

Pessoa plural n.º 22

Pessoa Plural

A Journal of Fernando Pessoa Studies

issn: 2212-4179



Special Issue

1922-2022: A Contemporary Century

1922-2022: Um Século Contemporâneo

EDITOR-IN CHIEF: Jerónimo Pizarro **GUEST EDITOR:** Rui Sousa **CO-EDITORS:** Onésimo Almeida & Paolo de Medeiros



Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies
Brown University; University of Warwick; Universidad de los Andes
www.pessoaplural.com

2019 CC BY-SA 4.0



Editor-in-chief: Jerónimo Pizarro
Co-editors: Onésimo Almeida & Paulo de Medeiros
Special Issue Guest Editor: Rui Sousa
Book Review Editors: Antonio Cardiello & Patrícia Martinho Ferreira

Assistant to the Editors: Alexis Miles
Consulting Editor: Carlos Pittella
Proofreader: Clara Cuéllar dos Santos
Cover design: Alexis Miles
Cover image: Edgar Pêra
Typeset in Palatino Linotype and Agency FB

For all inquiries, please contact:
Brown University, Department of Portuguese and Brazilian Studies
159 George St, Providence, RI – 02912
Tel. 401-863-3042
Fax 401-863-7261
POBS@brown.edu

Version of Record archived at the Brown Digital Repository (BDR)
https://repository.library.brown.edu/studio/collections/id_741/
ISSN: 2212-4179



Table of Contents

Issue 22, Fall 2022

Número 22, outono de 2022

[PART 1: SPECIAL ISSUE / NÚMERO ESPECIAL]

Os Modernismos e o sentido do Contemporâneo em língua portuguesa.....	1
[Modernisms and the meaning of Contemporary in Portuguese]	
Rui Sousa	

[ARTICLES / ARTIGOS]

Os contemporâneos da Contemporânea (1915; 1922-1926)	9
[The contemporaries of Contemporânea (1915; 1922-1926)]	
Tania Martuscelli	

Infra-estrutura de Contemporânea	31
[Contemporânea's infrastructure]	
João Macdonald	

Contemporâneos de Contemporânea (1922-1926): Contexto nacional e internacional.....	87
[Contemporânea contemporaries (1922-1926): National and international context]	
Ricardo Marques	

O legado de Fernando Pessoa na Contemporânea: Entre o diálogo e a provocação	112
[Fernando Pessoa's Contemporânea legacy: Between dialogue and provocation]	
Carlotta Defenu	

A brevidade literária: Dos modernistas à Contemporânea.....	147
[Brevity in literature: From modernists to <i>Contemporânea</i>]	
Bruno Silva Rodrigues	

Sodoma Revisitada, Sodoma Redivinizada	185
[Sodom Revisited, Sodom Re-divinized]	
António Fernando Cascais	

Father, Son, and Holy Ghost—Love triangles in Portuguese Modernismo	212
[Pai, Filho e Espírito Santo – Triângulos de amor no Modernismo português]	
Nicolás Barbosa	

O filme dos acontecimentos: Modernismo, jornalismo e cinema na década de 1920 em Portugal	233
--	------------

[The film of the events: Modernism, journalism, and cinema in 1920s Portugal]

Luís Trindade

João Cabral do Nascimento: Um autor contemporâneo apagado de um certo retrato de família	254
---	------------

[João Cabral do Nascimento: A contemporary author erased from a certain family portrait]

Ana Salgueiro

Fernando Pessoa e Guilherme de Faria: História de um (des)encontro	311
---	------------

[Fernando Pessoa and Guilherme de Faria: History of a (mis)encounter]

José Rui Teixeira

Linha de cor e “colonização-crime” em Mário Domingues: a série “Para a história da colonização portuguesa” (junho-julho 1922)	323
--	------------

[Color line and “colonization-crime” in Mário Domingues: the series “For the history of Portuguese colonization” (June-July 1922)]

José Luís Garcia

Receção portuguesa do Modernismo brasileiro	349
--	------------

[Portuguese reception of the Brazilian Modernism]

Arnaldo Saraiva

Álbum de Pagu & Dia Garimpo: Dois livros de poemas com desenhos	367
--	------------

[Álbum de Pagu & Dia Garimpo: Two books of poems with drawings]

Patrícia Lino

Realizações da modernidade literária em África um século depois do Modernismo	387
---	------------

[Realizations of literary modernity in Africa one century after Modernism]

Marco Bucaioni

[ARTICLES / ARTIGOS]

Pessoa and personification: The early stories in English	414
---	------------

[Pessoa e personificação: As primeiras histórias em inglês]

Amândio Reis

[DOCUMENTS / DOCUMENTOS]

Cartas telepáticas: Projecto de livro-filme	440
--	------------

[Telepathic letters: Book-film project]

Edgar Pêra

Outra carta de Madge: Adenda ao artigo <i>A Última Paixão de Fernando Pessoa</i>	568
[Another letter by Madge: Adendum to the article <i>A Última Paixão de Fernando Pessoa</i>]	
José Barreto	

[BOOK REVIEWS / CRÍTICAS]

Fingimentos	575
[Feigning]	
Recensão do livro <i>Diários e escritos autobiográficos</i> , 2022	
Pedro Eiras	

A arte do raciocínio	580
[The art of reasoning]	
Recensão do livro <i>O caso do quarto fechado</i> , 2022	
Alexandra Lourenço Dias	

Uma literatura à procura de um todo	586
[Literature in search of a whole]	
Recensão do livro <i>Toda uma literatura</i> , 2022	
Rui Sousa	

Pessoa & Saramago vivem em nós inúmeros	599
[Pessoa and Saramago's plural existences inhabit us]	
Recensão do livro <i>Pessoa & Saramago</i> , 2021	
Ana Clara Magalhães de Medeiros	

A new vocabulary for the Self	607
[Um novo vocabulário do Eu]	
Recensão do livro <i>Virtual subjects, fugitive selves</i> , 2020	
Bartholomew Ryan	

Os Modernismos e o sentido do contemporâneo em língua portuguesa

[Modernisms and the meaning of contemporary in Portuguese]

Rui Sousa*

O percurso dos Modernismos em língua portuguesa foi-se cumprindo através de uma série de contemporaneidades e movimentos de encontro e de desencontro muito significativos, alguns dos quais deixando no ar uma interrogação ainda hoje pertinente e que terá ocorrido em algum momento aos leitores de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e outros escritores.¹ O que teria ocorrido se essa contemporaneidade tivesse sido levada às últimas consequências, ou seja, qual teria sido o panorama da literatura em língua portuguesa ao longo do século XX se esses gigantes se tivessem correspondido, tivessem interagido criativamente e por exemplo tivessem conjugado esforços numa publicação comum, com o alcance de revistas icónicas como *Orpheu* (1915), *Klaxon* (1922-1923), *Contemporânea* (1915; 1922-1926), *presença* (1927-1940) ou a *Revista de Antropofagia* (1928-1929)? Pessoalmente, somo a essa interrogação uma outra que me parece igualmente muito significativa. Poderia a literatura em língua portuguesa ter-se posicionado internacionalmente, se o contacto com movimentos europeus contemporâneos, como o Dadaísmo e o Surrealismo, se tivessem dado com uma amplitude e um reconhecimento que teria de esperar até à década de 1940 para conhecer os primeiros sinais inequívocos?

Ficando a pairar essas e outras vias de leitura para a investigação de dois dos sentidos possíveis da contemporaneidade – a contemporaneidade entre os mais importantes movimentos modernistas nos dois lados do Atlântico em que o português se reelaborou e adquiriu plasticidade crítica inaudita, e a contemporaneidade entre os contextos de língua portuguesa e os grandes eixos determinantes da literatura mundial –, importa acentuar um inequívoco ponto de partida comum. Em Portugal e no Brasil, novas gerações poéticas e artísticas encontraram, numa transição produtiva entre o ambiente finissecular decadentista e simbolista, e um comum encontro de inspirações e de propósitos, o espaço necessário para uma ampla e decisiva afirmação. A revista portuguesa *A Águia* (1910-1932), em Portugal, e a *Fon-Fon!* (1907-1958), no Brasil, foram órgãos importantes desse percurso, estando parcialmente implicados na génese da primeira grande revista modernista em língua portuguesa, *Orpheu*,

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

¹ Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito do Projecto UIDP/00077/2020.

ajudando a reunir os novos poetas dos dois lados do Atlântico e suscitando neles o apelo de um periódico distinto, mais próximo dos vocabulários contemporâneos, prosperando nos grandes centros culturais europeus, nomeadamente os que se desenvolviam na cidade de Paris.

