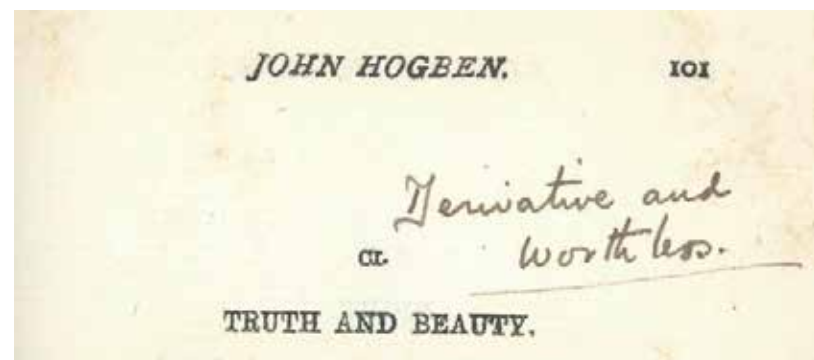


Fig. 16. "Derivative and worthless." (p. 101, detail)

1.5. Upgraded or Downgraded?

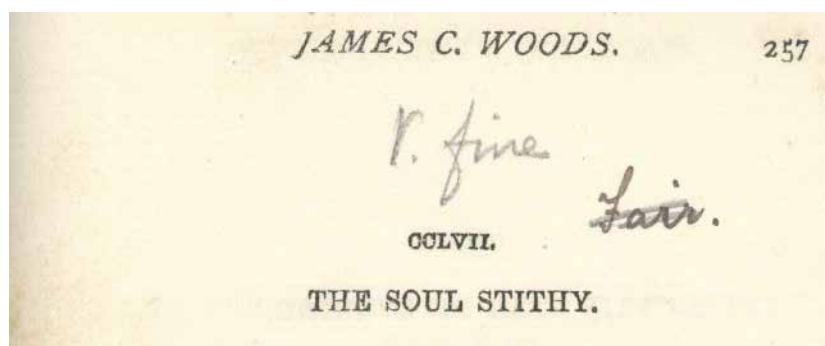


Fig. 17. "<Fair.> [↑V. fine]" (p. 257, detail)

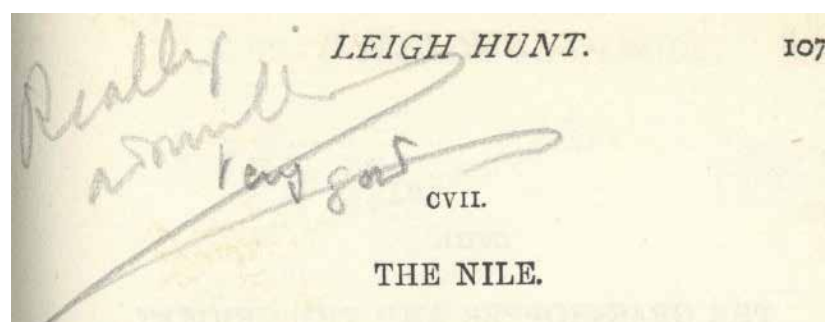


Fig. 18. "very good [↑Really admirable]" (p. 107, detail)

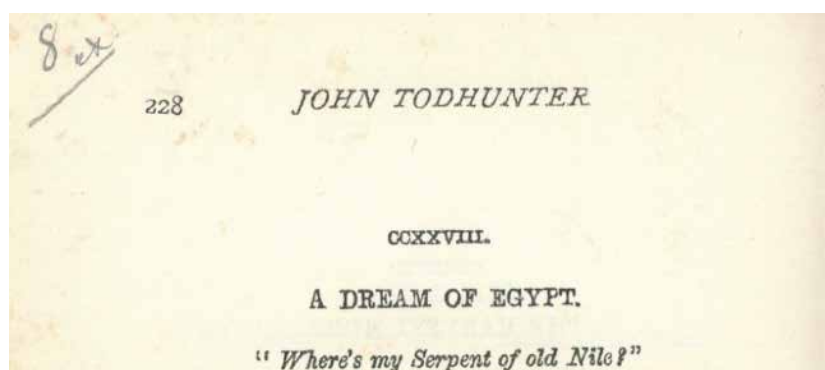


Fig. 19. "g [->ex.]" (p. 228, detail)

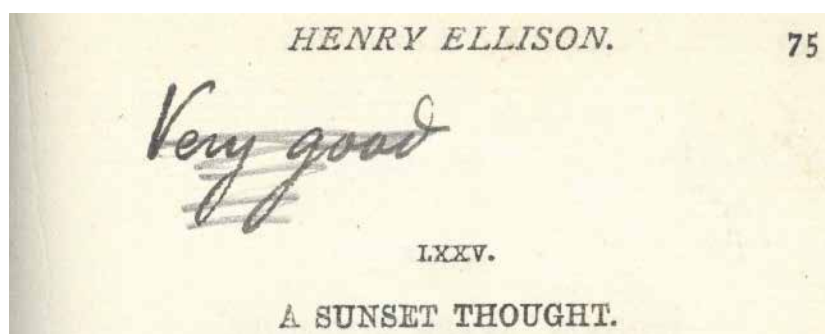


Fig. 20. "<Very good>" (p. 75, detail)

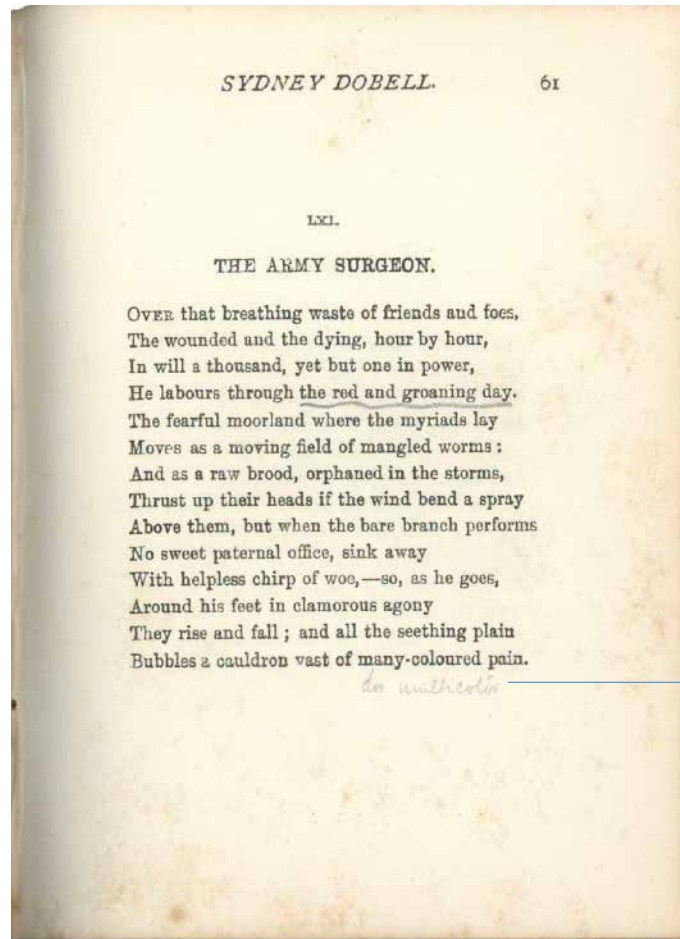
2.1. [TABLE B] Translations¹⁶

AUTHOR “TITLE OR INCIPI” PAGE	VV	PARTS TRANSLATED (not necessarily entire verses)	PORTUGUESE TRANSLATIONS	FIG.
Sydney Dobell “The Army Surgeon” p. 61	14	many-coloured pain	dor multicolôr	21
Austin Dobson “Don Quixote” p. 64	14	charge in earnest—were it but a mill.	atacando a *valer, até um moinho.	22
Leigh Hunt “The Nile” p. 107	2	Like some grave mighty thought threading a dream	Como uma grave idea [*armada]↔[em sonho]	23
Alice Meynell “Renouncement” p. 137	4 8	And in the dearest passage of a song I must stop short of thee the whole day long.	E na canção passagêira: E não stou sempre mais que á tua beira.	24
Emily Pfeiffer “To Nature II” p. 161	13 14	When first thou lightedst on a seeming goal And darkly blundered on man’s suffering soul	Quando <*de> [↑primeiro] um fim supposto achaste, E <a noite, sem querer, creaste a alma.> [↑a alma humana sem querer creaste.]	25
Ernest Rhys “The Student’s Chamber” p. 169	9 13 14	High dreams they bring that never were dreamt in sleep And lo! the land wherein the Holy Grail, In far Monsalvat, to the soul is given.	Vem sonhos que ninguém sonhou dormindo E eis [↑vêde! é] a terra onde o Santo Graal Em Monsalvat longe, á alma é dada	31
Christina G. Rossetti “Remember” p. 178	13 14	Better by far you should forget and smile Than that you should remember and be sajd	Antes tu [↑É melhor que me esqueças e sorrias] Q[ue] te lembres de mim e sejas triste	26
Dante G. Rossetti “Venetian Pastoral” p. 184	5 8	The heat lies silent at the break of day Sad with the whole of pleasure	O calor cala no romper do dia Tristes do prazer todo	27
Dante G. Rossetti “True Woman—Her Heaven” p. 189	13 14	in every kiss sealed fast To feel the first kiss rise and forebode the last.	o beijo primeiro Sentir e predizer o derradeiro	28
Dante G. Rossetti “A Superscription (H.L. xcvii.)” p. 194	2 3 6 14	I am also called No-more, Too-late, Farewell; Unto thine ear but by my spell Sleepless with cold commemorative eyes	Adeus [↑E também sou Não mais, e<’> É tarde, e Adeus] ouvidos teus - meus Com frios olhos comemorativos [↓Insomne, os olhos frios <re>[↑e] lembrados.]	33

¹⁶ TABLE B displays only marginal notes that constitute translations of sonnets; for other marginalia (including any highlights) see TABLES C, D and E. For the only translation of a quote we found (not pertaining to a sonnet), see TABLE G.

Algernon Charles Swinburne “On the Russian Persecution of the Jews” p. 214	9 11 12 13 14	Face loved of little children long ago If thou see this, or hear these hounds of thine Run ravening as the Gadarean swine Say, was not this thy Passion to foreknow In death’s worst hour the works of Christian men?	Cara amada d[e] teus gadareus Não foi tua paixão saber, morrendo, O que os Cristãos haviam de fazer.	36
James C. Woods “The Soul Stithy” p. 257	4 8 14	Power without plan, wherefrom no purpose grows,— And still the stithy hammers fell and rose. And still the stithy hammers rose and fell.	Poder sem plano, pois que não se viam E os martelos baixam e sobem [E os martelos] s[obem] & baixam.	32
William Wordsworth “Venetian Republic” p. 259	13 14	Men are we, and must grieve when even the Shade Of that which once was great, is passed away.	Somos homens e temos que chorar Quando até a sombra do que é grande cessa.	29
William Wordsworth “To Toussaint L’ouverture” p. 260	11 12 13 14	There’s not a breathing of the common wind That will forget thee; thou hast great allies; Thy friends are exultations, agonies, And love, and Man’s unconquerable mind.	Não ha sopro do vento <vulgar> sensível Que te esqueça; tens grandes aliados – [←As] Alegrias e ancias e cuidados – E o amor e o humano espirito invencível.	34
William Wordsworth “Milton” p. 262	10 11	Thou hadst a voice whose sound was like the sea: Pure as the naked heavens, majestic, free,	Tua voz timbra um som como o do mar; Puro como o ceu limpo, grande como o ar.	30
William Wordsworth “After-thought” p. 266	1 8 12 14	my guide We [...] defied And if We feel that we are greater than we know	guia desafia E que Nos sentimos [] sabemos	35
William Wordsworth “By the Sea: Evening” p. 269	1 2 3 5 6 7 8 9 12 14	It is a beauteous Evening, calm and free; The holy time is quiet as a Nun Breathless in adoration The gentleness of heaven is on the sea; Listen! the mighty Being is awake, And doth with his eternal motion make A sound like thunder—everlastingly. Dear Child! dear Girl! that walkest with me here Thou liest in Abraham’s bosom all the year; God being with thee when we know it not.	É bela a tarde, calmo e livre o ar, A hora santa Quieta em adoração O socego do ceu stá sobre o mar. Ouvi, o grande ser desperto jaz E com seu *andamento [↓↑] eterno faz Um som como um <eterno> [↓perenne] trovejar. Donzella, que comigo aqui No seio de Abrahão stás todo o anno. E está contigo Deus sem que o saibamos	38
William Wordsworth “Mutability” p. 270	9 10 11 12 13 14	That in the morning And is no more; drop like the tower sublime Of yesterday, which royally did wear His crown of weeds, but could not even sustain Some casual shout that broke the silent air Or the unimaginable touch of Time.	Que de manhã E já passou; cahe como a torre ingente De hontem com heras [↓<que a coroa>] reaes a coroar Seu vulto, mas [↑e que] não pôde resistir Um grito casual que rompeu o ar Ou o Tempo só, tocando-a [↓com seu Toque] levemente	37

2.2. Sonnets with One Translated Verse (including partial translations)¹⁷



dor multicolor

Fig. 21. (p. 61)

¹⁷ In sections 2.2 to 2.8, we only transcribe the annotations constituting translations; for other marginalia (including any highlights) see TABLES C, D and E.

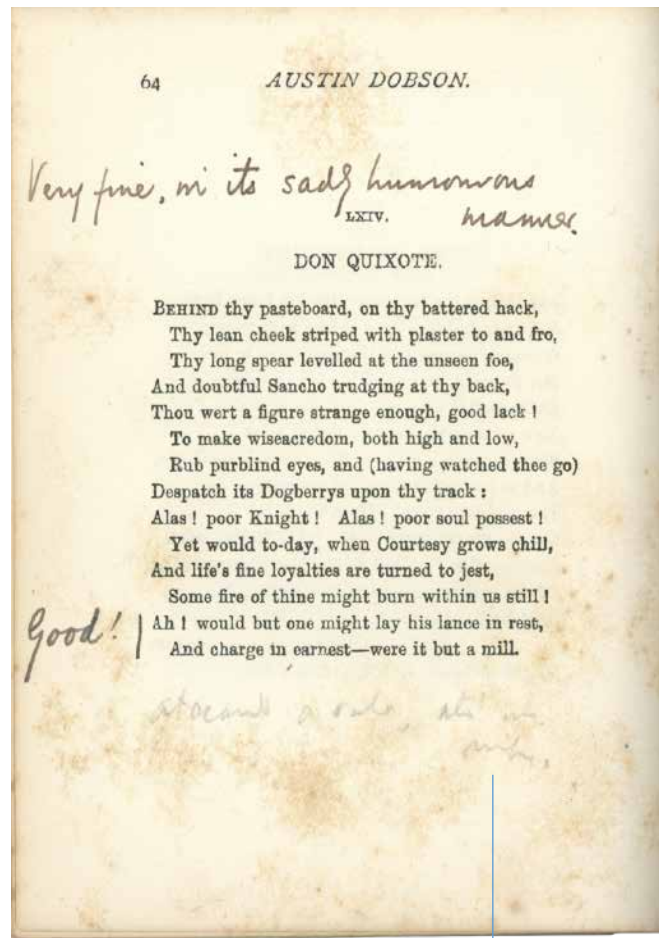


Fig. 22. (p. 64)

atacando a *valer, até um moinho.

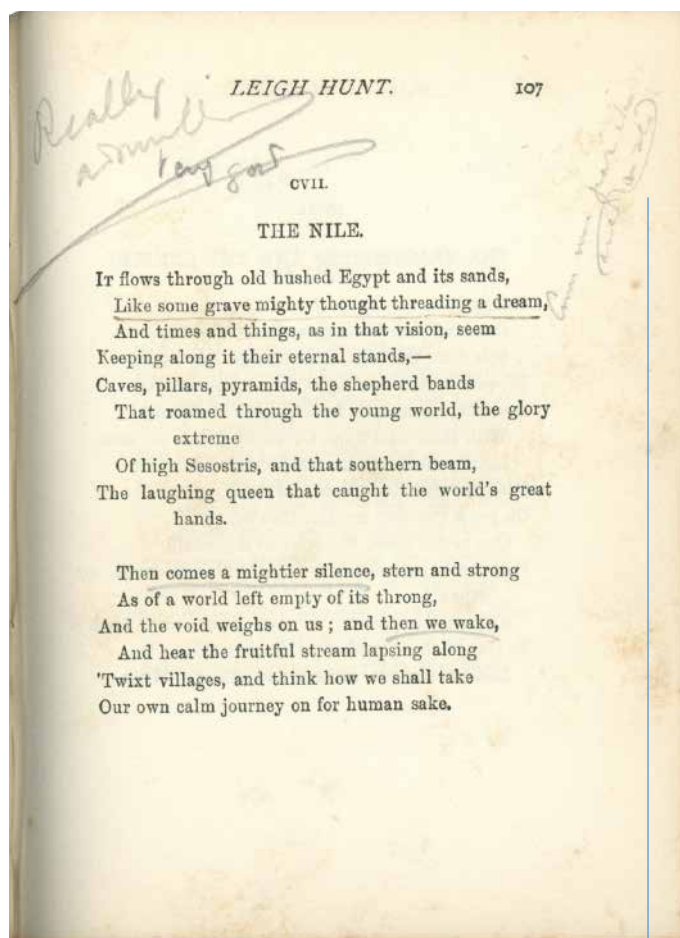


Fig. 23. (p. 107)

Como uma grave ideia [*armada]↔[em sonho]

2.3. Sonnets with Two Translated Verses (including partial translations)

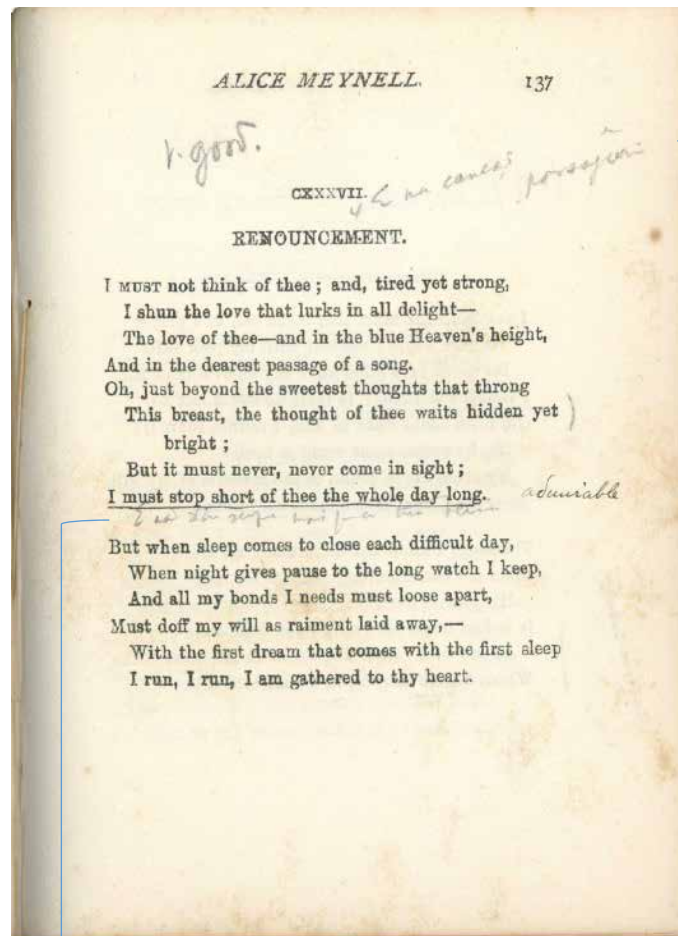


Fig. 24. (p. 137)

E na canção passagêira:
 E não stou sempre mais que á tua beira.

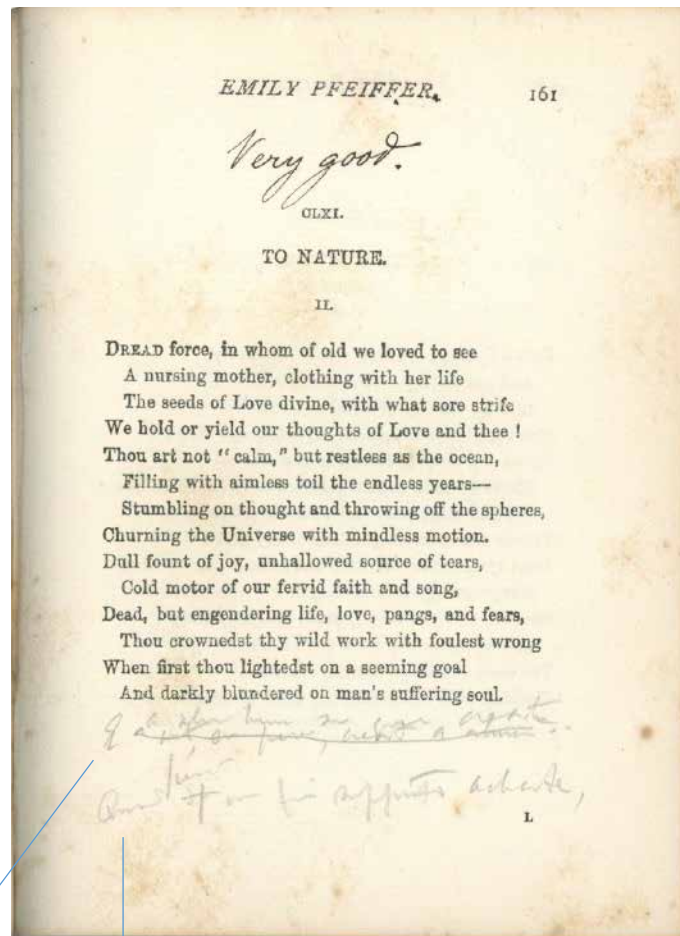


Fig. 25. (p. 161)

Quando <*de> [↑primeiro] um fim supposto achaste,
 E <a noite, sem querer, creaste a alma.> [↑a alma humana sem querer creaste.]

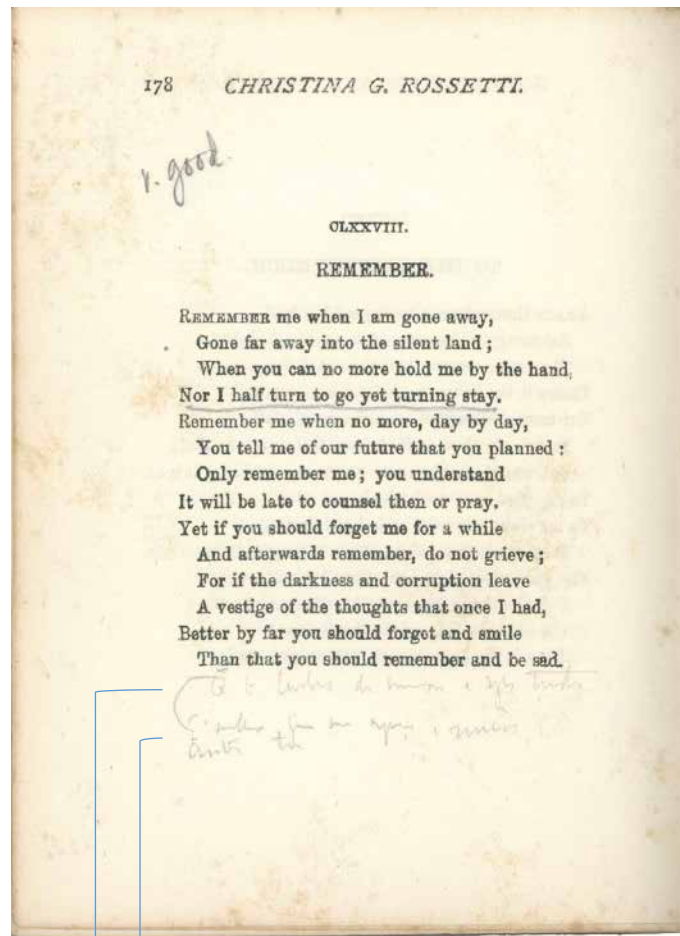


Fig. 26. (p. 178)

Antes tu [↑É melhor que me esqueças e sorrias]
 Q[ue] te lembres de mim e sejas triste

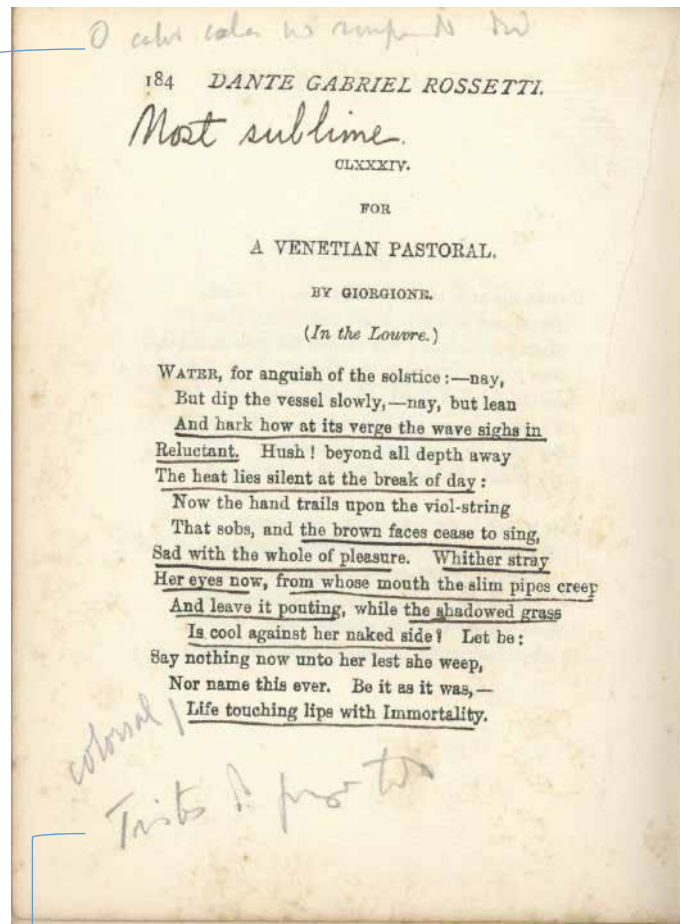


Fig. 27. (p. 184)

O calor cala no romper do dia
Tristes do prazer todo

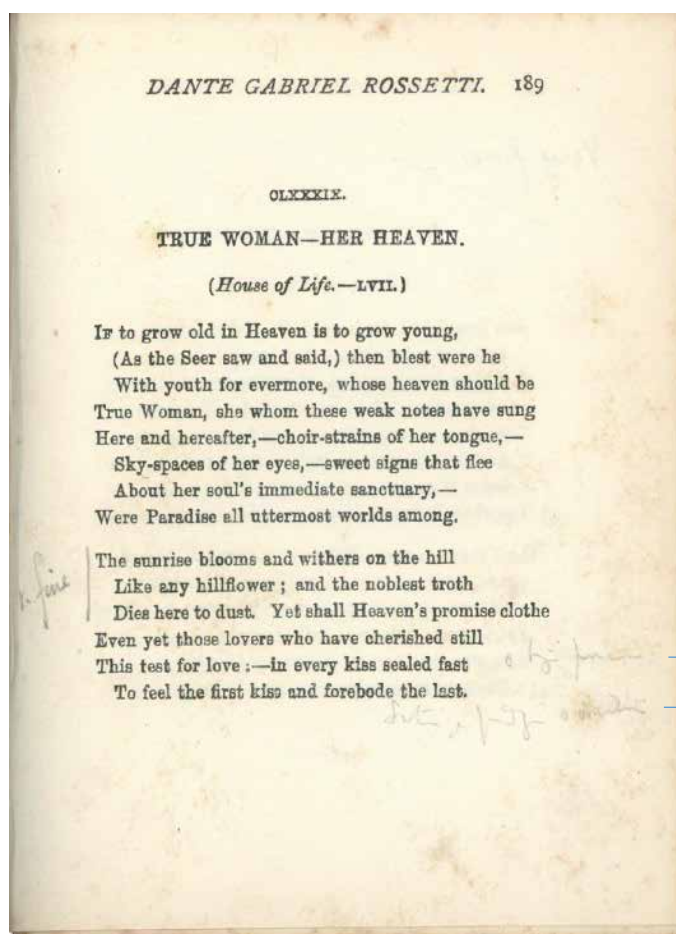


Fig. 28. (p. 189)

o beijo primeiro
 Sentir e predizer o derradeiro

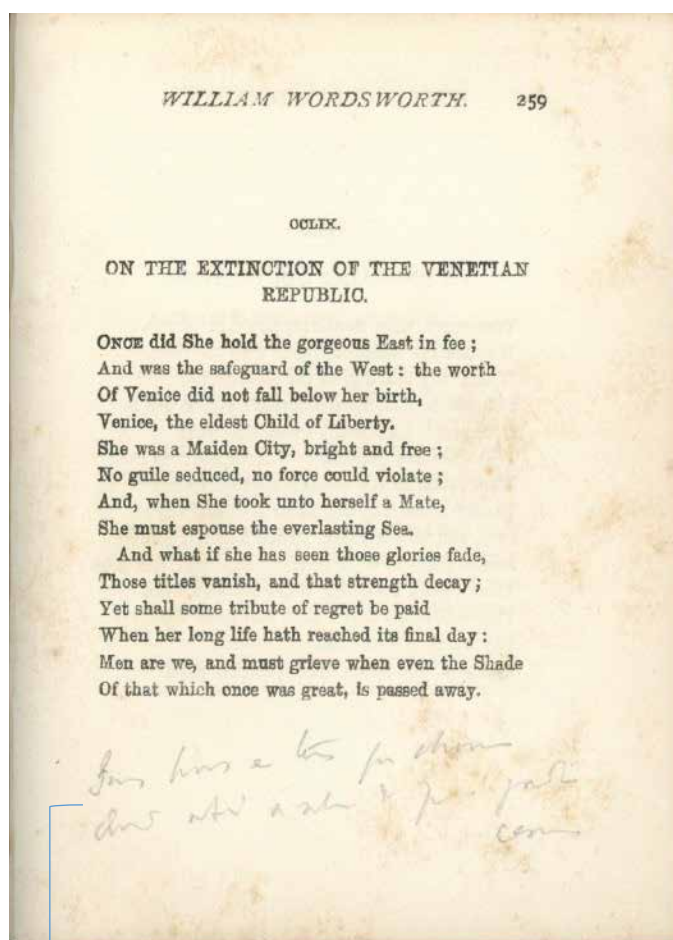


Fig. 29. (p. 259)

Somos homens e temos que chorar
Quando até a sombra do que é grande cessa.

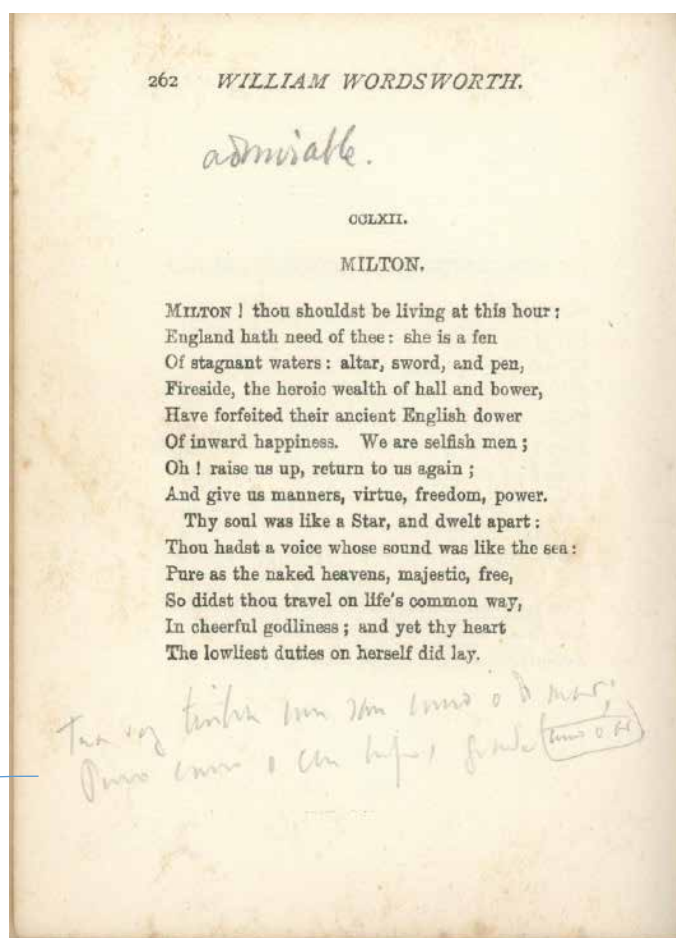


Fig. 30. (p. 262)

Tua voz timbra um som como o do mar;
 Puro como o ceu limpo, grande como o ar.

2.4. Sonnets with Three Translated Verses (including partial translations)

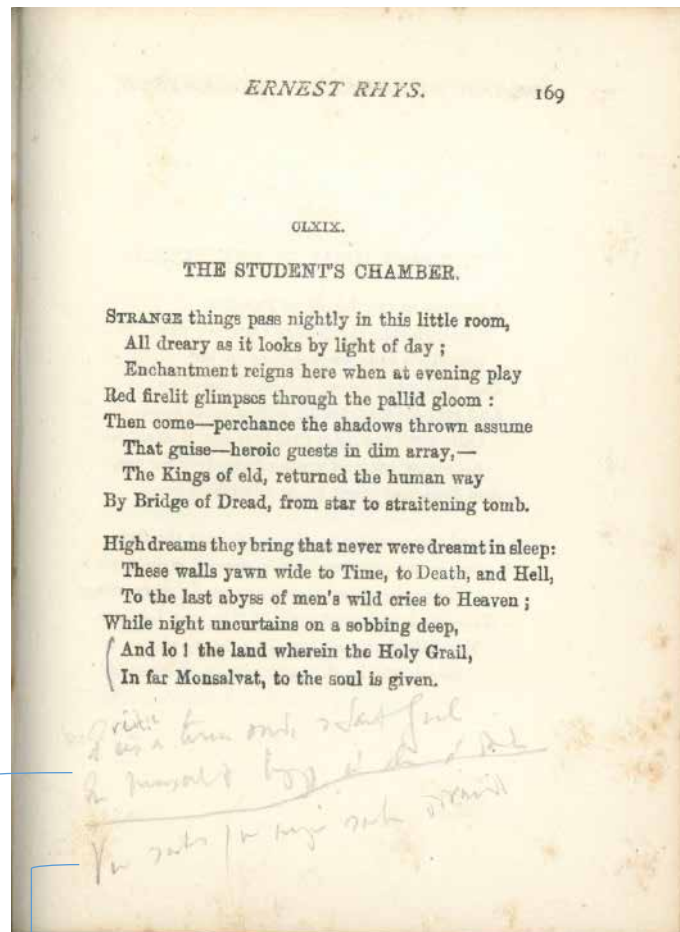


Fig. 31. (p. 169)

Vem sonhos que ninguém sonhou dormindo

E eis [↑vêde! é] a terra onde o Santo Graal
Em Monsalvat longe, á alma é dada

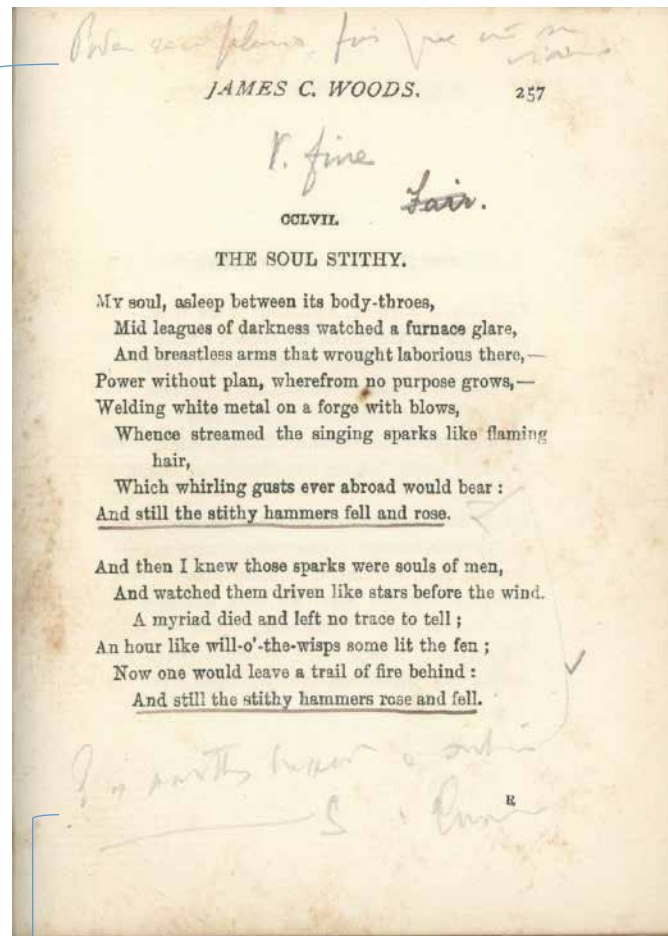


Fig. 32. (p. 257)

Poder sem plano, pois que não se viam

E os martelos baixam e sobem

[E os martelos] s[obem] & baixam.

2.5. Sonnets with Four Translated Verses (including partial translations)

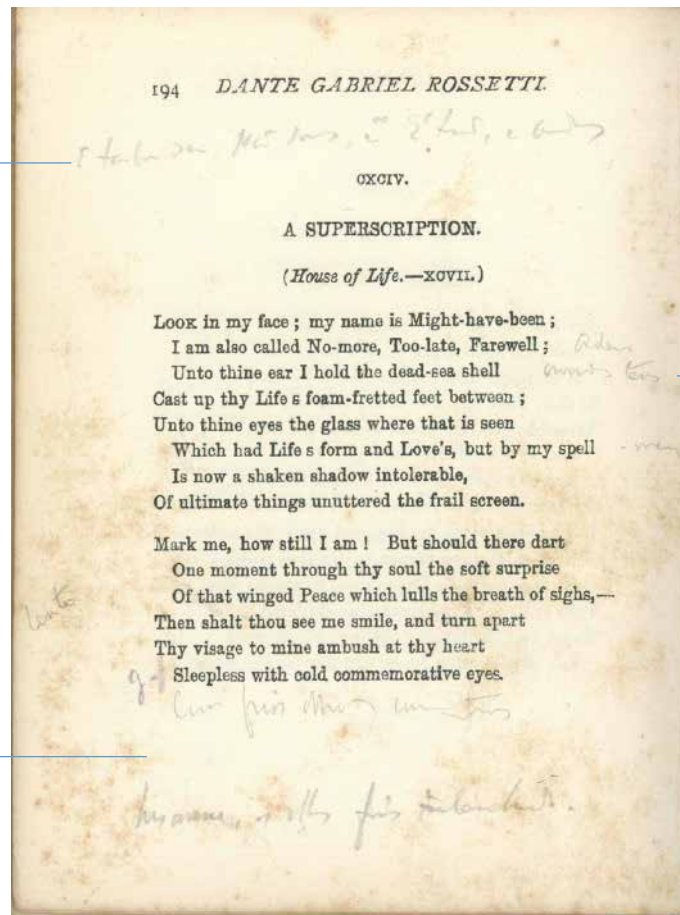


Fig. 33. (p. 194)

Adeus [↑E também sou Não mais, e<'> É tarde, e Adeus]
ouvidos teus

- meus

Com frios olhos comemorativos [↓Insomne, os olhos frios <re>[↑e] lembrados.]

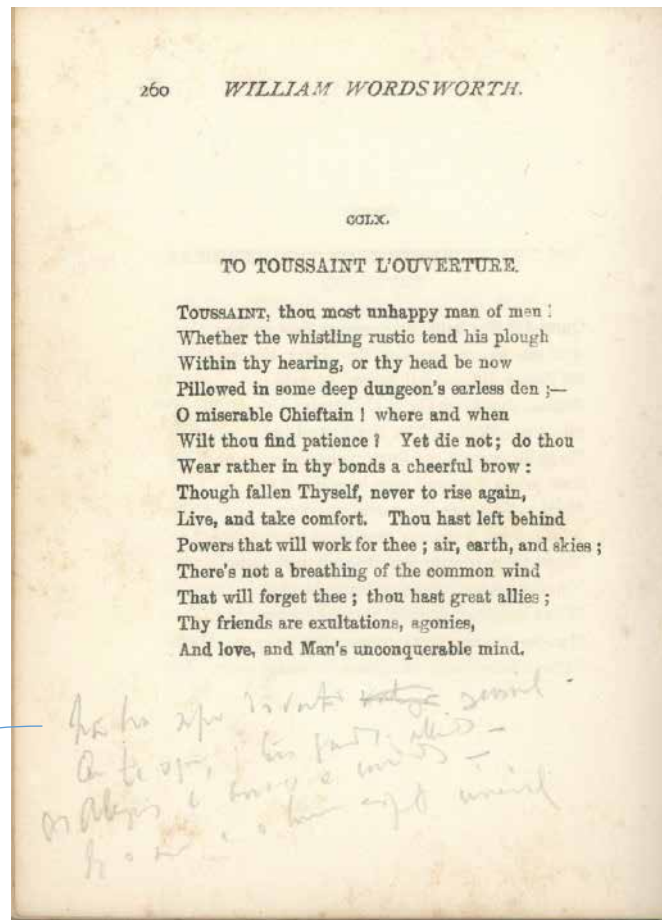


Fig. 34. (p. 260)

Não ha sopro do vento <vulgar> sensível
 Que te esqueça; tens grandes aliados –
 As alegrias e ancias e cuidados –
 E o amor e o humano espirito invencível.

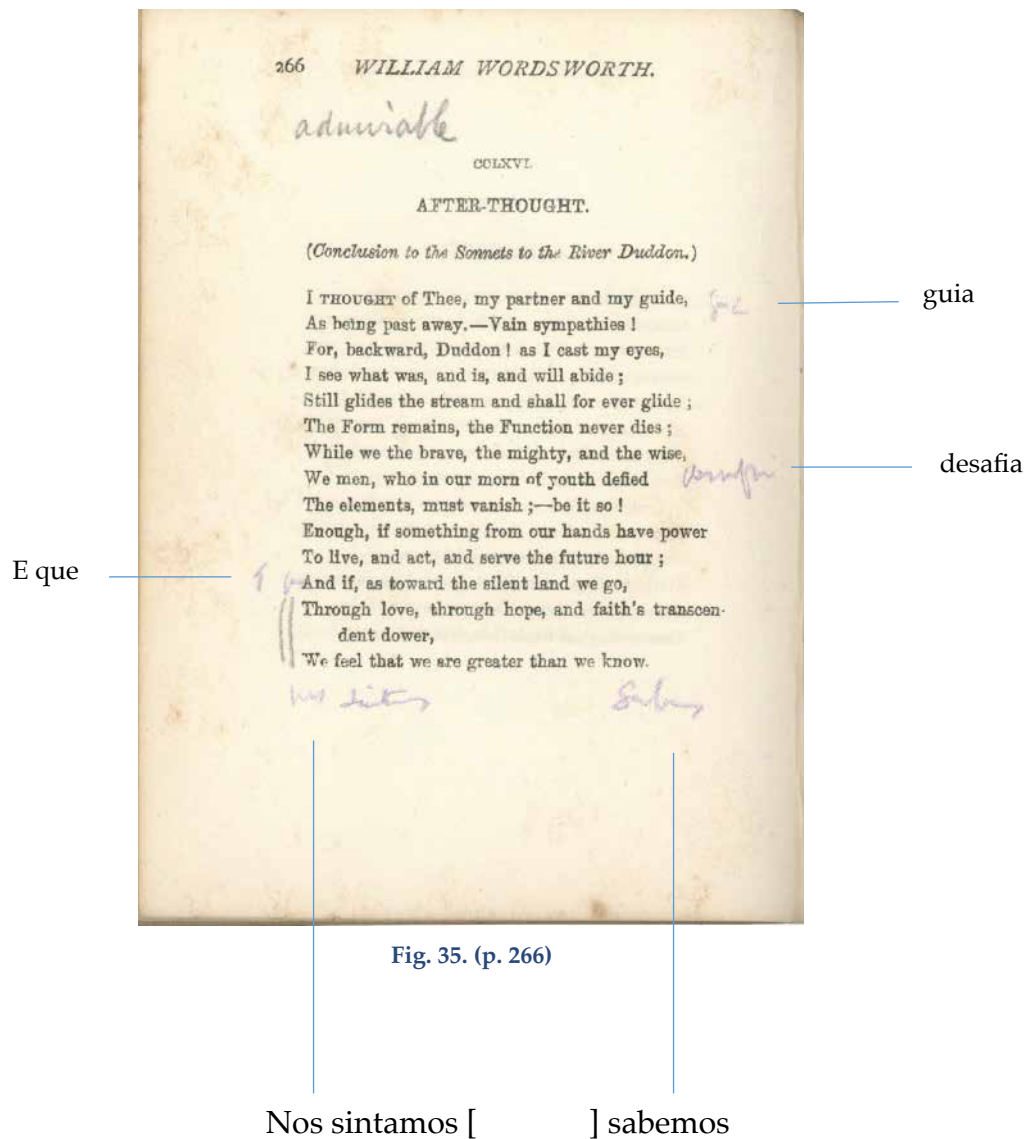


Fig. 35. (p. 266)

2.6. A Sonnet with Five Translated Verses (including partial translations)

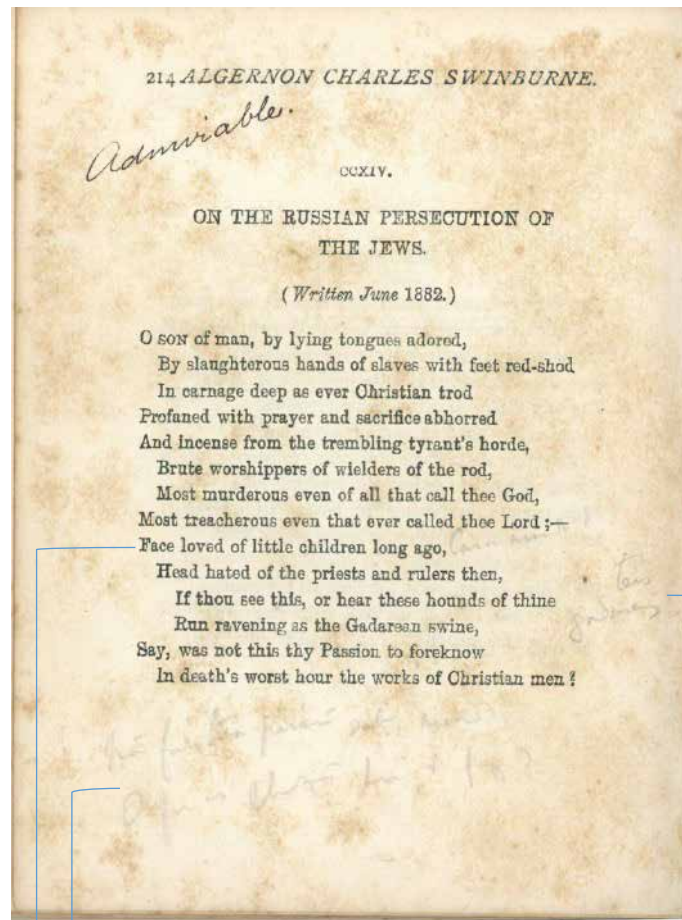


Fig. 36. (p. 214)

Cara amada d[e]

teus
gadareus

Não foi tua paixão saber, morrendo,
O que os Cristãos haviam de fazer.

2.7. A Sonnet with Six Translated Verses (including partial translations)

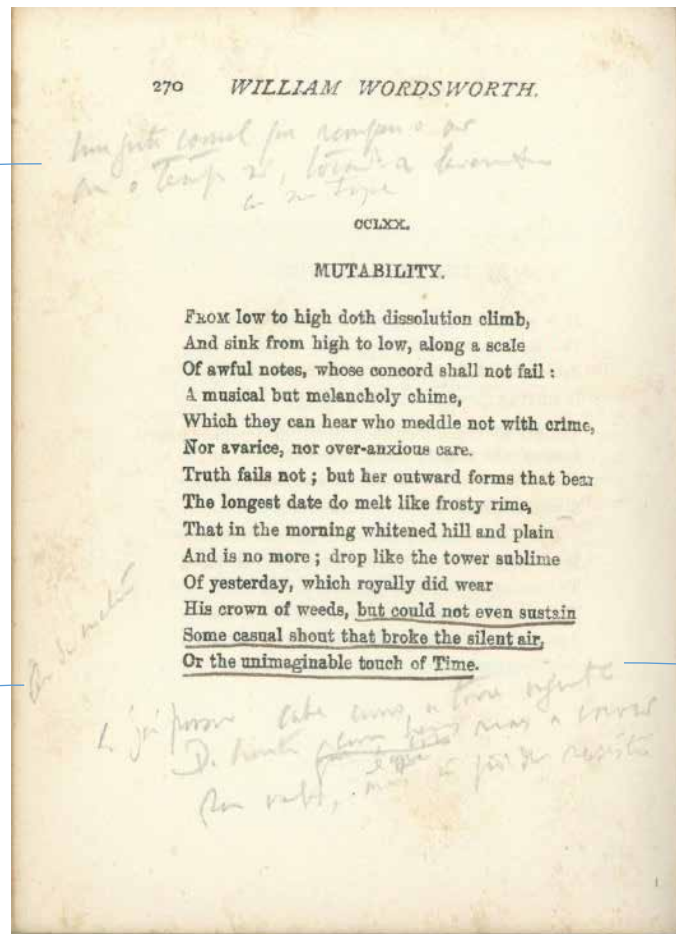


Fig. 37. (p. 270)

Que de manhã

E já passou; cahe como a torre ingente

De hontem com heras [↓<que a coroa>] reaes a coroar

Seu vulto, mas [↑e que] não pôde resistir

Um grito casual que rompeu o ar

Ou o Tempo só, tocando-a [↓com seu Toque] levemente

2.8. A Sonnet with Ten Translated Verses (including partial translations)

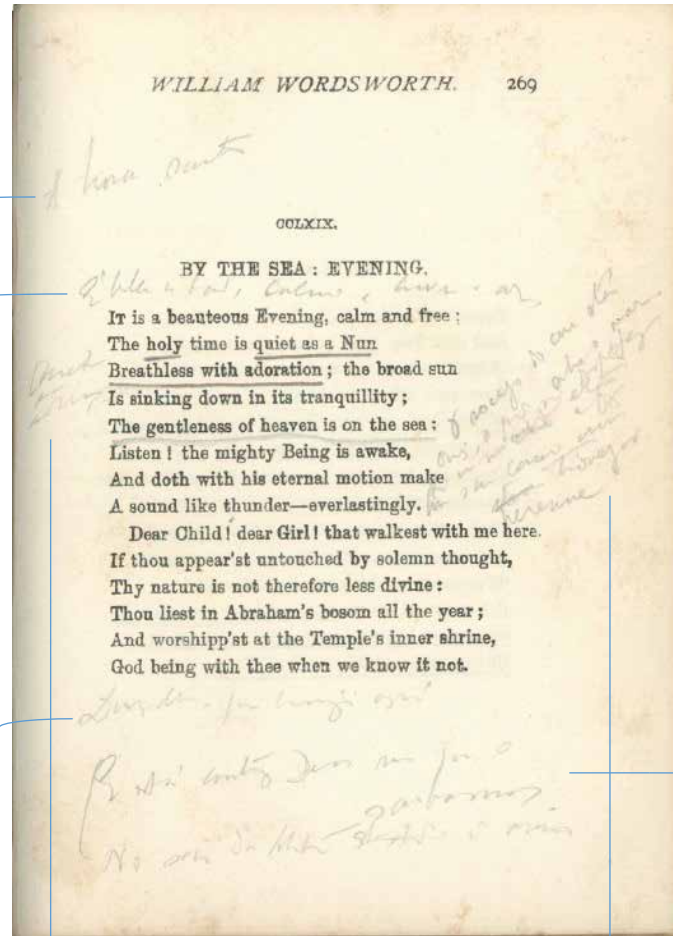


Fig. 38. (p. 269)

É bela a tarde, calmo e livre o ar,
 A hora santa
 Quieta em adoração

O socego do ceu stá sobre o mar.
 Ouvi, o grande ser desperto jaz
 E com seu *andamento [↓↑] eterno faz
 Um som como um <eterno> [↓perenne] trovejar.
 Donzella, que comigo aqui

No seio de Abrahão stás todo o anno.

E está contigo Deus sem que o saibamos

3.1. [TABLE C] Notes on Meter, Rhyme or Form¹⁸

AUTHOR	TITLE OR INCIPIT PAGE	MARGINALIA	FIG .
Wilfrid Scawen Blunt	<i>An Exhortation</i> p. 18	vv.6-7, 13-14: last word in each v. (<u>day</u> , <u>bay</u> , <u>delay</u> , <u>away</u>) & a line connecting them vv.11-14 [←ending beneath expectation]	39
Wilfrid Scawen Blunt	<i>The Sublime</i> p. 22	<u>v.2</u> vv.3-5 vv.11-12 [←?] v.12 “air” [↓x] [→what rhyme!]	40
Elizabeth Barrett Browning	<i>Sonnets from the Portuguese</i> (XIV) p. 27	v.1: If thou must [↑] love me <u>v.13-14</u>	41
John Keats	<i>Bright Star</i> p. 117	<u>vv.5-6</u> v.12: a <u>sweet unrest</u> [poem] [↓ Quanto ao <i>côrte</i> cf. Ant. Nobre “Ao Cahir das Folhas.”]	42
Andrew Lang	<i>Homeric Unity</i> p. 120	<u>vv.7-8</u> [←Metrically very fine.] [sestet] [←lento] v.14: Of indivi sible supremacy	43
Edward Cracroft Lefroy	<i>Something Lost</i> p. 122	<u>v.14</u> [←Metrically very fine]	44
Philip Bourke Marston	<i>Youth and Nature</i> p. 129	<u>v.3</u> [→prosaic.]	45
Dante Gabriel Rossetti	<i>Sibylla Palmifera</i> p. 183	<u>v.4</u> [→inappropriate.] v.13: How passiona[↓x]tely and irretrie[↓x]vably, v.14: In what fond flight, how many ways[↓x] and days[↓x]!	46
Dante Gabriel Rossetti	<i>On Refusal of Aid Between Nations</i> p. 185	<u>vv.3-4</u> v.6: Weighs in thine hand to smite thy world ; though now v.8: But <u>because Man is parcelled out in men</u> v.9: <u>To-day</u> ; because, for any wrongful blow. v.14: That the earth\ falls/ asunder, being old.	47
Dante Gabriel Rossetti	<i>True Woman—Her Love</i> (<i>House of Life—LVIII</i>) p. 190	v.8 [←harsh.] \ v.11 [←x] [→x] [←blank line] vv.13-14 [←<Sublime ending.>] [→fair]	48
Dante Gabriel Rossetti	<i>Lost Days (H.L. LXXXVI)</i> p. 192	vv.7-8) v.10: God knows [↑x] I know [↑x] v.13 [←?]	49
Dante Gabriel Rossetti	<i>A Superscription (H.L. XCVII)</i> p. 194	v.14 [←g.] [sestet] [←lento]	33

¹⁸ For the sake of simplicity, TABLE C also includes other marginalia made to the listed sonnets, even if some notes may not be clearly connected to meter, rhyme or form (it only *excludes* general evaluations or translations, already displayed on TABLES A and B).

William Michael Rossetti	<i>Emigration</i> p. 196	v.1: Weave[↑x] o'er the world your weft[↑x], yea weave[↑x] yourselves, v.2: Imperial races weave[↑x] the warp thereof.	50
William Bell Scott	<i>The Universe Void</i> p. 198	vv.1-3 [←Rather good.] v1: Revol[↑x]ving worlds, revol[↑x]ving systems, yea, v2: Revolving[↑x] firma[↑x]ments[↑°], nor there we end: v3: Systems of firmaments[↑°] revol[↑x]ving, send vv.6-7) bathos. vv.13-14 [←Good.]	51
Algernon Charles Swinburne	<i>John Webster</i> p. 213	v.8: some towering [↑x] town [↑x] v.10: Make [↑x] monstrous [↑x] all the murderous [↑x] v.13: Frail, [↑x] on frail [↑x] rafts, across <u>w</u> ide- <u>w</u> allowing <u>w</u> aves	52
Algernon Charles Swinburne	<i>Hope and Fear</i> p. 215	vv.4-5 [→Very fine] v.4: the shades where blind men grope <u>v.5</u> vv.6-7 v.13: that falls[↑x] from years that fall[↑x]	53
John Addington Symonds	<i>The Jew's Cemetery</i> p. 218	[title] [→✓] v.14: no mour[↑x]ner but the moan[↑x]ing wave	54
John Addington Symonds	<i>A Dream of Burial in Mid-ocean</i> p. 220	v.1: deep[↑x] deep[↑x] grey-green seas, in sleep,[↑x] v.5: bottom[↑x] of that bottom[↑x]less steep v.7: <u>w</u> ater <u>w</u> ilderness <u>w</u> an,	55
Samuel Waddington	"From night to night" p. 238	Conventional in thought and rhythm.	56

3.2. Sonnets with notes on meter, rhyme or form¹⁹

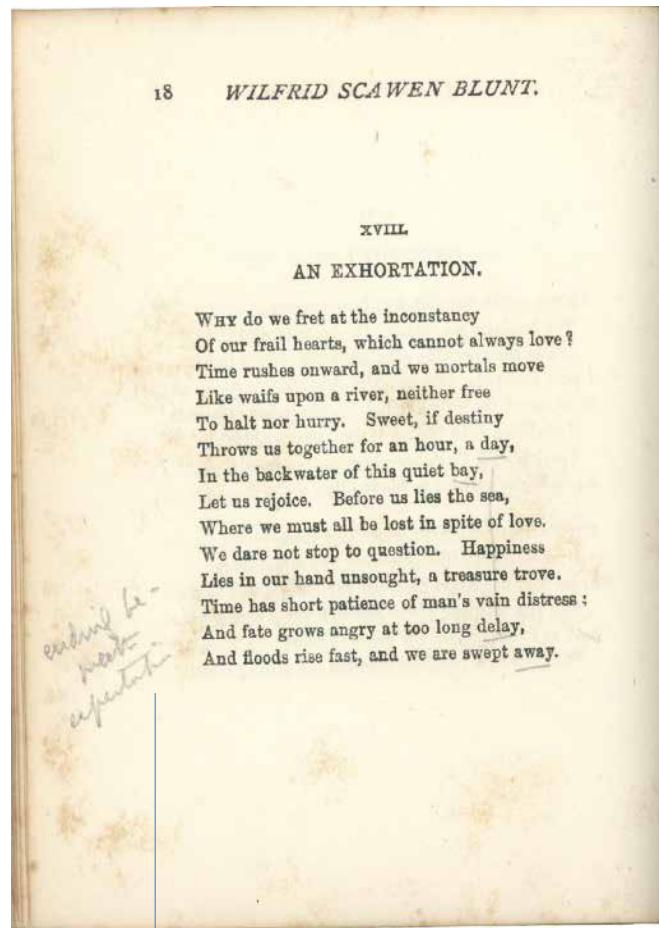


Fig. 39. (p. 18)

ending beneath expectation

Note: the last words of the following verses were underlined and connected by a line; with this, Pessoa draws our attention to the unusual rhyme scheme: the final couplet employs a termination already used in the second quartet.

- 6 day
- 7 bay
- 13 delay
- 14: away

¹⁹ In section 3.2, we only transcribe general evaluations if they concern meter, rhyme and/or form; for all general evaluations see TABLE A. The sonnet "A Superscription" (included in TABLE B) is not featured in this section, as it was already facsimiled in section 2.2 (see Fig. 33).

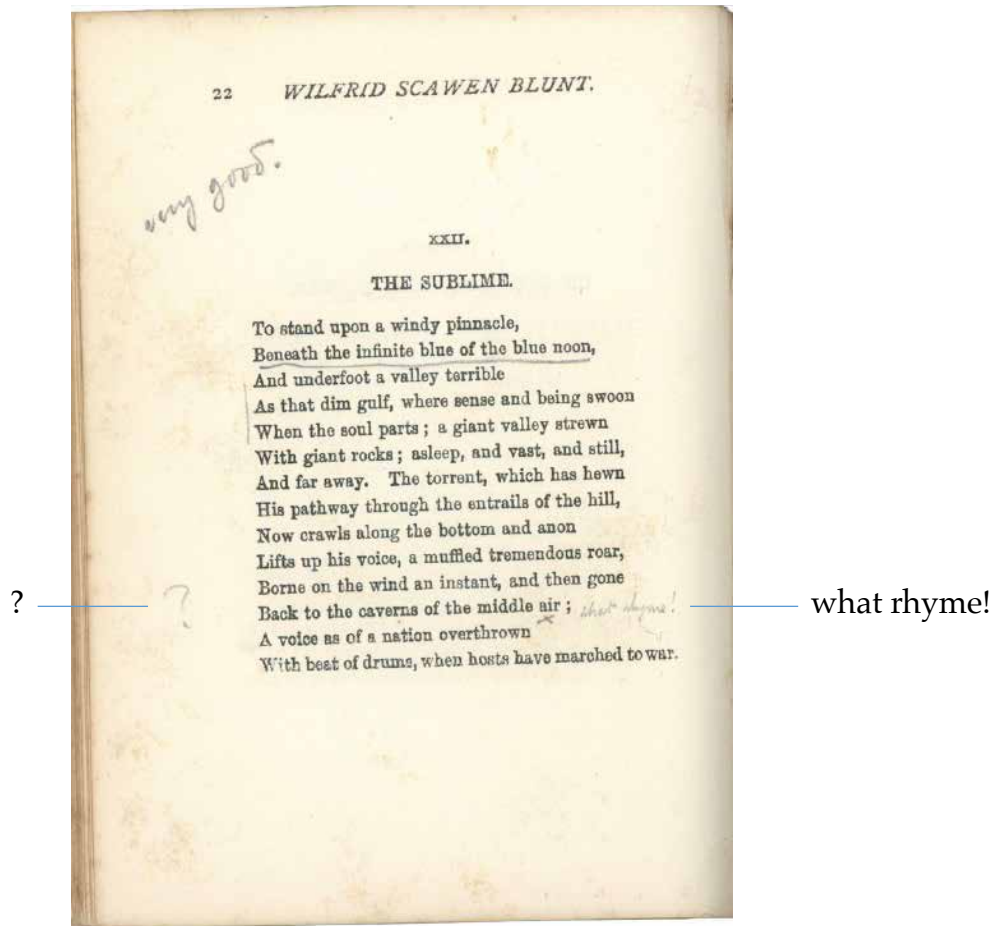


Fig. 40. (p. 22)

Note: though evaluating this sonnet as "very good," Pessoa takes issue with the last word of verse 12 (air), which doesn't perfectly rhyme with the ends of verses 10 and 14 (roar / war).

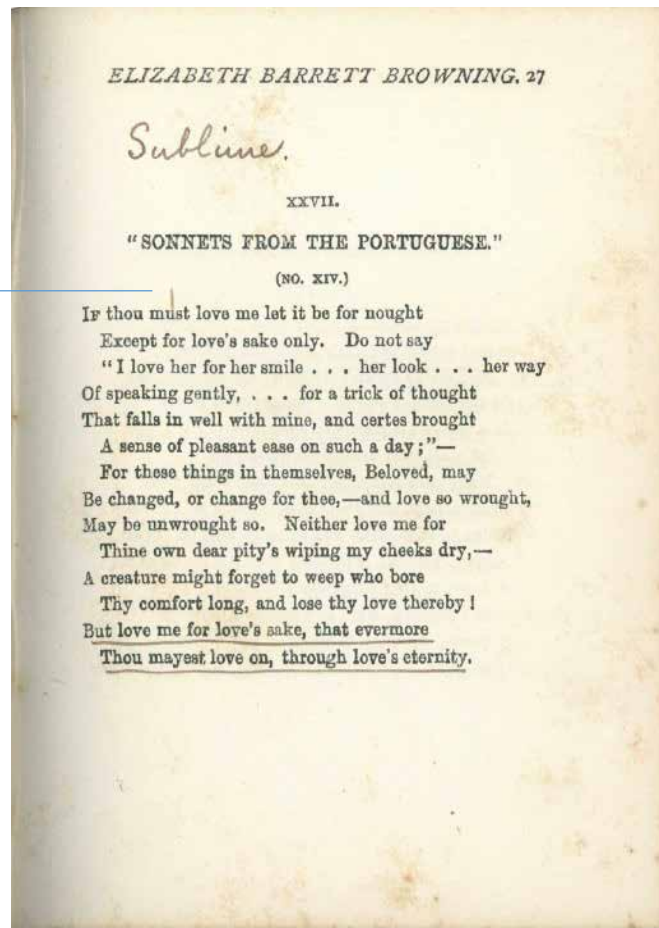


Fig. 41. (p. 27)

Note: in the first verse, Pessoa marks the word *must* with a vertical stroke, indicating that it represents a strong syllable in the incipit; it is unusual for a third syllable to be accentuated in iambic pentameter —which is what probably got Pessoa's attention.

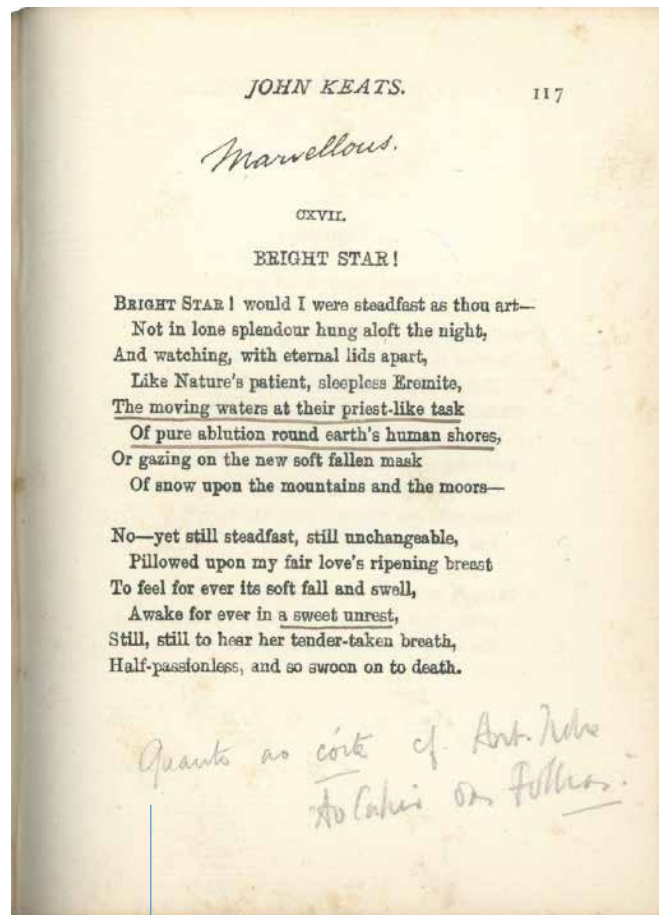


Fig. 42. (p. 117)

Quanto ao corte cf. Ant[onio] Nobre "Ao Cahir das Folhas."

Note: on document BNP/E3, 14A-71^r, Pessoa introduces Antonio Nobre (1867-1900): "Antonio Nobre was a remarkable Portuguese poet of the end of the nineteenth century; he died of consumption at the age of thirty-three. He wrote one celebrated book, *Só* (Alone), and another, of lesser note, was published after his death. His poetry is full of a sadness and depression which, though not typically, are certainly distinctively Portuguese." (cf. PESSOA, 2013a: 47). The sonnet referred to by Pessoa is not part of *Só*, but of the book "of lesser note" *Despedidas* (Farewells), published posthumously (NOBRE, 1902); the poem "Ao Cahir das Folhas" is a Petrarchan sonnet with rhyme scheme abba, baab, cdc, dee—which, in last six verses, is comparable to the scheme in Keat's sonnet, hence Pessoa's note. Pessoa's private library, housed by the Casa Fernando Pessoa in Lisbon, curiously does not contain a copy of *Só*, but document BNP/E3, 28A-9^r (a note left of Pessoa titled *Memoranda*) offers a simple explanation; in one line of these *Memoranda*, Pessoa inquires where his book, perhaps misplaced or lent out, would be: "Quem tem 'o *Só*' e a 'Miss Kate'?" (Who has 'Só' and 'Miss Kate')? (cf. PIZARRO et al., 2010: 429).

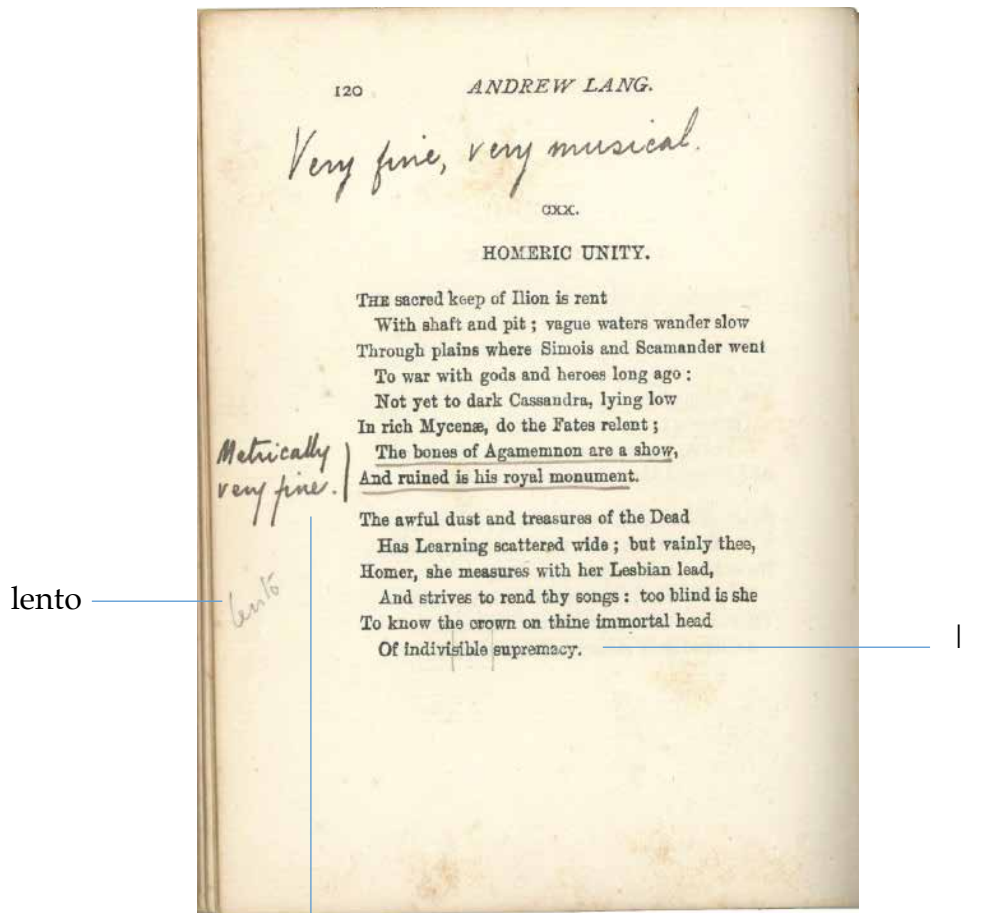


Fig. 43. (p. 120)

Metrically very fine.

Note: Pessoa uses | twice as a caesura symbol in the last verse, whose two strongest syllables befall the fourth and eighth beats, making it a Sapphic line.

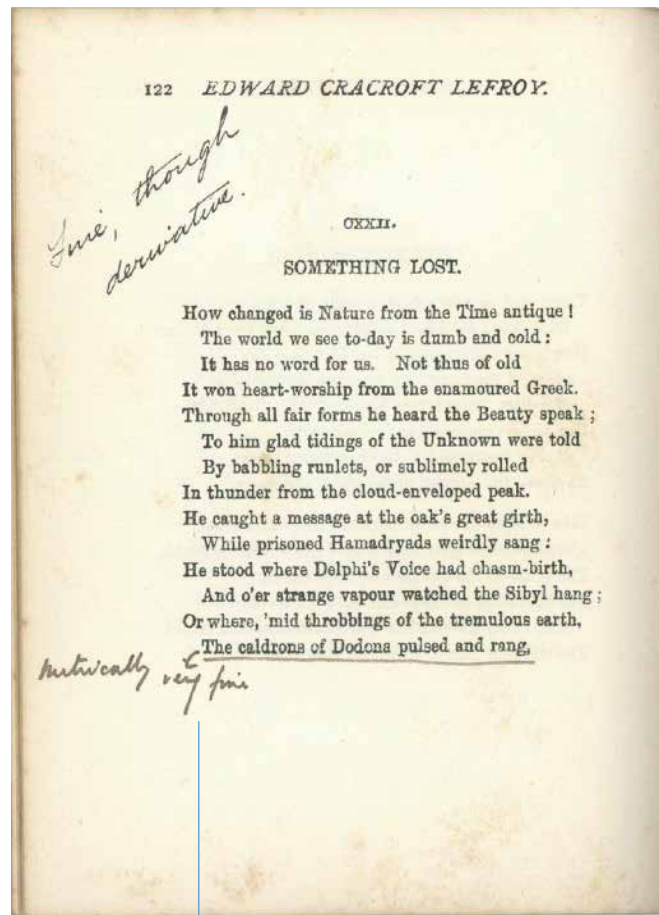


Fig. 44. (p. 122)

metrically very fine

Note: the "metrically very fine" verse has stresses falling on syllables 2-6-8-10, as underlined below:
 14 The caldrons of Dodona pulsed and rang.

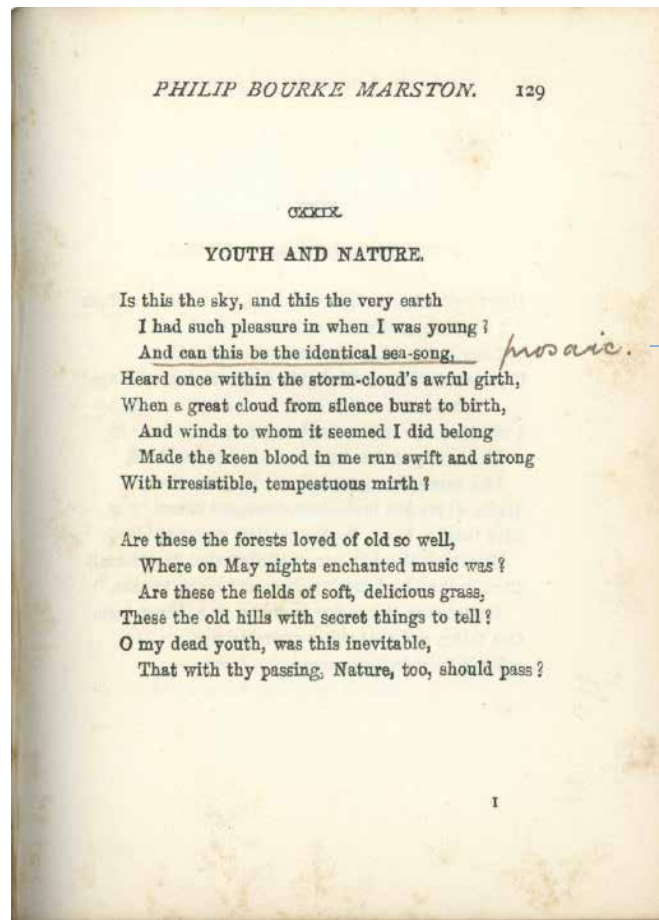


Fig. 45. (p. 129)

Note: *prosaic* may have more than one meaning; it could be a synonym of “everyday, ordinary,” but it could also mean “characteristic of prose as distinguished from poetry” (definitions from Merriam-Webster online dictionary). The second of those meanings could be taken either as a metrical or as a syntactic comment on the third verse of the poem: would the line be *prosaic* due to a rhythm or to a sentence-structure typical of prose? The pentameter is regular except in its extra-stress of the ninth syllable (sea); thus, perhaps the verse merited the *prosaic* label due to the *prosaic*-sounding phrasing “And can this be the...”