O dossier da *Pessoa Plural* que agora se apresenta procura pensar a posteridade significativa desse momento de emergência comum de novos autores, novos processos, novos horizontes estéticos e criativos, num dos mais significativos casos de coincidência plena entre as literaturas de expressão portuguesa e os grandes paradigmas contemporâneos desenvolvidos um pouco por todo o mundo. Com efeito, o *Orpheu* só parcialmente reuniu as ambições marcantes nos dois lados do Atlântico, associando aos mais marcantes nomes de todo o Modernismo português dois dos mais relevantes poetas da fase de transição entre o Simbolismo brasileiro e o momento modernista, um dos quais teria ainda algum relevo no período cimeiro da década de 1920 – Ronald de Carvalho. Nos meses subsequentes à Semana de Arte Moderna de 1922, decorrida em São Paulo, cujo centenário se celebra este ano, da qual emergiram os nomes brasileiros equivalentes a Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro ou José de Almada Negreiros, só o nome ambíguo e individualista de António Ferro esteve de facto em contacto com os contemporâneos do Brasil. O diálogo entre os dois braços do rio modernista em língua portuguesa, cujo desenvolvimento se processou contemporaneamente, foi-se fazendo à distância, através de leituras e de influências silenciosas ou silenciadas, com episódicas aparições em periódicos, alguns intuitos mais conscientes de sistematização nem sempre devidamente lembrados – é o caso da revista *Descobrimento* (1931-1932) e dos livros de um dos principais orientadores, José Osório de Oliveira, por exemplo – e o concurso superlativo de alguns nomes singulares, como Cecília Meireles.

Neste dossier, através de um sólido conjunto de contributos amplos e de diferentes naturezas, abordam-se os dois grandes esteios do Modernismo em língua portuguesa, o *Orpheu* e as suas derivas mais relevantes, por um lado, e a Semana de Arte Moderna e suas repercussões, por outro lado. Também se desenvolvem importantes reflexões sobre a especificidade do momento contemporâneo conforme experienciado em Portugal e no Brasil, ou sobre alguns agentes decisivos desse contexto vasto, dinâmico e plural, que não têm merecido a devida centralidade e valorização da crítica especializada; ou que partilharam um tempo pleno de metamorfoses e de revoluções, no qual se foram seguindo direcções distintas e por vezes contraditórias, mas todas elas representativas da vertigem característica das primeiras décadas do longo e tumultuoso século XX.

No primeiro texto do dossier, Tania Martuscelli aborda a *Contemporânea* tendo presente a realidade modernista brasileira que se desenvolveu praticamente em simultâneo e que também é convocada neste número da *Pessoa Plural*. Afinal, a Semana de Arte Moderna de 1922, tal como algumas das mais importantes revistas do Modernismo brasileiro, casos de *Klaxon*, *Estética* (1924-1925), *A Revista* (1925-

1926) ou *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), além de textos capitais como *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade (1922), o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, ou o *Manifesto Regionalista*, de Gilberto Freyre (1926), coincidiram em grande medida com os anos da *Contemporânea*. O importante *tour* de António Ferro pelo Brasil, em 1922 e 1923, é lido pormenorizadamente neste trabalho, tal como as diferentes repercussões do Futurismo em Portugal e no Brasil.

Oferecendo importante contextualização dos bastidores de *Contemporânea*, o contributo de João Macdonald oferece ao dossier o acesso a um acervo documental do qual só muito recentemente se tomou conhecimento: o espólio de Henrique Oliveira Mouta, um dos financiadores da revista, considerado por alguns, incluindo pelo próprio José Pacheco, um nome crucial no desenvolvimento da revista. Em nome da revista, agradeço aos familiares de Oliveira Mouta a oportunidade de conhecer e divulgar estes documentos preciosos, essenciais para a confirmação da ideia de que o devir do Modernismo português se fez de uma série de actores menos lembrados, mas cujo levantamento tem de ser feito para que se perceba a espessura profunda dessa espantosa década de 1920. João Macdonald aborda com grande pormenor as relações entre a *Contemporânea* e os periódicos franceses e espanhóis da época, oferecendo importantes contextualizações da segunda vida da revista no início da década de 1920, depois de um efémero número *specimen* em 1915 e na esteira do polémico Comício dos Novos, de 1921.

Ricardo Marques introduz a revista *Contemporânea*, talvez o mais consistente projecto de continuação de alguns dos aspectos constitutivos da revista *Orpheu*, a par da revista *Athena*, no panorama mais vasto dos periódicos modernistas nacionais e internacionais. O director da *Contemporânea*, José Pacheco, é estudado enquanto leitor dos periódicos modernistas europeus, evidenciando os importantes mecanismos de difusão e transfiguração de paradigmas entre os centros europeus mais reconhecidos e os contextos mais periféricos que adaptaram modelos a realidades muito diversas. O artigo apresenta um amplo elenco dos periódicos modernistas mais representativos, assinalando as respectivas especificidades, e demarca bem a *Contemporânea* como uma das revistas mais emblemáticas do seu tempo.

Ainda tendo a *Contemporânea* como principal foco, Carlotta Defenu descreve pormenorizadamente os artigos publicados por Fernando Pessoa na revista, recorrendo a uma linha de leitura recente que tem dado alguns contributos relevantes: o estudo dos intuítos polémicos de Pessoa na escolha dos textos a publicar em cada momento e em cada periódico que lhe ofereceu a oportunidade de dar a conhecer a sua produção literária plural. Assim, textos e poemas célebres como “O Banqueiro Anarquista”, “António Botto e o ideal estético em Portugal”, “Lisbon Revisited (1923)”, “Lisbon Revisited (1926)” ou “O Menino da sua Mãe” são apresentados enquanto peças decisivas de um diálogo ambíguo entre Pessoa e a revista de José Pacheco, diálogo esse que é também um dos primeiros palcos reconhecíveis do debate polémico entre

Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, com expansão mais expressiva na revista *Athena* (1924-1925).

Bruno Silva Rodrigues oferece-nos um texto em que se traça uma panorâmica das manifestações da narrativa breve no contexto do Modernismo português, aplicando aos mais significativos cultores do género uma definição operativa de micronarrativa. O percurso dos principais nomes associados ao *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros, é interpretado atendendo às diferentes manifestações da narrativa breve na sua produção e às diferentes fontes e influências subjacentes a essas produções. O caso de Almada é particularmente significativo, dada a sua centralidade no texto, através da abordagem criteriosa a textos que vão do *Orpheu* 1 (“Frizos”) ao momento editorial da Olisipo, com *A Invenção do Dia Claro*. Finalmente, aprofundando a atenção que este número da *Pessoa Plural* dedica à revista *Contemporânea*, analisa-se a forte presença de diferentes expressões da narrativa breve, como *haikai*, fábulas ou *greguerías*, nas páginas da publicação.

Num texto de grande fôlego e actualidade, António Fernando Cascais introduz um debate marcante dos primeiros anos da década de 1920 que, cem anos depois, permanece pleno de actualidade: o confronto entre Pessoa, a sua editora Olisipo e alguns autores que lhe eram próximos, como Raul Leal e António Botto, e o Portugal conservador e inquisitivo em cujos contornos já se reconheciam muitos dos traços fundamentais do Estado Novo que condicionaria todo o devir da cultura portuguesa nas décadas subsequentes. A abordagem parte de *Sodoma Divinisada* (1923), livro publicado pela Olisipo, para situar o seu autor, Raul Leal, no contexto mais amplo da polémica inaugurada no ano anterior com “António Botto e o ideal estético em Portugal”, de Pessoa, e com a réplica imediata de Álvaro Maia, “Literatura de Sodoma: o Sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal”, nos números 3 e 4 da *Contemporânea*. O texto relaciona as perspectivas fundamentais de *Sodoma Divinisada* com as produções de Raul Leal ao longo das décadas subsequentes, sempre orientadas pela singularidade filosófica do colaborador de *Orpheu* que assinava também como Henoch.

Nicolás Barbosa oferece-nos o primeiro resultado de uma original investigação em curso, em torno de um modo particular de diálogo entre os principais poetas do *Orpheu* e o motivo cristão da Santíssima Trindade, definido pelo próprio como “um padrão melodramático”. O ensaio percorre composições de Fernando Pessoa, de Alfredo Pedro Guisado e de José de Almada Negreiros, num arco temporal que antecede o momento modernista de *Orpheu*, encontra expressão nas páginas dessa revista e tem algumas repercussões eloquentes também nas páginas da *Contemporânea*. As importantes ilustrações de Almada Negreiros para a *Contemporânea*, em 1922, merecem particular atenção. Trata-se, também, de um contributo que abre caminho a futuras incursões no estudo da religiosidade de Pessoa, aspecto presente nas

diferentes etapas e facetas da sua vida e obra, mas ainda por explorar em todas as suas dimensões.