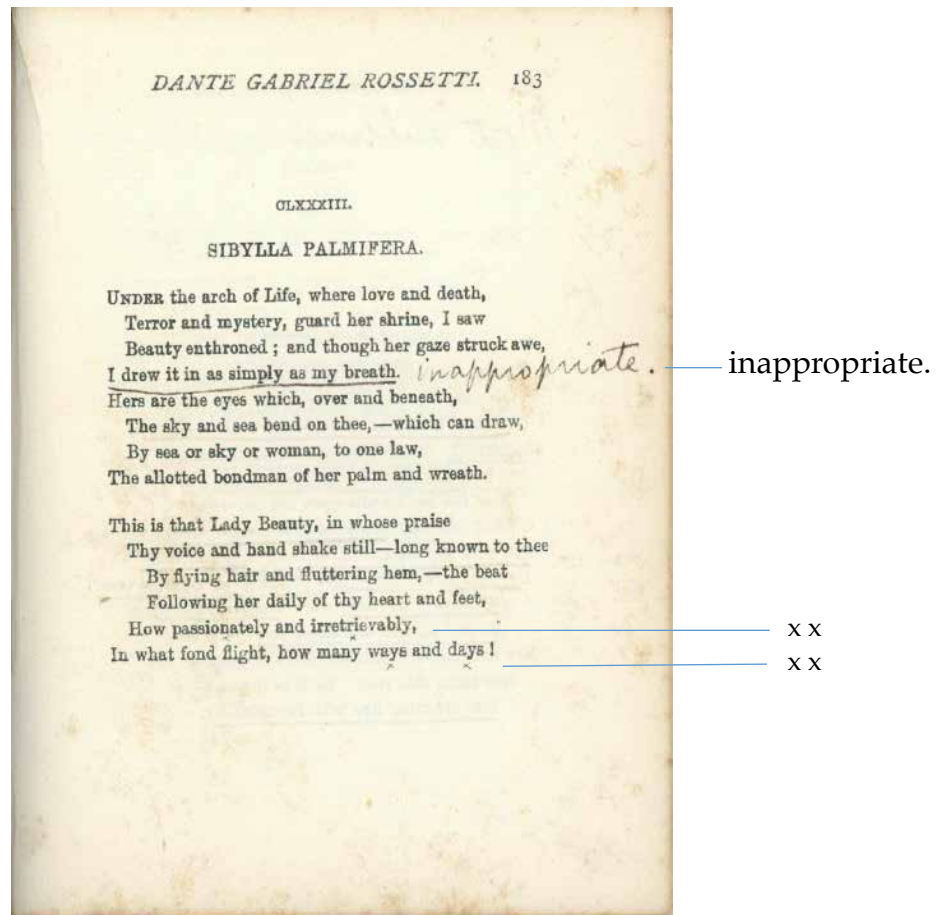


Fig. 46. (p. 183)

Note: *The last two verses of this sonnet are partially scanned by Pessoa, who employs x as a stress symbol:*

- 13 How passionately and irretrievably,
 x x
- 14 In what fond flight, how many ways and days!
 x x

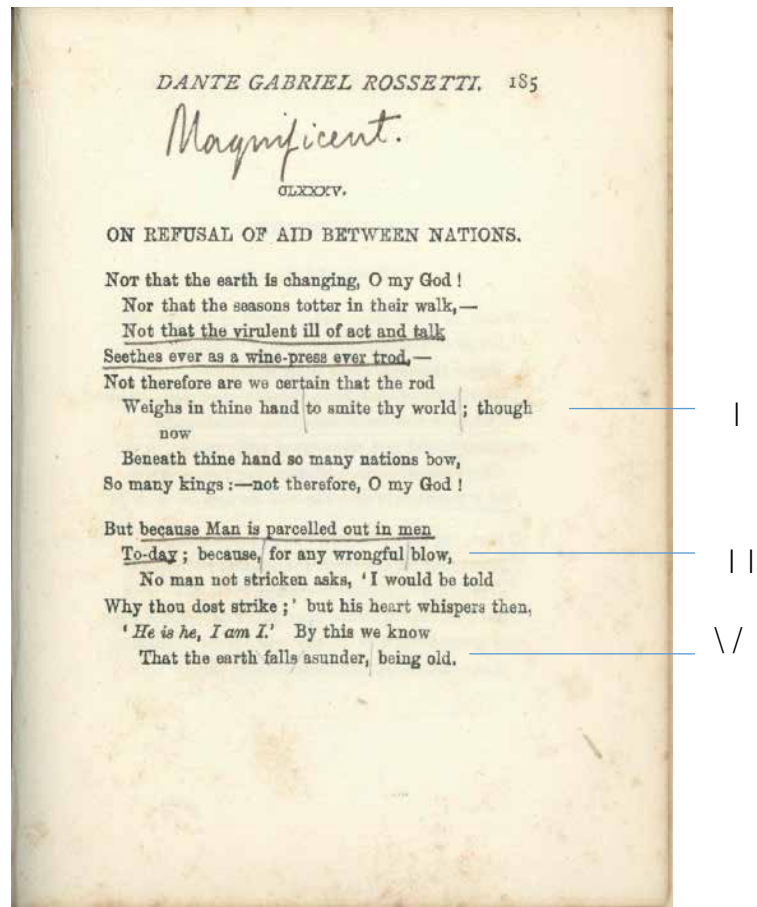


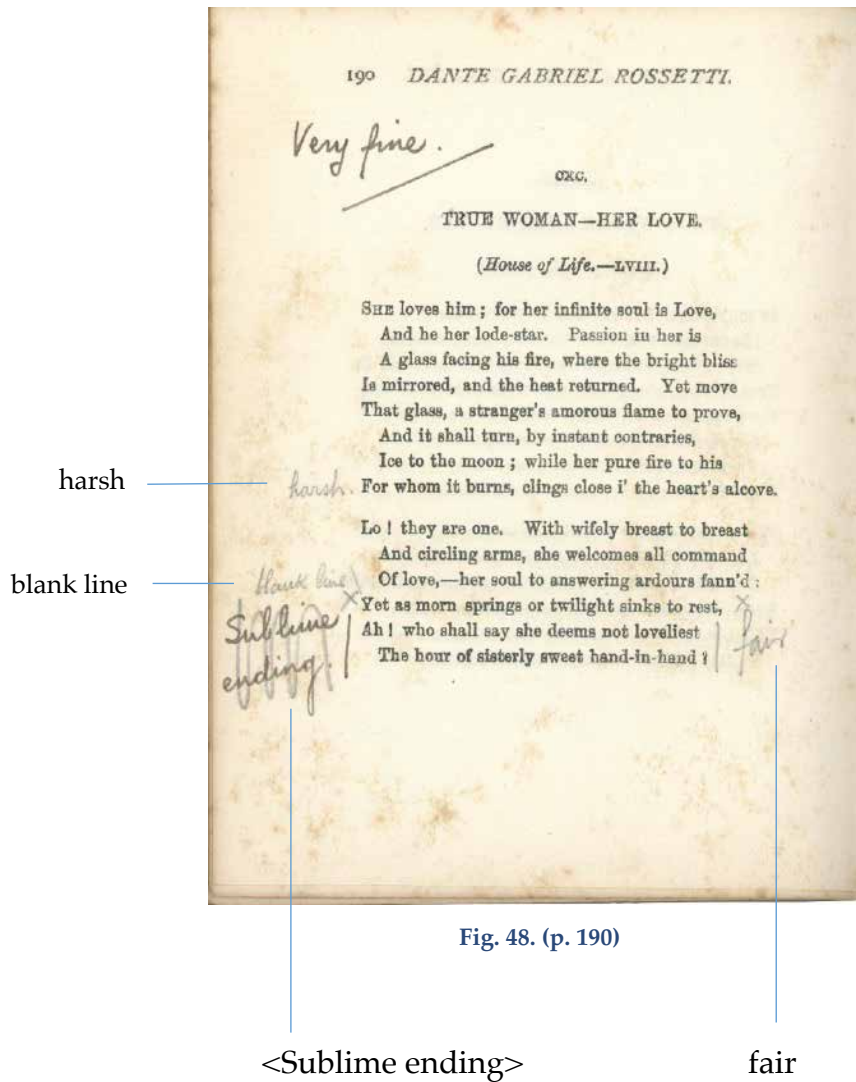
Fig. 47. (p. 185)

Note: Three verses of this sonnet are partially scanned by Pessoa, who employs | as a caesura symbol:

6 Weighs in thine hand | to smite thy world | ; though now

9 To-day; because, | for any wrongful | blow.

14 That the earth\ falls/ asunder, | being old.] in this final verse, Pessoa inclines the caesura around the word \falls/, as if to show its remarkable metrical-gravitational pull in this line: following the heavy word *earth*, falls makes a dip in the line, slowing it down, making it “fall” also metrically (which is one of the reasons the poem merits its “Magnificent” label from Pessoa).



Note: interestingly, Pessoa downgrades the ending of the sonnet, from "sublime" to "fair." The "blank line" note doesn't seem to refer to absence of rhymes, since all verses display them here; perhaps Pessoa believed there should have been a graphic blank line dividing the sestet in two tercets.

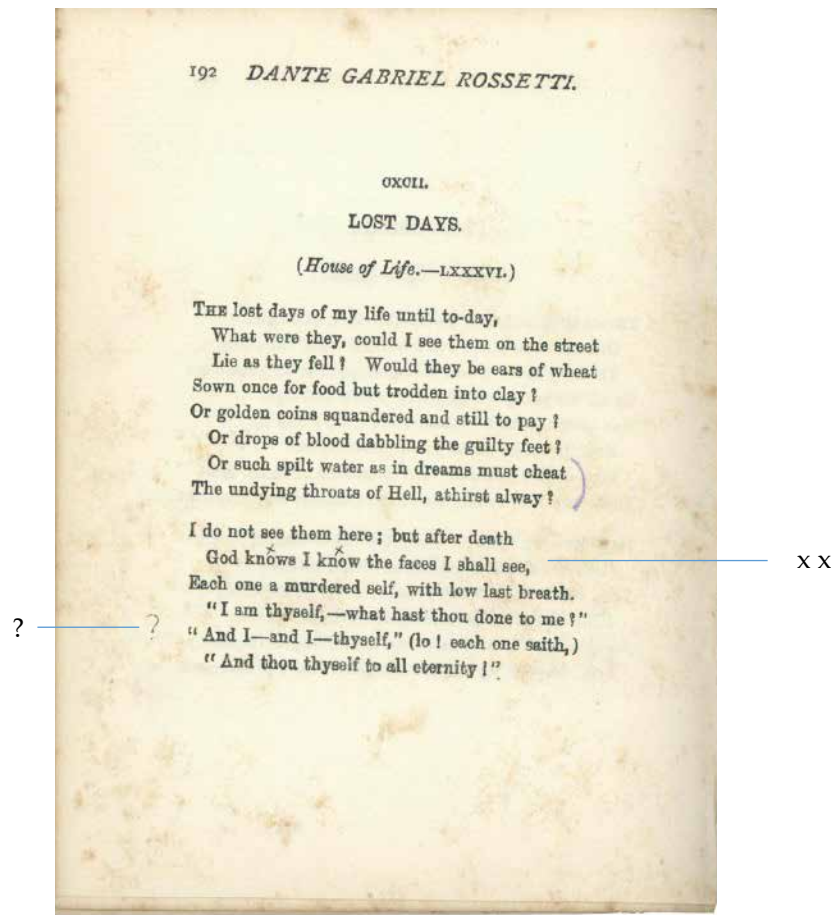


Fig. 49. (p. 192)

Note: Pessoa partially scans the tenth verse of this sonnet, employing x as a stress symbol:

10 x x
 God knows I know the faces I shall see

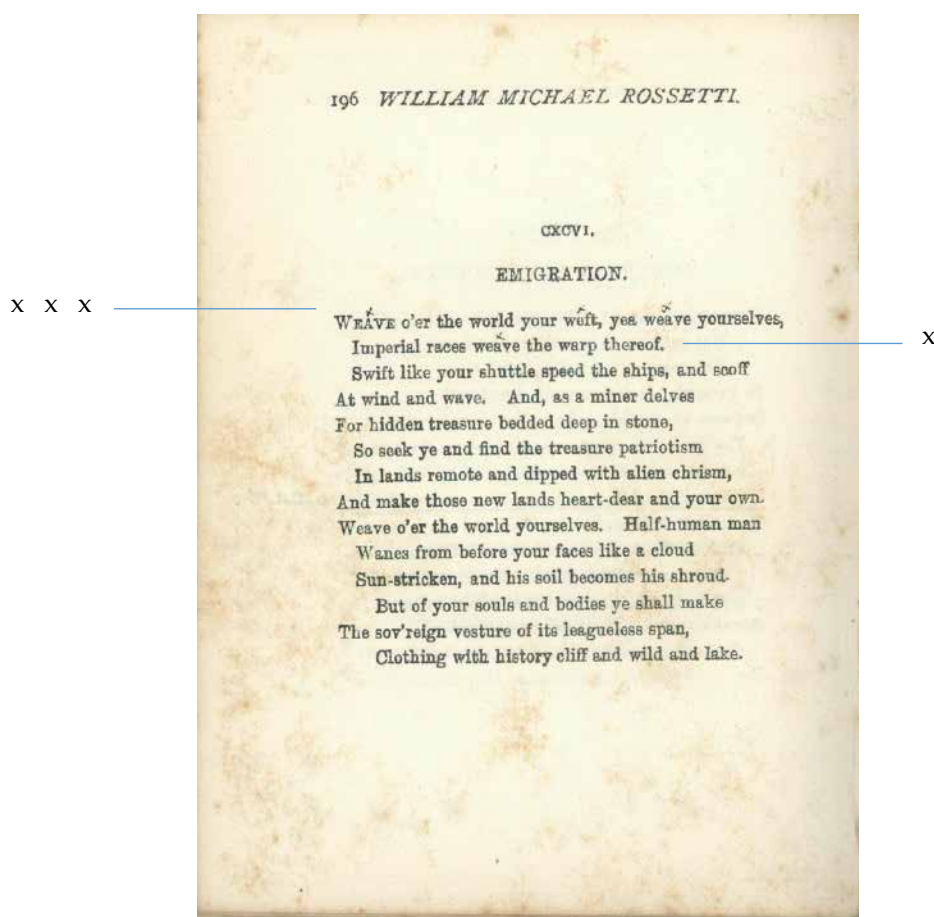


Fig. 50. (p. 196)

Notes: *the poet uses a series of 'x's to highlight the alliteration of the particle "we", always occurring on strongly stressed syllables of the first two verses:*

- x x x
- 1 Weave o'er the world your weft, yea weave yourselves,
- x
- 2 Imperial races weave the warp thereof.

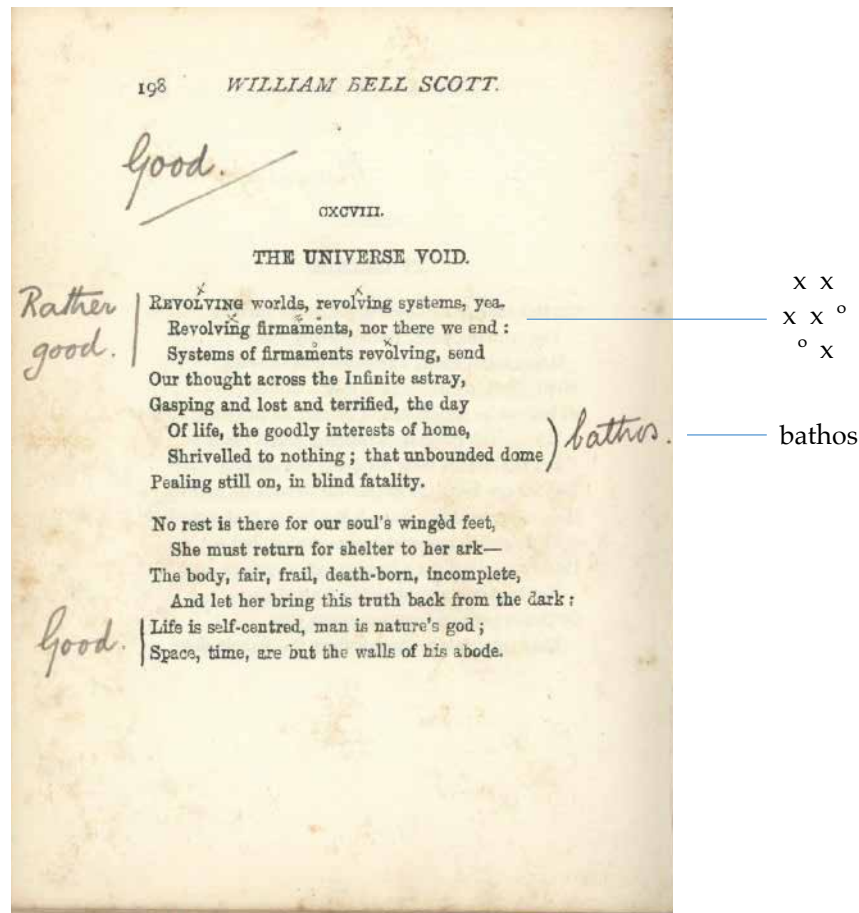


Fig. 51. (p. 198)

Notes: The Merriam-Webster dictionary defines bathos as "anticlimax, the sudden appearance of the commonplace in otherwise elevated matter or style."

The poet uses the symbols x and ° to highlight stressed syllables in the first three verses of the sonnet:

- 1 x x
Revolving worlds, revolving systems, yea,
2 x x °
Revolving firmaments, nor there we end:
3 ° x
Systems of firmaments revolving, send

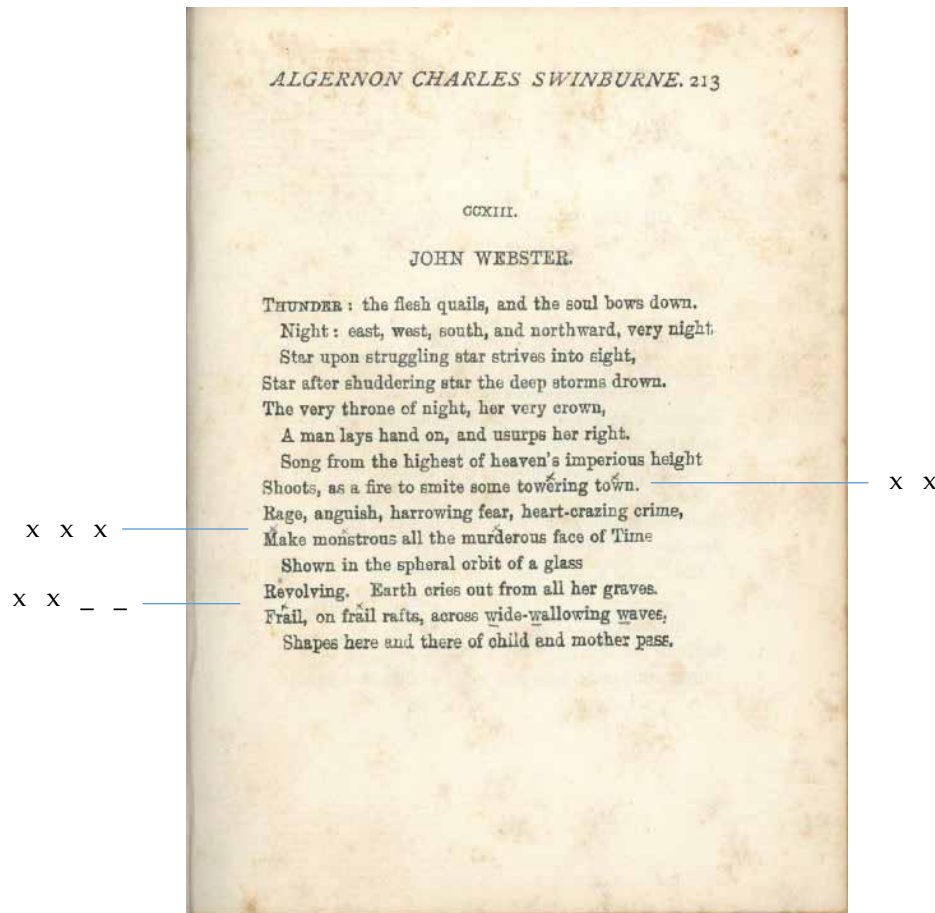


Fig. 52. (p. 213)

Notes: the poet uses x and underlining to highlight alliteration in three verses of the sonnet:

- 8 Shoots, as a fire to smite some towering town
- 10 ^x Make monstrous all the murderous face of Time
- 13 ^x Frail, on frail rafts, across wide-wallowing waves

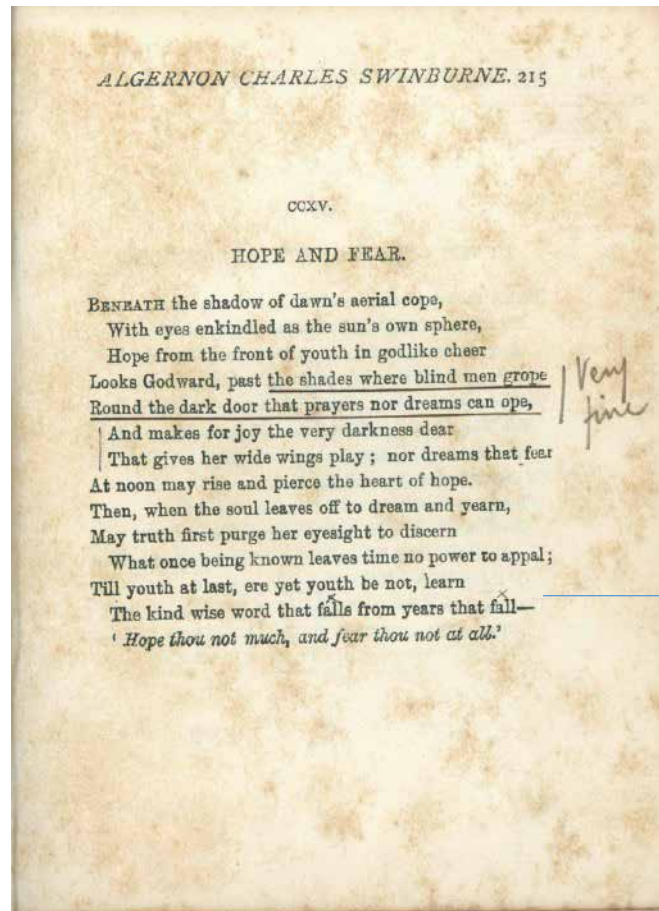


Fig. 53. (p. 215)

Notes: the poet uses x to highlight the repetition falls/fall in stressed syllables of verse 13:

13 The kind wise world that falls from years that fall—

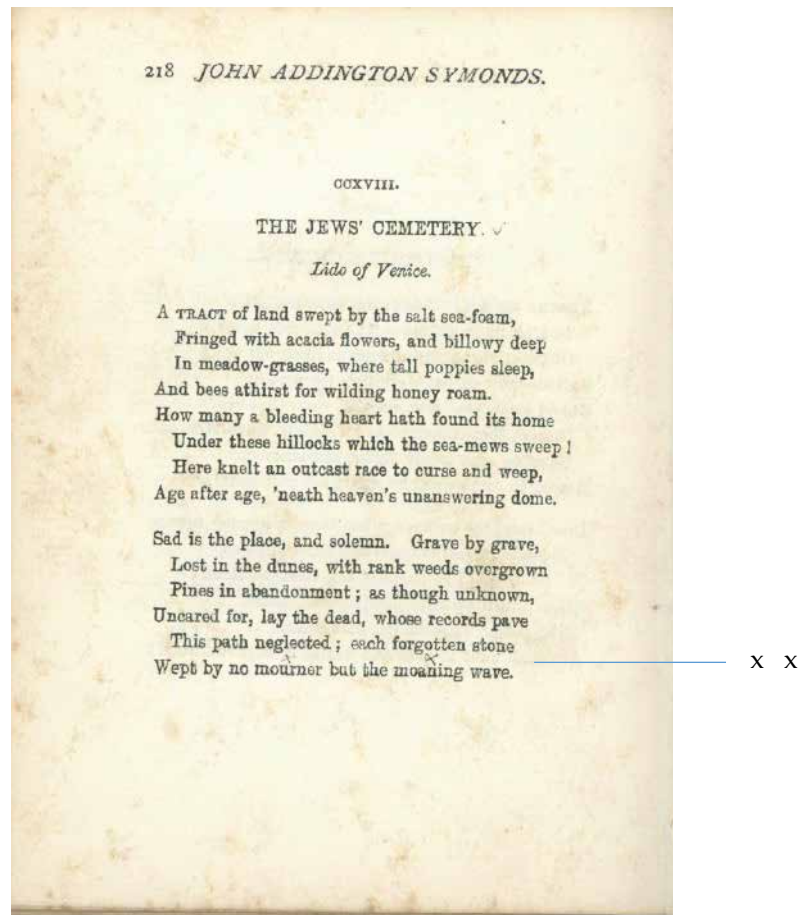


Fig. 54. (p. 218)

Notes: the poet uses x to highlight the alliteration of the long syllables mour- / moan- in the last verse:

14 ^x ^x
 Wept by no mourner but the moaning wave.

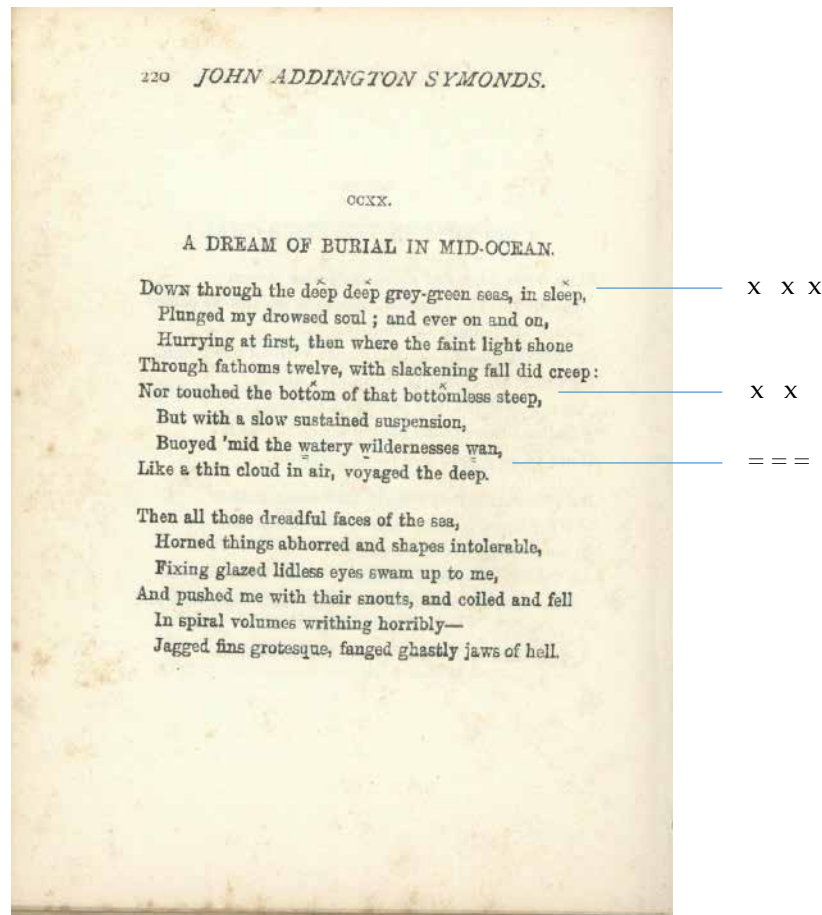


Fig. 55. (p. 220)

Notes: the poet uses x and underlines to highlight alliteration in three verses of the sonnet:

- 1 Down through the deep^x deep^x grey-green seas, in sleep,^x
- 5 Nor touched the bottom^x of that bottomless steep^x
- 7 Buoyed 'mid the water wilderness wan,

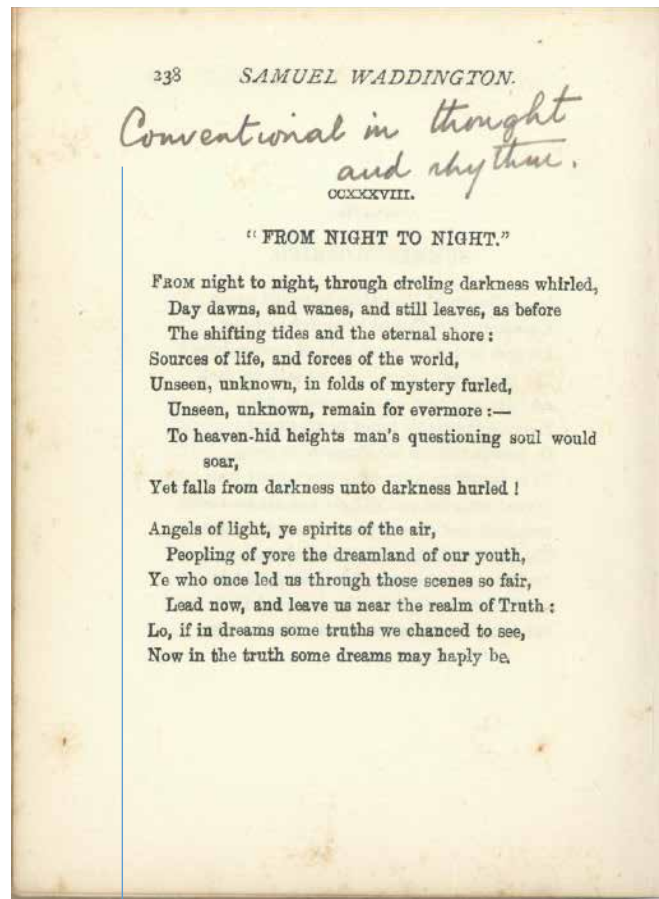


Fig. 56. (p. 238)

Conventional in thought and rhythm.

Note: this is the only general evaluation by Pessoa that includes an explicit reference to rhythm.

4.1. [TABLE D] Other Marginalia of the Sonnets in the Anthology²⁰

AUTHOR	TITLE OR INCIPIT PAGE	MARGINALIA	FIG.
William Allingham	<i>A Day-Dream's Reflection</i> p. 3	vv.13-14 [←g.]	
William Allingham	<i>After Sunset</i> p. 4	vv.13-14 [←excellent]	
Matthew Arnold	<i>Shakespeare</i> p. 6	vv.1-4 [←✓] vv.5-8 [←✓] [v.11] unconnected [v.12]	57
Alfred Austin	<i>Love's Blindness</i> p. 8	<u>v.14</u> [←the only good thing here.]	58
Mathilde Blind	<i>The Dead</i> p. 15	<u>v.10</u> [→✓]	
Robert Browning	<i>An Answer</i> p. 32	vv.9-10 [←true & excellently said.]	
Hartley Coleridge	<i>Prayer</i> p. 44	vv.3-5 [←subj. images.]	59
Sir Aubrey de Vere	<i>The Rock of Cashel</i> p. 52	vv.12-14 [←good]	
Sir Aubrey de Vere	<i>The Right Use of Prayer</i> p. 53	v.8[←x]	
Sydney Dobell	<i>Home: In War-Time</i> p. 63	v.5 "Enchanted it to order. Oft she <u>fanned</u> " [←✓] v.6 "notes into the" vv.5-6 [→g.]	
Austin Dobson	<i>Don Quixote</i> p. 64	vv.13-14 [←good]	
Henry Ellison	<i>A Sunset Thought</i> p. 75	v.5: <u>am I not right</u> [→x]	
Thomas Gordon Hake	<i>Venus Urania</i> p. 90	v.5: <u>face!</u> [→x]	
Eugene Lee-Hamilton	<i>Sunken Gold</i> p. 95	vv.12-14 [→very fine]	
Jean Ingelow	<i>An Ancient Chess King</i> p. 110	vv.13-14 [←g.]	

²⁰ TABLE D does not include poems only marked with lines (underlines or vertical lines to the left/right of verses), but it does include any checkmarks (✓) and crosses (x), which may convey approval/disapproval of words/verses. If a poem includes some lines with marginal notes and other lines simply underlined, all the marginalia of that poem will be presented here, for the sake of simplicity. TABLE D also *excludes* general evaluations, translations and notes on meter/rhyme/form, displayed on TABLES A, B and C.

Ebenezer Jones	<i>High Summer</i> p. 111	v.7 [←x]	
John Keats	<i>To Ailsa Rock</i> p. 113	v.9 <u>dead</u> v.10 <u>dead</u> vv.9-10 [→objectionable.]	
Joseph Knight	<i>Love's Martyrdom</i> p. 119	v.4 [←x]	
Eric Mackay	<i>A Thunderstorm at Night</i> p. 128	v.1 [→x] [→an unpoetical conceit.] v.2 [→x]	
Alice Meynell	<i>Renouncement</i> p. 137	v.6 v.8 [→admirable]	
Alice Meynell	<i>Without Him</i> p. 138	vv.12-14 [←admirable]	
Alice Meynell	<i>Spring among the Alban Hills</i> p. 139	vv.13-14 [→v.g.]	
Frederick W. H. Myers	<i>Immortality</i> p. 144	vv.13-14 [←very fine.]	
John Henry, Cardinal Newman	<i>Substance and Shadow</i> p. 147	vv.9-14 [→fine <though> <false> who knows?]	60
James Ashcroft Noble	<i>A Character—And a Question</i> p. 151	v.4 “ <u>belligerent</u> winds at <u>mutual strife</u> .” [→!!!]	
William Caldwell Roscoe	<i>The Poetic Land</i> p. 174	v.3: <u>Apollian</u> [→horrible] vv.13-14	
William Caldwell Roscoe	<i>“Like a Musician”</i> p. 176	vv.7-8 [←g.]	
Dante Gabriel Rossetti	<i>For A Venetian Pastoral</i> p. 184	v.3 v.4: <u>Reluctant</u> v.5 v.7: <u>the brown faces cease to sing</u> vv.8-9 v.10: <u>And leave it pouting</u> , while <u>the shadowed grass</u> v.11: <u>Is cool against her naked side?</u> v.14 [←colossal]	
Dante Gabriel Rossetti	<i>True Woman—Her Heaven</i> (H.L. LVII) p. 189	vv.9-11 [←v. fine]	
William Michael Rossetti	<i>Democracy Downtrodden</i> p. 195	v.8: [→weak.]	
William Sharp	<i>A Midsummer Hour</i> p. 203	v.14 [→good.]	
Percy Bysshe Shelley	<i>Ozymandias</i> p. 204	CCIV. [→✓]	
Algernon Charles Swinburne	<i>To Theodore Watts</i> p. 211	v.2: <u>a-flower around</u> , [→bad.]	

John Addington Symonds	<i>To the Genius of Eternal Slumber</i> p. 216	CCXVI. [→✓] v. 11: <u>shall the smart</u> v.12	
John Addington Symonds	<i>A Crucifix in the Etsch Thal</i> p. 219	v. 14: [→ (Byron: S. on Chillon)]	61
Lord Tennyson	<i>Sonnet ([on] the Polish Insurrection)</i> p. 223	[poem] [↓There are too many names in the sextet]	62
James Thomson	<i>A Recusant</i> p. 224	CCXXIV. [→✓]	
John Todhunter	<i>A Dream of Egypt</i> p. 228	v.14 [←Fine.]	
John Todhunter	<i>Witches</i> p. 230	v.13: <u>and in my ear</u> v.14 [↓This last expression, which is meant to be striking, is but obscure & stupid.]	63
F. Herbert Trench	<i>In Memoriam</i> p. 232	v. 14: <u>Oh, let us pray!</u> [→Good.]	
Theodore Watts-Dunton	<i>The First Kiss</i> p. 242	v.6: <u>I see the bright eyes beam.</u> v.7: <u>for now they seem</u> v.8 [←Sublime] v.12 v.13: <u>this body of mine</u> v.14 [↓This last thought is very sublime.]	64
Theodore Watts-Dunton	<i>A Dream</i> p. 247	vv.7-8 [→vulgar]	
John Wilson	<i>The Evening Cloud</i> p. 254	v.6 [←✓] v.12 [←x]	
Richard Wilton	<i>Frosted Trees</i> p. 255	v.13 [→x]	
James C. Woods	<i>The World's Death-night</i> p. 256	vv.11-12 [←✓]	
James C. Woods	<i>The Soul Stithy</i> p. 257	v.8 v.13 [→✓] v.14	
Oliver Madox Brown [in Notes]	<i>"Leaning against the window"</i> p. 278	vv.1-3 [←at 14!]	65

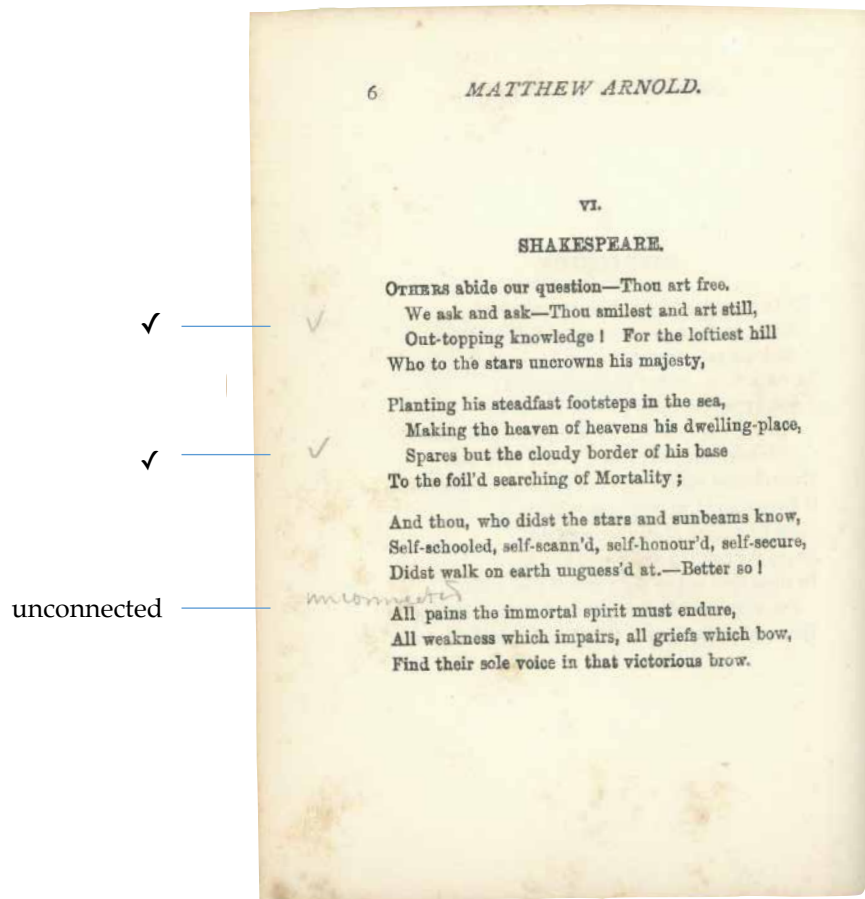
4.2. Selection of Facsimiles of Sonnets in TABLE D²¹

Fig. 57. (p. 6)

Notes: by "unconnected," Pessoa likely means a lack of connection between the two tercets: while vv. 9-11 develop the series of specific oppositions between we/Thou initiated in the quatrains, vv. 12-14 seem removed from them, offering a conclusion (in generalities) to verses that perhaps would not need it.

²¹ The following selection of facsimiles does not include all sonnets listed in TABLE D; we include annotations that go beyond *checkmarks/crosses/exclamations* and merely adjective evaluations (*good, weak, excellent, etc.*), opting to illustrate only the most elaborate notes by Pessoa not yet covered in document-sections 1 to 3.

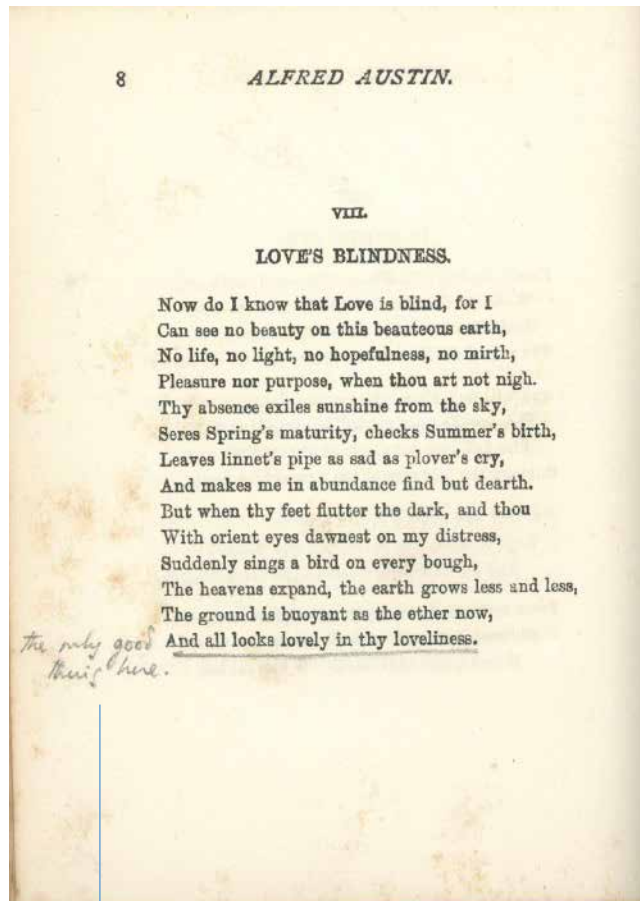


Fig. 58. (p. 8)

the only good thing here

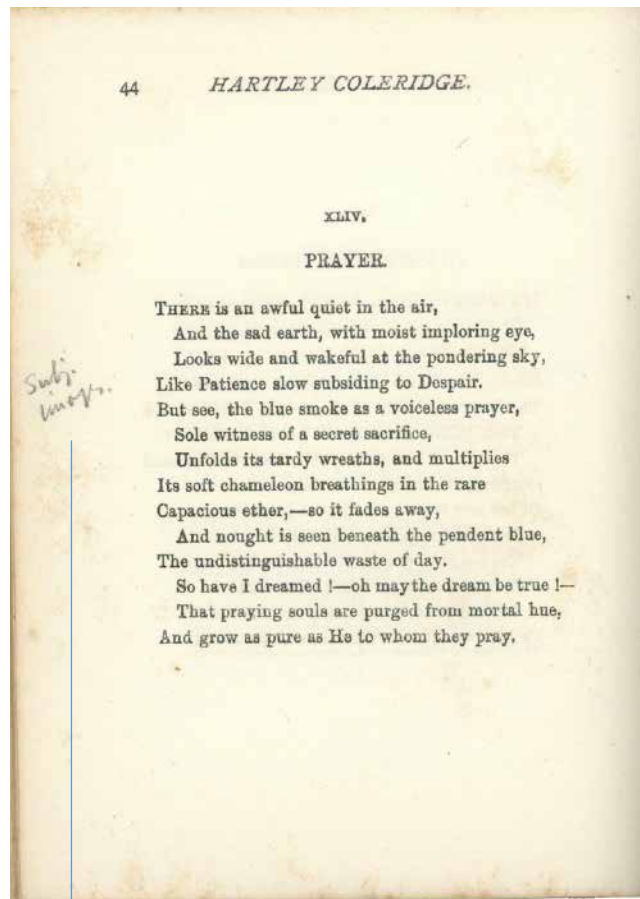


Fig. 59. (p. 44)

subj[ective] images

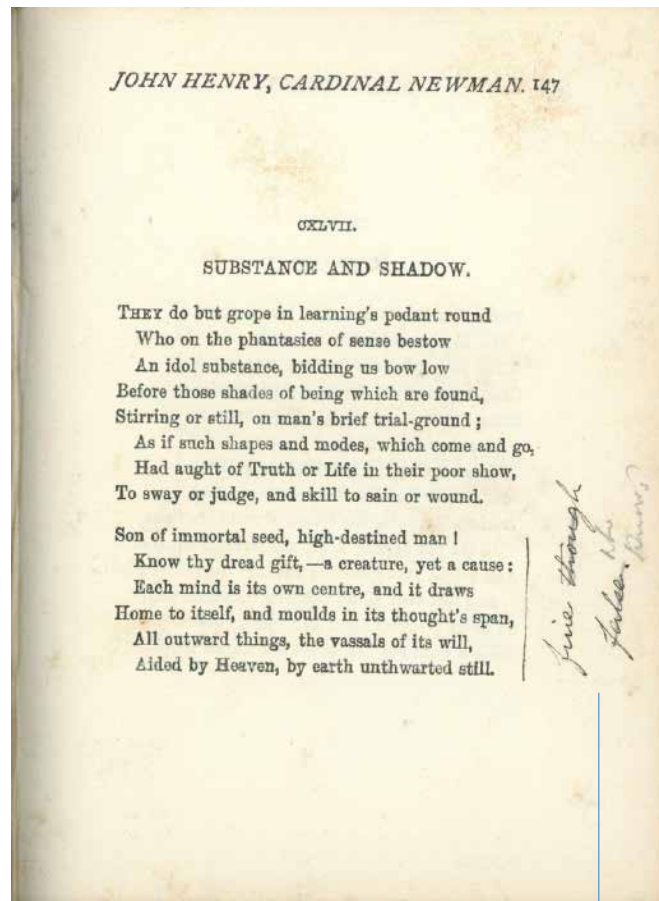


Fig. 60. (p. 8)

fine <though false> [→who knows?]

Note: Pessoa seems to change his mind about the sestet: initially considering it "fine though false," the poet crosses out "though false" from his evaluation (while maintaining it to be "fine") and asks "who knows?" (as in "who knows if it is false?"). Two other sonnets present marginalia concerning the dichotomy truth/falsehood: Emily Pfeiffer's "Evolution" ("Good and true"—p. 160) and Robert Browning's "An Answer" ("true and excellently said"—p. 32).

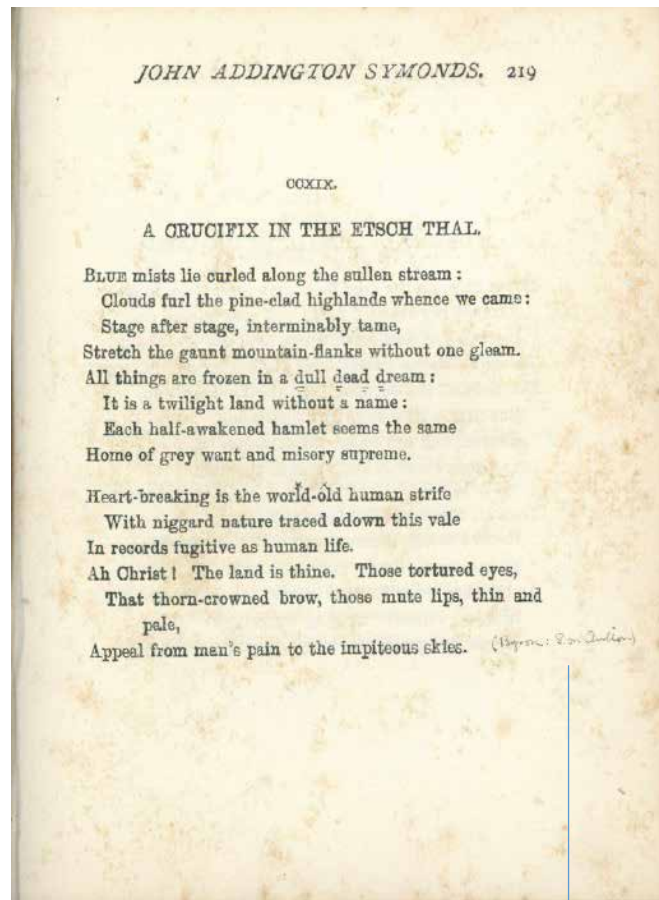


Fig. 61. (p. 219)

(Byron: S[onnet] on Chillon)

Note: Pessoa highlights some alliteration in this sonnet (dull dead dream in v. 5 and world-old in v. 9). The most interesting note here, though, is the reference to Lord Byron's "Sonnet on Chillon" next to the last verse. Byron's sonnet is included in this anthology (p. 36), bearing no annotations by Pessoa; it is also featured in *The Poetical Works of Lord Byron* (BYRON, 1905: 379), extant in Pessoa's private library. First published in 1816, Byron's poem precedes Symonds's (who would be born in 1840), and Pessoa notes a possible derivation; note the last verse of Byron's sonnet ("For they appeal from tyranny to God."), with a structure and a vocabulary that Symonds seems to emulate.

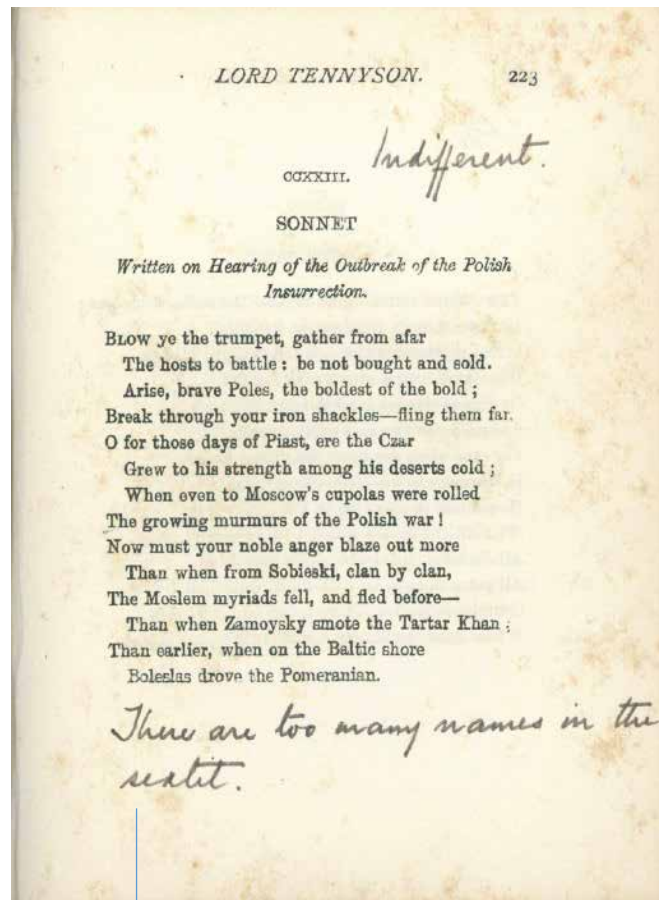


Fig. 62. (p. 223)

There are too many names in the sextet.

- Note: Tennyson sums eight proper names in the sestet, to be precise; note Pessoa spells sextet.
- Title Alfred (Lord) Tennyson (1809-1892) saw multiple Polish insurrections during his lifetime, among them: the November Uprising (1830-31), the Greater Poland Uprising (1848) and the January Uprising (1863).
- 10-11 John (Jan) III Sobieski was the King of Poland and Grand Duke of Lithuania in 1683, when he commanded the combined forces of the Habsburg Monarchy, the Polish-Lithuanian Commonwealth and the Holy Roman Empire against the Ottoman Empire, at the Battle of Vienna.
- 12 Jan Zamoyski (or Zamojski), was the Polish Crown Hetman who led the occupation of Modlavia in 1595; his troops defended the territory against the Crimean Tartars under Khan Ğazi II Girej.
- 14 Bolesław III, the Wry-mouthed, was the Duke of Poland who led the conquest and christianization of the Pomeranian lands between 1115 and 1126.

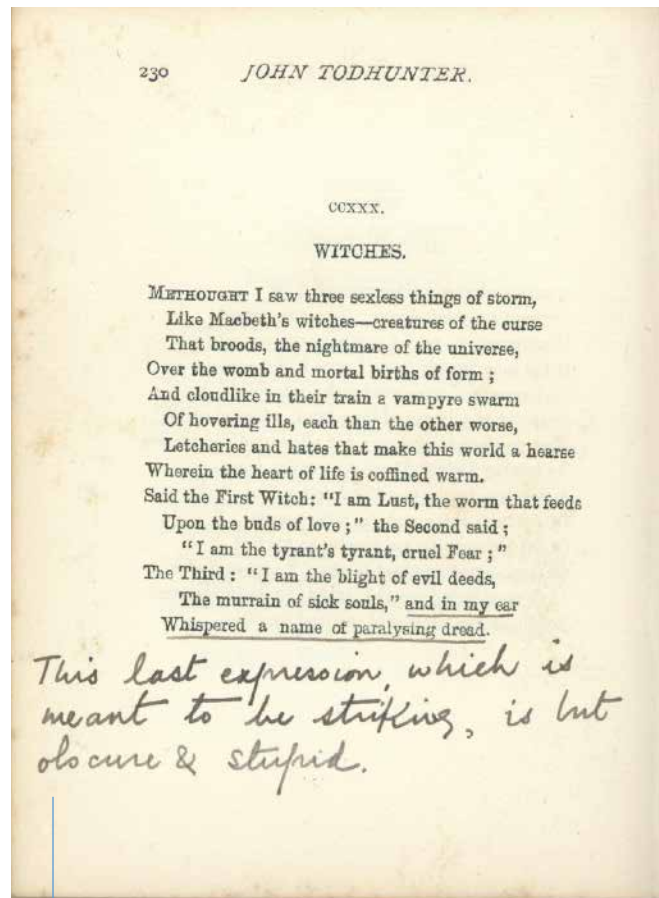


Fig. 63. (p. 230)

This last expression, which is
 meant to be striking, is but
 obscure & stupid.

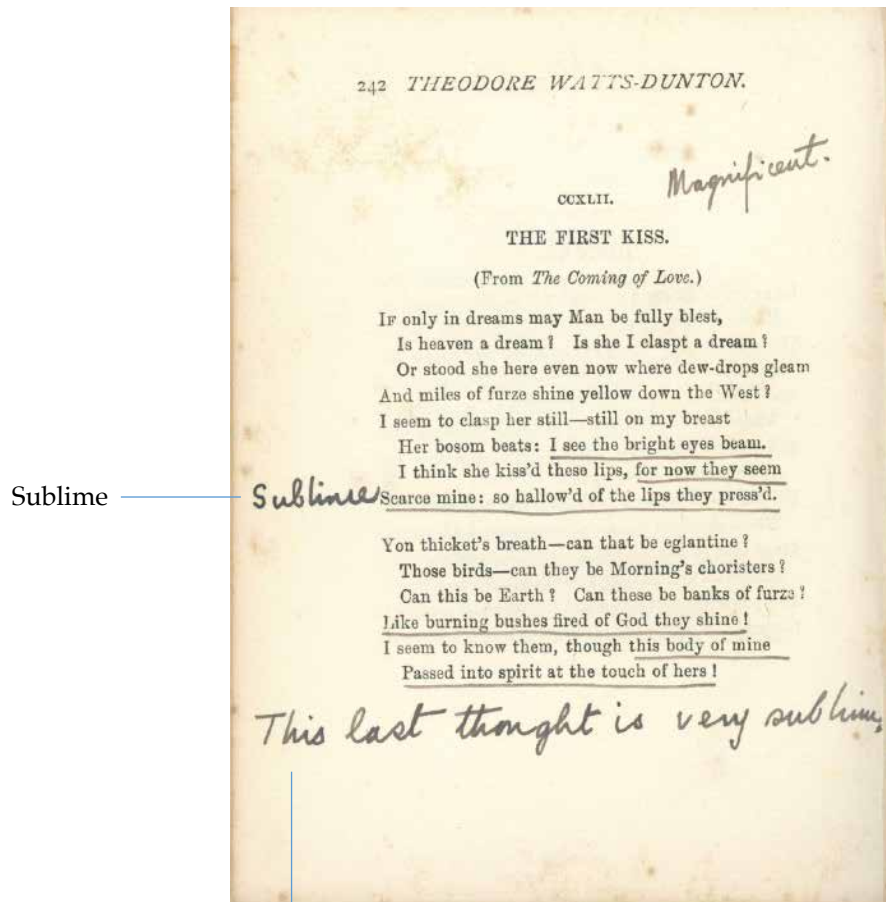


Fig. 64. (p. 242)

This last thought is very sublime.

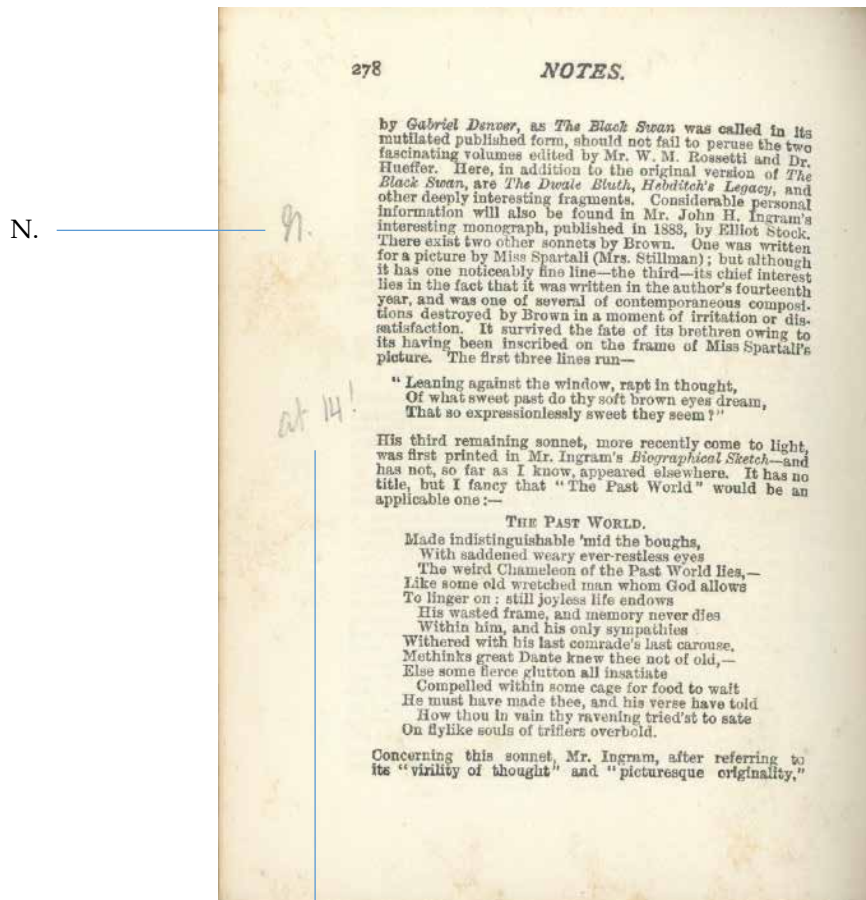


Fig. 65. (p. 278)

at 14!

Note: Oliver Madox Brown (1855-1874) was 14 years old when he wrote this sonnet quoted on p. 278. Fernando Pessoa (1888-1935) wrote his first Portuguese sonnet in May 1902 and his first English sonnet in April 1904 (at 13 and 15 years of age, respectively, as the poet's birthday was in June); for the first sonnets of Pessoa, see PITTELLA, 2012: 102-106).

The letter "N." appears several times in the notes at the end of the book, next to specific book titles Pessoa wanted to take note of (see TABLE H in Section 8).

5. [TABLE E] Sonnets only marked with lines
(as well as lines of sonnets not displayed in TABLES A & B²²)

PAGE	AUTHOR	TITLE OR INCIPIT	UNDERLINES, VERTICAL LINES, CROSSES
26	Elizabeth Barret Browning	<i>The Soul's Expression*</i>	v.4: <u>The music of my nature</u>
29	Elizabeth Barret Browning	<i>Sonnets from the Portuguese</i> (XXII)	vv.13-14
38	Hall Caine	<i>After Sunset</i>	<u>v.4</u>
43	Hartley Coleridge	<i>The Birth of Speech</i>	<u>v.14</u>
45	Hartley Coleridge	<i>Night*</i>	vv.13-14
47	Hartley Coleridge	<i>November</i>	<u>v.8</u>
57	Aubrey de Vere (the Younger)	<i>Her Beauty</i>	vv.9-14
61	Sydney Dobell	<i>The Army Surgeon**</i>	v.4: <u>the red and groaning day.</u>
68	Edward Dowden	<i>Evening, Near the Sea</i>	v.11 <u>a passionless moan</u>
71	Edward Dowden	<i>Brother Death*</i>	vv.12-14
74	Joseph Ellis	<i>Silence*</i>	v.14
85	Edmund W. Gosse	<i>On a Lute Found in a Sarcophagus</i>	<u>v.3</u> v.4: <u>With these spent strings</u>
88	David Gray	<i>The Thrush's Song*</i>	vv.4-5 v.8: <u>omnipresent stillness, disenthalls</u> v.9: <u>The soul to adoration</u>
96	Sir William Rowan Hamilton	<i>To Death</i>	v.13: <u>such communings</u> <u>v.14</u>
107	Leigh Hunt	<i>The Nile* & **</i>	<u>v.2</u> v.9: <u>comes a mightier silence</u> v.11: <u>then we wake</u>
109	John William Inchbold	<i>One Dead*</i>	<u>v.6</u>
114	John Keats	<i>On the Elgin Marbles</i>	<u>v.5</u>
115	John Keats	<i>To Homer</i>	<u>v.11</u>
123	Edward Cracroft Lefroy	<i>On the Beach in November</i>	<u>v.4</u> vv.7-8
124	Edward Cracroft Lefroy	<i>A Thought from Pindar</i>	v.5: <u>locative</u> v.6: <u>its stone-eternal dream</u>
134	Westland Marston	<i>Mine</i>	vv.7-8
141	Ernest Myers	<i>The Banquet*</i>	v.11 <u>shivering inwardly</u> <u>v.12</u> vv.13-14

²² TABLE E includes poems marked with lines (underlines or vertical lines to the left/right of verses); it also includes lines marking verses of poems featured in TABLES A* or B** (because those tables only presented general evaluations and translations, respectively); poems also in A are marked with *, and in B with **. If a poem includes annotated words or other symbols (such as checkmarks or crosses), it would have been included in TABLES C or D.

143	Ernest Myers	<i>Milton*</i>	vv.13-14
146	Frederick W. H. Myers	<i>High Tide at Midnight*</i>	v.9: <u>half asleep in the great sound</u>
155	Francis Turner Palgrave	<i>In Memory of F. C. C.</i>	<u>v.14</u>
169	Ernest Rhys	<i>The Student's Chamber**</i>	vv.13-14
178	Christina G. Rossetti	<i>Remember* & **</i>	<u>v.4</u>
186	Dante Gabriel Rossetti	<i>Lovesight (House of Life— IV)</i>	vv.1-4 <u>v.8</u>
233	Charles Tennyson-Turner	<i>The Lattice at Sunrise</i>	vv.13-14
264	William Wordsworth	<i>The Times That Are</i>	v.11 v.14
265	William Wordsworth	<i>To Sleep</i>	v.4 [→ —]
266	William Wordsworth	<i>After-Thought* & **</i>	vv.13-14
269	William Wordsworth	<i>By the Sea: Evening**</i>	v. 2: The <u>holy</u> time is <u>quiet as a Nun</u> v.3: <u>Breathless with adoration</u> <u>v.5</u>
270	William Wordsworth	<i>Mutability**</i>	v.12: <u>but could not even sustain</u> <u>vv.13-14</u>
328	William Watson [in <i>Notes</i>]	"About him was a ruinous fair place"	<u>vv.12-14</u>

6. [TABLE F] Sonnets in the Anthology without any marks

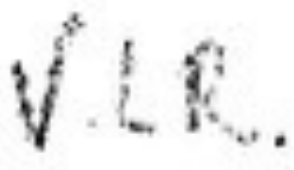
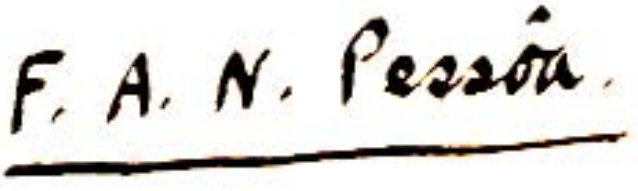
PAGE	AUTHOR	TITLE OR INCIPIT
1	Henry Alford	<i>Easter Eve</i>
5	Matthew Arnold	<i>East London</i>
7	Matthew Arnold	<i>Immortality</i>
10	Alfred Austin	<i>Unseasonable Snows</i>
12	H. T. Mackenzie Bell	<i>Old Year Leaves</i>
13	Louisa S. Bevington	<i>Love's Depth</i>
16	Mathilde Blind	<i>Cleave Thou the Waves</i>
19	Wilfrid Scawen Blunt	<i>Vanitas Vanitatis</i>
20	Wilfrid Scawen Blunt	<i>The Pride of Unbelief</i>
23	William Lisle Bowles	<i>Ostend</i>
25	Oliver Madox Brown	<i>Requiescat</i>
28	Elizabeth Barrett Browning	<i>"Sonnets from the Portuguese," XVII</i>
31	Robert Browning	<i>Helen's Tower</i>
33	Robert Buchanan	<i>When We Are All Asleep</i>
34	Robert Buchanan	<i>Quiet Waters</i>
35	Sir Samuel Egerton Brydges	<i>On Echo and Silence</i>
36	Lord Byron	<i>Chillon</i>
37	Hall Caine	<i>"Where Lies the Land?"</i>
40	John Clare	<i>First Sight of Spring</i>
41	Herbert E. Clarke	<i>The Assigation</i>
42	Herbert E. Clarke	<i>King of Kings</i>
46	Hartley Coleridge	<i>Not in Vain</i>
48	Samuel Taylor Coleridge	<i>To Nature</i>
49	Sara Coleridge	<i>Phantasmion's Quest of Iarine</i>
50	Dinah Maria Clark	<i>Guns of Peace</i>
51	Sir Aubrey De Vere	<i>The True Basis of Power</i>
54	Sir Aubrey De Vere	<i>The Children Band (The Crusaders, v)</i>
56	Aubrey De Vere (the Younger)	<i>The Setting of the Moon near Corinth</i>
58	Aubrey De Vere (the Younger)	<i>Sorrow</i>
59	Aubrey De Vere (the Younger)	<i>National Apostacy</i>
60	Richard Watson Dixon	<i>Humanity</i>
62	Sydney Dobell	<i>The Common Grave</i>
65	Thomas Doubleday	<i>The Sea Cave</i>
66	Thomas Doubleday	<i>Angling</i>

67	Edward Dowden	<i>An Interior</i>
69	Edward Dowden	<i>Awakening</i>
70	Edward Dowden	<i>Two Infinities</i>
72	John Charles Earle	<i>Rest</i>
73	Ebenezer Elliott	<i>Fountains Abbey</i>
77	Henry Ellison	<i>Sunset</i>
78	Frederick William Faber	<i>Socrates</i>
79	Frederick William Faber	<i>On the Ramparts at Angoulême</i>
80	Julian Fane	<i>Ad Matrem</i>
81	William Freeland	<i>In Prospect of Death</i>
82	Richard Garnett	<i>Age</i>
83	Richard Garnett	<i>Dante</i>
86	Edmund W. Gosse	<i>Alcyone</i>
87	Edmund W. Gosse	<i>The Tomb of Sophocles</i>
89	David Gray	<i>To a Friend</i>
91	Arthur Henry Hallam	<i>Written in Edinburgh</i>
93	Eugene Lee-Hamilton	<i>Idle Charon</i>
94	Eugene Lee-Hamilton	<i>Lethe</i>
97	Sir William Rowan Hamilton	<i>Spirit of Wisdom and of Love</i>
98	Lord Hanmer	<i>England</i>
99	Lord Hanmer	<i>To the Fountain at Frascati</i>
100	Robert Stephen Hawker	<i>"Pater Vester Pascit Illa"</i>
102	Edmond Holmes	<i>Night</i>
105	Charles A. Houfe	<i>The Times to Come</i>
106	Lord Houghton	<i>Happiness</i>
112	Ebenezer Jones	<i>On First Looking into Chapman's Homer</i>
116	John Keats	<i>The Day is Gone</i>
118	Frances Anne Kemble	<i>"Art thou already weary of the way"</i>
121	Andrew Lang	<i>Colonel Burnaby</i>
125	Edward Cracroft Lefroy	<i>Suburban Meadows</i>
126	Frederick Locker	<i>Love, Death, and Time</i>
127	Robert, Earl of Lytton	<i>Evening</i>
130	Philip Bourke Marston	<i>A Dream</i>
131	Philip Bourke Marston	<i>Three Sonnets on Sorrow — I</i>
132	Philip Bourke Marston	<i>Three Sonnets on Sorrow — II</i>
133	Philip Bourke Marston	<i>Three Sonnets on Sorrow — III</i>
136	George Meredith	<i>Lucifer in Starlight</i>

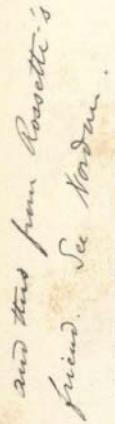
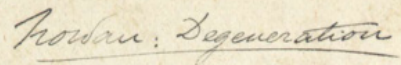
142	Ernest Myers	<i>The Night's Message</i>
148	John Nichol	<i>San Sebastian</i>
149	John Nichol	<i>London</i>
150	John Nichol	<i>Crowned</i>
152	James Ashcroft Noble	<i>Only a Woman's Hair</i>
153	Edward Henry Noel	<i>The Rainbow</i>
154	Hon. Roden Noel	<i>By the Sea</i>
156	Sir Noel Paton	<i>"Timor Mortis Conturbat Me"</i>
157	John Payne	<i>Sibyl</i>
159	John Payne	<i>Life Unlived</i>
162	Emily Pfeiffer	<i>To Nature — III</i>
163	Emily Pfeiffer	<i>To a Moth that Drinketh of the Ripe October</i>
164	Bryan Waller Procter	<i>A Still Place</i>
165	Bryan Waller Procter	<i>The Sea—In Calm</i>
166	Mark André Raffalovich	<i>More than Truth</i>
167	Mark André Raffalovich	<i>The Body Fair</i>
168	Mark André Raffalovich	<i>Love and Weariness</i>
170	Eric Sutherland Robertson	<i>The Lost Ideal of the World</i>
171	A. Mary F. Robinson	<i>Two Lovers — I</i>
172	A. Mary F. Robinson	<i>Two Lovers — II</i>
173	A. Mary F. Robinson	<i>Lover's Silence</i>
175	William Caldwell Roscoe	<i>Daybreak in February</i>
177	William Stanley Roscoe	<i>To the Harvest Moon</i>
179	Christina G. Rossetti	<i>One Certainty</i>
180	Christina G. Rossetti	<i>The World</i>
181	Christina G. Rossetti	<i>Vanity of Vanities</i>
182	Christina G. Rossetti	<i>Love Lies Bleeding</i>
187	Dante Gabriel Rossetti	<i>The Dark Glass (House of Life, XXXIV)</i>
188	Dante Gabriel Rossetti	<i>Without Her (House of Life, LIII)</i>
191	Dante Gabriel Rossetti	<i>The Choice (House of Life, LXXII)</i>
193	Dante Gabriel Rossetti	<i>"Retro Me, Sathana" (House of Life, XC)</i>
196	William Michael Rossetti	<i>Emigration</i>
199	William Bell Scott	<i>Below the Old House</i>
200	William Bell Scott	<i>Parted Love</i>
201	William Bell Scott	<i>Seeking Forgetfulness</i>
205	George Augustus Simcox	<i>A Chill in Summer</i>
206	Alexander Smith	<i>Beauty</i>

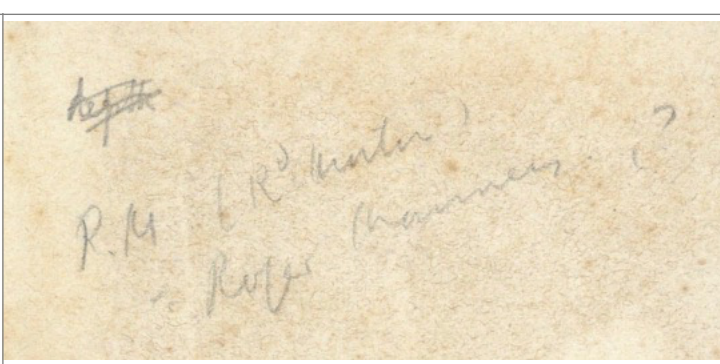
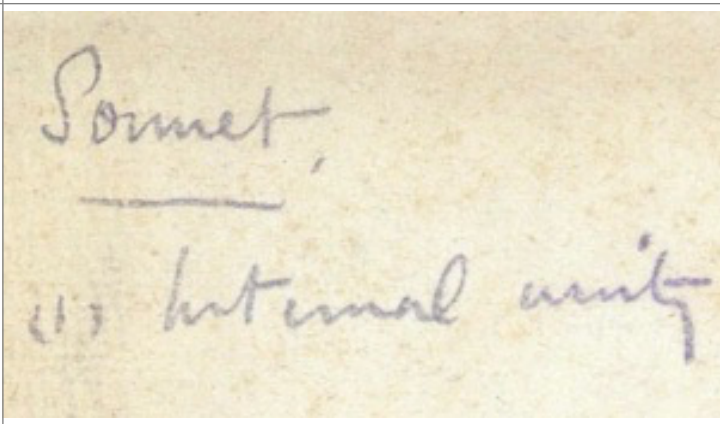
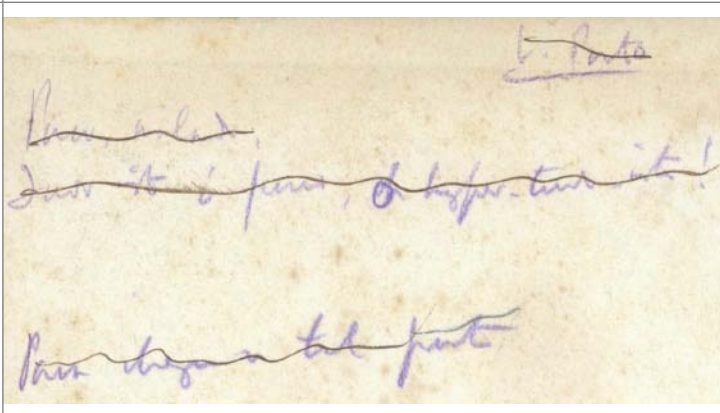
208	Robert Louis Stevenson	<i>The Touch of Life</i>
209	Charles Strong	<i>Evening</i>
210	Charles Strong	<i>To Time</i>
212	Algernon Charles Swinburne	<i>John Ford</i>
217	John Addington Symonds	<i>Inevitable Change</i>
221	John Addington Symonds	<i>Venetian Sunrise</i>
222	Lord Tennyson	<i>Montenegro</i>
225	R. A. Thorpe	<i>Forgetfulness</i>
226	Lord Thurlow	<i>To a Bird</i>
227	Lord Thurlow	<i>The Harvest Homw</i>
229	John Todhunter	<i>In the Louvre</i>
231	Archbishop Trench	<i>The Heart's Sacredness</i>
234	Charles Tennyson-Turner	<i>The Buoy-Bell</i>
235	Charles Tennyson-Turner	<i>On Startling Some Pigeons</i>
236	Charles Tennyson-Turner	<i>The Ocean</i>
237	Charles Tennyson-Turner	<i>Summer Gloaming</i>
239	Samuel Waddington	<i>The Aftermath</i>
240	William Watson	<i>God-Seeking</i>
241	William Watson	<i>History</i>
243	Theodore Watts-Dunton	<i>Foreshadowings (The Stars in the River)</i>
244	Theodore Watts-Dunton	<i>The Heaven that Was</i>
245	Theodore Watts-Dunton	<i>Natura Benigna</i>
246	Theodore Watts-Dunton	<i>Natura Maligna</i>
248	Augusta Webster	<i>The Brook Rhine</i>
252	William Henry Whitworth	<i>Time and Death</i>
258	William Wordsworth	<i>"Fair Star of Evening"</i>
261	William Wordsworth	<i>On the Subjugation of Switzerland</i>
263	William Wordsworth	<i>Transient Joy</i>
267	William Wordsworth	<i>"The World Is Too Much with Us"</i>
268	William Wordsworth	<i>Composed upon Westminster Bridge (Early Morning)</i>

7. [TABLE G] Other Marginalia in the book (not connected to specific sonnets)

PAGE	DESCRIPTION	MARGINALIA
n/a	Inside front-cover, top left corner, "VLR." (not in Pessoa's hand)	
n/a	First page, no number, blank except by Pessoa's signature	
xxx	Vertical line on right margin	circumscribed abodes. Poetry I take to be the dynamic condition of the imaginative and rhythmical faculties in combination, finding expression verbally and metrically—and the animating principle is always of necessity greater than the animated
xxxi	Vertical line on left margin, the continuation of the passage marked on the previous page	form, as the soul is superior to the body. Before entering on the subject of the technique of the
xlvi	Vertical line on left margin	Guittonian type, even by good writers, are markedly weakened by rhymed couplet-endings, in the Shakespearian form the closure in question is not only not objectionable but is absolutely as much the right thing as the octave of two rhymes is for the Petrarchan sonnet. Most writers on the sonnet
lxii	Vertical lines on left margin	octave and sestet. And here, according to Mr. Mark Pattison, he "missed the very end and aim of the Petrarchan scheme." He considered—so we may infer—that the English sonnet should be like a revolving sphere, every portion becoming continuously visible, with no break in the continuity of thought or expression anywhere apparent. Sir Henry Taylor described this characteristic well as the absence of point in the evolution of the idea.
lxiv	Vertical line on right margin	separate and complete solidarity of the octave was so essential to perfect harmony, finding in this metrical arrangement nothing less than the action of the same law that is manifested in the inflowing wave solidly gathering into curving volume, culminating in one great pause, and then sweeping out again from the shore. This is not only a fine conception, but it was accepted at once by Rossetti,

lxiv	Vertical line on left margin	Karl Lentzner (in his treatise on the sonnet before mentioned), and by others who have given special attention to the sonnet. "The striking metaphorical symbol," says Mr. J. A. Symonds, "drawn by Mr. Theodore Watts from the observation of the swelling and declining wave can even, in some examples, be applied to sonnets on the Shakespearean model; for, as a wave may fall gradually or abruptly, so the sonnet may sink with stately volume or with precipitate subsidence to its close." In France the revival of the sonnet has been only
lxvi	Vertical line on left margin	When it is a love-sonnet, or the emotion is tender rather than forceful, the music sweet rather than dignified, it will be found to correspond to the law of <i>flow</i> and <i>ebb</i>—i.e., of the inflowing solid wave (the octave), the pause, and then the broken resilient wash of the wave (the sestet): when, on the other hand, it is intellectually or passionately forceful rather than tender or pathetic, dignified and with impressive amplitude of imagery rather than strictly beautiful, then it will correspond to the law of <i>ebb</i> and <i>flow</i>—i.e., of the steady resilient wave-wash till the culminating moment when the billow has curved and is about to pour shoreward again (the octave), and of the solid inflowing wave, sweeping strongly forward (the sestet)—in Keats's words Swelling loudly <i>tumescere</i>
lxvi	Translation of "Swelling loudly" as "tumescere" in a quotation of Keats's "To Charles Cowden Clarke" (which is not a sonnet); the same passage is highlighted in a book of Keats extant in Pessoa's private library (CFP, 8-294, p. 34).	Swelling loudly <i>tumescere</i> Up to its climax, and then dying proudly.
lxxi	Vertical line on right margin	be weighed in the balance with that of Shakespeare and with that of Wordsworth. No influence is at present more marked than his: its stream is narrower than that of Tennyson and Browning, but the current is deep, and its fertilising waters have penetrated far and wide into the soil. The author of <i>The House of Life</i> thus holds a remarkable place
lxxi	Vertical line on right margin	import than the beautiful productions of one man—the historian of the brilliant period in question will work in the dark if he is unable to perceive one of the chief well-springs of the flood, if he should fail to recognise the relationship between certain radical characteristics of the time and the man who did so much to inaugurate or embody them,
lxxv	Vertical line on right margin	matter need scarcely have been mentioned. My third principle was—Adequacy of sonnet-motive. As out of every five hundred sonnets there are at most one hundred genuinely in conformity therewith, it may be imagined that I do
lxxx	Checkmark on the left margin	✓ VI. It must be absolutely complete in itself—i.e., it must be the evolution of <i>one</i> thought, or <i>one</i> emotion, or <i>one</i> poetically-apprehended fact.

lxxx	Checkmark on the left margin	 VII. It should have the characteristic of apparent inevitableness, and in expression be ample, yet reticent. It must not be forgotten that dignity and repose are essential qualities of a true sonnet.
lxxxi	Double vertical line on right margin	is familiar, so that a thing is made new to us : in the words of an eminent critic, Mr. Leslie Stephen, "the highest triumph of style is to say what everybody has been thinking in such a way as to make it new." 
lxxxii	Annotation on the left margin: "and this from Rossetti's friend. See Nordau." "Rossetti's friend" would probably be William Sharp, the editor of the anthology; but Theodore Watts-Dunton was also very close to Rossetti; Watts-Dunton has six poems featured in the anthology, one of them evaluated as <i>Magnificent</i> (Fig. 64), one with a marginal annotation <i>vulgar</i> , and the other four bearing no marks (among those, <i>Natura Benigna</i> and <i>Natura Maligna</i> , mentioned in this passage).	 Here, also, in this soothing solitude, this dignified, this majestic silence, this secret and "holy lair" of her who is, the poet tells us, <i>Natura Benigna</i> or <i>Natura Maligna</i> according to the eyes that gaze and the ears that hearken, it seems as if all that is morbid and unreal and merely fanciful were indeed petty enough, and that perfect sanity of mind is as essential to the creation of any great and lasting mental product as perfect robustness to the due performance of any prolonged and fatiguing physical endurance. In the words of Mr. Stephen, the highest poetry, like the noblest morality, is the product of a thoroughly healthy mind. WILLIAM SHARP.
lxxxii	Question mark on the right margin	the due performance of any prolonged and fatiguing physical endurance. In the words of Mr. Stephen, the highest poetry, like the noblest morality, is the product of a thoroughly healthy mind. ?
[337]	Firs ads page, with titles crossed out	[see Fig. 66]
[343]	Second-to-last ads page, top margin: "Nordau: Degeneration"	 1/- Booklets by Count Tolstoy.
[344]	Last ads page: "CROWEST" [↑10]"	BY FREDERICK J. CROWEST, <i>Author of "The Great Tone Poets," "The Story of British Music,"</i> <i>Editor of "The Master Musicians" Series, etc., etc.</i>
[345]	Second-to-last blank page, top right corner: indication of price* (not in Pessoa's hand): "*2/- 1/3"	

[346]	Last blank page <depth> R.M. (R[everen]d Morton)** Roger Manners (?)***	
n/a [347]	Inside back-cover: <i>Sonnet.</i> (1) Internal unity	
n/a [347]	Inside back-cover, perpendicularly to the previous note: <†. Porto> <Pouco, † *lado,> <Tudo isto é pouco, <o>/o\h hyper-tudo-isto!>**** <Para chegar a *tal *porto>	

Notes:

* The prices are in pounds: *2/- (two shillings and zero pence) and 1/3 (one shilling and threepence); in the first price, the “*2” also looks like an “L”—which could also be an abbreviation of “1 pound,” though that would be a high price for the book in question in the early 1900s.

** Reverend Thomas Morton (1564-1659), English bishop, polemicist and friend of the poet John Donne (1573-1631), who appears in Pessoa’s library (CFP, 8-158) and literary notes (PESSOA, 2013a: 228 & 237).

*** Roger Manners, the 5th Earl of Rutland, a salient nobleman in the Elizabethan age, known a traveller, a patron of the arts and one of the proposed candidates for the authorship of Shakespeare’s literary work.

**** Pessoa uses the same expression “oh hyper-tudo-isto!” to curse the Portuguese politician Afonso Costa, in one of the multiple texts labeled “Oligarquia das Bestas” [*Oligarchy of the Beasts*] in the Pessoa archive (BNP/E3, 130-23a^v; cf. PESSOA, 1979: 176).