Atentando no pano de fundo característico dessa década tão importante para o Modernismo um pouco por toda a Europa, os icónicos, ambíguos e dinâmicos anos 20, Luís Trindade prossegue os importantes contributos que tem desenvolvido nos últimos anos em torno das vertentes audiovisual e jornalística. O período, marcado pela vertiginosa ascensão de novas linguagens comunicativas, como o cinema e o periodismo diário, é abordado em função dos contributos que esses vocabulários criativos foram dando à instituição e reconfiguração do Modernismo português, de acordo com as manifestações que o autor designa como “modernismo *banal* ou *vernacular*”. Trata-se de uma etapa de transição entre um momento de acentuado afastamento entre os autores modernistas e o campo cultural predominante em Portugal, ainda muito associado aos processos de Oitocentos, e um tempo mais próximo de alguns traços constitutivos da nossa contemporaneidade, que convertem o Modernismo em parte da expressão literária e artística oficial, muito devido a uma das personagens que marcam presença no filme que serve de pretexto para este artigo, *Como se Faz um Número do Diário de Notícias* (1928): o escritor e jornalista António Ferro.

Ana Salgueiro, José Rui Teixeira e José Luís Garcia ajudam com os seus contributos a uma mais ampla e espessa perspectiva sobre o tempo do Modernismo português na sua contemporaneidade múltipla.

Ana Salgueiro foca o caso exemplar de João Cabral do Nascimento, um dos nomes imprescindíveis num panorama completo do *Orpheu*, se entendido, não como designação de uma revista e de um grupo, mas como realidade movediça em torno de uma atitude perante a cultura e a individualidade criadora. Aproveitando com pertinência o conceito de *constelação*, explorado por Maria Irene Ramalho para pensar a obra de Pessoa e a sua relação com diferentes contextos literários, Ana Salgueiro aborda os vários exemplos de contacto directo entre João Cabral do Nascimento e os autores associados ao *Orpheu* e às revistas subsequentes, apresentando as coincidências e desconfiâncias com que o poeta madeirense pensou o panorama cultural da época e se posicionou relativamente ao influxo modernista que em grande medida também foi o seu.

José Rui Teixeira destaca uma outra personalidade da época, Guilherme de Faria, autor representativo de um outro momento cultural também muito vivo no panorama cultural português nas primeiras décadas do século XX, e também ele com relações próximas com alguns dos representantes do plural Modernismo português, como Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes, Alfredo Pimenta, Raul Leal, Vitoriano Braga, Mário Saa, José de Almada Negreiros, António Botto, António Pedro ou o próprio Fernando Pessoa, ao qual foram oferecidos os seus dois livros. Guilherme de Faria esteve associado a algumas manifestações nacionalistas que também interessaram a Pessoa, caso do episódio de Sidónio Pais, e foi equacionado pelo

poeta dos heterónimos para alguns dos seus múltiplos projectos de antologias de poesia portuguesa.

José Luís Garcia atenta num outro veio decisivo da época, a emergência de um pensamento anticolonialista, sobretudo em relação com algumas manifestações anarquistas em Portugal. Partindo do centenário dos importantes textos de Mário Domingues, “Para a história da colonização portuguesa”, publicados no diário anti-sindicalista *A Batalha*, em Junho-Julho de 1922, este ensaio salienta a integração de Domingues no panorama internacional do movimento negro, na viragem do século XIX para as primeiras décadas do século XX. Mário Domingues, que também manteve ligações com a constelação em que Pessoa e os modernistas desenvolveram a sua actividade cultural, aproximou-se do pensamento e da acção de W. E. B. Du Bois e foi dos primeiros pensadores portugueses a denunciar os malefícios do colonialismo e a lutar pelo ideal de independência de Angola e das demais colónias africanas portuguesas. Lutas que, como os últimos anos têm deixado evidente, estão entre as mais marcantes da agenda contemporânea.

Acompanhando estes textos dedicados ao contexto do Modernismo português, e expandindo os dados transmitidos pelo texto de Tania Martuscelli, este dossier inclui trabalhos muito importantes de Arnaldo Saraiva e de Patrícia Lino.

Arnaldo Saraiva tem sido desde há décadas o grande pioneiro das investigações sobre os encontros e desencontros dos movimentos modernistas nos dois lados do Atlântico. A sua investigação tem sido ao longo dos anos vocacionada para o contacto entre alguns portugueses, como Luís de Montalvor, António Ferro, Fernanda de Castro ou Osório de Oliveira, e os mais importantes interlocutores da literatura brasileira, desde o tempo da *Fon-Fon!* e ao longo das várias gerações modernistas. Neste ensaio, Arnaldo Saraiva oferece-nos um olhar sobre o outro lado da questão, analisando a presença de autores brasileiros nas páginas das revistas portuguesas. Uma representação escassa, sobretudo depois dos casos de Ronald de Carvalho e de Eduardo Guimaraens, representantes brasileiros nos dois primeiros números de *Orpheu*, contemporâneos de outra revista importante no diálogo luso-brasileiro, a *Atlântida* (1915-1920). Esse percurso começou a dever algum do seu impulso a António Ferro, dado que os ecos da sua passagem pelo Brasil e das amizades que ali foi mantendo tiveram impacto na revista *Contemporânea* (1922-1925) e no *Diário de Notícias* (1923), para passar depois por esporádicas aparições nas páginas de periódicos com diferentes registos, como a *Revista Portuguesa* (1923), a *Nação Portuguesa* (1924), a *Portugália* (1925), a *Descobrimento* (1931-1932), a *presença* (1927-1940), a *Ocidente* (1939), entre outros.

Patrícia Lino dá a conhecer algumas das mais singulares e criativas produções da artista multifacetada e interdisciplinar Patrícia Galvão (Pagu), uma personalidade nem sempre lembrada nas abordagens às várias gerações de modernistas brasileiros. O artigo trabalha dois livros de poemas ilustrados, *Álbum de Pagu* ([1929]; 1975) e *Dia Garimpo* (1939), nos quais a qualidade expressiva das produções de Pagu se

associa exemplarmente a um tópico do qual foi uma voz proeminente e que corresponde a outra das questões que permanecem plenamente contemporâneas: a luta feminina, quer pela conquista de um espaço de afirmação criadora quer pela denúncia de situações de abuso e discriminação. Pagu representa a conquista de uma voz modernista em plena afirmação, na esteira de nomes cimeiros como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Rego Monteiro, Jorge Lima, entre outros, dando continuidade a uma exigência de hibridez de materiais e de vocabulários muito marcante no panorama global dos Modernismos.

Finalmente, o dossier conclui com um ensaio de Marco Bucaioni que situa o debate em torno da herança dos Modernismos no contexto de uma das linhas de investigação com mais relevo actualmente, o estudo das relações entre contextos literários com diferente centralidade no panorama de circulação global. Partindo da leitura que o Warwick Research Collective (2015) tem feito do fenómeno vasto da modernidade literária, o ensaio equaciona o impacto dos diferentes ritmos de desenvolvimento das literaturas em língua portuguesa no modo como as literaturas africanas receberam as heranças portuguesa e brasileira. Considerados como exemplos significativos, os romances contemporâneos do moçambicano Jorge Paulo Borges Coelho (*Museu da Revolução*, 2021) e do angolano João Melo (*Será Este Livro um Romance*, 2022) ilustram de que modo esses ritmos de desenvolvimento são desiguais, mesmo quando partem de paradigmas comuns.

Através deste sólido e múltiplo conjunto de ensaios, o presente dossier da *Pessoa Plural* espera contribuir para novas leituras dos Modernismos em língua portuguesa, propondo também diferentes ângulos de leitura dos movimentos mais marcantes e consensualmente lembrados; é convicção da *Pessoa Plural* que o estudo do devir modernista português e brasileiro, também nas suas repercussões um pouco por todo o espaço de língua portuguesa, deve prosseguir através de uma progressiva diversificação dos nomes a integrar um retrato de família cada vez mais vasto, multicultural, interartístico e questionador dos próprios limites do conceito de “Modernismo”. Esse trabalho inspira muitos dos trabalhos dados a público neste dossier, incluindo a atenção a revistas menos celebradas do que seria expectável, a recuperação de nomes que foram parcialmente silenciados pelo olhar estreito da historiografia literária, mas igualmente decisivos, e a integração de contextos que vão muito para além do sentido estrito da noção de literatura e que passam, por exemplo, pela discussão das influências internacionais ou da realidade material da composição das revistas e dos livros fundamentais. Acima de tudo uma dedicação atenta e cuidada a essa fascinante década de 1920, por vezes obscurecida pelo peso justificado que se tem conferido ao momento fundador do *Orpheu*, mas que reúne em si todos os ingredientes que marcaram o passado, os diversos presentes e os futuros possíveis dos Modernismos em língua portuguesa. Algo que nunca é demais sublinhar, agora que se comemora o centenário paralelo da revista de José Pacheco,

a *Contemporânea*, e da Semana de Arte Moderna de São Paulo, acontecimento maior do Modernismo brasileiro.