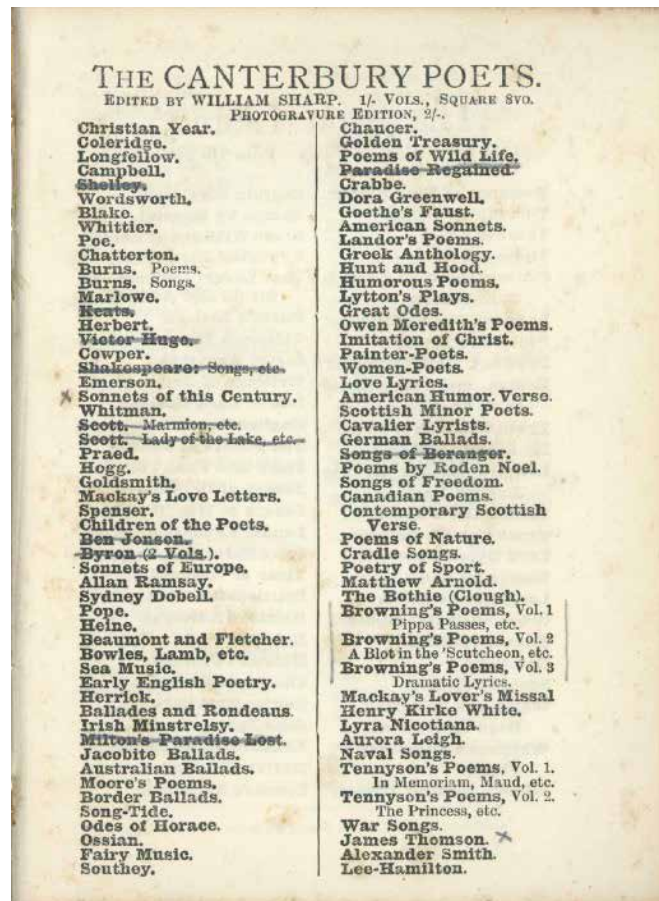


Fig. 66. (unnumbered p. [337])

Note: Pessoa's private library contains works of some of the authors marked above.²³ For an inventory of Pessoa's library (and full references of call numbers beginning with CFP), see PIZARRO et al., 2010.

Shelley	CFP, 8-513
Keats	CFP, 8-294
Victor Hugo	CFP, 8-267, 8-268, 8-269, 8-270, 8-271, 8-622
Shakespeare	CFP, 8-506, 8-507, 8-508
Scott	Pessoa didn't have any books by William Bell Scott, but only by Walter Scott (CFP, 8-651)
Ben Jonson	CFP, 8-283
Byron	CFP, 8-81, 8-82
Milton	CFP, 8-359,
Browning, E. B.	CFP, 8-72A, 8-72B
Browning, R.	CFP, 8-73, 8-74
James Thomson	Pessoa didn't have any books by the poet James Thomson, but only by the scholar James Alexander Kerr Thomson (CFP, 1-153)

²³ Though unmarked on this page, Chatterton's volume of the Canterbury collection is extant in Pessoa's private library (CFP, 8-105; cf. CHATTERTON, 1885). It displays the same green cover and golden floral pattern on the spine as Pessoa's copy of *Sonnets of this Century*.

8. [TABLE H] Book titles marked “N”²⁴

PAGE	AUTHOR	BOOK TITLE MARKED WITH “N.”	PESSOA’S PRIVATE LIBRARY (call number)
273	William Allingham	<i>Poems: An Offering to Lancashire</i>	
273	Matthew Arnold	<i>Poems: Narrative and Elegiac; Poems: Dramatic and Lyric</i>	Cf. CFP, 8-15, 8-14A & B, 1-101, 3-68
273	Alfred Austin	<i>The Human Tragedy; The Tower of Babel; Interludes; The Golden Age; The Season</i>	
274	Alfred Austin	<i>Savonarola; Soliloquies in Song; At the Gate of the Convent</i>	
275	H.T. Mackenzie Bell	<i>Old Year Leaves: A Volume of Collected Verse</i>	
275	Louisa S. Bevington (Güggemberger)	<i>Poems and Sonnets</i>	
276	S.L. Blanchard	<i>Lyric Offerings</i>	
276	Mathilde Blind	<i>St. Oran: and other poems</i>	
276	Wilfrid Scawen Blunt	<i>The Love Sonnets of Proteus</i>	
277	E.H. Brodie	<i>Sonnets—By E.H. Brodie</i>	
277	Oliver Madox Brown	<i>Memoir and Literary Remains of O.M.B (edited by William M. Rossetti and Dr. F. Hueffer)</i>	
278	Oliver Madox Brown	“Mr. John H. Ingram’s interesting monograph [on Brown], published in 1883, by Elliot Stock.”	
282	Robert Buchanan	<i>The Book of Orm</i>	
282	Sir S. Egerton Brydges	<i>Poems</i>	
283	Hall Caine	<i>Sonnets of Three Centuries</i>	
283	William M.W. Call	<i>Golden Histories</i>	
284	Herbert E. Clarke	<i>Storm Drift; Songs in Exile</i>	
285	Samuel Taylor Coleridge	“Dyce’s <i>Sonnet-Anthology</i> ” [which included Coleridge’s sonnet “The Robbers”]	Cf. CFP, 8-117 and 8-118
286	Sara Coleridge	<i>Phantasmion</i>	
286	Dinah Maria Craik	<i>Thirty Years: Poems Old and New</i>	
286	De Vere, Sir Aubrey	<i>Sonnets: By the late Sir Aubrey de Vere, Bart.</i>	
287	De Vere, Sir Aubrey	<i>Mary Tudor</i>	
288	Aubrey de Vere (the Younger)	<i>The Search after the Proserpine: and other Poems Classical and Meditative; Alexander the Great: and other Poems</i>	

²⁴ TABLE E lists all titles marked with a marginal “N” in the notes of *Sonnets of this Century*; none of those specific books were located in Fernando Pessoa’s private library, housed by the Casa Fernando Pessoa (CFP); nevertheless, other books featuring some of the listed writers (as authors, editors or collaborators) are extant in Pessoa’s library (with their call numbers indicated in TABLE E); for a complete list of Pessoa’s private library, see PIZARRO *et al.*, 2010.

289	Sydney Dobell	<i>Poetical Works, with Introductory Notice and Memoir by John Nichol</i>	
289	Thomas Doubleday	<i>Sixty-five Sonnets: with Prefatory remarks on the Sonnet</i>	
289	Edward Dowden	<i>Poems</i>	Cf. CFP, 9-24, 8-41
289	John Charles Earle	<i>The Master's Field; One Hundred Sonnets; From Light to Light</i>	
289	Joseph Ellis	<i>Cæsar in Egypt: and other Poems</i>	
289	Henry Ellison	<i>Madmoments, or First Verseattempts by a Bornnatural</i>	
290	Henry Ellison	<i>Touches on the Harp of Nature; Poems of Real Life</i>	
290	Frederick William Faber	<i>The Cheerwell Water Lily: and other Poems</i>	
291	Hon. Julian Fane	<i>Julian Fane: A Memoir</i>	
291	William Freeland	<i>Birth Song: and other Poems; The Glasgow Ballad Club</i>	
291	Richard Garnett	<i>Io in Egypt: and other Poems</i>	Cf. CFP, 3-58, 8-41
292	Edmund W. Gosse	<i>On Viol and Flute; New Poems; Firdausi in Exile: and other Poems; Le Livre des Sonnets</i>	Cf. CFP, 8-230
293	David Gray	“the Cambridge edition of his poems, 1862, with the memoir by James Hedderwick and Prefatory Notice by the late Lord Houghton—and Mr. Robert Buchanan’s <i>David Gray and other Essays</i> ”; <i>The Luggie: and other Poems</i>	
296	Edmond G.A. Holmes	<i>Poems, Series I; Poems, Series II</i>	
297	Richard Hengist Horne	<i>Orion; Bible Tragedies</i>	
298	Richard Hengist Horne	<i>Cosmo de Medici: and other Poems</i>	
300	J.W. Inchbold	<i>Annus Amoris</i>	
300	Jean Ingelow	<i>Collected Poems</i>	
303	Edward Cracroft Lefroy	<i>Echoes from Theocritus, Cytisus and Galingale; Echoes from Theocritus: and other Sonnets</i>	
304	Frederick Locker	<i>London Lyrics</i>	
304	Eric Mackay	<i>Love Letters of a Violinist</i>	
306	Philip Bourke Marston	<i>Song-Tide; All in All; Wind-Voices</i>	
307	Westland Marston	<i>Selected Dramatic Work and Poems</i>	
307	George Meredith	<i>Rhoda Fleming; Poems and Lyrics of the Joy of Earth; Modern Love: and other Poems</i>	
310	Alice Meynell	<i>Preludes</i>	Cf. CFP, 8-357
311	Cosmo Monkhouse	<i>A Dream of Idleness: and other Poems</i>	
311	Ernest Myers	<i>Poems; The Defence of Rome and other Poems; The Judgement of Prometheus: and other Poems</i>	
311	Frederick W.H. Myers	<i>The Renewal of Youth: and other Poems</i>	
312	John Nichol	<i>American Literature; Hannibal; The Death of Themistocles: and other Poems</i>	

312	J. Ashcroft Noble	<i>The Pelican Papers: Reminiscences and Remains of a Dweller in the Wilderness</i>	
312	Edward H. Noel	<i>Poems</i>	
313	Francis Turner Palgrave	<i>Idylls and Songs; Lyrical Poems</i>	Cf. CFP, 8-37 and 8-409
313	John Payne	<i>Intaglios; Lautrec; New Poems</i>	
313	Mark André Raffalovich	<i>Cyril and Lionel: and other Poems</i>	
314	Hardwicke D. Rawnsley	<i>Sonnets of the English Lakes</i>	
314	Eric Sutherland Robertson	<i>English Poetesses</i>	
315	A. Mary F. Robinson	<i>A Handful of Honeysuckle; The Crowned Hippolytus: and other Poems; The New Arcadia; An Italian Garden</i>	
316	W. Caldwell Roscoe	<i>Poems and Essays by the late William Caldwell Roscoe</i>	
317	W. Stanley Roscoe	<i>Poems</i>	
319	William Bell Scott	<i>Poems by a Painter; Poems and Ballads and Studies from Nature; Harvest Home</i>	
321	Charles Strong	<i>Sonnets</i>	
322	John Addington Symonds	<i>Vagabunduli Libellus</i>	Cf. CFP, 8-532
326	John Todhunter	<i>Laurella: and other Poems; Forest Songs</i>	
326	Martin Tupper	<i>Proverbial Philosophy</i>	
327	Charles Tennyson-Turner	<i>Poems by Two Brothers; Sonnets and Fugitive Pieces</i>	
327	William Watson	<i>The Prince's Quest</i>	
328	William Watson	"a little volume of Epigrams"	
330	Theodore Watts-Dunton	<i>The Coming of Love</i>	Cf. CFP, 8-567
332	Augusta Webster	<i>In a Day</i>	
333	Joseph Blanco White	"the interesting notes compiled by Mr. Main (<i>Treasury of English Sonnets</i>)."	
334	Charles Whitehead	"Mr. Mackenzie Bell's monograph— <i>A Forgotten Genius</i> "	
335	James Chapman Woods	<i>A Child of the People: and other Poems</i>	

9. [TABLE I] Writing Utensils Used by Pessoa²⁵

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
[1st]			X
xxx			X
xxxi			X
xlvi			X
lxii			X
lxiv		<i>or ink</i>	
lxvi	X		X
lxxi		<i>or ink</i>	X
lxxv	X		
lxxx	X		
lxxxi	X		
lxxxii	X		X
2	X		
3	X		
4	X		
6	X		
8	X		
9	X		
11			X
14	X		
15	X		
17	X		
18	X		
21	X		
22	X		
24	X		
26	X		X
27			X
29	X		

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
30			X
32	X		
38	X		
39	X		
43			
44	X		X
45	X		
47	X		
52	X		
53	X		
55	X		
57	X		
61	X		
63	X		
64	X		X
68	X		
71	X		
74	X		
75	X		X
76	X		
84	X		
85			X
88	X		
90	X		
92			X
95			X
96	X		
101			X
103			X

²⁵ The “P” [Page] columns count, as pages in the book: all introductory pages numbered in romans, unnumbered ad pages at the end of the book, the two extra leaves before the title page and the insides of the front and back covers (even though these last surfaces are not technically pages.)

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
104			X
107	X		
108	X		
109			X
110	X		X
111	X		
113			X
114			X
115			X
117	X		X
119	X		
120	X		X
122	X		
123			X
124	X		
128	X		X
129			X
134	X		
135			X
137	X		X
138			X
139			X
140			X
141	X		X
143	X		X
144			X
145			X
146	X		X
147	X		X
151			X
155	X		
158			X
160			X

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
161	X		X
169	X		
174			X
176	X		
178	X		
183			X
184	X		X
185	X		X
186		X	
189	X		
190	X		X
192		X	X
194	X		
195			X
197			X
198			X
202			X
203			X
204			X
207			X
211			X
214	X		X
215			X
216			X
218			X
219			X
220			X
223			X
224			X
228	X		X
230			X
232			X
233			X

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
238			X
242			X
247	X		
249			X
250			X
251			X
253			X
254	X		
255	X		
256	X		
257	X		X
259	X		
260	X		
262	X		
264	X		
265	X		
266	X	X	
269	X		X
270	X		X
273	X		
274	X		
275	X		
276	X		
277	X		
278	X		
282	X		
283	X		
284	X		
285	X		
286	X		
287	X		
288	X		
289	X		

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
290	X		
291	X		
292	X		
293	X		
296	X		
297	X		
298	X		
300	X		
303	X		
304	X		
306	X		
307	X		
310	X		
311	X		
312	X		
313	X		
314	X		
315	X		
316	X		
317	X		
319	X		
321	X		
322	X		
326	X		
327	X		
328	X	X	
330	X		
332	X		
333	X		
334	X		
335	X		
337	X		
343			X

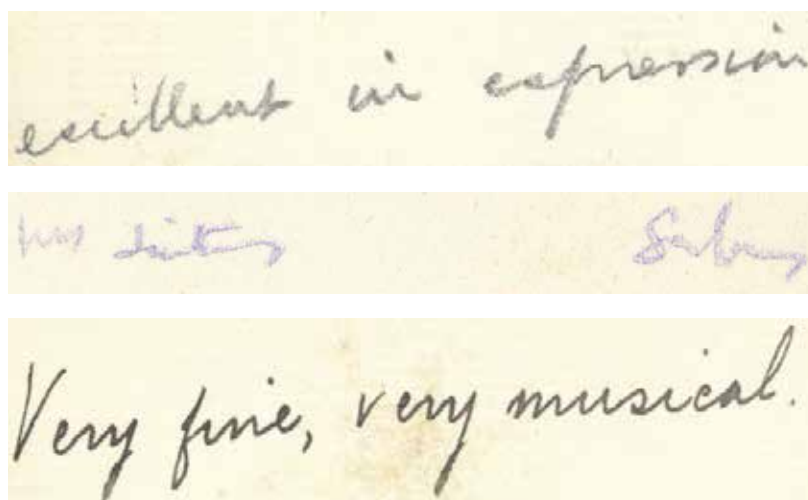
PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
344	X		
345	X		
346	X		
347		X	X

Statistics:

Total of pp.²⁶: 436
 Total of pp. annotated: 194
 % of pp. annotated: 44%
 Pp. w/ gray pencil notes: 132
 Pp. w/ black ink notes: 83*
 Pp. w/ purple pencil notes: 7**

% of pp. w/ gray pencil notes: 30%
 % of pp. w/ black ink notes: 19%
 % of pp. w/ purple pencil notes: < 2%

% of annotated pp. with...
 ... gray pencil notes: 68%
 ... black ink notes: 43%***
 ... purple pencil notes: < 4%



Figs. 67 to 69. Gray and purple pencils and black ink used by Pessoa (pp. 88, 120 & 266, details)

²⁶ See previous note for all that is included in the page-count.

* Note that the total of pp. with notes in pencil (132) plus the pp. with notes in black ink (83) sum more than the total of pp. annotated (194), because there are some pp. with both kinds of notes.

** The marks made on pp. lxiv and lxxi may have been made with purple pencil, blue ink or a particularly strong black ink; nevertheless, as they resemble the purple pencil used in other pages, we have included those two pp. in the "purple pencil" statistics.

*** These percentages, if added, surpass 100, because there are pp. with more than one type of note.

10. Notes by Fernando Távora [no call number]: 4 loose pieces of paper, each numbered (from 1 to 4), written by Távora and found together with the book *Sonnets of this Century*; besides telling a brief history of the book's ownership, these notes indicate research Távora had already done and still wished to do about Pessoa's marginalia.

Compreendido, em 17 de Dezembro ①
 a 473 a R.ª Ferreira, Porto,
 por esc. 30.000\$00. Compreendido
 pelo R.ª Ferreira, leilão na
 Armazém Português de Escritos
 por esc. 16.000\$00.
 Sobre o caso não se sabe
 no 27.º lote

—
 Análises:
 - este n.º achado em F. A. N. 1912
 que deve ser de algum amigo de
 Lisboa.
 - descrever leilões sucessivos

terce o livro - tipo de capa,
 tipo n.º leilão e objecto de
 escrita (frase, cita e letra)
 — natureza e aquisição
 dos comentários

Notas: VIR da primeira - de
 autoria de R.ª Ferreira (preço).
 41 - 1/3 de parafuso (preço) - mais
 que o preço ~~de~~ de
 origem. 476 no caso de
~~frase~~ frase - número do
 leilão de Armazém Português de
 Escritos que está fixado no leilão
 para a parte de venda

Figs. 70 & 71. Handwritten notes by Fernando Távora (document "1")

Sobre - "Degeneração" a Rex Nordon (3)
- aut. a J. P. Pinheiro - "Paul Leal, pério ou
paraviso?", publicado em "Anti. fine
e tudo", no 864, "Diário Vespertino" a
11/10/73 (tenho este recorte)

F.P. no 3º parágrafo do "sobre um manifesto
de estudantes" refere-se a "degeneração",
que trata-se de "degeneração".

S/Nordon a F.P. - R. Lind - "Tudo juntos a
F.P." - índice; e "F.P. - lealdade próspera - Edições
que Bibliograph Library (+) - pp. 10.

S/Nordon a nota exemplar do "Soneto of this
century" - ver nota a F.P. re outros textos da
introdução ("See Nordon") e mais os outros textos
que menciono a livros ("Nordon: Degeneration")

S/impl. impõe uma F.P. de aut. de. Almeida
Flores - "Um texto de impl. para F.P. publicado
no jornal "EXPLOR" de 6/XII/73 (tenho
o recorte).

→

[illegible]

Figs. 74 & 75. Handwritten notes by Fernando Távora (document "3")

outro volume sobre de (4)
 1905, com o nome de F. A. N.
 Parra, ref. in 4 f.p. e a litera-
 tura de ficção - in Parre Lerma
 Madet de 'Fama', (pp. 125.

 Em Alex. E. Severino - "f.p.
 ne Apice o hel "f. anterior ele
 meentes justicantes, vem a f.p.
 186-7 de II vol. mais alguns
 das na biblioteca a f.p. do período
 do de Durban. Também ali
 um de excerto referido este
 volume.

Fig. 76. Handwritten notes by Fernando Távora (document "4")

[1^r] Comprado, em 17 de Dezembro de 1973 a M[anu]el Ferreira¹, Porto, por esc.² 30.000\$00. Comprado pelo M[anu]el Ferreira, leilão da Associação Portuguesa de escritores por esc. 16.000\$00. Sobre o caso vê o que escrevi no 27º lote.

Analisar:³

- data da assinatura F. A. N. Pessoa⁴ que deve ser da adolescência de Durban.
- quantas leituras sucessivas [1^v] teve o livro – tipo de letra, tipo de leitura e objecto de escrita (tinta, côres e lápis)
- natureza e significado dos comentários

Notas: VLR⁵ da contra-capa – da autoria de M[anu]el Ferreira (preço). *2/-1/3 da⁶ penúltima página — creio que o preço de origem.⁷ 476 na capa de tráz⁸ – número do leilão da Associação Portuguesa de escritores que não figura no catálogo por a oferta ser tardia

[2^r] S[obre] a infl[uência] da literatura inglesa no adolescente F. P.⁹ – vê o prefácio de Adolfo Casais Monteiro a “F. P. — Poesia,”¹⁰ colecção “Nossos Clássicos,” Livraria Agir, 5^a. ed. – pag. 6, 7, e Ed[uardo] Lourenço. “Pessoa revisitado,” pg. 244,

Este volume que pertenceu a F. P. não vem referido na lista de livros ingleses¹¹ que se encontram no espólio do poeta publicado por M[aria] da Encarnação Monteiro – “Incidências Inglesas na Poesia de F. P.,” – pgs. 81-102 (vê ainda pág. 9).¹² Não estava certamente inventariado, razão pela qual, talvez, a irmã pôde oferecê-lo para o leilão da Associação Portuguesa de Escritores — O cartão de oferta do volume, de que tenho fotocópia, sugere isso.

[2^v] Na lista de volumes publicada nas “Incidências inglesas...,”¹³ já referida, vem algumas assinaturas, como esta, F. A. N. Pessôa, que registei. Apenas três tem datas: 1905 (pg. 85), 1904 (pg. 94) e 1905 (pg. 98). Estes elementos permitem datar, creio, <este volume>¹⁴ a posse deste volume que não contem, aliás, data de edição. Vê a notícia de Álvaro Bordalo publ[icada] na. “Portucale,” (n^{os} 5-6) sobre essa assinatura de F. P. — “<*A>/F\ . Nogueira Pessôa,”.

No ensaio sobre Macaulay publicado em Dez[embro] de 1904 F. P. assina “F. A. Pessoa,” (“Incidências inglesas,”, pág. 22)

S[obre] “A poesia juvenil inglesa de F. P.,” vêr G[eorg] R[udolf] Lind — “Teoria poética de F. P.,” — pg. 14, nota 6

Na célebre carta de F. P. a João Gaspar Simões, no fim, o poeta refere-se a influências inglesas — Milton e outros —

[3^r] Sobre a “*Degenerescência*,” de Max Nordau — art[igo] de J[oa]o G[aspar] Simões — “Raul Leal, génio ou paranoico?,” publicado em “Quinta-feira à tarde,” no. 864, “Diário Popular,” de 11/10/73 (tenho este recorte)

F. P. no 3º parágrafo de “Sobre um manifesto de estudantes,” refere-se à “*Degenerescência*,” que traduz por “*Degeneração*,”

S[obre] Nordau e F. P. — [Georg] R[udolf] Lind — “Teoria poética de F. P.,” — índice; e “F. P. – selected poems — Edinburgh Bilingual Library (4) – pág. 10.

S[obre] Nordau e neste exemplar dos “*Sonnets of this century*,” vêr notas de F. P. na última página da introdução (“*See Nordau*,”) e numa das últimas páginas com anúncios¹⁵ de livros (“*Nordau: Degeneration*,”)

S[obre] infl[uências] inglesas em F. P. – Vêr art[igo] de J[oa]o Almeida Flor - “Um contexto inglês para F. P.,” publicado no jornal “*EXPRESSO*,” de 6/XII/75 (tenho o recorte).

[3^v] S[obre] F. P. e Nordau – Armand Guibert “F. P.,” – Seghers – pag. 14-15.

S[obre] infl[uência] inglesa — id. id. id. pg. 9

F. P. e Nordau — Maria da Encarnação Monteiro “Influências inglesas na poesia de F.P.,” – pág. 96 (ref.^a bibliográfica)

F. P. e Nordau — “F.P. o rosto e as máscaras,” (organizado por David Mourão Ferreira), pág. 138

F. P. e Nordau – vêr M[ari]a Teresa¹⁶ Rita Lopes - “F. P. et le drame symboliste,” – pág. 495-9, etc. (vêr no índice geral)

Figuras na Exposição realizada na Fac[uldade] de Letras da Univ[ersidade] do Porto em Dezembro de 1985.

[4^r] Outro volume datado de 1905, com o nome de F. A. N. Pessoa, ref[erido] em “F.P. e a literatura de ficção,, – por Maria Leonor Machado de Sousa, pág. 128.

Em Alex[andrino] E[usébio] Severino — “F.P. na África do Sul,, q[ue] contem elementos interessantes, ver a pág. 186-7 do II vol. mais algumas obras da biblioteca de F. P. do período de Durban. Também ali não se encontra referido este volume.

Notes:

- 1 *Reference to the Manuel Ferreira bookstore, with headquarters in Oporto, a well-known dealer of books and manuscripts since 1959.*
- 2 *Abbreviation of Escudos, the national currency of Portugal prior to the introduction of the Euro in 1999; instead of expanding the abbreviation, we maintain esc. due to its traditional use before monetary values.*
- 3 *Before each new section, the manuscript presents horizontal lines, which we converted into paragraphs, for facility of reading.*
- 4 *The note shows Pessoa, but the actual signature displays Pessôa, with a circumflex (see TABLE G).*
- 5 *Távora's notes indicate ViR, but the actual mark in the book reads VLR.*
- 6 *Prices in pounds: *2/- (two shillings and zero pence) and 1/3 (one shilling and threepence).*
- 7 *o preço <em dinheiro> de origem.*
- 8 *na capa de <*trazeiros> tráz*
- 9 *Though we expand most abbreviated names, we maintain F. P. (Fernando Pessoa) and F. A. N. (Fernando Antonio Nogueira).*
- 10 *Though we normally edit book titles in italics, we preserved the quotation marks of the handwriting notes; we have also preserved its varied abbreviations for the word páginas (págs., pages, pgs).*
- 11 *The spelling of ingleses/inglezes fluctuates in these notes; we preserved the oscillation s/z.*
- 12 *pgs. 81-102. Não estava certamente inventariado, razão pela qual, talvez, a irmã [↓vêr ainda – pág. 9] pôde oferecê-lo para o leilão] the interlinear addition, though in the middle of a clause, probably refers to the previous sentence – therefore we edit it, in parentheses, at the end of the bibliographical reference of the previous sentence.*
- 13 *“Incidências inglesas...”,<,>*
- 14 *permitem datar, creio, <este volume> a posse*
- 15 **que anúncios] the owner may have intended to write que anunciam – but, after writing que, decided to use the noun anúncios, which would require the preposition com instead of the pronoun que to make sense.*
- 16 *Tereza] we used the spelling preferred by the author mentioned, i.e., Teresa Rita Lopes.*

11. Bibliography

- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2016). "'The Student of Salamanca'—an English Translation." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask—The English Poetry of Fernando Pessoa). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 319-551.
- BARRETO, José (2012). "Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2. Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 240-270.
- BATE, Jonathan (2010). "Shakespeare's Small Library." *Soul of the Age: a biography of the mind of William Shakespeare*. New York: Random House [1st edition: 2009], pp. 131-146.
- BORDALO, Álvaro (1952). "Suplemento de 'Portvcale'." *PORTVCALE—Revista de Cultura*, 3rd series, 1st vol., Oporto, Emp. Industrial Gráfica, n.ºs 5-6, p. 114.
- BYRON, Lord (1905). "Sonnet on Chillon." *The Poetical Works of Lord Byron*. Edited, with a memoir, by Ernest Hartley Coleridge. London: John Murray, p. 379 [Fernando Pessoa House, CFP, 8-82].
- CHATTERTON, Thomas (1885). *The Poetical Works of Thomas Chatterton*. London: Walter Scott (col. "The Canterbury Poets, edited by William Sharp") [Fernando Pessoa House, CFP, 8-105].
- FERRARI, Patricio (2015a). "Pessoa and Borges: In the Margins of Milton." *Variaciones Borges*, n.º 40, University of Pittsburgh, pp. 3-21.
- (2015b). "Bridging Archives: twenty-five unpublished English poems by Fernando Pessoa." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 8 (Special Jennings Issue). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 365-431.
- (2012). *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa* [doctoral thesis]. Lisbon: University of Lisbon (Department of Linguistics).
- (2010a). "Annotations." *Casa Fernando Pessoa—Digital Library*. Casa Fernando Pessoa's website: casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/anotacoes.htm (accessed 10 May 2017).
- (2010b). "Signatures." *Casa Fernando Pessoa—Digital Library*. Casa Fernando Pessoa's website: casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/assinaturas.htm (accessed 10 May 2017).
- (2009). "A biblioteca de Fernando Pessoa na génese dos heterónimos: Dispersão e catalogação (1935-2008); A arte da leitura (1898-1907)." *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Organized by Jerónimo Pizarro. Lisbon: Texto, 2nd ed., pp. 191-213.
- (2008). "Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia." *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2 (special Fernando Pessoa issue), King's College London, Modern Humanities Research Association, pp. 101-114.
- FERRARI, Patricio; PITTELLA, Carlos (2016a). "The Poems of Frederick Wyatt." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask—The English Poetry of Fernando Pessoa). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 226-301.
- (2016b). "Twenty-one Haikus by Fernando Pessoa." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9 (Orient and Orientalism). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Spring, pp. 187-232.
- (2015). "Four Unpublished English Sonnets (and the Editorial Status of Pessoa's English Poetry)." *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 28 (Fernando Pessoa as English Reader and Writer). Dartmouth: Tagus Press at UMass Dartmouth, Spring, pp. 227-246.
- FLOR, João Almeida (1975). "Um Contexto Inglês para Fernando Pessoa." *Expresso*, 6 Dec.
- GUIBERT, Armand (1960). *Fernando Pessoa*. Paris: Seghers (col. "Poètes d'Aujourd'hui," n.º 73).
- KEATS, John (1898). "To Charles Cowden Clarke." *The Poetical Works of John Keats*. London, New York: Frederic Warne and Co., pp. 32-36 [Fernando Pessoa House, CFP, 8-294].

- LIND, Georg Rudolf (1970). *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Oporto: Inova (col. "Civilização Portuguesa," vol. 8).
- LOPES, Teresa Rita (1985). *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian and Centre Culturel Portugais.
- LOURENÇO, Eduardo (1973). *Pessoa Revisitado—Literatura Estruturante do Drama em Gente*. Oporto: Inova.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998). *Poemas Lidos por Fernando Pessoa*. Translation and preface by José Augusto Seabra. Lisbon: Assírio & Alvim.
- MENEZES, Juliana Cunha (2012). *Fernando Pessoa como tradutor* [Master's dissertation]. Rio de Janeiro: PUC-Rio; permalink: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=1112728_2012_Indice.html (accessed 9 May 2017).
- MONTEIRO, George (2013). *As Paixões de Pessoa*. Translated by Margarida Vale de Gato. Lisbon: Ática.
- MONTEIRO, Maria da Encarnação (1956). *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra: Coimbra Ed.
- NOBRE, Antonio (1902). "Ao Cahir das Folhas." *Despedidas*. Oporto: n/a, p. 2.
- ____ (1892). *Só*. Paris: Léon Vanier.
- NORDAU, Max (1911a). *Paradoxes psychologiques*. Translated by August Dietrich. Paris: Félix Alcan, 7th ed., col. "Bibliothèque de philosophie contemporaine" [Fernando Pessoa House, CFP, 1-110].
- ____ (1911b). *Psycho-physiologie du génie et du talent*. Translated by August Dietrich. 5th ed. Paris: Félix Alcan, 5th ed., col. "Bibliothèque de philosophie contemporaine" [Fernando Pessoa House, CFP, 1-111].
- ____ (1903). *Vus du dehors: essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*. Translated by Auguste Dietrich. Paris: Félix Alcan, col. "Bibliothèque de philosophie contemporaine" [Fernando Pessoa House, CFP, 1-112].
- PESSOA, Fernando (2015). *No Matter What We Dream—Selected English Poems*. Edited by Patricio Ferrari and Jerónimo Pizarro. Lisbon: Tell-a-story, 2nd edition [1st edition: 2014].
- ____ (2013a). *Apreciações Literárias*. Edited by Pauly Ellen Bothe. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Critical Edition of Fernando Pessoa, col. "Studies," vol. IV).
- ____ (2013b). *Eu Sou Uma Antologia: 136 Autores Fictícios*. Edited by Jerónimo Pizarro and Patricio Ferrari. Lisbon: Tinta-da-china.
- ____ (2012). *Prosa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello, with the collaboration of Jorge Uribe. Lisbon: Babel (collection "Works of Fernando Pessoa, New Series").
- ____ (2009). *Cadernos*. Edited by Jerónimo Pizarro; with the collaboration of Patricio Ferrari and Pauly Ellen Bothe. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Critical Edition of Fernando Pessoa, Major Series, vol. XI, tome I).
- ____ (2006). "Sobre um Manifesto de Estudantes." *Prosa Publicada em Vida*. Lisbon: Círculo de Leitores, pp. 252-254.
- ____ (1997). *Poemas Ingleses—Poemas de Alexander Search*. Edited by João Dionísio. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Critical Edition of Fernando Pessoa, Major Series, vol. V, tome II).
- ____ (1993). *Poemas Ingleses—Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*. Edited by João Dionísio. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Critical Edition of Fernando Pessoa, Major Series, vol. V, tome I).
- ____ (1979). *Da República (1910-1935)*. Edited by Joel Serrão, Maria Isabel Rocheta and Maria Paula Morão. Lisbon: Ática.
- ____ (1976). *O Rosto e as Máscaras*. Anthology organized by David Mourão-Ferreira. Lisbon: Ática.
- ____ (1971) *Fernando Pessoa—Selected Poems*. Edited and translated by Peter Rickard. Edinburgh: Edinburgh University Press, Bilingual Library (4).

- ____ (1970). *Fernando Pessoa—Poesia*. Preface by Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Livraria Agir (col. "Nossos Clássicos," vol. 1), 5th edition.
- ____ (1957). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Edited by João Gaspar Simões. Lisbon: Europa-América (col. "Estudos e Documentos") [2nd ed.: Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982].
- ____ (1936). "Carta a João Gaspar Simões—11 Dez. 1931." *Presença*, 10th year, n.º 48, vol. II, Coimbra, Jul., pp. 17-20.
- ____ (1918). *35 Sonnets*. Lisboa: Monteiro & Co. [Fernando Pessoa House, CFP, 8-645 & 646 LMR].
- ____ (1904). "Macaulay." *The Durban High School Magazine*. Dec., pp. 64-67.
- PITTELLA, Carlos (2016). "Chamberlain, Kitchener, Kropotkin—and the political Pessoa." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask—The English Poetry of Fernando Pessoa). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 1-15.
- ____ (2012). *Pequenos Infinitos em Pessoa: uma aventura filológico-literária pelos sonetos de Fernando Pessoa* [doctoral thesis]. Rio de Janeiro: PUC-Rio; permalink: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtase=0813690_2012_Indice.html (accessed 5 May 2017).
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio (2011). "Uma Biblioteca em Expansão: sobrecapas de livros de Fernando Pessoa / A Growing Library: dust jackets from Fernando Pessoa's book collection" [bilingual article]. *Pessoa—Revista de Ideias*, n.º 3, Lisbon, pp. 58-96.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library* (bilingual edition). Alfragide: D. Quixote.
- QUENTAL, Antero de (2010). *Os Sonetos Completos de Antero de Quental—com tradução parcial em língua inglesa por Fernando Pessoa*. Edited by Patricio Ferrari. Lisbon: Guimarães/Babel (col. "Pessoa Editor").
- RUSSOM, Geoffrey (2016). "Metrical Complexity in Pessoa's 35 Sonnets." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask—The English Poetry of Fernando Pessoa). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 151-172.
- SARAIVA, Arnaldo (1996). *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas*. Oporto: Lello.
- SEVERINO, Alexandrino E. (1969-1970). *Fernando Pessoa na África do Sul—2. vols.* (vol. 1: *Contribuição ao estudo de sua formação artística*; vol. 2: *A educação inglesa e a obra de Fernando Pessoa*). Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. [thesis presented in 1966 at the Univ. of São Paulo].
- SHARP, William [ed.] (1905). *Sonnets of the Nineteenth Century*. Edited and arranged, with a critical introduction on the sonnet, by William Sharp. London and Felling-on-Tyne (col. "The Canterbury Poets, edited by William Sharp"), 4th edition.
- ____ (1902). *Sonnets of this Century*. Edited and arranged, with a critical introduction on the sonnet, by William Sharp. London & Newcastle-on-Tyne: Walter Scott (col. "The Canterbury Poets, edited by William Sharp"), reprint of the 3rd edition [Fernando Távora estate].
- ____ (1888). *Sonnets of this Century*. Edited and arranged, with a critical introduction on the sonnet, by William Sharp. London: Walter Scott (col. "The Canterbury Poets, edited by William Sharp"), 3rd edition.
- ____ (1886). *Sonnets of this Century*. Edited and arranged with a critical introduction on the sonnet by William Sharp. London and Newcastle-on-Tyne: Walter Scott (col. "The Canterbury Poets"), 1st edition.
- SIMÕES, João Gaspar (1973). "Raul Leal, génio ou paranoico?" *Diário Popular (Quinta-feira à tarde)*, n.º 864, 11 Oct.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1978). *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisbon: Novaera.

Quatro cartas de Fernando Pessoa revisitadas

Fernanda Vizcaíno*

Keywords

Fernando Pessoa, João Gaspar Simões, Letters, Epistolary, Critical transcription.

Abstract

This article intends to show the relevance, within the Pessoaan epistolary, of the transcription of the letters from the originals. Many of the letters have never been transcribed and published in the original form. It is of vital importance to try to establish the authenticity and original form of the Pessoaan correspondence for a better understanding of his life and work.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, João Gaspar Simões, Cartas, Epistolário, Transcrição crítica.

Resumo

Este artigo pretende mostrar a relevância, dentro do epistolário pessoano, da transcrição das cartas a partir dos originais. Muitas das cartas nunca foram transcritas e publicadas na sua forma original. Consideramos de importância vital estabelecer a autenticidade e a forma original da correspondência Pessoaana para uma melhor compreensão da sua vida e da sua obra.

* Universidade do Minho.

Écrire, c'est donc se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre.

(FOUCAULT, 1983: 16-17)

A correspondência permite revisitar a vida e a obra de Fernando Pessoa no seu dia a dia de cidadão comum. Pessoa guardou, durante anos, papéis para a posteridade. Fazia, muitas vezes, cópias das cartas que enviava aos mais variados destinatários. O tempo em que Pessoa viveu afasta-se cada vez mais da nossa realidade e resgatar os *seus* papéis e, neste caso mais concreto, as *suas* cartas assume uma importância vital na preservação da memória do autor, da sua escrita, sem intermediários (até onde for possível), sem filtros. Entendemos, assim, ser fundamental recuperar Pessoa na *primeira Pessoa*, até porque, e pegando nas palavras de Eduardo Lourenço “Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo. Pela simples razão de que foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si tomando-se sempre por um outro” (LOURENÇO, 1993: 9).

Um dos mais profícuos destinatários de Fernando Pessoa foi João Gaspar Simões, considerado, de um modo geral, o primeiro biógrafo de Fernando Pessoa. Eduardo Lourenço atribuiu-lhe um papel fundamental, embora não isento de crítica, na construção do “mito-Pessoa”. De entre os diretores da *Presença*, a correspondência trocada entre Pessoa e Gaspar Simões foi a mais extensa. As cartas trocadas entre os dois contabilizam um total de 84. Estas 84 cartas estão todas transcritas em *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença* (1998), com edição e estudo de Enrico Martines. Gaspar Simões contabiliza trinta e nove cartas recebidas de Pessoa, mas que “seriam quarenta e uma se se não tivessem extraviado duas”, e estas “versam, pela maior parte, assuntos impessoais: são o balanço da colaboração do Poeta na ‘folha de arte e crítica’” (SIMÕES, 1957: 10). A edição de Martines possui a mais completa e rigorosa transcrição da correspondência trocada entre Pessoa e Gaspar Simões. Sendo isto verdade, convém realçar que o professor italiano não trabalhou diretamente com os originais, no caso das cartas enviadas por Pessoa a Gaspar Simões. Segundo Martines, 12 cartas de Pessoa foram consultadas no espólio da Biblioteca Nacional de Portugal. Outras 27 cartas de Pessoa foram estudadas e transcritas a partir de fotocópias disponibilizadas por D. Manuela Murteira França. Além disso, Martines estudou e transcreveu cópias de químico. Veja-se a seguinte passagem da edição crítica: “Os testemunhos de todas as cartas de Fernando Pessoa, com a exceção da II [...] são cópias de químico em folhas de papel de cópia: trata-se das cópias que Pessoa produzia para o seu arquivo da correspondência e falta-lhes a assinatura, posta a tinta só no original; os originais foram vendidos por João Gaspar Simões e não temos notícia do seu paradeiro” (in PESSOA, 1998b: 353).

A troca epistolar entre Pessoa e Gaspar Simões inicia-se com uma carta datada de 6 de junho de 1929, enviada por Gaspar Simões a Fernando Pessoa e

termina com a carta datada de 24 de dezembro de 1934, enviada por Pessoa a Gaspar Simões, que, em 1957, publicou as cartas que Pessoa lhe endereçou, com o título *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, com a chancela Publicações Europa-América. Nas décadas seguintes, essas cartas foram publicadas e republicadas em edições que privilegiaram a modernização da ortografia e a uniformização de certos aspetos gráficos como, por exemplo, a colocação da data no papel, a assinatura, entre outros.