A *Pessoa Plural* acompanha, através deste dossier, uma série de iniciativas que celebram o centenário modernista em Portugal e no Brasil, de que se destacam a exposição *Contemporânea Centenária 1922-2022*, promovida pelo Centro Nacional da Cultura e pela Biblioteca Nacional de Portugal entre 25 de Maio e 15 de Julho; o número 46 da revista *Cadernos de Literatura Comparada* (Modernismos Revisitados II: 1922-2022: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/issue/view/39>); o Seminário Modernismo(s) em Português, que foi, a 10 de Novembro, com importante atenção à contemporaneidade dos dois movimentos modernistas, promovido pelo Instituto de História da Arte; o *Congresso Internacional 100 Modernismo*, organizado pelos grupos 1 e 3 do CLEPUL, nos dias 16 e 17 de Novembro de 2022 (<https://coloquio-internacional-100-modernismo.jimdosite.com/programa/>); e as diversas iniciativas promovidas em São Paulo e noutras cidades brasileiras e estrangeiras para celebrar a Semana de Arte Moderna. Uma palavra ainda para o encontro 1922-2022: *Un centenario modernista*, uma das actividades integradas no festival *Olá Bogotá: festival de cultura en portugués*, que teve lugar no dia 14 de Setembro de 2022, tendo reunido na Universidad de los Andes três colaboradores deste dossier, Carlotta Defenu, João Macdonald e Nicolás Barbosa.

Os contemporâneos da *Contemporânea* (1915; 1922-1926)

[The contemporaries of *Contemporânea*
(1915; 1922-1926)]

Tania Martuscelli*

Palavras-chave

Contemporânea, *Orpheu*, *Klaxon*, Brasil, Portugal, António Ferro, Fernando Pessoa, José Pacheco, Ronald de Carvalho.

Resumo

A *Contemporânea*, tal como o nome indica, publicou trabalhos dos que então se denominavam artistas ‘novos’, isto é, modernistas, sobretudo de Portugal e do Brasil. Figuram lado-a-lado, por exemplo, Fernando Pessoa e Oswald de Andrade, o que nos permite assumir que a revista reuniu os vates da literatura de um lado e do outro do Atlântico – um de *Orpheu*, outro da Semana de Arte Moderna. Por ser contemporânea, foi lugar de ideários díspares ou de mal-entendidos, como os artistas republicanos que publicavam no mesmo número que os de intenção monarquista, ou a necessidade de explicar o que era o futurismo para, em contrapartida, avisar aos leitores que a revista não era futurista!

Keywords

Contemporânea, *Orpheu*, *Klaxon*, Brazil, Portugal, António Ferro, Fernando Pessoa, José Pacheco, Ronald de Carvalho.

Abstract

The title *Contemporânea* already hints at its intention to highlight works by ‘new’ artists, or Modernists, mostly from Portugal and Brazil. The reader can find in its pages Fernando Pessoa side-by-side with Oswald de Andrade, two protagonists of Modernism—one linked to *Orpheu*, the other, to the Modern Art Week. Because it was contemporaneous, the journal served as a stage for disparaging political ideals and misunderstandings. Republican artists would publish alongside those whose political views were in favour of a Monarchist regimen. Also, the magazine felt the urge to explain what Futurism meant just to assure its readers that it was not a futurist publication!

* University of Colorado Boulder, Department of Spanish and Portuguese.

1915-1922

Contemporânea aos dois modernismos – ao português em 1915 com um número *specimen* e ao brasileiro em 1922 com o primeiro número do periódico que se publicou até 1926 –, a revista *Contemporânea*, que este ano cumpre um centenário, reuniu em suas páginas artistas dos dois lados do Atlântico, sem esquecer sua vontade de abertura para espanhóis, como foi o caso de Ramón Gómez de la Serna, e latino-americanos, cuja representação pode ser exemplificada com o peruano Daniel Ruzo. A revista se propunha ser uma publicação ‘ibero-americana’, mas foi com o termo ‘ecléctica’ que José-Augusto França a definiu por conta das diversas mentalidades e alinhamentos políticos de seus colaboradores.¹

A *Contemporânea* trouxe a público uma variedade de temas magicados por José Pacheco e Fernando Pessoa no *Programa* que compuseram em 1915: a ideia era divulgar “Arte-Literatura-Teatros-Sport-Modas & Elegâncias-Sociedade”, tal e como os magazines internacionais da época, cuja distinção seria a de promover a “civilização moderna”, “gente culta” e a “ciência da elegância” em Portugal (FRANÇA, 2003: 103). O número *specimen* de 1915, no entanto, não teve sequência se não sete anos mais tarde. Segundo França, os planos inaugurais de Pacheco não foram adiante por conta, justamente, de tal ecletismo estético e político de seus colaboradores em tempos de Guerra Mundial e, no caso português, além dos tempos de conflito armado, por conta das adversidades dos ideais republicanos e monarquistas que predominavam:

O projecto da *Contemporânea* de Abril-Maio de 1915 ficara desfeito com a contradição de uma colaboração em todo diferente, em gente e espírito – e em que o “punhado de artistas moços”

¹ ‘Ecléticas’ também foram outras revistas da época, como *Orpheu*, que publicou, por exemplo, poemas de Luís de Montalvor. Na edição que celebra os cem anos da revista organizada por Steffen Dix, Fernando J. B. MARTINHO (2015) anota que Montalvor sempre publicou poemas de viés simbolista / decadentista, mesmo nos anos de 1930-1940. Mesmo assim, é considerado um dos vates do modernismo em Portugal. Arnaldo Saraiva também coloca a questão de que em *Orpheu* 3 “há mais textos desinteressantes, se não mesmo impróprios de uma revista de vanguarda, do que nos dois primeiros números” (SARAIVA, 2015: 418). O crítico discorre sobre esses textos, anotando o ecletismo da revista em seu derradeiro volume, que variava das “estéticas simbolista [...] ou decadentista” (2015: 418) a “futurista [...] ou simplesmente sensacionista [...] havendo textos que, mesclados, já denunciavam até as influências de Sá-Carneiro [...] e de Pessoa-Caeiro” (2015: 419). Darlene Sadlier confirma o ecletismo ao se referir ao projeto de Pessoa que defendia que *Orpheu* “was a synstesis of different personalities and styles” (SADLIER, 1997: 114). Anote-se que até *Portugal Futurista* (1917) trouxe as “Ficções do Interlúdio” assinadas por Pessoa, que nada têm de futuristas. “Saudade dada”, que é uma das ‘ficções’, não parece ter relação com o dadaísmo, mas com um evidente pastiche dos versos do poema “Um sonho”, de Eugénio de Castro. A impressão acústica à la Verlaine dos versos iniciais do poeta simbolista, “Na messe, que enlourece, estremece a quermesse,” ecoam na pena do poeta dos heterónimos quando escreve que “Em horas inda louras, lindas | Clorindas e Belindas, brandas | brincam no tempo das berlindas” (PESSOA, 1990: 23).

representados por Almada em sua capa, e por ilustrações de António Soares e Jorge Barradas, cabiam ao lado de uma “sanguínea” de António Carneiro, cabeça de jovem risonha, e de uma composição folclórica de Eduardo Viana [...] que assim se acomodava em sua tradição lisboeta de princípio de um século em difícilimo parto...

(FRANÇA, 2003: 190)

Além do programa da revista, Fernando Pessoa ainda ajudou Pacheco com as propostas de conteúdo dela, tomando-a como um complemento de formação de uma elite social ao projeto literário de *Orpheu*. O número *specimen* era um elegante volume, sem par em Portugal: “a mera circunstância de ler aquela revista [...] seria ‘um acto de espontâneo bom gosto’” (ZENITH, 2022: 524). Mas a postura política de apoio ao governo anti-democrata, em favor do então ditador, General Joaquim Pimenta de Castro, tornou impossível a continuidade do periódico em 1915, aquando da deposição do governo imposta por Afonso Costa e membros das forças armadas (ZENITH, 2022: 528; 534). Além disso, o furor causado pela geração de *Orpheu* entre 1915 e 1917 (período em que foram publicados os dois números de *Orpheu* e os números únicos de *Centauro*, *Exílio* e *Portugal Futurista*) permite, como Luís Trindade assinala, a interpretação de que houve uma “desvalorização estética da *Contemporânea* na história literária [que] corresponde [...] à sua relevância social e cultural” (TRINDADE, 2020: 18).²

Mais tarde, em 1922, a Guerra, bem como a acalorada discussão da novidade modernista, tinha passado – ou se acalmado – e o Futurismo, de certo modo, fora assimilado no vocabulário cotidiano (para significar o que se considerava bizarro e não propriamente relativo às propostas futuristas).³ O argumento de TRINDADE é que, no periódico inaugurado há cem anos, a “imagem e retórica do modernismo são apropriadas pelo ‘senso comum’ dos primeiros anos da década de 20 constituindo-se em ‘ideologia’” (2020: 18). Não muito distante dessa noção, Álvaro de Campos escreveu, em carta a José Pacheco, publicada em Outubro daquele ano, no número 4 da *Contemporânea*, que “[d]e si e de sua revista tenho saudades do nosso *Orpheu*. V. continua subrepticamente, e ainda bem” (PESSOA, 1922: 4). Pessoa-Campos sublinha com tal afirmação o caráter de continuidade da revista, sobretudo se forem referidas as constantes colaborações dos artistas do movimento de 1915 como o próprio Pessoa, Almada e a divulgação de poemas inéditos – póstumos – de Sá-Carneiro, por exemplo. Assim, se com o número *specimen* a revista não alcançou

² Anote-se que Pessoa também se envolveu em ‘confusões’ políticas com textos como “O preconceito da ordem” no panfleto *Eh real!* (também de 1915), onde acusou os neo-monárquicos de adotarem “teorias de contrabando”, isto é, de outras realidades que não a portuguesa (PESSOA, 1983: 9).

³ Hoje, como observou Luiz Pacheco, a terminologia que se utiliza é ‘surrealista’, no mesmo sentido para o que se valia do termo “futurista”: “vejo hoje com frequência utilizar o termo *surrealista*, até em comentários forçosamente graves de matéria política, significando o extravagante de qualquer acto ou facto, ou atitude; assim, *surrealista* substituiu os seus ‘sinónimos’ anteriores de *futurista*, *coisas à Picasso*, etc.” (PACHECO, 1979: 18).

o interesse do público por conta de seu ecletismo, como argumentou França, mas sobretudo pelo escandaloso sucesso de *Orpheu* no mesmo ano, não deixa de ser instigante a reabilitação do mesmo projeto em 1922.

A questão temporal-histórica da ressaca da Grande Guerra em princípios da década de 1920 e a consequente mudança sócio-cultural em Portugal deram novo fôlego para um “discurso ideológico a partir do modernismo” (TRINDADE, 2020: 18). Tal momento pode ser referido como propício para que a *Contemporânea* voltasse à ribalta, uma vez que Pacheco e sua geração se viram envolvidos em um animado conflito de ideias entre os artistas novos e os naturalistas: aqueles foram rechaçados e esses protegidos no Salão Nacional de Belas-Artes. Tal decisão deu lugar a atuações públicas e abertura de salões alternativos (com participação ativa de José Pacheco) em defesa dos modernos. Houve, assim, uma revalorização do que foi a inovação literário-artística também por um viés internacional com a presença de brasileiros na revista, o que pode ser comparado, de certo modo, aos tempos de *Orpheu*.

No Brasil, o ano de 1922 marcou o nascimento oficial do modernismo com o advento da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Além de a geração de *Orpheu* manter-se ativa nos periódicos da década de 1920 em Portugal, anotem-se duas figuras: um brasileiro, Ronald de Carvalho (1893-1935), que colabora nas revistas portuguesas); e outro, lusitano, António Ferro (1895-1956), que fez uma digressão no Brasil no mesmo ano da Semana. Pode assumir-se ambos como representantes da relação entre as duas correntes.

Como explica Arnaldo SARAIVA (2015), a atribuição da direção da *Orpheu* ao brasileiro Ronald de Carvalho (que foi co-diretor com Luís de Montalvor) havia se dado por uma questão de diplomacia, pois eram os dois responsáveis pela ideia da revista, aquando da estada do português no Rio de Janeiro. Nessa época, Pessoa e Sá-Carneiro estavam planejando algo na mesma linha, entretanto exclusivamente interseccionista, com o título *Europa*. A dificuldade estava justamente em encontrar colaboradores que aderissem à teoria do interseccionismo (ZENITH, 2022: 517). Já a proposta de Montalvor e Carvalho se guiava pela vontade de divulgar novos artistas de um lado e do outro do Atlântico. A contar com o papel ativo que tiveram Pessoa e Sá-Carneiro no projeto de *Orpheu* (Sá-Carneiro bancou a revista e ambos trataram de seu conteúdo), deveriam ter sido eles os diretores desde o princípio. Zenith anota que no número inaugural os dois modernistas portugueses fizeram “todo o trabalho, sem terem qualquer reconhecimento público por isso” (2022: 519).

Contudo, a possibilidade de avançar com uma edição que fosse internacional, de modo a levar a revista ao mercado brasileiro, podia ser lucrativa, tal como já haviam provado outras publicações da época como *A Águia* (1910-1932) e *Atlântida* (1915-1920), por exemplo. Fernando Pessoa, em carta datada de 4 de Março de 1915, chegou a confirmar a garantia de sucesso com notícias das pré-vendas do outro lado do Atlântico: “deve pegar a valer. Parece-me isto, sobretudo por causa da venda e das assinaturas no Brasil, que o Luís de Montalvor (director em Portugal), que esteve

bastante tempo no Brasil, e o Ronald de Carvalho, director do Brasil, devem conseguir obter” (cf. SARAIVA, 1986: 155). Carvalho, ele próprio, teria informado, também em formato epistolar, seu comprometimento com as vendas da revista: “[a]ssinaturas, publicações e outras burguesas coisas estão em caminho bravamente” (SARAIVA, 1986: 35).⁴

No entanto, a direção brasileira deixou de existir com a publicação do número 2 do periódico. Gilberto de Mendonça Teles utilizou o mesmo termo referente à ‘diplomacia’ para se referir à saída sem explicação documentada de Carvalho: “diplomaticamente se afastou ou foi afastado” (TELES, 1988: 222). A crítica aventava que tal ocorrera por uma discrepância estética, o que é plausível, ainda que *Orpheu*, em certo sentido, também pudesse ser adjetivada de ‘ecclética’ em seu número inaugural (alcançando mais hegemonia modernista – isto é, com menos textos marcadamente pós-simbolistas – no número 3, que não se publicou). Além disso, e corroborando com o argumento do ideário estético, Ronald de Carvalho, já comprometido com o grupo de Pessoa, seguia publicando n’*A Águia*, o “Órgão da Renascença Portuguesa”. O periódico de Teixeira de Pascoaes contou com a colaboração do brasileiro em Julho de 1914, Janeiro, Março, Junho, Julho de 1915 e Março de 1916, o que pode ter sido considerado uma ofensa aos de *Orpheu*. Basta lembrar que Pessoa havia se distanciado do projeto de Pascoaes e se envolvido, em contraposição, com o que acabou sendo a revista escandalosa de 1915. Outra possível razão para o afastamento de Carvalho seria o avanço da guerra e a consequente dificuldade de comunicação com o Brasil (cf. SARAIVA, 2004 e 2015; e SOUSA, 2015). O que merece menção, entretanto, no presente estudo, é a presença da figura de Ronald de Carvalho nos movimentos de um lado e de outro do Atlântico.

Sendo conhecida já – e ultrapassada –, em 1922, a popularidade dos ‘malucos’ de *Orpheu*, que lograram *épater les bourgeois* com a introdução de uma linguagem (visual, narrativa e poética) moderna no país e com a intervenção futurista em 1917, momento em que alcançaram o patamar máximo de “irreverência e demolição” (BROCA, 1960: 240), argumenta-se que a colaboração dos ‘novos’ brasileiros na *Contemporânea* deu vazão a novo fôlego modernista. Com a Semana de Arte Moderna, alcançaram na sociedade paulistana, *mutatis mutandis*, o escândalo que os de *Orpheu* haviam provocado em Portugal. Mais relevante é o facto de que propunham bradar ao mundo (ou aos europeus – portugueses – leitores da revista) sua alteridade cultural, ou sua ‘brasilidade’ por via de uma estética ‘tropical’ que mais tarde avançaria para uma proposta antropofágica (o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade é de 1928). Desse modo, trouxeram à *Contemporânea* algo que

⁴ Mencionem-se ainda revistas da mesma época, cujo propósito luso-brasileiro fora similar: *Portugal-Brasil* (1899-1914), *A Farsa* (1909-1910) e *A Rajada* (Coimbra, 1912), que seguiu no Brasil sob a direção de Fernando Correia Dias, em 1920.

pode ser referido como inovação no âmbito das correntes modernistas portuguesa e europeia, para além de alimentar a questão do ‘ideário’ referido por Trindade.