A correspondência de Fernando Pessoa é um guião da sua vida, ainda com muitas lacunas por preencher. Daí que seja necessário revisitar a epistolografia pessoana e resgatá-la na sua forma original, como ponto de partida para novas descobertas. Um exemplo conhecido prende-se com a data de uma das cartas. Lembremo-nos da carta manuscrita por Fernando Pessoa a Armando Teixeira Rebelo, datada de 24 de Agosto de 1909, primeiro publicada por João Gaspar Simões, assumindo o ano 1907. A letra de Fernando Pessoa não é de fácil leitura, daí a confusão entre os número 7 e 9. Este “lapso visual”, como lhe chamou Jerónimo Pizarro (2012: 242), esta diferença de dois anos influenciou todas as biografias do poeta na segunda metade do século XX, sendo que os acontecimentos cronológicos que referem estão erroneamente organizados.

Um exemplo menos conhecido é uma carta enviada por Pessoa a Gaspar Simões, transcrita com a data de 3 de dezembro de 1931, e que foi publicada, com a ortografia atualizada, pelo destinatário, em *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, pela primeira vez em 1957. Essa data manteve-se na 2.^a edição das *Cartas*, bem como em outras edições dedicadas à correspondência de Pessoa como *Correspondência 1923-1935*, com edição de Manuela Parreira da Silva e *Obra Essencial*, vol. 7, *Cartas*, edição de Richard Zenith; a primeira nada assinala em relação ao original ou eventual cópia, enquanto a última indica nas notas finais: “Publicada em *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões* (desta carta não há nenhuma cópia conservada por Pessoa que se conheça)” (in PESSOA, 2007: 471). Esta carta, datilografada, foi também transcrita na edição crítica *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, nas páginas 169-170. Contudo, Enrico Martines adverte: “Não está disponível nenhum testemunho desta carta, transcrita, para completar o diálogo epistolar, tal como foi publicada em *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, 1957, pp. 87-89” (in PESSOA, 1998b: 373). Assim, esta edição acabou também por manter, erradamente, o dia 3 de dezembro, assim como por transcrever a missiva a partir de Gaspar Simões, que, como sabemos, optou por atualizar a ortografia.

Ao transcrevermos esta carta a partir do original, temos a possibilidade de colocar a assinatura de Fernando Pessoa na carta transcrita, pela primeira vez, de transcrever o texto na ortografia original e de corrigir a data da carta: Pessoa coloca efetivamente o dia 4 na data, e não o dia 3. Mas impõe-se aqui uma dúvida: foi Gaspar Simões, tendo o original, datilografado e não manuscrito, em sua posse,

quem colocou na data o dia 3 de dezembro. Ou terá sido um erro tipográfico? O certo é que a correção está aí, mercê da sorte de termos tido acesso ao original (Figs. 1 e 2). E que embora apenas se trate da diferença de um dia na data, cada contributo para uma transcrição fiel ao original não é de somenos importância. Aliás, este contributo pretende ajudar a completar o diálogo epistolar entre estes dois interlocutores revelando estas duas cartas originais.

*

A segunda carta não é inédita, pois foi transcrita e publicada pela primeira vez na revista *Presença*, n.º 48, em julho de 1936, por Gaspar Simões juntamente com o seu ensaio “Notas à margem de Uma Carta de Fernando Pessoa”. No texto que acompanha a publicação desta carta, Gaspar Simões justifica a sua escolha em tornar pública a carta: «É exactamente por isso, pelo que há nesta carta de singularmente revelador quanto à imagem que o poeta se obstinava em julgar ser a sua, que esta carta merece ser publicada» (20).

Mais tarde, a carta aparecerá parcialmente transcrita no livro *Novos Temas* bem como nas notas de *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, aqui curiosamente indicando como fonte o livro *Páginas de Doutrina Estética*, p. 225, e não a carta original. O trecho transcrito em *Vida e Obra*, com a ortografia atualizada, é o que se segue: “Que eu saiba ou repare só a falta de dinheiro (no próprio momento) ou um tempo de trovoadas (enquanto dura) são capazes de me deprimir”. Por que terá Gaspar Simões como que omitido, em primeira estância, que se tratava de uma carta que lhe era dirigida? Quem lesse a 4.ª edição de *Vida e Obra*, de 1980 (como é o nosso caso) não poderia então saber, pelo menos numa leitura mais descontraída, que Pessoa tinha escrito isso numa carta a Gaspar Simões. A passagem do texto para a qual se remete este parágrafo, em nota, no final do livro é a subsequente:

Em criança, quando em Durban ainda, Fernando Pessoa vinha para a janela presenciar o feérico espectáculo que ofereciam, naquelas paragens tropicais, as grandes trovoadas que se desencadeavam sobre o oceano Indico; em adulto, porém, presentindo a proximidade de uma tempestade dessa natureza (inserção da nota), era assaltado por uma grande depressão, por um grande terror mesmo. Não será lícito depreender daqui que o adolescente interrogava o enigma dos astros, tranquilo na ignorância ainda do mistério oculto nos fenómenos naturais, enquanto o adulto tremia perante a majestade e a vastidão desse mesmo mistério, já então largamente sondado?

(SIMÕES, 1980: 488)

Podemos apenas conjecturar que Gaspar Simões, ao referir as *Páginas de Doutrina Estética*, com seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena, e não a carta, procurasse, de certa forma, legitimar a interpretação psicológica que faz de Fernando Pessoa. Finalmente, Gaspar Simões não foi imune às imensas críticas que recebeu quando publicou o livro.

(Eduardo Lourenço, no seu livro *Fernando, Rei da nossa Baviera*, escreveu o seguinte, a título de exemplo: “Não se espere que eu confirme o célebre diagnóstico de *mistificação*, lavrado por quem, mais do que ninguém, contribuiu para o ‘mito-Pessoa’, tal como se impôs no mundo e ao mundo”; e a seguir: “Refiro-me, naturalmente, a João Gaspar Simões que, desesperado diante de um processo criador de que não descobria o ‘sujeito’ psicológico clássico, nem a necessidade, acabou por ceder à tentação” [1993: 14]).

A transcrição mais completa da carta que a *Presença* revelou em 1936 aparece em *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença* (PESSOA, 1998b: 172-180). Aqui a transcrição, tal como no caso de todas as cartas desta edição, mantém a ortografia original. Segundo Jerónimo Pizarro “A modernização da ortografia de um autor poderia considerar-se um acto de sobre-edição; e a reposição da ortografia, um acto de desedição” (PIZARRO, 2012: 228). A nosso ver, atualizar a ortografia retira-lhe um pouco de *autenticidade* à palavra escrita. Quando lemos um autógrafo de Pessoa diretamente no suporte original a ligação à escrita é mais autêntica. Quando lemos um texto na ortografia original, livre de atualizações, a proximidade texto-leitor é maior.

Sobre a segunda carta incluída neste contributo, é de notar que a nota manuscrita a lápis, no topo da primeira página, onde se lê “Compor em 12 Sorbonne”, é uma indicação não autógrafa destinada a alguém da *Presença*, em relação ao tipo de letra a usar na transcrição para a revista. No original consultado a assinatura de Pessoa encontra-se no fim da carta e do post-scriptum. As correções feitas à mão são bastante visíveis.

*

A segunda carta é de 11 de dezembro de 1931. Apenas três dias depois, Fernando Pessoa escreve outra carta a João Gaspar Simões, datada de 14 de dezembro de 1931. Esta carta foi parcialmente transcrita em *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Gaspar Simões diz que Pessoa a escrevera para fazer algumas “rectificações”, mas, na própria carta, Pessoa esclarece que apenas quer fazer “uma leve emenda e um accrescimo” à carta que tinha enviado três dias antes. A carta foi enviada a Gaspar Simões sem ser “passada a limpo”, com as emendas a tinta preta no original datilografado. A menção da carta surge em *Vida e Obra*, num capítulo dedicado ao amigo de Pessoa, com o título “Amizade trágica”, onde Gaspar Simões “explica” aquilo que, em seu entender, os dois amigos tinham em comum, ou seja, que “Ambos, no fundo, eram órfãos de mãe” (1980: 301). O crítico apoia-se nas cartas que recebeu de Pessoa, a célebre carta de 11 de dezembro de 1931, já aqui comentada e a carta de 14 de dezembro do mesmo ano, para a sua análise interpretativa. Gaspar Simões transcreve o parágrafo onde Pessoa se refere a Sá-Carneiro e termina dizendo, também em nota, em relação a esta carta recebida por

ele três dias depois: “Parece-me que Fernando Pessoa é aqui muito mais psicanalista do que pretendia e que o diagnóstico sobre Sá-Carneiro vai muito mais longe do que aquele que eu fizera sobre ele próprio, Fernando Pessoa...” (1980: 632).

Em jeito de comentário a esta observação de Gaspar Simões citamos, uma vez mais, Eduardo Lourenço que, num texto a propósito da admiração de Pessoa por Junqueiro, não deixa de nomear Gaspar Simões:

De maior alcance é notar não só a estima como a admiração – em Pessoa sempre rara – por um Poeta que hoje nada parece ter de comum com ele. (...) Pessoa sempre tomou muito a sério aquilo que designa como «poesia metafísica», isto é, poesia de intenção e vocação gnoseológica, aberta às questões do sentido do universo e da nossa vida nele. Assim, de *A Oração à Luz* não hesita em escrever. «De um canto de luz tira Junqueiro uma das maiores poesias metafísicas do mundo, poesia que se pode comparar só à *Ode on the Intimations of Immortality* de Wordsworth.» Claro que nós podemos considerar Pessoa um crítico medíocre – é o caso de Gaspar Simões – mas todas essas referências mostram, pelo menos, o interesse invulgar de Pessoa por Junqueiro.

(LOURENÇO, 1993: 114)

Neste contributo, apresentamos, pela primeira vez, os originais da carta de 14 de dezembro de 1931, incluindo a assinatura do remetente, a tinta preta, a mesma que usou para fazer emendas no texto da carta. Se excluirmos a transcrição e publicação desta carta, ou partes dela, pelo destinatário (Gaspar Simões), as transcrições posteriores foram feitas a partir de cópias “a papel chimico, a copia que não custa tirar”, como Pessoa amiúde fazia.

*

A última carta que Fernando Pessoa escreveu a João Gaspar Simões, com data de 24 de dezembro de 1934, até agora, tanto quanto sabemos, não foi transcrita com a grafia original. Quando começamos a pesquisar sobre a correspondência enviada por Fernando Pessoa, e neste caso específico, cartas enviadas a Gaspar Simões, consultamos a 1ª edição, de 1957, das *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. No verso da primeira folha está impresso: “Desta obra foi feita uma tiragem especial de 110 exemplares impressos em papel offset, assinados pelo autor. Os números 1 a 10 não são destinados ao mercado.” O nosso exemplar está assinado por Gaspar Simões, a tinta azul, com a dedicatória “A Luiz Forjaz Trigueiro, lembrança do seu velho amigo e admirador | João Gaspar Simões”.

Neste exemplar figura o fac-símile da última carta, com data de 24-12-1934, que Gaspar Simões recebeu de Fernando Pessoa. Enrico Martines refere na edição crítica de *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, em nota a esta carta, que: “Não está disponível nenhum testemunho desta carta, transcrita, para completar o diálogo epistolar, tal como foi publicada em Fernando Pessoa, *Cartas*

de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões, 1957, pp. 146-47” (in PESSOA, 1998b: 389). Pelo exposto, concluímos que Enrico Martines não teve acesso a esta tiragem especial de 110 números. Portanto, na edição crítica aqui referida, esta carta aparece transcrita com a ortografia atualizada. Também em outras edições como a de 1999, *Correspondência 1923-1935*, e a de 2007, *Obra Essencial*, vol. 7, *Cartas*, esta missiva está transcrita com a ortografia atualizada e sem a assinatura. Logo, esta carta é, tanto quanto sabemos, aqui transcrita pela primeira vez, a partir do original com a ortografia original.

Um pormenor curioso é o facto de Pessoa também ter escrito uma carta a José Régio e outra a Adolfo Casais Monteiro, com a mesma data desta carta para Gaspar Simões. A nosso ver, é curioso notar a forma de tratamento dada a cada um dos diretores da *presença* bem como o teor (no geral, semelhante, mas com algumas pequenas nuances, conforme o destinatário) das cartas.

*

Gostaria de deixar aqui uma palavra de agradecimento às pessoas que tornaram possível este artigo: àqueles que me facultaram a consulta e transcrição das cartas aqui referidas, o meu muito Obrigada. À Universidade do Minho, em geral, um especial agradecimento pela motivação que me transmite, na superação dos obstáculos. Finalmente, um agradecimento a Jerónimo Pizarro pelo seu incansável, empenhado e genuíno apoio nesta aventura “pessoana”.

Apartado 147,
Lisboa, 4 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Muito e muito obrigado pelo seu livro, que recebi no dia 1. Queria escrever-lhe depois de o ter inteiramente lido e meditado, relendo, até, e mais attentamente, o que nelle ha de reproduzido da "Presença" e já meu conhecido. Mas essa leitura só pode ser honestamente feita na semana que vem. Prefiro, pois, desde já simplesmente lh'o agradecer, deixando para depois da tal leitura mais attenta os commentarios, quaesquer que sejam, que me ocorrerem, e me parecer de qualquer utilidade communicar-lhe. Nessa altura farei os commentarios de ha muito promettidos sobre o estudo, ~~inserto~~ neste livro, que me diz respeito.

No decurso do phenomeno physico de abrir o livro e percorrer aqui e alli esta ou aquella pagina, fiquei - desde já lh'o digo - com a mesma agradável impressão do seu espirito que tenho sempre tido. Em outras palavras, parece-me que este livro em nada deverá desviar-se do caminho intellectual que v. começou traçando, admiravelmente, no seu livro anterior. Faço, mas sob reserva de emenda possivel, uma reserva: no relance, pareceu-me que v. tendia para querer explicar de mais. Na carta, que de aqui a dias lhe escreverei, esclarecerei esta phrase, se a não tiver que retirar.

E, desde já, uma observação adversa, mas amavel, colhida de uma nota que li ^{decurso do} ~~no~~ phenomeno physico acima indicado. Refiro-me á nota em que se desculpa de citar, a proposito do José Regio, varios auctores celebres, em sentido de comparação psychologica. Não se offende v. decerto que, valendo-me da triste ~~vantagem~~ vantagem que tenho em ter quasi o dobro da sua idade, lhe dê um conselho. Conselho importuno, tanto por ser conselho, como porque v. m'o não pediu. Mas dou-o translatamente, e servindo-me da indicação magisterial de não sei que diplomata francez. Disse elle: Nunca explicar, nunca se desculpar, nunca se arrepender. Meu querido Gaspar Simões, nunca peça desculpa de ~~nada~~ nada, sobretudo ao publico. E quem te diz que a historia definitiva da literatura não

Fig. 1. Carta de 4 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

2.

levará o José Regio tam alto, ou mais alto, que o Tolstoi ou o André Gide, ou quem mais v. citasse? Não me custa nada a admittir essa possibilidade, sobretudo em quem, sendo tam jovem como o Regio, já tanto conseguiu a dentro da sua sensibilidade. De resto - admitto - nunca pude ler o Gide, e, quanto ao Tolstoi, basta ser russo para eu ter difficuldade em dar por elle.

Até já. E um abraço de amigo e de admirador do seu muito dedicado e grato,

Fernando Pessoa

Fig. 2. Carta de 4 de Dezembro de 1931.
Coleção particular.

Apartado 147,
Lisboa, 4 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Muito e muito obrigado pelo seu livro, que recebi no dia 1. Queria escrever-lhe depois de o ter inteiramente lido e meditado, relendo, até, e mais attentamente, o que nelle ha de reproduzido da *Presença* e já meu conhecido. Mas essa leitura só pode ser honestamente feita na semana que vem. Prefiro, pois, desde já simplesmente lh'o agradecer, deixando para depois da tal leitura mais attenta os commentarios, quaesquer que sejam, que me ocorrerem, e me parecer de qualquer utilidade communicar-lhe. Nessa altura farei os commentarios de ha muito promettidos sobre o estudo, inserto neste livro, que me diz respeito.

No decurso do phenomeno physico de abrir o livro e percorrer aqui e alli esta ou aquella pagina, fiquei – desde já lh'o digo – com a mesma agradável impressão do seu espirito que tenho sempre tido. Em outras palavras, parece-me que este livro em nada deverá desviar-se do caminho intellectual que v[ocê] começou traçando, admiravelmente, no seu livro anterior. Faço, mas sob reserva de emenda possivel, uma reserva: no relance, pareceu-me que v[ocê] tendia para querer explicar de mais. Na carta, que de aqui a dias lhe escreverei, esclarecerei esta phrase, se a não tiver que retirar.

E, desde já, uma observação adversa, mas amavel, colhida de uma nota que li no decurso do phenomeno physico acima indicado. Refiro-me á nota em que se desculpa de citar, a proposito do José Regio, varios auctores celebres, em sentido de comparação psychologica. Não se offende v[ocê] decerto que, valendo-me da triste vantagem que tenho em ter quasi o dobro da sua idade, lhe dê um conselho. Conselho importuno, tanto por ser conselho, como porque v[ocê] m'o não pediu. Mas dou-o translatamente, e servindo-me da indicação magisterial de não sei que diplomata francez. Disse elle: Nunca explicar, nunca se desculpar, nunca se arrepender. Meu querido Gaspar Simões, nunca peça desculpa de nada, sobretudo ao publico. E quem lhe diz que a historia definitiva da literatura não levará o José Regio tam alto, ou mais alto, que o Tolstoi ou o André Gide, ou quem mais v[ocê] citasse? Não me custa nada a admittir essa possibilidade, sobretudo em quem, sendo tam jovem como o Regio, já tanto conseguiu a dentro da sua sensibilidade. De resto – admitto – nunca pude ler o Gide, e, quanto ao Tolstoi, basta ser russo para eu ter difficuldade em dar por elle.

Até já. E um abraço de amigo e de admirador do seu muito dedicado e grato,



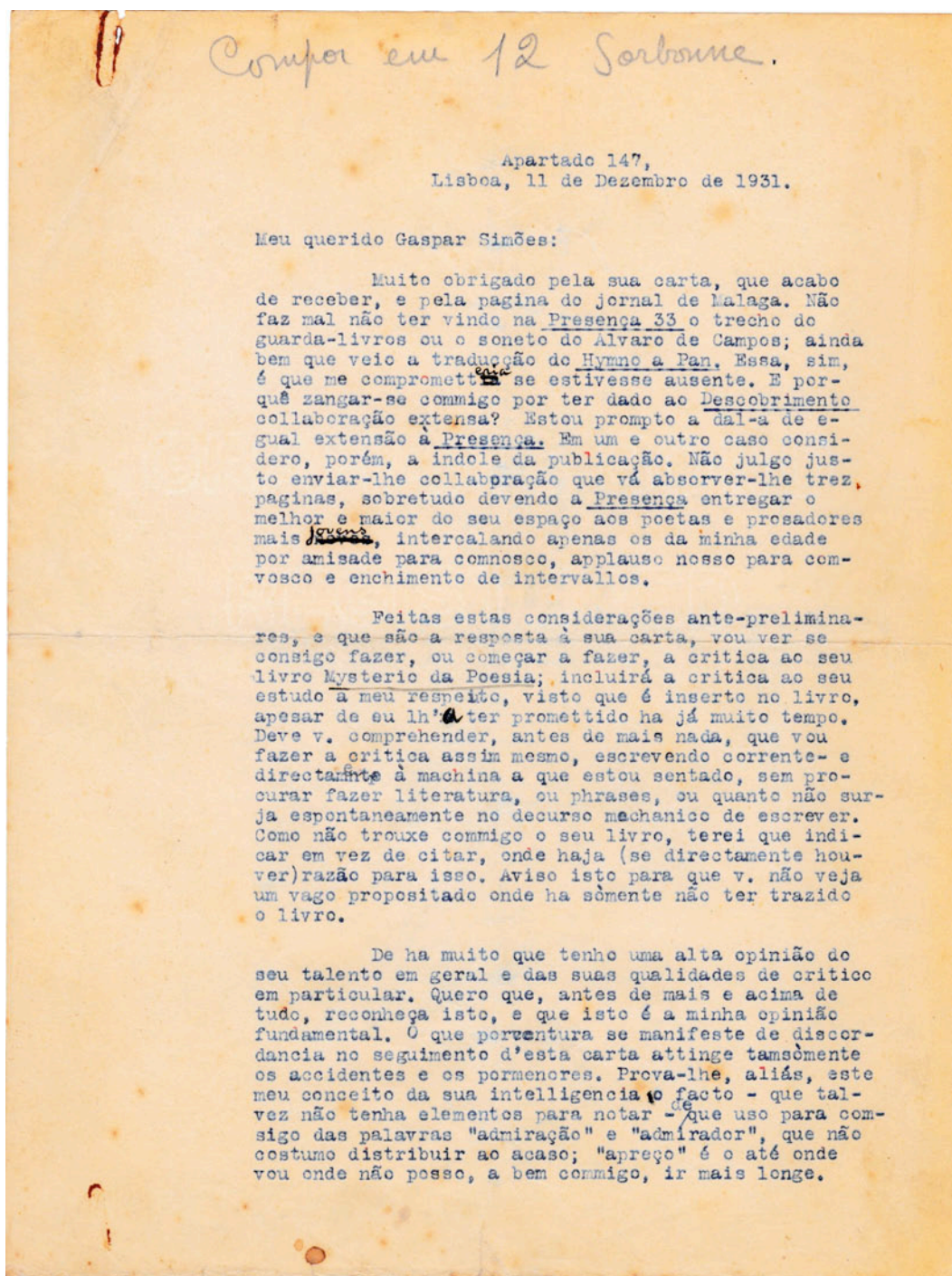


Fig. 3. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

2.

A meu vêr, o Mysterio da Poesia marca, na evolução do seu espirito e da expressão d'elle, um estádio intermedio entre Temas e um livro seu futuro. O Mysterio da Poesia é essencialmente - a meu vêr, sempre - um livro de estádio intermedio: é mais profundo e mais confuso que Temas. O Gaspar Simões cresceu mentalmente - cresce-se mentalmente até aos 45 annos - e está atravessando uma phase de uma doença do crescimento. Sente a necessidade de explicar mais, e mais profundamente, do que fez em Temas, mas, em parte, não attingiu ainda o commando dos meios de aprofundamento, e, em parte, busca aprofundar pontos da alma humana que não haverá nunca meios para aprofundar. De ahí - sempre, a meu ver - o que de febril, de precipitado, de offegante estorva a lucidez ~~na xxxxxx~~ substancial de certas observações, e priva outras, centralmente, de lucidez.

Áparte o que vejo nisto de uma simples manifestação de evolução intima, creio que se entrega um pouco mais do que deveria ás influencias e suggestões do meio intellectual europeu, com todas as suas theorias proclamando-se sciencia, com todos os seus talentos e habéis proclamando-se e proclamados genios. Não o accuso de não ver isto: na sua idade nunca se vê. Pasmó hoje - pasmo com horror - do que admirarei - sincera e intelligentemente - até aos 30 annos ~~no~~ passado e ~~(então)~~ presente da literatura internacional. Commigo isto deu-se tanto ~~na xxxxxx~~ com a literatura como com a politica. Pasmó hoje, com vergonha inutil (e, ~~porisso~~, injusta) de quanto admirarei a democracia e nella cri, de quanto julguei que valia a ~~xxxxxxxx~~ pena fazer um esforço para bem da entidade inexistente chamada "o povo", de quam sinceramente, e sem estupidez, suppuz que a palavra "humanidade" correspondia uma significação sociologica, e não a simples accepção biologica de "especie humana".

Entre ~~xxxx~~ ^(ram) guias que o induziram no relativo labyrintho para que entrou, parece-me que posso destacar o Freud, entendendo por Freud elle e os seus seguidores. Acho isto absolutamente comprehensivel, não só pelas razões geraes acima expostas, mas pelas, particular, de que o Freud é em verdade um homem de genio, creador de um criterio psychologico original e ~~original~~, e com o poder emissor derivado de esse criterio se ter tornado nelle ~~uma~~ franca parancia de typo interpretativo. O exito europeu e ultraeuropeu do Freud procede, a meu ver, em parte da originalidade do criterio; em parte do que ~~tem~~ da força e estreiteza da loucura (assim se formam as religiões

Fig. 4. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

3.

e as seitas religiosas, compreendendo nestas, porque o são, as de mysticismo politico, como o fascismo, o comunismo, e outras assim; mas principalmente de o criterio assentar (salvo desvios em alguns sequazes) numa interpretação sexual. Isto dá azo a que se possam escrever, a titulo de obras de sciencia (que por vezes, de facto, são), livros absolutamente obscenos, e que se possam "interpretar" (em geral sem razão nenhuma critica) artistas e escriptores passados e presentes num ~~xxx~~ sentido degradante e Brasileira do Chiado - assim ministrando masturbagões psychicas á vasta rede de onanismos de que parece formar-se a mentalidade civilizational contemporanea.

Compreenda-me v. bem: não quero com isto sequer suppor que seja este ultimo pormenor do Freudismo o que fez, a ~~vi~~, passes hypnoticos. Mas foi este pormenor que criou o vasto interesse no Freudismo em todo o mundo, e que, portanto, fez a publicidade do systema. Foi por um processo identico que, tendo o Junqueiro derivado a sua celebridade do phenomeno extra-literario de atacar a Igreja Catholica (em que intimamente cria) e os "burguezes" (de cuja classe era excessivo ornamento), nós, no meu tempo, o passámos a admirar literariamente, e ainda que não concordássemos com qualquer d'aquelles dois elementos que haviam creado a celebridade pela qual o liamos e admiravamos.

Ora, a meu ver (é sempre "a meu ver"), o Freudismo é um systema imperfeito, estreito e utilissimo. É imperfeito se julgamos que nos vae dar a chave, que nenhum systema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por elle, que tudo se reduz á sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-atômica. É utilissimo porque chamou a attenção dos psychologos para trez elementos importantissimos na vida da alma, e portanto na interpretação d'ella: (1) o subconsciente e a nossa consequente qualidade de animaes irracionais; (2) a sexualidade, cuja importancia havia sido, por diversos motivos, diminuida^o desconhecida anteriormente; (3) o que poderei chamar, em linguagem minha, a translação, ou seja a conversão de certos elementos psychicos (não só sexuaes) em outros, por estorvo ou desvio dos originaes, e a possibilidade de se determinar a existencia de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com ellas ou elles.

Já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, ~~antes~~ já antes, até, de ouvir fallar nelle, eu tinha pessoalmente chegado á conclusão marcada (1) e a alguns resultados dos que incluí sob a indicação (3).

Fig. 5. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

4.

No capitulo (2) tinha feito menos observações, dado o pouco que sempre me interessou a sexualidade, propria ou alheia - a primeira pela pouca importancia que sempre dei a mim-mesmo, como ente physico e social, a segunda por um melindre (a dentro da minha propria cabeça) de me intrometer, ainda que interpretativamente, na vida ~~dei~~ dos outros. Não tenho lido muito do Freud, nem sobre o systema freudiano e seus derivados; mas o que tenho lido tem servido extraordinariamente - confesso - para afiar a faca psychologica e limpar ou substituir as lentes do microscopio critico. Não precisei do Freud (nem elle, que eu saiba, me esclareceria nesse pormenor) para saber distinguir a validade do orgulho, nos casos em que podem confundir-se, por meio de manifestações em que essas qualidades surgem indirectamente. Não precisei tambem do Freud para, no proprio campo da indicação (2), ~~distinguir~~, pelo simples estylo literario, o pederasta e o onanista, e, a dentro do onanismo, o onanista praticante ~~do~~ onanista psychico. Os trez elementos constitutivos do estylo do pederasta, os trez elementos constitutivos do estylo do onanista (e a divergencia, em um d'elles, entre o praticante e o psychico) - para nada d'isto precisei de Freud ou dos freudianos. Mas muitas outras coisas, neste capitulo e nos outros dois, de facto Freud e os seus me esclareceram: nunca me havia occorrido, por exemplo, que o tabaco (acrescentarei "e o alcool") ~~era~~ uma translação do onanismo. Deppis do que li neste sentido, num ~~eszkizma~~ breve estudo de um psychanalista, verifiquei immediatamente que, dos cinco perfeitos exemplares do onanista que tenho conhecido, quatro não fumavam nem bebiam, e o que fumava abominava o vinho.

O assumpto obrigou-me a cahir no sexual, mas foi para exemplificar, como v. comprehende, e para lhe dizer quanto, criticando embora e divergindo, reconheço o poder hypnotico dos freudismos sobre toda creatura intelligente, sobretudo se a sua intelligencia tem a feição critica. O que desejo agora accentuar é que me parece que esse systema e os systemas analogos ou derivados devem por nós ser empregados como estímulos da argucia critica, e não como dogmas scientificos ou leis da natureza. Ora o que me parece é que v. se serviu d'elles um pouco neste ultimo sentido, sendo portanto correspondentemente arrastado por o que ha de pseudo-scientifico em muitas partes d'esses systemas, o que conduz á falseação; por o que ha de audaz em outras partes, o que conduz á precipitação; e ~~por o que~~ ha de abusivamente sexual em outras, ~~manifestando~~ o que conduz a um rebaixamento automatico, sobretudo perante o publico, do auctor criticado, de sorte que a explicação, sinceramente buscada e innocentemente exposta, redunda numa aggressão. Porque o publico é estúpido? Sem duvida,

Fig. 6. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

5.

mas o que faz o publico publico, que é o ser collectivo, por isso mesmo o priva da intelligencia, que é só individual. A Robert Browning, não só grande poeta, mas poeta intellectual e subtil, referiram uma vez o que havia de indiscutivel quanto á pederastia de Shakespeare, tam ~~clara~~ e constantemente affirmada nos Sonetos. Sabe o que Browning respondeu? "Então elle é menos Shakespeare!" ("If so the less Shakespeare he!"). Assim é o publico, meu querido Gaspar Simões, ainda quando o publico se chame Browning, que nem sequer era colectivo.

Nestas considerações, feitas em tom mental de conversa solitaria, e assim transmittidas á rapidez da machina, vae a maior parte da critica que tenho que fazer, adversamente, ao Mysterio da Poesia. Ellas versam, para fallar pomposamente, um dos aspectos methodologicos do seu livro. Mas ha nelle tambem elementos de pressa excusada e de precipitação critica a que qualquer questão de methodo é alheia. Se v. confessadamente não tem os elementos biographicos precisos para ajuizar de que poderia ser a alma do Sá-Carneiro, porque se baseia na falta de elementos para formar um juizo? Tem v. a certeza, só porque eu o digei repito, que tenho saudades da infancia e que a musica constitue para mim - como direi? - o meio natural estorvado da minha intima expressão? E repare que cito o estudo sobre Sá-Carneiro, que, dada a sua falta de elementos, é admiravel de espirito critico, e o estudo a meu respeito que só pecca por se basear, como verdadeiros, em dados que são falsos por eu, artisticamente, não saber senão mentir.

Concretizo. A obra de Sá-Carneiro é toda ella atravessada por uma intima deshumanidade, ou, melhor, inhumanidade: não tem calor humano, nem ternura humana, excepto a introvertida. Sabe porque? Porque elle perdeu a mãe quando tinha dois annos e não conheceu nunca o carinho materno. Verifiquei sempre que os amadrastados da vida são falhos de ternura, sejam artistas, sejam simples homens; seja porque a mãe lhes falhasse por morte, seja porque lhes falhasse por frieza ou afastamento. Ha uma differença: os a quem a mãe faltou por morte (a não ser que sejam seccos de indole, como o não era Sá-Carneiro) viram sobre si-mesmos a ternura propria, numa substituição de si-mesmos á mãe incognita; os a quem a mãe faltou por frieza perdem a ternura que tivessem e ~~xxxxxxixxxx~~ ~~xxxxxxxxxxxx~~ (salvo se são genios da ternura) resultam cynicos implacaveis, filhos monstruosos do amor ~~xxxxxx~~ ~~xxxxxxxx~~ natal que se lhes negou.

Concretizo mais, agora commigo. Nunca senti saudades da infancia; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por indole, e no sentido directo da pala-

Fig. 7. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

6.

vra, futurista. Não sei ter pessimismo, nem olhar para traz. Que eu saiba ou repare, só a falta de dinheiro (no proprio momento) ou um tempo de trovoadas (emquanto dura) são capazes de me deprimir. Tenha, do passado, somente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei, mas a saudade d'ellas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são attitudes literárias, sentidas intensamente por instincto dramatico, quer as assigne Alvaro de Campos, quer as assigne Fernando Pessoa. São sufficientemente representadas, no tom e na verdade, por aquelle meu breve poema que começa, "O sino da minha aldeia..." O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Martyres, alli no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directorio, e a casa em que nasci foi aquella onde mais tarde (no segundo andar; eu nasci no quarto) haveria de installar-se o Directorio Republicano. (Nota: a casa estava condemnada a ser notavel, mas oxalá o 4º andar dê melhor resultado que o 2º.)

Depois d'estas concretizações, ou coisa parecida, desejo regressar (se ainda tiver cabeça, pois já estou cansado) a um ponto methodologico. A meu ver (cá estão as tres palavras outra vez), a função do critico deve concentrar-se em tres pontos: (1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; (2) buscar o que poderemos chamar a explicação central do artista (typo lyrico, typo dramatico, typo lyrico elegiaco, typo dramatico poetico, etc.); (3) comprehendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poetica de desentendimento. Este terceiro ponto tem talvez qualquer coisa de diplomatico, mas até com a verdade, meu querido Gaspar Simões, ha que haver diplomacia.

Nada d'isto, creio, precisa ser esolarecido, salvo, talvez, o que indiquei como (2). Prefiro - até para abbreviar - explicar por um exemplo. Escolho-me a mim mesmo, porque é quem está aqui mais perto. O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramatico; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação intima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vão outro - eis tudo. Do ponto de vista ~~humano~~ humano - em que ao critico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque - sou um hystero-neurasthenico com a predominancia do elemento hystérico na emoção e do elemento neurasthenico na intelligencia e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o critico fixe, porém, que sou

Fig. 8. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

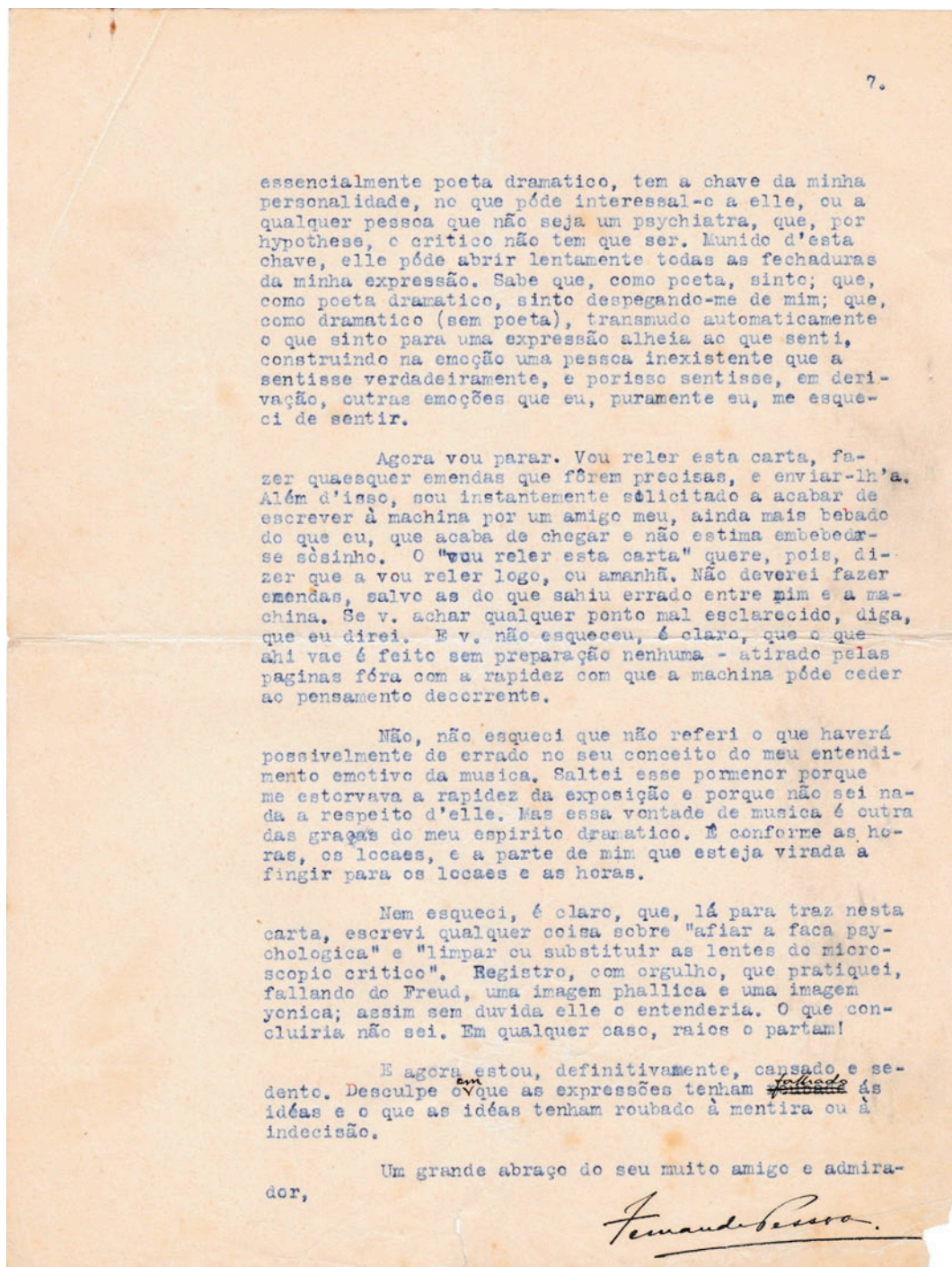


Fig. 9. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

8.

P.S.

Houve um ponto da sua carta a que não respondi ou me referi. É o que trata da nota do Descobrimento sobre Camillo Pessanha.

Quero referir-me simplesmente à influência que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influência sobre mim; mas é conveniente não ver influência do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, lembre o Pessanha. Tenho elementos proprios naturalmente semelhantes a certos elementos proprios do Pessanha; e certas influencias poeticas ingliezas, que soffri muito antes de saber sequer da existencia do Pessanha, actuam no mesmo sentido que elle.

Mas quanto ao Sá-Carneiro... Eu conhecia, de cór, quasi todos os poemas do Pessanha, por m'os ter varias vezes dito o Carlos Amaro. Communiquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de suppor, ficou encantado com elles. Não vejo, porém, que tenham influencia do o Sá-Carneiro em qualquer coisa. Uma grande admiração não implica uma grande influencia, ou, até, qualquer influencia. Tenho uma grande admiração por Camões (o epico, não o lyrico), mas não sei de elemento algum camoneano que tenha tido influencia em mim, influenciavel como sou. É isto por uma razão precisamente igual à que explica a não-influencia de Pessanha sobre Sá-Carneiro. É que o que Camões me poderia "ensinar" já me fôra "ensinado" por outros. A exaltação e sublimação do instincto de patria são phenomenos inensinaveis em sua substancia: ou temos naturalmente o sentimento patriotico, ou o não temos; ou temos a capacidade de exaltar e sublimar os nossos sentimentos, ou a não temos. (E, aparte isto, o sentimento patriotico é uma das coisas mais correntes em todas as literaturas, sendo, aliás, a sublimação constructiva do odio, que é tam necessario à existencia como o amor - a outra coisa egualmente corrente em todas as literaturas). É a construção e desenvolvimento do poema epico, tem-as Milton (que li antes de ler os Lusiadas) em maior grau que Camões.

Ora Sá-Carneiro tinha em si-mesmo, ou de outras influencias, tudo quanto o Pessanha lhe poderia dar, quando primeiro ouviu, como elle diz, "dos seus versos". Isto explica, ao mesmo tempo, a não-influencia e a grande admiração.

Muito seu,

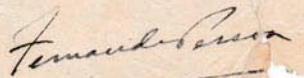


Fig. 10. Carta de 11 de Dezembro de 1931.
Coleção particular.