Os modernismos de cá e de lá

Em 1922, Ronald de Carvalho cumpriu um papel simbólico de reunião dos dois modernismos ao ler o poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, no Teatro Municipal de São Paulo, lugar que acolheu os artistas da Semana de Arte Moderna entre os dias 10 e 17 de Fevereiro. A presença de António Ferro, que visitou o país com leituras públicas de textos seus naquele mesmo ano, foi alusiva à representação portuguesa. Os dois nomes, Carvalho e Ferro, não são reconhecidos nem de um lado nem de outro do Atlântico como pilares da modernidade, como os incontornáveis José de Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Fernando Pessoa, Guilherme de Santa-Rita, Mário de Sá-Carneiro, ou os ‘de Andrade’ Mário, Oswald, mais tarde Carlos Drummond, Tarsila do Amaral, dentre outros. Não obstante, aquelas duas figuras que têm seus nomes impressos na revista de 1915.⁵ Ainda que coadjuvantes nos movimentos, Ferro e Carvalho provaram ser essenciais para a trama transatlântica das duas fases e faces do Modernismo.

O *tour* de António Ferro no Brasil foi um grande êxito entre os artistas, que não pouparam elogios a ele. Carlos Malheiro Dias, ao apresentar o jornalista e escritor ao público carioca, aquando de sua leitura de *A Idade do Jazz-Band* no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, a 30 de Julho de 1922, afirmou que “[a] presença da vossa mocidade neste grande país em plena juventude, trouxe a resposta optimista aos que visionavam Portugal como uma tumba sobre que se agitavam as larvas sepulcrais da decomposição” (*apud* FERRO, 1987: 189). Já Menotti Del Picchia, que o introduziu no Teatro Municipal de São Paulo, a 5 de Dezembro de 1922, ocasião em que leu sua *Arte de Bem Morrer*, publicado no país com uma ilustração de Almada Negreiros na capa (Rio de Janeiro: H. Antunes & Co. Editores, 1923), afirmou que Ferro “antes de aqui vir, já aqui estava. Encontrou-se consigo mesmo nos seus versos, que sabíamos de cor, nas suas frases-lápides, que sabíamos de cor” (DEL PICCHIA, 1923: 155).

Del Picchia mais tarde relembrou a digressão do português que demonstrou ser um “[j]ornalista dinâmico, escritor original, lúcido espírito revolucionário. Era a contribuição que Portugal irmão, por uma fatalidade histórica nos enviava para que a aurora da revolução modernista também raiasse ao mesmo tempo nas duas pátrias” (1923: 170). Marcando a proximidade entre os dois modernismos e sua familiaridade com os de *Orpheu*, afirmou ainda que “[v]inha ele do seu país com

⁵ No caso de Ferro foi listado como editor de *Orpheu* sem prévia consulta e sem aparentemente ter cumprido tal função, ao passo que a presença de Ronald de Carvalho, segundo Manuel Bandeira teria referido, deu-se por conta de uma viagem que Mário de Andrade e Oswald fizeram ao Rio de Janeiro para divulgar o projeto da Semana e encontrar adeptos do Modernismo. Cf. o ensaio de BARRETO (2015). Cf. também ZENITH (2022) e ainda o artigo de ABREU (2014).

uma iniciação revolucionária pois fora editor da famosa revista *Orpheu*, templo vanguardista no qual oficiavam o gênio de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro” (1923: 170). Como observou ZENITH, o “empréstimo” do título de “editor” na revista foi-lhe útil anos mais tarde, quando “se declarou um modernista português” (2022: 520).

Tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo, António Ferro foi efetivamente reconhecido como artista futurista. Semelhantes foram as homenagens prestadas a ele em Belo Horizonte e Recife em 1923, com textos elogiosos que Carlos Drummond de Andrade (*Diário de Minas*, 8 de Fevereiro de 1923) e José Lins do Rego (*Jornal do Recife*, 2 de Abril de 1923) publicaram. Recebeu outras simpáticas boas-vindas nas apresentações (às suas palestras) de Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, além daquelas de Menotti Del Picchia e Carlos Malheiro Dias, aquando da sua visita.

Na célebre conferência sobre *A Idade do Jazz-Band*, Ferro referiu-se ao papel cumprido pela moda na sociedade da época, sobretudo no que marca a figuração do caráter das mulheres. Para o narrador de António Ferro, a moda artificializava-as de tal modo a “arrancar-lhes a personalidade, torná-las diversas, em cada hora, em cada minuto”, fazendo com que “[a] cabeça das mulheres [fosse] o seu chapéu” (FERRO, 1987: 209). Referiu-se a Poiret, estilista francês (de quem Tarsila do Amaral era cliente) e a outros nomes da moda que o autor via como responsáveis por transformar a personalidade das mulheres conforme trocavam de roupa, ou, simplesmente, de chapéu: “A indumentária de Poiret, da Worth, da Lucille, realiza-lhes o sonho. Um chapéu novo é uma cabeça nova” (FERRO, 1987: 209). Acerca dos homens, numa necessidade de comparar e diferencia os gêneros, opinava que “não são artificializados, como as mulheres, pela *toilette*. É a literatura que se encarrega de despersonalizá-los, de fornecer-lhes uma existência fictícia. Nos *ateliers* dos seus cérebros, os homens de hoje confeccionam as suas almas à Baudelaire, à Wilde, à Bataille, à D’Annunzio, à Maeterlinck. [...] Os homens deixaram de ser livres para ser livros” (FERRO, 1987: 210-211). O *jazz-band* dá ritmo a essa apoteose de artificialismo (futurista), de modo a que, como conclui o autor:

Dentro em pouco não haverá nenhuma mulher de carne e osso como não haverá um único homem de osso e carne... Para essa artificialização [...] O *jazz-band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. Por cada rufo sinistro e tambor, por cada furiosa arcada, há um corpo que se liberta, um corpo que fica reduzido a linhas, a linhas emaranhadas...

(FERRO, 1987: 211)

De certo modo, a descrição da roupa feminina numa época em que a moda se aliava ao imperativo da modernização, retrato do que é cosmopolita, pode ser comparada com o que o narrador de José de Almada Negreiros apresentou na personagem feminina em *K4 O Quadrado Azul*, já em 1917. No começo da narrativa almadiana, a moça é introduzida de modo um tanto finissecular, “muito doente, coitada!” (NEGREIROS, 2000: 4), vestindo um “kimono de crepe da China” que encobria

sua “alma raffinée” (2000: 4) subordinada, portanto, ao “vestir e conter-se” (2000: 5). Tal era a atitude esperada de uma aristocrática filha de Marquês, que entretanto, ao se descobrir (literal e metaforicamente) convivendo com o narrador libertino, inspira-se e, unida ao amante (note-se a igualdade de gênero), liberta-se por completo, em apoteose futurista, das amarras sociais passadistas, celebrando a velocidade do mundo burguês moderno.

O *jazz-band*, além de servir de fundo musical dos anos de 1920, é assumido como elemento de reunião da América com a Europa no texto de Ferro. O triunfo do *jazz-band* é a combinação “da América, da arte negra e dos Bailados Russos” (FERRO, 1987: 218). A modernidade mecanizada no sentido das máquinas, da indústria, e ainda, mecanizada no sentido da massificação do gosto que vem da moda – de Paris –, combinada com a música norte-americana – já de nascimento híbrida –, compõe o retrato dessa modernidade futurista.

Oswald de Andrade afirmou, ainda sobre as conferências de Ferro no Brasil, em carta de 1924, que “sua estadia entre nós deu apoio à atitude iniciada pelos modernistas de São Paulo, perante os volúveis letrados da capital. Sem você, mesmo com todos os remorsos estéticos do inolvidável Graça Aranha estaríamos mais atrasados” (*apud* SARAIVA, 1986: 69). Ainda que a Semana tenha sido ponto de viragem na cultura e arte brasileiras, não foi (tal como não havia sido *Orpheu*), em 1922, um sucesso entre o público, mas um escândalo.

No que se refere à figura de Graça Aranha, numa crítica de Oswald publicada em sua “Carta Aberta de Oswald de Andrade a António Ferro...” na *Contemporânea*, Graça Aranha, escritor brasileiro, era um “acadêmico futurista” (ANDRADE, 1925: 3) – o que era um juízo não ao Futurismo, mas à obra de Aranha.

Enquanto modernistas – e similarmente à postura de Pessoa na década anterior –, os brasileiros se pretendiam singulares, sobretudo em relação aos preceitos marinettianos (bem como à figura do próprio Marinetti). Ronald de Carvalho, em 1924, bradou em carta ao escritor Jackson de Figueiredo publicada em *O Jornal*: “[m]orra o futurismo! o futurismo é passadismo” (CARVALHO, 1924: 1) em defesa do movimento de cariz nacionalista – isto é, com temas nacionais e cores fortes –, cujas raízes se imprimiram no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Já Mário de Andrade chegou a enviar um exemplar de seu *Paulicéia Desvairada* (1922) a Marinetti o qual, em troca, aquando da publicação do seu manifesto do “Futurismo Mundial” em 1924, colocou o nome de Mário, um dos cabeças da Semana de Arte Moderna, na lista de ‘discípulos’ do futurismo, o que causou irritação ao brasileiro. Tal atitude viria a ter ecos durante a visita do italiano ao Brasil em 1926, de modo que, diferentemente das leituras de Ferro, recebeu dos principais modernistas locais uma atitude irônica, senão mesmo de escárnio.

Se, em Portugal, Álvaro de Campos (em carta ao *Diário de Notícias*, em 1915) protestou contra a crítica de *A Capital* que fez pouco caso em reconhecer o que era o Futurismo servindo-se dele como blague ou sinónimo de bizarrice – algo que na

década de vinte tornar-se-ia lugar-comum –, no Brasil Menotti Del Picchia, em 1921, também criticou a liberdade com que acabaram por hastear a bandeira do Futurismo, como se fosse “uma receita para ser artista moderno: basta falar em *jazz-band*, aeroplano, velocípede, frigorífico” (*apud* TORGAL, 2004: 1087), em nome de um Futurismo próprio, ‘paulista’, isto é, nacionalista. Ainda nesse contexto do profícuo ano de 1922, Ferro teve seu *Nós* publicado na revista paulistana *Klaxon* (1922-1923)⁶, no n.º 3, de 15 de julho. Nesse trabalho, fez um libelo do que visionava como modernidade: “Ser de hoje”; “Somos a Hora!”; “nós próprios somos relógios que pulsam” (FERRO, 1987: 149). Afirmou o narrador ferriano, em tom futurista, que “[o] passado é mentira, o passado não existe, é uma calúnia...” (1987: 149), e que Portugal “[c]heira a defuntos” (1987: 150). Opinou ainda que nas artes de seu país “não há escultores, há ortopédicos!” (1987: 150), propondo, desse modo, “[a] Grande Guerra, a Grande Guerra na Arte!” (1987: 150). A conclusão de *Nós*, de Ferro, uma vez mais, pode ser comparada com o modo imperativo de um Almada Negreiros *anti-Dantas, futurista* (tal é o título de seu Manifesto de 1915): “Morram, morram vocês, ó etceteras da Vida!... Viva eu, viva EU, viva a Hora que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio-dia em ponto como Sol a prumo!” (1987: 152).

Ainda que José BARRETO considere o texto de Ferro “tardo-marinettiano” (2015: 222), uma vez que foi escrito em 1921 (e que no presente estudo se proponha a interpretação de ecos de uma escrita almadiana), o crítico anota que, curiosa e contraditoriamente, a palavra-chave em Ferro é ‘Eu’ (BARRETO, 2015: 222) no lugar de ‘Nós’. BARRETO também se refere a Almada Negreiros, mas para lembrar que julgou o jornalista-escritor “um dos ‘três mais categorizados inimigos do futurismo em Portugal’, juntamente com Júlio Dantas e Adaes Bermudes” (2015: 223).

Há, neste ponto, um paralelo com Oswald de Andrade que publicamente acusou Graça Aranha de falso futurista, bem como a controvérsia dos modernistas em torno da figura (e postura) de Marinetti, aquando de sua primeira visita ao Brasil. Gerou desacordo entre os modernistas a presença do italiano por conta de dois fatores principais, para além de sua filiação ao fascismo: o primeiro, já referido, foi o manifesto “O futurismo mundial” de 1924, em que listou Mário de Andrade e Yan de Almeida Prado como discípulos seus (numa época em que se vivia uma fase heroica no modernismo brasileiro isto é, patriótica, coerente com o referido *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade). O segundo fator de descontentamento

⁶ *Klaxon* foi marcada por um espírito internacional não somente por via de seus colaboradores, mas também por conta de seus representantes: Sérgio Buarque de Holanda no Brasil, Charles Baudouin na Suíça e Roger Avermaete na Bélgica estavam listados na primeira edição da revista. Já no número dois, conseguiram como representantes: L. Charles Baudouin na França, Albert Cianna na Suíça, Roger Avermaete na Bélgica. Tendo Baudouin saído da Suíça, manteve seu cargo na revista, levando-a – e consequentemente expandindo a colaboração – para a França, ao passo que deixou na Suíça a representação por conta de Cianna (que aparece nos números 2, 3, 4, 5 e 6 da revista). Joaquim Inojosa uniu-se ao grupo mais tarde, passando a representar *Klaxon* no Recife, a partir da sétima edição.

teve a ver, justamente, com o papel que Graça Aranha quis assumir ao rececionar Marinetti no país e divulgar sua obra com publicações em que assinava o prefácio, associando-se, desse modo, ao movimento futurista, e mais, assumindo-se o cabeça do Futurismo no Brasil, tal como reconta ROCHA (2002).

Não se pode esquecer, contudo, a popularidade dos manifestos marinettianos no mundo e, sobretudo, a partir de 1922 no Brasil, no contexto da ‘aparição’ do Modernismo. O próprio número inaugural da *Klaxon* fez questão de especificar que não se tratava de uma revista futurista, mas *klaxonista*, isto é, de movimentação e propostas próprias, ao que poder-se-ia denominar híbridas com relação a algumas afirmações de Marinetti e das vanguardas que lhes eram contemporâneas. Tal como Teixeira de Pascoas teria sentido a necessidade de esclarecer em “Saudosismo e Simbolismo”, publicado em *A Águia* em 1913, a diferença entre os dois (por serem de matizes bastante próximos) e Pessoa afirmar que “[n]enhum futurista tragaría o *Orpheu*” (JÚDICE, 1986: 99), *Klaxon* fez questão de assumir-se não propriamente futurista, mas *klaxonista*. No lado português, o número inaugural da *Contemporânea* foi claro ao afastar-se da noção de Futurismo, como observa Ricardo MARQUES:

No primeiro artigo, uma carta aberta “a um esteta”, há um curioso passo que define a direcção da revista, e explica em grande parte o seu nome: esta é uma revista, não de futuristas, epíteto negativo, sobretudo para a geração que este “esteta” representa, mas de “contemporâneos”, jovens do seu tempo e que querem promover Portugal.

(2022: s. p.)

A mesma revista, em Julho (n.º 3), afirma-se da “geração moderna em Portugal” (CONTEMPORÂNEA, s. a., 1922: 97), também “lida no Brasil” (CONTEMPORÂNEA, s. a., 1922: 97), e anuncia que vai organizar um evento futurista “num dos teatros da capital, apesar de não ser essa a sua orientação como revista”. Não sendo futurista, tal como não era a *Klaxon*, julgou-se no dever de “elucidar o público” sobre o que vinha a ser o movimento marinettiano (CONTEMPORÂNEA, s. a., 1922: 97).

Note-se que, com estes breves exemplos, depois de *Portugal Futurista*, não desapareceu por completo a comoção desse ideário nem de um lado nem de outro do Atlântico, sendo, inclusive, mote de (outra vez) acalorada discussão na década de 1920.

Os brasileiros na *Contemporânea*

A convite de António Ferro, que se alinhou à revista de José Pacheco como colaborador, os modernistas Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral tiveram importante participação na *Contemporânea* com seus trabalhos e cartas. Outros brasileiros, não necessariamente participantes ativos na Semana no Teatro Municipal de São Paulo, como o caso de Monteiro Lobato e João de Barros, por exemplo também participaram. Esse último havia sido diretor de *Atlântida*, aliás, na

mesma época em que *Orpheu* e *Portugal Futurista* vieram à luz (entre 1915 e 1917). A revista era outro projeto transatlântico luso-brasileiro. Sublinhe-se que tais projetos de colaboração entre revistas e jornais de um lado e de outro do oceano nada mais eram do que, para além da boa-vontade e intenção de intercâmbio por parte de alguns intelectuais, um modo de aumentar o lucro com as vendas de publicações portuguesas no Brasil e, pelo lado sul-americano, de divulgar os artistas e escritores em Portugal (isto é, na ‘Europa’). Os projetos bilaterais eram, portanto, proveitosos para todos. Tal foi o caso da proposta inicial de *Orpheu* (1915) e mais contundentemente a de *Atlântida* (1915-1920), *Atlântico* (1942-1950) e diversas outras desde o século XIX. No princípio do século XX, o modelo de sucesso fora sem dúvida *A Águia*, que chegou a ter sua assinatura vendida por um indivíduo que não tinha autorização para fazê-lo no Brasil, portanto de forma fraudulenta e para lucro próprio, tal era a popularidade do periódico no país (cf. MARTUSCELLI, 2016: 71-146).