Apartado 147

Lisboa, 11 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Muito obrigado pela sua carta, que acabo de receber, e pela pagina do Jornal de *Malaga*. Não faz mal não ter vindo na *Presença* 33 o trecho do guarda-livros ou o soneto do Alvaro de Campos; ainda bem que veio a traducção do *Hymno a Pan*. Essa, sim, é que me comprometteria se estivesse ausente. E porquê zangar-se commigo por ter dado ao *Descobrimento* collaboração extensa? Estou prompto a dal-a de igual extensão à *Presença*. Em um e outro caso considero, porém, a indole da publicação. Não julgo justo enviar-lhe collaboração que vá absorver-lhe trez paginas, sobretudo devendo a *Presença* entregar o melhor e maior do seu espaço aos poetas e prosadores mais jovens, intercalando apenas os da minha idade por amisade para comnosco, applauso nosso para comvosco e enchimento de intervallos.

Feitas estas considerações ante-preliminares, e que são a resposta à sua carta, vou ver se consigo fazer, ou começar a fazer, a critica ao seu livro *Mysterio da Poesia*; incluirá a critica ao seu estudo a meu respeito, visto que é inserto no livro, apesar de eu lh'a ter promettido ha já muito tempo. Deve v[ocê] comprehender, antes de mais nada, que vou fazer a critica assim mesmo, escrevendo corrente- e directamente à machina a que estou sentado, sem procurar fazer literatura, ou phrases, ou quanto não surja espontaneamente no decurso mechanico de escrever. Como não trouxe commigo o seu livro, terei que indicar em vez de citar, onde haja (se directamente houver) razão para isso. Aviso isto para que v[ocê] não veja um vago propositado onde ha sòmente não ter trazido o livro.

De ha muito que tenho uma alta opinião do seu talento em geral e das suas qualidades de critico em particular. Quero que, antes de mais e acima de tudo, reconheça isto, e que isto é a minha opinião fundamental. O que porventura se manifeste de discordancia no seguimento d'esta carta attinge tamsòmente os accidentes e os pormenores. Prova-lhe, aliás, este meu conceito da sua intelligencia o facto – que talvez não tenha elementos para notar – de que uso para comsigo das palavras “admiração” e “admirador”, que não costumo distribuir ao acaso; “apreço” é o até onde vou onde não posso, a bem commigo, ir mais longe.

A meu vêr, o *Mysterio da Poesia* marca, na evolução do seu espirito e da expressão d'elle, um estadio intermedio entre *Temas* e um livro seu futuro. O *Mysterio da Poesia* é essencialmente – a meu vêr, sempre – um livro de estádio intermedio: é mais profundo e mais confuso que *Temas*. O Gaspar Simões cresceu mentalmente – cresce-se mentalmente até aos 45 annos – e está atravessando uma phase de uma doença do crescimento. Sente a necessidade de explicar mais, e mais profundamente, do que fez em *Temas*, mas, em parte, não attingiu ainda o commando dos meios de aprofundamento, e, em parte, busca aprofundar pontos

da alma humana que não haverá nunca meios para aprofundar. De ahí – sempre, a meu ver – o que de febril, de precipitado, de offegante estorva a lucidez substancial de certas observações, e priva outras, centralmente, de lucidez.

À parte o que vejo nisto de uma simples manifestação de evolução íntima, creio que se entrega um pouco mais do que deveria às influências e sugestões do meio intellectual europeu, com todas as suas theorias proclamando-se sciencia, com todos os seus talentosos e habéis proclamando-se e proclamados genios. Não o accuso de não *ver* isto: na sua idade nunca isto se vê. Pasma hoje – pasmo com horror – do que admirei – sincera- e intelligentemente – até aos 30 annos, no passado e no (então) presente da literatura internacional. Commigo isto deu-se tanto com a literatura como com a politica. Pasma hoje, com vergonha inútil (e, porisso injusta) de quanto admirei a democracia e nella cri, de quanto julguei que valia a pena fazer um esforço para bem da entidade inexistente chamada “o povo”, de quam sinceramente, e sem estupidez, suppuz que à palavra “humanidade” correspondia uma significação sociologica, e não a simples accepção biologica de “especie humana”.

Entre os guias que o induziram no relativo labyrintho para que entrou, parece-me que posso destacar o Freud, entendendo por Freud elle e os seus seguidores. Acho isto absolutamente comprehensivel, não só pelas razões geraes acima expostas, mas pela, particular, de que o Freud é em verdade um homem de genio, creador de um criterio psychologico original e attrahente, e com o poder emissor derivado de esse criterio se ter tornado nelle uma franca paranoia de typo interpretativo. O exito europeu e ultraeuropeu do Freud procede, a meu ver, em parte da originalidade do criterio; em parte do que este tem da força e estreiteza da loucura (assim se formam as religiões e as seitas religiosas, comprehendendo nestas, porque o são, as de mysticismo politico, como o fascismo, o communismo, e outras assim); mas principalmente de o criterio assentar (salvo desvios em alguns sequazes) numa interpretação sexual. Isto dá azo a que se possam escrever, a titulo de obras de sciencia (que por vezes, de facto, são), livros absolutamente obscenos, e que se possam “interpretar” (em geral sem razão nenhuma critica) artistas e escriptores passados e presentes num sentido degradante e Brasileira do Chiado – assim ministrando masturbações psychicas á vasta rede de onanismos de que parece formar-se a mentalidade civilizacional contemporanea.

Comprehenda-me v[ocê] bem: não quero com isto sequer suppor que seja este ultimo pormenor do Freudismo o que fez, a v[ocê], passes hypnoticos. Mas foi este pormenor que creou o vasto interesse no Freudismo em todo o mundo, e que, portanto, fez a publicidade do systema. Foi por um processo identico que, tendo o Junqueiro derivado a sua celebridade do phenomeno extra-literario de atacar a Egreja Catholica (em que intimamente cria) e os “burguezes” (de cuja classe era excessivo ornamento), nós, no meu tempo, o passámos a admirar literariamente, e

ainda que não concordassemos com qualquer d'aquelles dois elementos que haviam creado a celebridade pela qual o liamos e admiravamos.

Ora, a meu ver (é sempre "a meu ver"), o Freudismo é um systema imperfeito, estreito e utilissimo. É imperfeito se julgamos que nos vae dar a chave, que nenhum systema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por elle, que tudo se reduz à sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-atômica. É utilissimo porque chamou a attenção dos psychologos para trez elementos importantissimos na vida da alma, e portanto na interpretação d'ella: (1) o subconsciente e a nossa consequente qualidade de animaes irracionais; (2) a sexualidade, cuja importancia havia sido, por diversos motivos, diminuida ou desconhecida anteriormente; (3) o que poderei chamar, em linguagem minha, a *translação*, ou seja a conversão de certos elementos psychicos (não só sexuaes) em outros, por estorvo ou desvio dos originaes, e a possibilidade de se determinar a existencia de certas qualidades ou defeitos por meio de effeitos aparentemente irrelacionados com ellas ou elles.

Já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, já antes, até, de ouvir fallar nelle, eu tinha pessoalmente chegado á conclusão marcada (1) e a alguns resultados dos que inclui sob a indicação (3). No capitulo (2) tinha feito menos observações, dado o pouco que sempre me interessou a sexualidade, propria ou alheia – a primeira pela pouca importancia que sempre dei a mim-mesmo, como ente physico e social, a segunda por um melindre (a dentro da minha propria cabeça) de me intrometer, ainda que interpretativamente, na vida dos outros. Não tenho lido muito do Freud, nem sobre o systema freudiano e seus derivados; mas o que tenho lido tem servido extraordinariamente – confesso – para afiar a faca psychologica e limpar ou substituir as lentes do microscopio critico. Não precisei do Freud (nem elle, que eu saiba, me esclareceria nesse pormenor) para saber distinguir a vaidade do orgulho, nos casos em que podem confundir-se, por meio de manifestações em que essas qualidades surgem indirectamente. Não precisei tambem do Freud para, no proprio campo da indicação (2), conhecer, pelo simples estylo literario, o pederasta e o onanista, e, a dentro do onanismo, o onanista praticante e o onanista psychico. Os trez elementos constitutivos do estylo do pederasta, os trez elementos constitutivos do estylo do onanista (e a divergencia, em um d'elles, entre o praticante e o psychico) – para nada d'isto precisei de Freud ou dos freudianos. Mas muitas outras coisas, neste capitulo e nos outros dois, de facto Freud e os seus me esclareceram: nunca me havia ocorrido, por exemplo, que o tabaco (acrescentarei "e o alcool") fosse uma translação do onanismo. Depois do que li neste sentido, num breve estudo de um psychanalista, verifiquei immediatamente que, dos cinco perfeitos exemplares do onanista que tenho conhecido, quatro não fumavam nem bebiam, e o que fumava abominava o vinho.

O assumpto obrigou-me a cahir no sexual, mas foi para exemplificar, como v[ocê] comprehende, e para lhe dizer quanto, criticando embora e divergindo,

reconheço o poder hypnotico dos freudismos sobre toda creatura intelligente, sobretudo se a sua intelligencia tem a feição critica. O que desejo agora accentuar é que me parece que esse systema e os systemas analogos ou derivados devem por nós ser empregados como estímulos da argucia critica, e não como dogmas scientificos ou leis da natureza. Ora o que me parece é que v[ocê] se serviu d'elles um pouco neste ultimo sentido, sendo portanto correspondentemente arrastado por o que ha de pseudoscientifico em muitas partes d'esses systemas, o que conduz á falseação; por o que ha de audaz em outras partes, o que conduz à precipitação; e por o que ha de abusivamente sexual em outras, o que conduz a um rebaixamento automatico, sobretudo perante o publico, do auctor criticado, de sorte que a explicação, sinceramente buscada e innocentemente exposta, redundava numa aggressão. Porque o publico é estúpido? Sem duvida, mas o que faz o publico publico, que é o ser colectivo, por isso mesmo o priva da intelligencia, que é só individual. A Robert Browning, não só grande poeta, mas poeta intellectual e subtil, referiram uma vez o que havia de indiscutivel quanto à pederastia de Shakespeare, tam clara- e constantemente affirmada nos Sonetos. Sabe o que Browning respondeu? "Então elle é menos Shakespeare!" ("If so the less Shakespeare he!"). Assim é o publico, meu querido Gaspar Simões, ainda quando o publico se chame Browning, que nem sequer era colectivo.

Nestas considerações, feitas em tom mental de conversa solitaria, e assim transmittidas à rapidez da machina, vae a maior parte da critica que tenho que fazer, adversamente, ao *Mysterio da Poesia*. Ellas versam, para fallar pomposamente, um dos aspectos methodologicos do seu livro. Mas ha nelle tambem elementos de pressa excusada e de precipitação critica a que qualquer questão de methodo é alheia. Se v[ocê] confessadamente não tem os elementos biographicos precisos para ajuizar do que poderia ser a alma do Sá-Carneiro, porque se baseia na falta de elementos para formar um juizo? Tem v[ocê] a certeza, só porque eu o digo e repito, que tenho saudades da infancia e que a musica constitue para mim – como direi? – o meio natural estorvado da minha intima expressão? E repare que cito o estudo sobre Sá-Carneiro, que, dada a sua falta de elementos, é admiravel de espirito critico, e o estudo a meu respeito que pecca só por se basear, como verdadeiros, em dados que são falsos por eu, artisticamente, não saber senão mentir.

Concretizo. A obra de Sá-Carneiro é toda ella atravessada por uma intima deshumanidade, ou, melhor, inhumanidade: não tem calor humano, nem ternura humana, excepto a introvertida. Sabe porquê? Porque elle perdeu a mãe quando tinha dois annos e não conheceu nunca o carinho materno. Verifiquei sempre que os amadrastados da vida são falhos de ternura, sejam artistas, sejam simples homens; seja porque a mãe lhes falhasse por morte, seja porque lhes falhasse por frieza ou afastamento. Ha uma differença: os a quem a mãe faltou por morte (a não ser que sejam seccos de indole, como o não era Sá-Carneiro) viram sobre si-

mesmos a ternura propria, numa substituição de si-mesmos à mãe incognita; os a quem a mãe faltou por frieza perdem a ternura que tivessem e (salvo se são genios da ternura) resultam cynicos implacaveis, filhos monstruosos do amor natal que se lhes negou.

Concretizo mais, agora commigo. Nunca senti saudades da infancia; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por indole, e no sentido directo da palavra, futurista. Não sei ter pessimismo, nem olhar para traz. Que eu saiba ou repare, só a falta de dinheiro (no proprio momento) ou um tempo de trovoadas (emquanto dura) são capazes de me deprimir. Tenho, do passado, sòmente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei, mas a saudade d'ellas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são attitudes literarias, sentidas intensamente por instincto dramatico, quer as assigne Alvaro de Campos, quer as assigne Fernando Pessoa. São sufficientemente representadas, no tom e na verdade, por aquelle meu breve poema que começa, "Ó sino da minha aldeia..." O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Martyres, alli no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directorio, e a casa em que nasci foi aquella onde mais tarde (no segundo andar; eu nasci no quarto) haveria de instalar-se o Directorio Republicano. (Nota: a casa estava condemnada a ser notavel, mas oxalá o 4.º andar dê melhor resultado que o 2.º.)

Depois d'estas concretizações, ou coisa parecida, desejo regressar (se ainda tiver cabeça, pois já estou cansado) a um ponto methodologico. A meu ver (cá estão as trez palavras outra vez), a função do critico deve concentrar-se em trez pontos: (1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; (2) buscar o que poderemos chamar *a explicação central* do artista (typo lyrico, typo dramatico, typo lyrico elegiaco, typo dramatico poetico, etc.); (3) comprehendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poetica de desentendimento. Este terceiro ponto tem talvez qualquer coisa de diplomatico, mas até com a verdade, meu querido Gaspar Simões, ha que haver diplomacia.

Nada d'isto, creio, precisa ser esclarecido, salvo, talvez, o que indiquei como (2). Prefiro – até para abbreviar – explicar por um exemplo. Escolho-me a mim mesmo, porque é quem está aqui mais perto. O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramatico; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação intima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vão outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao critico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um hysteroneurasthenico com a predominancia do elemento hysterico na emoção e do elemento neurasthenico na intelligencia e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o critico fixe, porém, que sou essencialmente poeta

dramatico, tem a chave da minha personalidade, no que póde interessal-o a elle, ou a qualquer pessoa que não seja um psychiatra, que, por hypothese, o critico não tem que ser. Munido d'esta chave, elle póde abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramatico, sinto despegando-me de mim; que, como dramatico (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e porisso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.

Agora vou parar. Vou reler esta carta, fazer quaesquer emendas que fôrem precisas, e enviar-lh'a. Além d'isso, sou instantemente solicitado a acabar de escrever à machina por um amigo meu, ainda mais bebado do que eu, que acaba de chegar e não estima embebedar-se sòzinho. O "vou reler esta carta" quiere, pois, dizer que a vou reler logo, ou amanhã. Não deverei fazer emendas, salvo as do que sahio errado entre mim e a machina. Se v[ocê] achar qualquer ponto mal esclarecido, diga, que eu direi. E v[ocê] não esqueceu, é claro, que o que ahi vae é feito sem preparação nenhuma – atirado pelas paginas fóra com a rapidez com que a machina póde ceder ao pensamento decorrente.

Não, não esqueci que não referi o que haverá possivelmente de errado no seu conceito do meu entendimento emotivo da musica. Saltei esse pormenor porque me estorvava a rapidez da exposição e porque não sei nada a respeito d'elle. Mas essa vontade de musica é outra das graças do meu espirito dramatico. É conforme as horas, os locais, e a parte de mim que esteja virada a fingir para os locais e as horas.

Nem esqueci, é claro, que, lá para traz nesta carta, escrevi qualquer coisa sobre "afiar a faca psychologica" e "limpar ou substituir as lentes do microscopio critico". Registro, com orgulho, que pratiquei, fallando do Freud, uma imagem phallica e uma imagem yonica; assim sem duvida elle o entenderia. O que concluiria não sei. Em qualquer caso, raios o partam!

E agora estou, definitivamente, cansado e sedento. Desculpe o em que as expressões tenham falhado ás idéas e o que as idéas tenham roubado à mentira ou à indecisão.

Um grande abraço do seu muito amigo e admirador,



P.S.

Houve um ponto da sua carta a que não respondi ou me referi. É o que trata da nota do *Descobrimento* sobre Camillo Pessanha.

Quero referir-me simplesmente à influencia que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influencia sobre mim; mas é conveniente não ver influencia do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, relembre o Pessanha. Tenho elementos proprios naturalmente semelhantes a certos elementos proprios do Pessanha; e certas influencias poeticas inglezas, que soffri muito antes de saber sequer da existencia do Pessanha, actuam no mesmo sentido que elle.

Mas quanto ao Sá-Carneiro... Eu conhecia, de cór, quasi todos os poemas do Pessanha, por m'os ter varias vezes dito o Carlos Amaro. Communiquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de suppor, ficou encantado com elles. Não vejo, porém, que tenham influenciado o Sá-Carneiro em qualquer coisa. Uma grande admiração não implica uma grande influencia, ou, até, qualquer influencia. Tenho uma grande admiração por Camões (o epico, não o lyrico), mas não sei de elemento algum camoneano que tenha tido influencia em mim, influenciavel como sou. E isto por uma razão precisamente igual à que explica a não-influencia de Pessanha sobre Sá-Carneiro. É que o que Camões me poderia "ensinar" já me fôra "ensinado" por outros. A exaltação e sublimação do instincto de patria são phenomenos inensinaveis em sua substancia: ou temos naturalmente o sentimento patriotico, ou o não temos; ou temos a capacidade de exaltar e sublimar os nossos sentimentos, ou a não temos. (E, à parte isto, o sentimento patriotico é uma das coisas mais correntes em todas as literaturas, sendo, aliás, a sublimação constructiva do odio, que é tam necessario à existencia como o amor – a outra coisa igualmente corrente em todas as literaturas). E a construcção e amplitude do poema epico, tem-as Milton (que li antes de ler os *Lusiadas*) em maior grau que Camões.

Ora Sá-Carneiro tinha em si-mesmo, ou de outras influencias, tudo quanto o Pessanha lhe poderia dar, quando primeiro ouviu, como elle diz, "dos seus versos". Isto explica, ao mesmo tempo, a não-influencia e a grande admiração.

Muito seu,



Apartado 147,
Lisboa, 14 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Como, quando escrevo cartas à machina, que é sempre que são extensas, ou importa que sejam claras, ou ha machina, tiro, a papel chimico, a copia que não custa tirar, estive agora a reler a que lhe escrevi na sexta-feira e lhe expedi no sabbado de manhã, registrada, para que se não perdesse.

Depois de reler, desejo fazer uma leve emenda e um accrescimo. A carta foi escripta, como nella mesmo lhe disse, com a velocidade que a machina permittia, e porisso me escapou uma ~~palavra~~ reserva ou resticção num ponto, e me esqueceu por completo mencionar outro ponto. O primeiro caso tem mais importancia que o segundo.

Onde, fallando da influencia no Sá-Carneiro da morte prematurissima da mãe, refiro que a ausencia de ternura propriamente humana na obra d'elle é devida a isso, assim como a introversão ~~de~~ ternura que nelle havia, deveria ter exposto melhor, porque não é inteiramente assim. No primeiro caso está bem; no segundo não o está inteiramente. Onde a introversão da ternura é dada (por exemplo) por

Pobre menino ideal...
Que me faltou afinal?
Um élo? Um rastro?... Ai de mim!...,

é deveras a substituição da ternura propria à ternura materna nunca havida. Mas onde o tom é

Ternura feita saudade,
~~Eu~~ beijo as minhas mãos brancas...
.....
Tristes mãos longas e lindas
Que eram feitas pra se dar...,

o caso é outro, e o movimento mental tem outra origem, que é, supponho, inutil que especifique. Reforça-se do primeiro type de introversão, mas não procede intimamente d'elle.

O que me esqueceu por completo mencionar é o caso da referencia que fiz no meu Interregno a ser aquelle folheto escripto de maneira que ninguem mais o poderia escrever, ou qualquer coisa neste sentido,

Fig. 11. Carta de 14 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

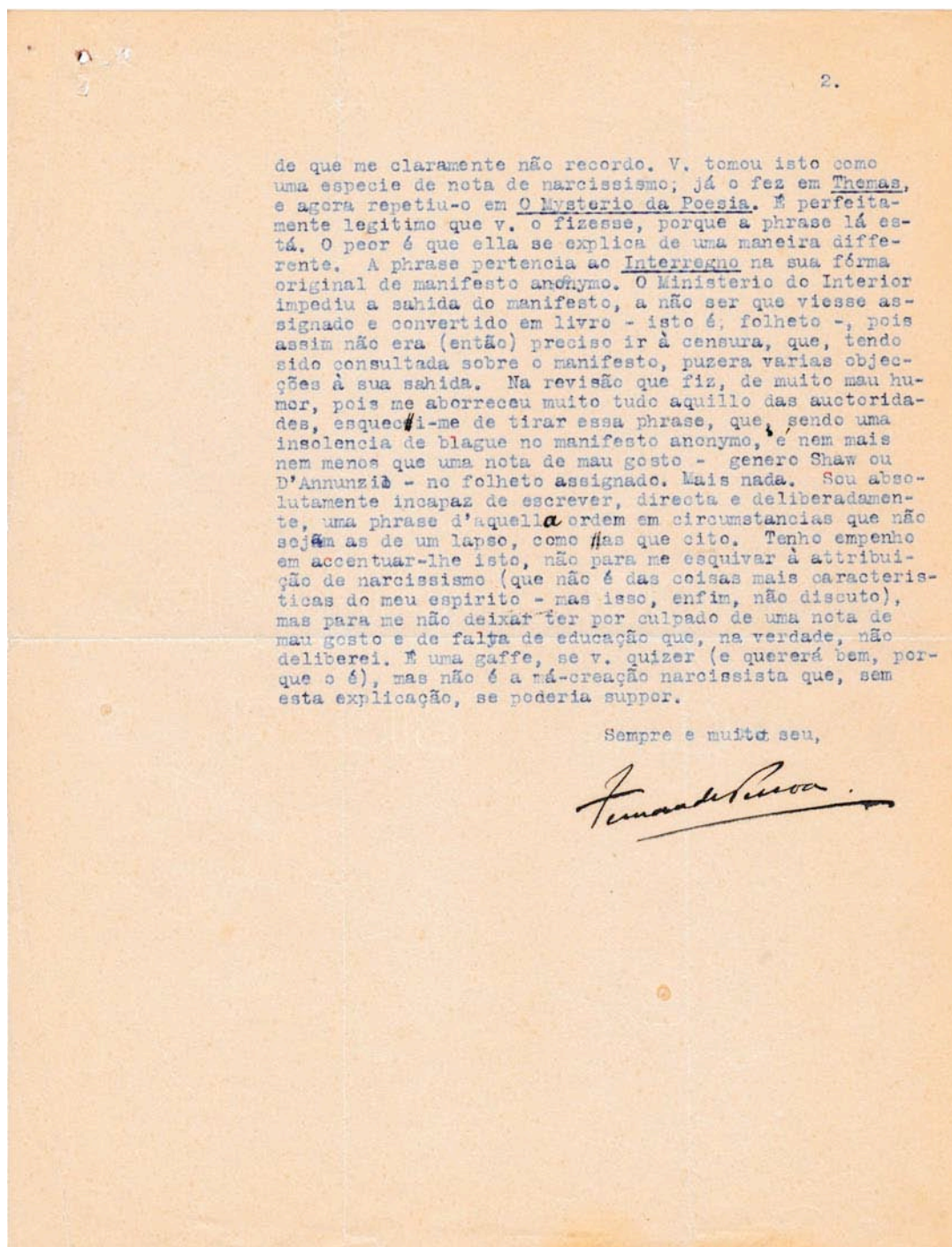


Fig. 12. Carta de 14 de Dezembro de 1931.
Coleção particular.

Apartado 147,
Lisboa, 14 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Como, quando escrevo cartas à machina, que é sempre que são extensas, ou importa que sejam claras, ou ha machina, tiro, a papel chimico, a copia que não custa tirar, estive agora a reler a que lhe escrevi na sexta-feira e lhe expedi no sabbado de manhã, registrada, para que se não perdesse.

Depois de reler, desejo fazer uma leve emenda e um accrescimo. A carta foi escripta, como nella mesmo lhe disse, com a velocidade que a machina permittia, e porisso me escapou uma reserva ou restricção num ponto, e me esqueceu por completo mencionar outro ponto. O primeiro caso tem mais importancia que o segundo.

Onde, fallando da influencia no Sá-Carneiro da morte prematurissima da mãe, refiro que a ausencia de ternura propriamente humana na obra d'elle é devida a isso, assim como a introversão de ternura que nelle havia, deveria ter exposto melhor, porque não é inteiramente assim. No primeiro caso está bem; no segundo não o está inteiramente. Onde a introversão da ternura é dada (por exemplo) por

Pobre menino ideal...
Que me faltou afinal?
Um élo? Um rastro? ... Ai de mim!...,

é deveras a substituição da ternura propria à ternura materna nunca havida. Mas onde o tom é

Ternura feita saudade,
Eu beijo as minhas mãos brancas...
.....
Tristes mãos longas e lindas
Que eram feitas pra se dar...,

o caso é outro, e o movimento mental tem outra origem, que é, supponho, inutil que especifique. Reforça-se do primeiro typo de introversão, mas não procede intimamente d'elle.

O que me esqueceu por completo mencionar é o caso da referencia que fiz no meu *Interregno* a ser aquelle folheto escripto de maneira que ninguem mais o poderia escrever, ou qualquer coisa neste sentido, de que me claramente não recordo. V[ocê] tomou isto como uma especie de nota de narcissismo; já o fez em *Themas*, e agora repetiu-o em *O Mystério da Poesia*. É perfeitamente legitimo que v[ocê] o fizesse, porque a phrase lá está. O peor é que ella se explica de uma

maneira diferente. A phrase pertencia ao *Interregno* na sua fórmula original de manifesto anonymo. O Ministerio do Interior impediu a saída do manifesto, a não ser que viesse assignado e convertido em livro – isto é; folheto –, pois assim não era (então) preciso ir à censura, que, tendo sido consultada sobre o manifesto, puzera varias objecções à sua saída. Na revisão que fiz, de muito mau humor, pois me aborreceu muito tudo aquillo das auctoridades, esqueci-me de tirar essa phrase, que, sendo uma insolencia de blague no manifesto anonymo, é nem mais nem menos que uma nota de mau gosto – genero Shaw ou D’Annunzio – no folheto assignado. Mais nada. Sou absolutamente incapaz de escrever, directa e deliberadamente, uma phrase d’aquella ordem em circumstancias que não sejam as de um lapso, como as que cito. Tenho empenho em accentuar-lhe isto, não para me esquivar à attribuição de narcissismo (que não é das coisas mais caracteristicas do meu espirito – mas isso, enfim, não discuto), mas para me não deixar ter por culpado de uma nota de mau gosto e de falta de educação que, na verdade, não deliberei. É uma gaffe, se v[ocê] quizer (e quererá bem, porque o é), mas não é a má-creação narcisista que, sem esta explicação, se poderia suppor.

Sempre e muito seu,

A handwritten signature in dark ink, reading "Fernando Pessoa" in a cursive script, followed by a horizontal line.

Meu querido Gaspar Simões,
 Desempe não me tem escripto ha
 mais tempo, como devia e queria, para
 me agradecer o Amores Infelizes, que
 muito e devoras apreciar.
 Devo-lhe ainda uma carta "critica"
 acerca do Elle. Como poder escrever-
 hi'a durante o mez que vem, que
 tentamos passar, na sua maior parte,
 no Estoril; nella tratarei, entre d'ou-
 te um novo livro tambem.
 Vai por este canal, registado, o
 meu livro "Mensagem". Si agora, mais
 vinte e tantos dias depois de ser
 posto á venda, tenho exemplares para
 enviar, em numero que se veja, e não
 seja portanto aborrido por offensas, ma-
 turalmente inevitaveis a pessoas com
 quem estou em contacto ^{directo} diario ou fre-
 quente. Desempe-me, pois, tambem
 esta demora.
 Envio esta carta, e o livro, para
 Coimbra, mas não sei se v. estará lá

Fig. 13. Carta de 24 de Dezembro de 1931.

nesta altura do anno. Supponho, porém,
que uma e outra coisa lhe chegarão,
e sem grande demora.

Bom Fato e um Anno Novo como
v. o quer.

Ahara o o amigo preto e o
comrador de sempre

Fernando Pessoa

24-XII-1934.

P.S. - Quer exemplares do
livro para Presença? Ha. pmo
mandar quando quizer.

Fig. 14. Carta de 24 de Dezembro de 1931.

24 de Dezembro de 1934.

Meu querido Gaspar Simões¹:

Desculpe não lhe ter escripto ha mais tempo, como devia e queria, para lhe agradecer o *Amores Infelizes*, que muito e deveras apreciei.

Devo-lhe ainda uma carta “critica” ácerca do *Eloi*. Conto poder escrever-lh’a durante o mez que vem, que tenciono passar, na sua maior parte, no Estoril; nella tratarei, então, d’este seu novo livro tambem.

Vae por este correio, registrado, o meu livro *Mensagem*.² Só agora, uns vinte e tantos dias depois de ser posto á venda, tenho exemplares para mim, em numero que se veja, e não seja portanto absorvido por offertas, materialmente inevitaveis, a pessoas com quem estou em contacto directo diario^a ou frequente. Desculpe-me, pois, tambem esta demora.

Envio esta carta, e o livro, para Coimbra, mas não sei se v[ocê] estará lá nesta altura do anno. Supponho, porém, que uma e outra cousa lhe chegarão, e sem grande demora.

Boas festas e um Anno Novo como v[ocê] o quer.

Abraça-o o amigo grato e o admirador de sempre



24-XII-1934.

P. S. – Quer exemplares do livro para *Presença*? Há e posso mandar quando quizer.

¹ “Foi esta a última carta que recebi de Fernando Pessoa. A minha mudança para Lisboa permitiu-me estar algumas vezes com o Poeta antes da sua morte, que ocorreu onze meses depois, mas nunca mais nos escrevemos. É curioso frisar que tanto esta carta como a primeira que dele recebi, cinco anos antes, as únicas cartas manuscritas que me endereçou. Saudação e despedida!” (PESSOA, 1957: 146).

² O exemplar oferecido a Gaspar Simões contém a seguinte dedicatória: “Ao João Gaspar Simões, com um grande abraço de admirador e de amigo grato, | off. o Fernando Pessoa | 24-XII-1934.”, manuscrito a tinta preta, transcrito a partir do original.

Bibliografia

- FOUCAULT, Michel (1983). "L'écriture de soi", in *Corps écrit*. Paris: PUF, pp. 3-23.
- LOURENÇO, Eduardo (1993). *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTINS, Fernando Cabral (2014). *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios. Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- PESSOA, Fernando (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2007). *Obra Essencial; vol 7, Cartas*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1999). *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998a). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998b). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1996). *Correspondência Inédita*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Livros Horizonte.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática.
- SIMÕES, João Gaspar (1957). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Lisboa: Publicações Europa-América.

A Ânfora do Saudosismo: uma caricatura de Pessoa enquanto saudosista

Gianluca Miraglia*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Fernando Correia Dias, A Ânfora do Saudosismo, *A Águia*.

Resumo

Descreve-se aqui uma caricatura pouco conhecida de Fernando Pessoa enquanto “saudosista”, feita por Fernando Correia Dias em 1914.

Keywords

Fernando Pessoa, Fernando Correia Dias, A Ânfora do Saudosismo, *A Águia*.

Abstract

We describe here a scarcely known caricature of Fernando Pessoa as “saudosista”, made by Fernando Correia Dias in 1914.

* Centro de Tradições Populares Portuguesas / Polo CLEPUL.

Na bibliografia pessoana, o nome de Fernando Correia Dias (1892-1935)¹ costuma aparecer associado a um episódio singular e caricato da vida de Fernando Pessoa: o seu desencontro com Cecília Meireles em fins de 1934. Nessa altura, a poeta brasileira se encontrava em Lisboa em companhia do ilustrador, caricaturista e ceramista português com quem se casara no Brasil em 1922, e, tendo manifestado o desejo de conhecer pessoalmente Fernando Pessoa, marcou um encontro com ele no café A Brasileira do Chiado. No dia estabelecido, Cecília Meireles esperou em vão que o poeta aparecesse, mas quando regressou ao hotel onde o casal estava hospedado encontrou uma cópia do livro *Mensagem* com dedicatória². A razão que motiva esta nota, porém, é outro, e diz respeito aos tempos em que Correia Dias vivia em Portugal e gozava já de uma sólida reputação no meio cultural lisboeta como caricaturista e ilustrador, sendo colaborador de importantes publicações da altura entre as quais se destaca *A Águia*, para a qual desenhou a capa. Sabemos, por um diário que Fernando Pessoa redigiu em 1913 (Fig.1), o dia exacto em que Fernando Correia Dias lhe foi apresentado por Lúcio de Araujo, quando ambos se encontravam na exposição de Almada Negreiros: o dia 2 de Abril.

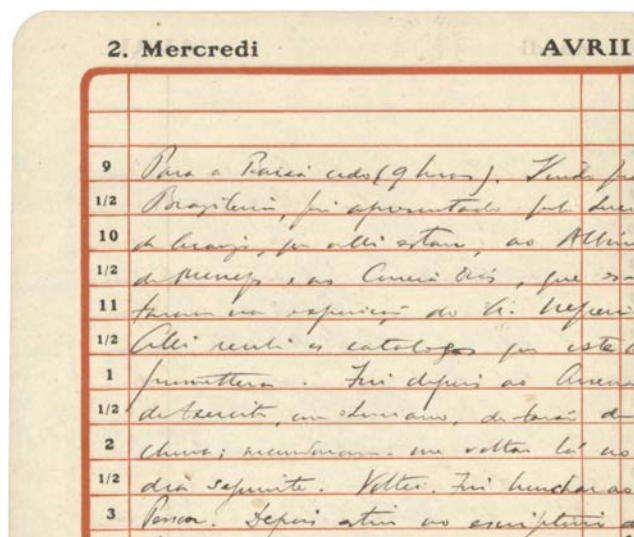


Fig. 1. BNP/E3, 20-41v; diário de 1913.³

¹ Sobre a vida e a obra do artista natural de Penajoia (Lamego), que partiu para o Brasil em 1914, onde casou com Cecília Meireles, de quem teve três filhas, e que pôs fim a sua vida em 1935, pouco tempo depois da viagem a Portugal, veja-se SARAIVA (2012) e o catálogo da exposição *Correia Dias, Um Pioneiro do Modernismo* (2012).

² Sobre a viagem de Cecília Meireles a Portugal cf. GOUVEA (2001). Um relato do desencontro lê-se em CAVALCANTI (2014: 434-435).

³ Transcrição: “Para a Baixa cedo (9 horas). Vindo pela Brazileira, fui apresentado pelo Lucio de Araujo, que alli estava, ao Albino de Menezes e ao Correia Dias, que estavam na exposição do A[lmada] Negreiros. Allí recebi os catalogos que este me promettera. Fui depois ao Arsenal do Exército, com o Luciano, de baixo de chuva; mandaram-me voltar lá no dia seguinte. Voltei. Fui lanchar ao Pessoa”.

Quase um ano depois, em Março de 1914, seria a vez de Correia Dias expor as suas obras no Salão da Ilustração Portuguesa. Fernando Pessoa escreveu um breve texto no álbum do artista que transcrevo a partir da reprodução fotográfica do manuscrito original publicada em *Correia Dias: Esquecido e Inesquecível Artista de Portugal e do Brasil* (SARAIVA, 2012: 28; cf. SARAIVA, 1986: II, 17-18):

Cada um de nós, na sua vida realizada e humana, não é senão a caricatura da sua propria alma. Somos sempre menos do que somos. Somos sempre a tradução para grotesco d'aquillo que quizemos ser, e que, porisso, intimamente e verdadeiramente somos. A nossa vida é a nossa deselegancia, o Bôbo eterno que acompanha, e por vezes diverte, a nossa intima e divina Realeza.

Cada face, cada attitude, reparando bem n'ella, é uma caricatura – a caricatura d'aquillo mesmo que exprime, saber forçar cada rosto ou cada gesto a trahir o seu intimo character de caricatural – eis o dever liturgico de quem faz da sua observação cinzel para, no barro sangrento, do que é, esculpir o que nunca foi.

Dizer que ás vezes Correia Dias faz isto, é dar-lhe uma migalha do maior elogio que se pode fazer a um caricaturista. E quantas migalhas merecerão os maiores?... Porque caricatura perfeita ha só uma – o Universo, autocaricatura de Deus...

Fernando Pessoa

Lisboa, 21 de Março de 1914.

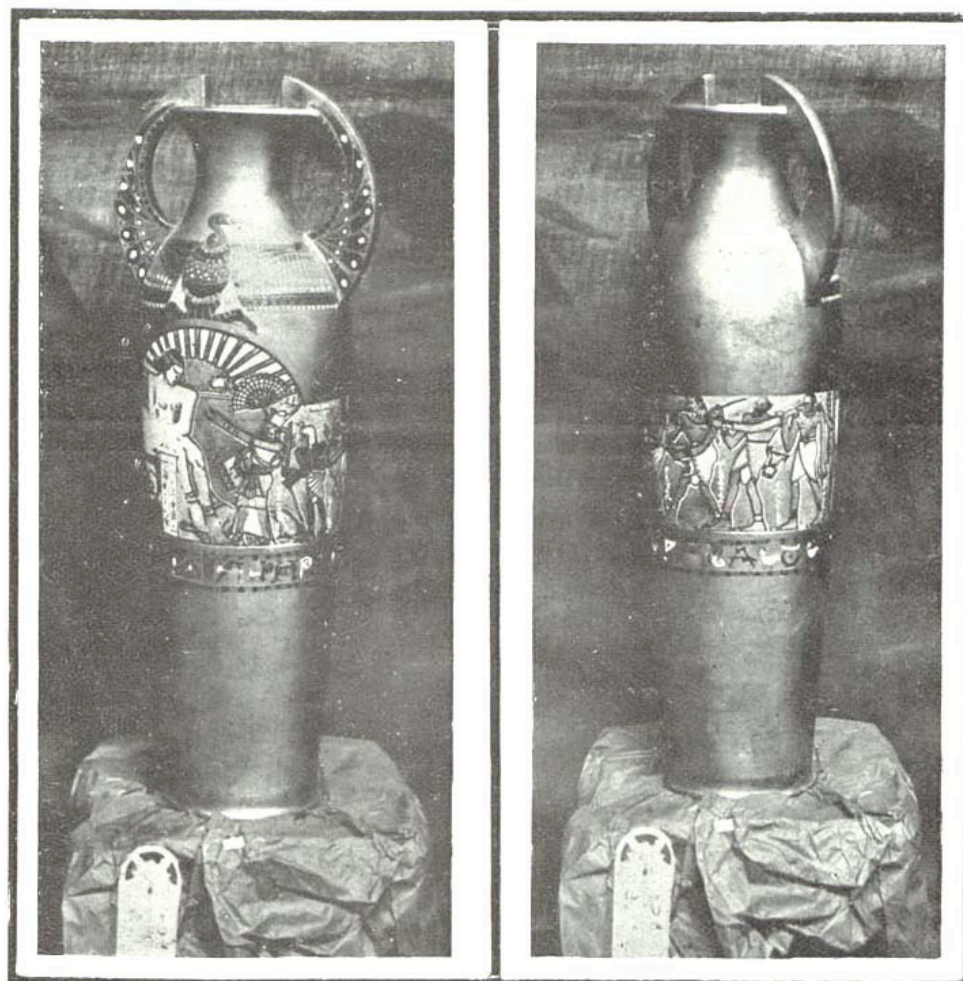
Entre as várias obras de Correia Dias expostas no Salão da Ilustração Portuguesa, constava também uma ânfora, “A Ânfora do Saudosismo” (Fig. 2), que Vergílio Correia descreve em pormenor nas páginas da revista *A Águia*, e que creio não ter sido mencionada, nem alguma vez reproduzida nas várias obras dedicadas à iconografia de Fernando Pessoa:

A Renascença Portuguesa, que já deve a Correia Dias a capa da *Águia* é lembrada e exaltada em diversos pontos e em especial na caricatura de Teixeira de Pascoaes e na *Amfora do Saudosismo*. [...]

Sobre o ventre pando de uma amfora, modelada por ele mesmo, pintou Correia Dias algumas das figuras que á Renascença teem dado o melhor das suas horas e dos seus cuidados.

Ao centro, entre as azas e o bôjo, sob uma aguia colorida com a viveza das pinturas das mumias, espalma-se o *Desterrado* de T. Lopes, a Esfinge da Raça como disse algures Pascoaes numa conferencia, estilizado á egipcia sobre um fundo de sol nascente e agua, que uma caravela enfunada corta ao longe. Em frente começa a desernrolar-se o extranho cortejo dos sacerdotes que veem depôr ante a Esfinge, os seus preitos de adoração. É Teixeira de Pascoaes que levanta os braços longos, seguido de Mario Beirão, pequeno e berbére, Augusto Casimiro, alto, adunco, tangendo a lira e tropeçando na espada, Jaime Cortesão, de perfil ruivo, F. Pessoa, aguçado e pernalta, Villa Moura, faces cavadas de *doente da beleza*, Antonio Carneiro barba escura de filosofo grego, Leonardo Coimbra transpondo apenas os umbraes da floresta encantada, o Choupal, onde a Renascença, parece, se ideou. Faltou apenas nesta serie Alvaro Pinto o infatigável trabalhador a que a Renascença tanto deve.

(CORREIA, 1914: 124; cf. <http://purl.pt/12152>)



A ANFORA DO SAUDOSISMO

(DOIS ASPECTOS)

De Correia Dias

Fig. 2. Correia Dias, "A Ânfora do Saudosismo".

Ao examinar a reprodução fotográfica da peça, creio ser possível identificar Fernando Pessoa na última figura, a partir da esquerda. Com efeito a primeira parece ter na mão uma lira, enquanto a segunda faz lembrar nitidamente, pela barba e o bigode pontudo, outros retratos e caricaturas conhecidos de Jaime Cortesão. Seja como for, ficamos a saber que existiu uma caricatura do autor da *Mensagem* feita em 1914, ou seja antes da sua plena afirmação pública como poeta, que se daria no ano seguinte com a publicação da revista *Orpheu*, e quando ainda era considerado um dos mais destacados expoentes da *Renascença Portuguesa*, em virtude dos artigos publicados ao longo do ano de 1912 na revista *A Águia*, que provocaram celeuma ao vaticinar o iminente aparecimento de um “supra-Camões”, tal como da sua intervenção no “Inquérito à Vida Literária” promovido por Boavida Portugal no jornal *República* (cf. PESSOA, 1986: 17-64). Se considerarmos que são poucas as caricaturas ou os retratos desenhados de Pessoa conhecidos, remontando na sua maioria aos seus últimos anos de vida, a relevância dessa caricatura torna-se ainda maior; mas será que ela, ou melhor “A Ânfora do Saudosismo” ainda existe? No volume *Um Pioneiro do Modernismo* diz-se, acerca da exposição no Salão da Ilustração Portuguesa, que “não era comercial [...] já que ele [Correia Dias] queria levar todas aquelas obras para a exposição do Brasil” (76). Correia Dias chegou ao Rio de Janeiro no mês de Abril de 1914 e uma fotografia, reproduzida no mesmo volume (113), na qual aparecem reunidas várias peças da exposição no Salão da Associação da Imprensa do Rio, realizada em Maio de 1914, confirma que a ânfora viajou para o outro lado do Atlântico, sendo este o último rasto que foi possível encontrar dela. É por isso admissível que ainda se encontre no Brasil, a não ser que se tenha extraviado de vez, e porventura na posse dos herdeiros de Correia Dias ou de quem, eventualmente, a adquiriu.

Bibliografia

- CAVALCANTI, José Paulo (2014). *Fernando Pessoa, una quasi autobiografia*. Edizione rivista. Villorba: Edizioni Anordest.
- Correia Dias, *Um Pioneiro do Modernismo / Salão Luso galaico da caricatura* (2012). Investigação, texto, design e montagem de Osvaldo Macedo de Sousa. Vila Real: Associação Douro Alliance.
- CORREIA, Vergílio, “A Exposição Correia Dias”, in *A Águia*, n.º 28, Abril, pp. 121-124.
- GOUVEA, Leila Vilas Boas (2001). *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras.
- PESSOA, Fernando (1986). *Textos de Intervenção Social e Cultural. A ficção dos Heterónimos*. Introdução, organização e notas de Antonio Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SARAIVA, Arnaldo (2012). *Correia Dias: Esquecido e Inesquecível Artista de Portugal e do Brasil*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego; Vila Real: Associação de Municípios Douro Alliance.
- SARAIVA, Arnaldo (1986). *O Modernismo Brasileiro e O Modernismo Português. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Porto: [s.n.]. 2 vols.

Vision's Visions

Paulo de Medeiros*

GIL, José (2016). *Ritmos e Visões*. Lisboa: Relógio D'Água, 119 p.

A new book by José Gil is always motive for rejoicing, and even more so if dedicated to Fernando Pessoa. Not only is Gil one of the most lucid and innovative contemporary philosophers, his work on Fernando Pessoa has unmistakably helped shift our conception of the poet's work and provided a series of analytical tools to probe Pessoa's texts rigorously. This does not mean that his views are always properly received and previous reviews of this book of essays in the Portuguese press have oscillated between the serious engagement with Gil's claims that characterize the review which appeared in *Jornal de Letras* in January 2017 to the diatribe masquerading as a review published in the *Observador* also in January. Nothing new or surprising in that of course, and, given the rifts, divisions, and shifting cliques that make up the micro-cosmos of Pessoa Studies, the level of vituperation in the last mentioned serves as a handy yardstick to measure the degree of discomfort José Gil can still cause on certain circles. It is a salutary discomfort, bred from a lifting of the musty veils that would serve to enshrine petty fiefdoms in the Portuguese world of letters. This is the fifth book Gil has published on Pessoa and even if it does not equal the extended elaboration of a specific thesis as was the case especially in his first two studies, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (1987) and *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa* (1999), it still forces us to reconsider some of the common assumptions concerning Pessoa and invites us to read him anew. This capacity to innovate and shake the field of Pessoa Studies can be seen as a hallmark of Gil's work. Even if one no longer can, as Eduardo Prado Coelho once did, claim to be taken aback with the shock ("espanto") of Gil's vision of Pessoa, its power and seductiveness remain unaltered ("José Gil: um terceiro paradigma nos estudos pessoanos," in *A Noite do Mundo*. Lisboa: INCM, 1988, p. 67).

In this book José Gil assembles four distinct and independent, though interconnected essays, under a beguiling title that points to, and yet does not quite cover, the book's reiterated preoccupation with reading Pessoa anew. As they are separate and autonomous, each essay in a sense constitutes a new beginning to the book. Beginnings, as Edward Said long ago remarked, inaugurate a text and announce it: "Beginning is not only a kind of action; it is also a frame of mind, a kind of work, an attitude, a consciousness" (SAID, *Beginnings*, 1985, XXI). The beginning of the first essay ("A Cobra e a Espiral") illustrates this well, as it gives

* Department of English & Comparative Literary Studies of the University of Warwick.

start to the essay and the book as a whole and can be read programmatically: “Toda a obra de Fernando Pessoa se tece à volta de ritmos e visões. A poesia heteronímica nasce do funcionamento de máquinas rítmicas que produzem certas iluminações: a fulgurância da aparição de um heterónimo dá-se na visao súbita de um nexo de sensações, de um estilo” (9). One could say that Gil’s book in itself constitutes already a good example of a desiring machine as it goes about producing meaning and assembling a sort of system of relations between different elements of Pessoa’s textuality. Or, in other words, Gil’s reading of Pessoa could be said to both stem from a desire to unravel a string of meanings in Pessoa’s assembled oeuvre, and simultaneously produce forms of desire that are located squarely in Pessoa’s text and beyond. To some it may be that Gil’s general leaning on Deleuzian concepts will appear outmoded. Certainly, that will be the case if all one cares about is fitting in with whichever academic late fad might be current. Conversely, if one takes the complexity and radiance of Pessoa’s oeuvre seriously, the kind of rigorous probe Gil operates on, and through it, will appear not only timely, but even urgent. The ever expanding knowledge on Pessoa and the equally ever more easily accessible works in all of their difficulty and variation, strangely enough, has also led to a sort of congealing of prejudices and received notions enshrining the poet in a rarefied sort of tradition that can be hard to challenge.

It is in the first chapter, focused on the *Book of Disquiet*, that one of the book’s title nouns is more consistently explored: vision is something which Gil wants readers to consider as an important concept to understand the universe of Pessoa. In a sense this goes very much against the grain, both of a traditionalist understanding of Pessoa as someone obsessed by, and a virtuoso of, language, as of a generalized tendency with studies of modernist writers to downplay the enormous importance assumed by the visual, outside of a specific visual art context. One is tempted to think of Rosalind Krauss’ *The Optical Unconscious* (1993) as it too aimed at a reconceptualizing of modernism and the visual. Gil makes a very strong case – and it is one he has already been presenting in different ways and with regard to different Pessoa texts – for the importance of the visual in Pessoa, for how vision is always more than just a metaphor or figure of speech, how it informs and forms thought itself. Were this the only point made by Gil it still would have been worth a book in itself. Towards the conclusion of the first chapter Gil states his case very clearly: “... a visão, sendo diferente, não deve ser pensada independentemente da palavra poética, porque esta não se forma – na sua perfeita expressão – sem aquela. As ideias abstractas tornam-se concretas numa visão singular que só se exprime e *existe plenamente* quando se diz poeticamente” (22). It is perhaps symptomatic of how close Gil stays to the texts of Pessoa that the actual conclusion of the chapter is given to a long citation of a fragment in its entirety, starting with: “A maioria da gente enferma de não sabe[r] dizer o que vê e o que pensa” (*Livro do Desasoscego*, 2010, dated 7-27-1930; quoted by GIL, 2016: 22).

That fragment also serves to illustrate how, in calling attention to the importance of vision. Gil is, to a great extent, following very closely Pessoa's own texts.

The four essays are interdependent but not in either a thematic or a causal way. What links them is more elusive and also more interesting. By far the most developed essay is the third, "A Máquina Rítmica da *Ode Marítima*", but this does not mean that it should be seen as more important than the others. One could of course see the fact that these four essays appear together under the same covers as merely accidental. Yet, there is a sort of growing sense of cohesion that comes from reading them together. Some of this inevitably must be put down to Gil's style and to his choice of points to be made whether he analyses Pessoa's poem, "Múmia", in the second chapter ("O Caos Criador") or focuses his attention on *Mensagem* in the last ("O Profeta de Si Mesmo"). But it also has to do with the close reading Gil performs as well as with his sustained effort to refresh the way we read and see Pessoa. Without in any way appearing obsessive, there is a cumulative effect to the essays that helps create the effect of unity and consistency so often absent from collections like this. In a sense this feels like an intensely personal book as well, as if the reader were allowed a glimpse into Gil's own critical machine. The book's conclusion is a good example of this as, after the last chapter – or is still within it? – readers get a short reflection on plurality and multiplicity, certainly one of the most charged topics when discussing Pessoa, if ever there was one. Gil starts this "Nota sobre o pensamento das multiplicidades" like this: "Grande parte dos comentários sobre a heteronímia pessoana e sobre os temas que a envolvem supõe que ela se deixe pensar sob a oposição categorial da diversidade / unidade" (112). As Gil goes on to argue for Pessoa multiplicity is never a totality because it is always in the process of becoming (112), a theoretical position that is crucial to understand not only Gil's approach to the texts of Pessoa, which also is always in the process of becoming and can never be assumed as implying a (nonexistent) totality, but crucially, Pessoa's own textuality. As Gil concludes this note – arguably denser and even more suggestive than the preceding essay – he makes an affirmation that is only apparently paradoxical: "O pensador das multiplicidades (como Caieiro, que não "pensa" os "objectos", ignora a transcendência) é o pensador da imanência que realiza a imanência do pensamento" (114).

If taken to an extreme, such claims can become counterproductive. Their power, or some of it anyway, resides precisely in that element of intellectual teasing that Pessoa also much enjoyed. Personally, even if I am ready to accept there may be much in Pessoa's poetics that is essentially immanent, I would like to think (indeed need to see it that way) that Pessoa's elaborate intellectual games always had a direct material reference. In a sense, that might even be glimpsed in Gil's own parenthetical comment on Caieiro. Or, to put it otherwise, for me, as reader, part of the timeliness and urgency of Pessoa, in the present, and into the future, is his constant slippage into difference, what I interpret in itself as a

political move. Needless to say, this new book from José Gil is an important and crucial addition to work on Pessoa. It shines with clear, even if complex, views on the need to rethink and reimagine Pessoa, away from the pieties that have attached to him, and in full recognition of his contemporaneity, as Alain Badiou might say ("Une tâche philosophique: être contemporain de Pessoa," in *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998, pp. 61-74). Readers may agree or disagree with this or that claim made by Gil along the essays, his remains an especially important vision of Pessoa for now, and for the future as well, in its insistence upon understanding Pessoa's textuality as a becoming. Gil's call for a serious reflection on the interconnectedness between language, vision, and thought is a serious injunction for work still to be done, one that calls for us to be attentive to the work of vision in any form of thought and to the need to break away from reductive oppositions that would only cloud our vision of Pessoa's visions and our visions of his vision.

Em ouro e alma: diálogos entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa

Adriano Eysen*

SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em ouro e alma – correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 670 p.

Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa forjaram, na primeira década do século XX, umas das mais relevantes conversas epistolares das Literaturas de Língua Portuguesa. Trata-se de dois autores canônicos dedicados de forma primordial a uma reinvenção do universo das letras lusitanas. Por conseguinte, a ida do poeta de *Dispersão* para Paris, em 13 de outubro de 1912, e a permanência de Pessoa em Lisboa foram *leitmotifs* para uma troca intelectual, artística e afetiva reveladas no corpo verbal de mais de duas centenas de cartas. Eis aqui experiências que podem ser percebidas substancialmente nas exatas 670 páginas da obra *Em ouro e alma – correspondência com Fernando Pessoa*, organizada pelos professores e investigadores Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro.

Com efeito, o livro é uma edição crítico-genética publicada, no ano de 2015, pela editora Tinta-da-china (Lisboa). Aqui, importa ressaltar que nele estão editados os textos a partir dos originais de Sá-Carneiro e Pessoa existentes na Biblioteca Nacional de Portugal e em coleções particulares (não reveladas). Logo de início, Vasconcelos e Pizarro brindam os leitores com uma apresentação de alto nível ratificando o profundo conhecimento que ambos têm sobre o assunto.

Notamos, portanto, um trabalho de pesquisa exaustivo que oportuniza a pesquisadores e amantes das letras um mergulho gradual por entre as malhas escriturais de um jovem autor a transitar sob a ambiência cultural parisiense. Assim, as cartas do escritor de *A Confissão de Lúcio* são uma biografia do seu processo de criação em prosa e poesia, bem como da sua própria condição de ser humano no mundo.

Mário de Sá-Carneiro, detentor do *tedium vitae* e do *spleen* romântico e simbolista, imprime no seu discurso epistolar uma sensação sempre recorrente da incompletude na qual se firma um vazio oriundo de um sujeito entediado e solitário. Consequentemente, no conjunto de sua obra, vida e morte se entrelaçam numa tônica lírica de requinte metafórico, cromático e musical. Nesse contexto, o homem e o artista se amalgamam, uma vez que, para o poeta, eles são indissociáveis:

* Professor Doutor de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XIV, Departamento de Educação de Conceição do Coité – Bahia.

Ao triunfo maior, avante pois!
 O meu destino é outro – é alto e é raro.
 Unicamente custa muito caro:
 A tristeza de nunca sermos dois...

Nos recônditos da sua consciência, Sá-Carneiro sabia que a vida não lhe bastava, pois a sua alma, “nostálgica de além”, reinventou-se numa ânsia de “saltar na bruma, | Correr no azul à busca da beleza”. Por certo, as cartas são um corpo linguístico testemunhal no qual a voz do poeta reverbera de maneira cíclica a construção da sua singularidade humana e literária. Em especial, o diálogo epistolar com Fernando Pessoa é condição *sine qua non* para se conhecer, conforme pontuam Vasconcelos e Pizarro, “substancialmente o contexto de origem e a evolução da própria obra de Mário de Sá-Carneiro e, até certo ponto, de Pessoa” (15). Nessa perspectiva, a cumplicidade artística e fraternal desses dois poetas contribuiu, sobretudo de 1913 a 1916, para a constituição constelar de dois gênios cuja a arte literária há décadas brilha *per si*.

A afetividade, a admiração e o respeito recíprocos aproximaram duas almas potencializadas pelo mal-estar da vida moderna. No fundo, são dois seres em permanente desassossego a transitar pelos caminhos curvilíneos da realidade e da ficção. A perturbadora consciência de Sá-Carneiro o fez deambular por Paris sentindo-a em profundidade. Desde logo, ergueu-se um *flâneur* a explodir em sensações no fluxo urbano da capital francesa; ela que se tornou força embrionária da sua literatura. A *flânerie* do poeta revelou-se no primeiro ano de correspondência com seu amigo.

Eis, a seguir, o parágrafo inicial da segunda carta (20 de outubro de 1912) encaminhada para Pessoa: “Francamente não tenho nada de interessante a dizer-lhe. Cá vou passeando pelos *boulevards* como aí pelo Rocio e rua do Ouro. Simplesmente não topo nem com o Castañé das cartas amorosas nem com o eterno Ramos da *Quimera*...” (33).

Com apenas quatro dias sob a ambiência parisiense, Mário de Sá-Carneiro expôs para o autor de *Mensagem* as suas primeiras impressões urbanas. Numa outra epístola, datada de dois de dezembro de 1912, ele mais uma vez ressalta ao companheiro o seu movimento pela metrópole:

[...] Sem motivos, como sem motivos as crises se agravam. São talvez influencias subconscientes, e a atmosfera, o perfume do ar, a côr do ceu, as pessoas que em redor de nós circulam – tem talvez imperio sobre o nosso estado. Havia pouco sol e m[ui]to frio. Vaguei solitario pelo meio dia nos *boulevards*. E como fosse domingo e êles corressem vazios de gente, o scenario foi-me grato; o ar cheirava bem = senti-me confortado.

(45)

Inegavelmente, o vínculo de Sá-Carneiro com Paris era visceral e foi nela que o escritor cultivou as suas grandes ambições literárias e se (re)inventou, de

forma obsessiva, personagem principal da sua própria escrita. Decerto, além das cartas, os postais ilustrados e os materiais timbrados presentes *Em ouro e alma* corroboram para que os leitores notem a fisionomia de Paris arquitetada por Sá-Carneiro ao longo da sua curta existência.

Nessa edição crítica, Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro preocuparam-se em explorar as diversas e ricas informações contidas no conjunto desses documentos. Para isso, os estudiosos não pouparam esforços com intuito de ofertar a pesquisadores e curiosos a mais completa das edições realizadas até o recorrente ano. Nessa esteira, o livro traz novos manuscritos de Sá-Carneiro; aprimora “anteriores leituras dos originais” (19); analisa rigorosamente “os seus suportes materiais e a marginália pessoana neles presentes” (19) que são, como ressaltam os organizadores, “amplamente fac-similadas” (19), dando grande relevância à riqueza gráfica dos textos.

Nessa acepção, importa frisar que o livro apresenta, outrossim, quatro indispensáveis secções de anexos referentes ao enquadramento dos diálogos entre os dois poetas, além de proporcionar aos estudiosos uma restauração de alto nível da ortografia original de Mário de Sá-Carneiro. Destarte, estamos a falar de uma edição que registrou não só essa ortografia, porém trouxe também alguns outros aspectos genéticos capazes de fornecer dados essenciais aos pesquisadores a respeito do estabelecimento dos textos editados.

A riqueza do trabalho filológico de Vasconcelos e Pizarro ainda se percebe pelo seu aparato crítico e genético. Em relação ao primeiro, somos agraciados com cerca de 350 notas de rodapé que nos fazem conhecer mais a fundo os conteúdos das correspondências. No tocante ao segundo, existem por volta de 2700 notas presentes nas páginas finais do livro, apresentando, de forma descritiva, os materiais, assim como documentando os diversos aspectos da transcrição, da ortografia e das alterações que Sá-Carneiro realizava em seus manuscritos.

Em verdade, todo esse arsenal investigativo mune os leitores para uma incursão mais substancial na vida e na obra daquele que se auto-intitulou de o “esfinge gorda”, além de nos proporcionar um trânsito mais lúcido pelas vias do Modernismo português. Daí, a importância de percorrermos o universo caudal dessas correspondências que se agigantam em ouro e alma. Por ora, aparelhados por esta obra que nos chega do outro lado do Atlântico, continuemos a bricolagem da nossa leitura crítica.

A epistolografia de Mário de Sá-Carneiro revela uma vasta riqueza temática que abrange desde alguns aspectos sócio-políticos e culturais, da primeira metade do século XX, na Europa, sobretudo em Portugal e França, como tece marcadamente uma autobiografia entrelaçada ao pensar e ao fazer a sua própria ficção. Agiganta-se, portanto, conforme já definira Arnaldo Saraiva, “um dos mais espantosos epistológrafos da literatura portuguesa” (“Mário de Sá-Carneiro: uma carta inédita”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 6, 1981, p. 5). A tempo, apenas

acrescentaríamos: um dos maiores missivistas das Literaturas de Língua Portuguesa.

Por certo, *Em Ouro e alma – correspondência com Fernando Pessoa* é um livro há muito esperada pelos especialistas de Sá-Carneiro e Pessoa, pois Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro elaboraram também o mais completo índice onomástico criado até então no tocante à epistolografia em destaque. Em relação aos novos manuscritos, os estudiosos trazem, pela primeira vez, a transcrição das cópias autografadas de poemas como “Sete Canções de Declínio”, “Desquite”, “Caranquejola”, “Ápice” e “Aquele Outro”, textos que, conforme ressaltam os autores, “acompanhavam originalmente a correspondência e que integram hoje a coleção de um particular”.

Chama-nos a atenção, ainda, outros textos presentes na edição, a exemplo das cartas de Fernando Pessoa para o poeta de *Indícios de ouro*, alguns escritos de Pessoa sobre seu companheiro de *Orpheu*, um poema de Álvaro de Campos e as epístolas de Carlos Ferreira e José Araújo, amigos de Sá-Carneiro.

Nesse contexto, o *corpus* epistolar enviado ao criador dos heterônimos pode ser consultado na sua inteireza a partir desta primorosa edição de Vasconcelos e Pizarro. Nela figuram diálogos que se fazem fontes de indicações e instruções para melhor compreendermos os textos literários de Mário de Sá-Carneiro e, por vezes, de Pessoa. Na sua natureza essencial, o epistolário do escritor de *Princípio* é o movimento da própria linguagem ficcional sobre si mesma numa tentativa de reinventar-se. Então, as cartas de Sá-Carneiro são um testemunho da interlocução recíproca de dois poetas que se estenderam as mãos numa tentativa frontal de revolucionar a literatura lusitana.

Desse modo, *Em Ouro e alma – correspondência com Fernando Pessoa* traz acuradas chaves de leitura com o escopo de aproximar, conforme sublinham os investigadores, “o leitor dos manuscritos de Sá-Carneiro e também das suas idiossincrasias na escrita” (30). Em suma, resta-nos percorrer a potência genial da sua linguagem capaz de transubstanciar anseios, espasmos, ausências, dores e ideais numa literatura de altas tensões criativas pejada de sentidos, tons e pensamentos sem precedentes na nossa língua.

Poesia de Mário de Sá-Carneiro:

Edição de referência

Gianluca Miraglia*

Sá-Carneiro, Mário de. *Poesia Completa*. Edição de Ricardo Vasconcelos. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.

Depois de ter organizado, em colaboração com Jerónimo Pizarro, a edição da correspondência de Mário de Sá-Carneiro, *Em Ouro e Alma*, vinda a lume em 2015, Ricardo Vasconcelos reúne agora, sempre para a Tinta-da-china, a obra em verso do autor num volume que se apresenta como síntese e corolário do labor crítico e filológico desenvolvido a partir da década de 80 do século passado. Sem esquecer alguns importantes contributos anteriores, como por exemplo os de Dieter Woll, foi justamente nessa década que, num breve espaço de tempo, surgiram várias publicações, em revista ou em livro, destinadas a ampliar o conhecimento quer da biografia, quer da obra de Mário de Sá-Carneiro, através da revelação de documentos até então inéditos e de grande parte da sua juvenília, sendo nesta última área fundamental o trabalho de François Castex. Um novo impulso à investigação veio também da celebração do centenário do nascimento do poeta em 1990; baste lembrar aqui o aparecimento de um útil repertório bibliográfico, o catálogo da exposição da Biblioteca Nacional de Lisboa (*Mário de Sá-Carneiro 1890-1990*) e, pouco tempo depois, a edição da dissertação de doutoramento de Fernando Cabral Martins (*O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa, 1994) que marca uma viragem na crítica, inclusive pela atenção dada às fontes manuscritas da obra.

Com efeito, nessa altura, o leitor tinha à sua disposição edições da poesia de Sá-Carneiro que, na sua maioria, para além de serem incompletas, em certos casos chegavam a deturpar os poemas em virtude de gralhas, lembro apenas o caso conhecido de “trono” em lugar de “tronco” (no poema “Bárbaro”), ou de transcrições erradas, como a que transformava uma única composição, “Manucure”, em dois textos, dando origem a um poema separado com o título de “Apoteose”. Com o tempo foram aparecendo edições mais fiáveis, como as preparadas por Fernando Cabral Martins, e começou a sentir-se a necessidade de dar à obra de Sá-Carneiro uma atenção filológica igual à que se ia concedendo entretanto a outros autores contemporâneos, *in primis* Fernando Pessoa. Depois de um trabalho pioneiro de Fernanda Toriello (*Poesie*, Bari: Adriatica Editrice, 1992), consagrado à poesia da maturidade, que teve, porém, uma difusão limitada, por ter sido editado apenas em Itália, em 2007 veio a lume uma modelar edição crítico-

* Centro de Tradições Populares Portuguesas / Polo CLEPUL.

genética de *Dispersão*, organizada por Giorgio De Marchis (*O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).

É justamente na senda desses trabalhos que se coloca o volume editado por Ricardo Vasconcelos, estendendo a toda a produção poética de Sá-Carneiro o método da edição crítica, e tendo a vantagem, graças à sábia organização da matéria, de ser um livro que tanto pode ser apreciado pelo leitor comum, eventualmente menos interessado nas questões filológicas, como pelo leitor mais curioso e pelo estudioso à procura de informações pormenorizadas sobre a tradição textual dos poemas ou a respeito da sua génese, que se encontram distribuídas na introdução geral, nas introduções às várias partes de que se compõe o volume e sobretudo no aparato crítico. O livro divide-se em cinco secções: “Obra Poética (1913-1916)”; “Juvenília Poética (1902-1913)”; “Fac-Símiles”, “Anexos” e “Notas”. A primeira inclui o legado artístico mais relevante de Sá-Carneiro, ou seja *Dispersão*, o único volume de versos que Sá-Carneiro publicou em vida, *Indícios de Ouro*, que reúne os poemas transcritos pelo autor num caderno manuscrito enviado a Fernando Pessoa pouco antes da sua morte e os chamados “Últimos Poemas”, ou seja os textos que embora não integrem o caderno, por terem sido escritos em data posterior à conclusão do mesmo, deveriam na intenção do autor, como foi comunicada a Fernando Pessoa, ser incluídos numa futura edição dos *Indícios de Ouro*, e por fim os “Poemas Dispersos”, composições que o autor enviara a Pessoa mas que deliberadamente não transcreveu no caderno e o texto escrito expressamente para o segundo número da revista *Orpheu*, “Manucure”. A segunda parte do volume, dedicada à “Juvenília Poética”, apresenta o mais vasto conjunto de versos juvenis até agora publicados, fruto de uma notável investigação em bibliotecas, arquivos e colecções particulares, que permite acompanhar a evolução das tentativas poéticas juvenis de Sá-Carneiro desde a mais terna idade —o primeiro poema data de 1902— até ao ano de 1913. Esta última data pode parecer surpreendente, mas resulta do facto de Ricardo Vasconcelos, numa opção que, sendo motivada e bem explicada, como de resto todas as que toma na qualidade de editor, não deixará, por ventura, de suscitar alguma controvérsia, ter decidido pôr nesta secção o poema “Simplesmente”, ou seja a composição que se transformará, após profunda reformulação, no poema inicial do volume *Dispersão*. Essa opção visa, por um lado, tornar ainda mais evidente o “processo de amadurecimento, patente numa maior exigência em relação aos seus próprios escritos”(28) que marca a passagem para uma nova fase da produção poética de Sá-Carneiro, e, por outro, refutar uma ideia bastante comum, baseada em palavras do próprio escritor, segundo a qual o “poeta não escrevia poesia até esta altura”(667), enquanto, para Vasconcelos, seria mais correcto interpretá-las “como afirmações de alguém que neste momento se dedicava mais claramente à novelística e por isso se pensava particularmente como prosador”(667). Na secção dos “Fac-Símiles”, encontramos a reprodução de um

caderno de provas tipográficas de *Dispersão*, inédito, o caderno manuscrito dos versos para os *Indícios de Oiro* e um conjunto de cópias autografadas e impressos. A informação acerca de todos eles é sempre segura e detalhada. Vale a pena destacar a análise pormenorizada do caderno manuscrito através da qual se distinguem as diferentes fases da sua escrita e se põem em evidência aspectos menos conhecidos, como, por exemplo, o facto de Sá-Carneiro ter acrescentado, no Sumário, a expressão “1º caderno”, deixando assim em aberto a possibilidade de uma ampliação futura do livro, o que vem ao encontro das opções do editor na primeira secção do volume. Entre os documentos recolhidos na secção “Anexos” o destaque vai para as cartas inéditas de Carlos Ferreira e José Araújo a Fernando Pessoa, que acrescentam mais uns dados acerca dos últimos dias parisienses do escritor. A parte final do livro é dedicada às “Notas”, isto é o aparato crítico. Para todos os poemas é apresentada a tradição textual, mediante a enumeração e a descrição dos testemunhos (vários deles guardados em colecções particulares), são indicadas as variantes, e é fornecida uma informação de carácter mais geral sobre o processo da sua composição, baseada, essencialmente, na correspondência entre Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. O profundo e seguro conhecimento da obra, de todas as fontes manuscritas até agora recenseadas, e da bibliografia passiva por parte do editor faz com que a leitura dessas notas, em cotejo com os textos, permita ao leitor entrar na oficina do poeta e acompanhar o processo criativo que levou à versão definitiva de cada poema. A informação é obviamente mais rica em relação ao volume *Dispersão*, o único publicado em vida, dado que Sá-Carneiro se encontrava então ainda numa fase de transição e de amadurecimento, marcada por numerosas hesitações, que o levava a solicitar constantemente a opinião de Fernando Pessoa sobre os versos que ia escrevendo. As considerações que o escritor tece acerca de expressões que o amigo não entende plenamente são, aliás, de particular interesse para uma maior compreensão da sua peculiar linguagem poética, cuja aprendizagem e amadurecimento se processa justamente na fase de concepção e realização do volume *Dispersão*, como demonstra a menor informação disponível acerca dos poemas que Sá-Carneiro reúne no caderno manuscrito para *Os Indícios de Oiro*.

Como é óbvio, não é de excluir que tenha havido entre Sá-Carneiro e Pessoa uma troca oral de opiniões acerca dos poemas escritos quando o autor se encontrava em Portugal. Pense-se, por exemplo, na afirmação algo enigmática de Pessoa segundo a qual o texto publicado no segundo número de *Orpheu*, “Manucure”, seria uma blague, mas não tendo ficado registo escrito dela, terá que ser a crítica literária neste caso, através da interpretação, nos seus vários caminhos, a encontrar uma resposta. Em conclusão, estamos diante dum volume que, pelos motivos apontados, aos quais se alia a habitual qualidade gráfica das edições Tinta-da-china, se afirma a partir de agora como a edição de referência da poesia de Sá-Carneiro, e constitui um magnífico instrumento de trabalho para quem

deseje aprofundar o conhecimento duma das mais importantes obras poéticas das primeiras décadas do século XX.

Os deuses de António Mora

Antonio Cardillo*

PESSOA, Fernando (2013). *O Regresso dos deuses e outros escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 325 p.

O livro *O Regresso dos deuses e outros escritos de António Mora* organizado por Manuela Parreira da Silva, constitui, até à data, a mais recente edição integral de textos atribuídos ou atribuíveis à “figura fictícia pessoana que maior número de obras protagoniza” (p. 21), inserindo-se numa longa tradição de trabalhos que, à excepção da edição crítica das *Obras de António Mora* (edição de Luís Filipe Bragança Teixeira; Lisboa: INCM, 2002), desde os volumes pioneiros de Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind (*Páginas Íntimas e de Auto-Inteprtação*, Lisboa: Ática, 1966; *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa: Ática, 1967) haviam surgido sobretudo na forma de antologias parciais ou noutras línguas (por exemplo, *Die Rückkehr der Götter*, edição de Steffen Dix, Frankfurt am Main, Fischer-Verlag, 2009).

Antes de ser associado a uma criação literária autónoma, António Mora surge como protagonista, por volta de 1910, da narrativa “Na Casa de Saude de Cascaes” (p. 12). Alto, austero, de barba branca, este louco residente do sanatório psiquiátrico anda de toga, enquanto declama o princípio da lamentação do *Prometeu Agrilhado* de Ésquilo. O mito prometeico é rico em alegorias e não terá sido escolhido ao acaso: evocando o titã da mitologia grega, doador do fogo e da técnica aos homens para que fossem resgatados de um estado de barbárie original, Pessoa procurou, nalguma medida, equiparar a missão do titã à de Mora. Mora é o alter-ego fictício incumbido de trazer a luz do conhecimento a uma sociedade sem rumo após a extinção da grandiosa civilização helénica. Definido por Álvaro de Campos como “uma sombra com veleidades especulativas” que “passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido” (*Obra Completa de Álvaro de Campos*, Lisboa, Tinta-da-china, 2014, p. 460), Mora parece “acordar” quando se cruza com Alberto Caeiro, passando a ser o seu continuador filosófico. A produção doutrinária moriana acabará assim por defender um retorno à Grécia Antiga e por propugnar uma repaganização do mundo, como conclusão lógica do diagnóstico da decadência e do “morbo mental do homem moderno”.

Neste sentido, o “médico da cultura” e ensaísta António Mora, “concebido para dar expressão à vocação filosofante de Fernando Pessoa” (p. 21), torna-se, juntamente com Caeiro, Reis e Campos, numa peça fulcral para fixar os

* IFILNOVA – FCSH – UNL.

pressupostos teóricos do “Neo-paganismo português”, ainda que não chegue a atingir, como os outros três, o estatuto pleno de heterónimo.

O paganismo revisitado por Pessoa através da máscara de Mora afirma-se como um movimento de transformação cultural que implicaria um regresso à antiguidade pagã em matéria de religião, metafísica e estética. Este “neo-paganismo” tem muitos elementos em comum com a filosofia afirmativa e “dionisíaca” de Nietzsche: por exemplo, a “fidelidade à terra”, à sua materialidade e às suas forças contraditórias; a estética do sentimento trágico da vida; e a destituição da metafísica da subjectividade.

Ao alertar para a necessidade de não confundir a vida com a procura da sua explicação, Mora assume um novo primitivismo, que recusa e rejeita ideais como a salvação, a santidade, a transcendência e o mistério da fé, por lhe serem completamente alheios. Além disso, Mora exalta a dimensão pluralista das forças da Natureza, da qual o homem se afastara rejeitando o sensualismo. É nessa Natureza de origem remota que se cumpre, precisamente, a aproximação máxima entre os homens e os deuses: Mora define os deuses do mundo material dos gregos e dos romanos como homens aperfeiçoados ou perfeitos, como homens maiores, como seres eleitos pela desmesura, pela excedência da sua mesma humanidade, enquanto objectivações formais dos instintos humanos, no seguimento de Píndaro, que julga a raça dos deuses e dos homens uma só.

Por detrás da mundividência exposta, há um plano de superação quer do racionalismo iluminista, quer do romantismo, ou melhor, uma fusão dos dois “ismos” transmutados em desejos conscientes, e não em crenças cegas, dogmáticas e monolíticas; e há uma tentativa de apropriação do processo inventivo no sentido de aperfeiçoar a existência e de transportar o indivíduo até um plano suprapessoal de valores reconfigurados.

O *amor fati*, a insustentabilidade do livre arbítrio, o aristocratismo intelectual, a estética vitalista, a moral da força e da saúde, a desnaturalização dos valores – que visam rebater o Cristianismo, o Liberalismo e o Socialismo – e a morte das principais categorias da Modernidade, convivem nos textos morianos de maior incidência pagã, estabelecendo pontes com as propostas filosóficas de Hegel, Schopenhauer, Kant, Carlyle e Emerson, para citar apenas as influências mais explícitas.

Ora, a edição de Manuela Parreira da Silva dá justamente visibilidade a todos esses tópicos, agrupando a produção de Mora – contabilizada num total de 195 fragmentos – em onze secções “sendo sete delas correspondentes a outras tantas obras com títulos previstos por Pessoa” (p. 29), a saber: “O Regresso dos Deuses”, “Prolegómenos a uma reformação do Paganismo”; “Prolegómenos a uma reformação do paganismo; Fundamentos do Paganismo”; “Dissertação a favor da Alemanha, Introdução ao estudo da metafísica”; “Ensaio sobre a Disciplina”; “Dissertação sobre o Artificialismo”.

As restantes quatro secções “incluem os fragmentos destinados a publicações cujo título não é claramente explicitado” (p. 29), como, por exemplo, alguns textos preparatório para prefácios à obra caeiriana. Finalmente, existe um “Apêndice” que inclui quatro fragmentos redigidos presumivelmente por Pessoa, com a indicação de serem respostas ou réplicas a Mora, dois textos com referência às obras morianas e ainda uma selecção dos principais planos e projectos editoriais relacionados com trabalhos de António Mora.

Observando de perto a estrutura do volume assim descrita, destaca-se imediatamente uma diferença nítida em relação à estrutura das edições anteriores e, nomeadamente, em relação ao trabalho editorial com o qual Parreira da Silva permanece mais “em diálogo” e mais em oposição: a já referida edição das *Obras* de Mora organizada por Luís Filipe Bragança Teixeira. Como as vinte e duas páginas da introdução bem esclarecem, contrariamente à abordagem de Teixeira, que optou por reposicionar fragmentos pertencentes a determinadas obras, deslocando-os para outros projectos, era preciso seguir critérios filológicos e hermenêuticos mais cautelosos para a fixação, inclusão e sobretudo exclusão de fragmentos. Parreira da Silva optou por redefinir o *corpus* moriano a partir de um entendimento mais alargado da função de António Mora no seio do universo heteronímico e tendo em consideração as frequentes hesitações de Pessoa em termos de atribuição autoral (paradigmática, neste sentido, é a história da génese de *O Regresso dos Deuses*). Além disso, Parreira da Silva assumiu a necessidade de organizar os fragmentos de obras idealizadas e só parcialmente concretizadas, sem deixar de reconhecer que a consequência dessa organização seria “ficar, muitas vezes, no domínio das conjecturas” (p. 23). O seu objectivo declarado consiste em “encontrar uma sequência lógica para a apresentação dos textos” (p. 24) e “assumir a fatal incompletude das obras” (p. 24), propondo “textos não definitivos de obras não definitivas” (p. 24). Esses textos terão sido escritos entre 1914 e o início da década de 1930, mas com um arco de produção mais marcado entre 1914 e 1918 (p. 27).

Para finalizar, e passando a uma consideração mais “técnica” do volume, sou da opinião que, para além do índice topográfico final – uma novidade significativa para a colecção pessoana da Assírio & Alvim –, a inclusão um índice onomástico teria também constituído uma ferramenta muito útil para o leitor. No entanto, a sua ausência não diminui, em absoluto, o valor de um empreendimento editorial que tem o mérito indiscutível de trazer relevantes melhorias (embora não definitivas) às tarefas de decifração e atribuição de determinados textos, sugerindo oportunas soluções para segmentos obscuros e questões deixadas em aberto em edições anteriores.