Oswald de Andrade acabou por assumir o papel de porta-voz do Modernismo brasileiro na *Contemporânea*, levando ao público notícias do que era – para ele, então representante de uma vertente de celebração nacionalista – relevante para a geração com relação aos artistas portugueses e aos europeus. Em carta de 2 de Junho de 1923, Oswald escreveu de Paris a José Pacheco incentivando-o a ir ter com ele: “O seu projeto de vir a Paris é o melhor do momento. Portugal deve entrar em contato pessoal com a modernidade autêntica”. Seguiu o brasileiro, corroborando o papel de facilitador entre os portugueses e os artistas aos quais os modernistas dos dois países se identificavam: “Apresentá-lo-ei a Picasso, com quem estive ainda esta manhã, ao grande [Blaise] Cendrars, a [Jean] Cocteau, a [Jules] Romain, a [Valéry] Larbaud – todos excelentes amigos. Se António Ferro viesse até cá seria excelente. Precisamos trabalhar unidos na latinidade nova rica” (SARAIVA, 1986: 63).

Dada tamanha amizade, Pacheco e Ferro convidaram Oswald a publicar na *Contemporânea* que, entretanto, em 1926, já não tinha o mesmo financiamento anterior. Talvez com a presença brasileira e a retomada da vertente internacional da revista pudessem recuperar o interesse de patronos (tal como as revistas em São Paulo funcionavam). José-Augusto França explica que “o industrial conserveiro Agostinho Fernandes [da empresa Algarve Exportador], colecionador de arte e, mais tarde, editor profissional” era quem financiava o projeto de Pacheco. Contudo, em 1923, abandonou a revista, acusando o diretor de má administração. Segue França que a situação de Pacheco “no Verão de 1924, era calamitosa, em dinheiros e saúde” e, em 1926, a revista estava “já bem ferida [...] nas enormes dificuldades económicas” (FRANÇA, 2003: 196).

Na referida carta de Oswald a Ferro, em que aceitou colaborar na revista, o brasileiro fez questão de garantir que não lhe corrigissem o português demasiado, pois era seu modo de marcar, justamente, a alteridade: “Como o meu português é particularmente errado, peço-lhe que me mande provas do que vai sair em *Contemporânea*” (SARAIVA, 1986: 63). Em carta a António Ferro, de 28 de Junho de

1923, que marca uma troca constante de correspondência, avisou que pretendia ir ter com ele em Portugal e propôs-lhe fazer duas conferências: “Espírito e forma de Paris” e “Portugal e as forças de renovação” (SARAIVA, 1986: 64). Os títulos permitem interpretar tanto o vivo interesse pela cultura francesa nos anos de 1920, o que era similar no caso português, como uma discussão acerca da modernidade.

A *Contemporânea* já havia então publicado o conto “O barracão dos romeiros”, de Oswald de Andrade no n.º 9, em Março, na mesma edição em que Pessoa publicou o poema em inglês “Spell”. Almada Negreiros assinou a ilustração da capa e António Ferro colaborou com uma “Carta Aberta ao Portugal d’hoje ao Portugal de 20 e tantos anos”. Em sua “Carta”, o jornalista-escriptor narrou sua passagem pelo Brasil, anotando que “o Portugal moderno, o Portugal Infante, o Portugal com os olhos de estrelas e cabelos de ondas, era um segredo para o Brasil, um segredo absoluto, um segredo inexplicável” (FERRO, 1923: 151). Tal afirmação permite aludir ao tema da conferência proposta por Oswald de Andrade, de modo a pensar-se num (novo) projeto de ‘descobrimento’ (mútuo), sem as amarras históricas da colonização.

A contribuição modernista brasileira seguiu nos números posteriores da revista, como na carta de ‘fim do ano’ de 1924, escrita também de Paris. Nesse momento, Oswald respondeu a uma enquete de António Ferro sobre os artistas do país sul-americano na França. Em sua resposta, afirmou que Tarsila do Amaral ligava-se “aos primeiros cubistas e ao inesquecível e imenso Amadeo de Souza Cardoso. [...] Nacionalista, como ele” (SARAIVA, 1986: 67). Referiu-se a Victor Brecheret, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Angelina Agostini, João de Sousa Lima, Magda Tagliaferro, Vera Janacopulos e outros “[t]rês ou quatro idiotas pensionados pelo governo para borrar telas de azul e amarelo e mastigar gesso em Montparnasse” (SARAIVA, 1986: 67). Falou ainda sobre a contribuição de artistas portugueses no Brasil nos seguintes termos:

Outra lição contemporânea que Portugal nos indica (sem contar a de Amadeo de Souza Cardoso na pintura) é a que eu chamarei de “o fenômeno Aquilino”. De facto, reparou V. como Aquilino Ribeiro, sem desconfiar de nada, é um modernista da melhor vanguarda? Eis um caso oposto ao de Graça Aranha [...]. Enquanto Graça é um tijolo acadêmico e mais nada, querendo à viva força figurar numa exposição de motores, Aquilino é um motor que se esconde entre pedras, as pedras da sua serra.

(ANDRADE, 1925: 3)

Parte desta carta foi publicada na *Contemporânea*, n.º 1, 1.º Suplemento, de Março de 1925, incluindo o inquérito que lhe havia enviado Ferro, ao qual respondeu cabalmente:

- Qual a mentalidade mais forte de seu país?
- Paulo Prado.⁷

⁷A figura de Paulo Prado (1869-1943) foi marcante no Modernismo brasileiro mesmo depois da Semana. Para WALDMAN, “[c]omo desdobramento da Semana de Arte Moderna, são lançadas diversas revistas de divulgação da produção modernista e o nome de Prado aparece muitas vezes

- Qual a corrente aí vitoriosa nas artes e nas letras?
- A minha.⁸
- Os melhores talentos...
- Os meus amigos.
- Os homens horríveis do seu país?
- Os meus inimigos, com o Sr. Coelho Neto à frente.
- O pior crítico do mundo?
- Chama-se Osório Duque Estrada. Felizmente ninguém o conhece.
- Vem V. a Lisboa fazer uma conferência?
- Irei fazer uma conferência ou duas.
- Sobre?
- Espírito e forma de Paris.⁹

(ANDRADE, 1925: 3)

Em outra carta, datada de 27 de Março de 1925, Oswald propôs a Ferro que escrevessem uma peça de teatro ‘lusu-brasileira’, cujos personagens seriam “Sacadura, Gago, Santos Dumont, Cabral, Bartolomeu de Gusmão e os presidentes das 2 repúblicas” (*apud* SARAIVA, 1986: 73) e o título deveria ser *As 2 irmãs gloriosas – Ato de Bravura*, “com música luso-brasileira e manequins de Tarsila” (*apud* SARAIVA, 1986: 73). Tais exemplos de constante correspondência e ideias de projetos mútuos

associado à fundação e ao controle de boa parte dessas publicações. Seu nome já aparece, inclusive, logo na primeira revista modernista do Brasil, *Klaxon-Mensário de Arte Moderna*, que começa a circular em 1922” (2011: 11). Também projetou financiar a revista *Knock-out* em que seria co-editor com Tarsila do Amaral, mas tal projeto nunca foi consumado. Entre 1923 e 1925 tornou-se diretor da *Revista do Brasil*, substituindo Monteiro Lobato que na época se dedicava à sua editora (Monteiro Lobato & Cia), também co-financiada pelo próprio Prado (2011: 11). A autora reitera que “Lobato confessa que ao deixar a revista nas mãos de Prado queria ‘ultramodernizá-la’” (2011: 11). *Terra Roxa e Outras Terras*, revista modernista, recebeu o financiamento de Paulo Prado em 1926. Em 1931, fundou a *Revista Nova*, com Mário de Andrade e Alcântara Machado, com o intuito de publicar “Muita crítica e muitos estudos de qualquer ordem que tenham imediata correlação com o Brasil”, segundo Mário de Andrade (2011: 12). Prado também ajudou financeiramente os artistas, como o caso documentado de Di Cavalcanti que, em carta a Mário e Oswald de Andrade, pediu: “digam logo a Paulo Prado que me falta dinheiro para pagar o hotel, e que ele compre uns desenhos meus, um quadro, o que ele quiser, para me sustentar aqui em São Paulo, por um mês” (2011: 5).

⁸ Ou seja, patriótico nesta época, com sua *Poesia Pau-Brasil*. No caso do modernismo, Ana Lúcia de Freitas TEIXEIRA afirma que “a cultura brasileira delimitou o âmbito do que seria rasurado da sua memória, do que lhe cabia esquecer, o que era delimitado pelo mesmo mecanismo que apresentava aquilo que cabia lembrar, a parte da história nacional que cabia recortar para se compreender quem éramos como nação [...]” (2009: 18). Vale a pena, nesse contexto, revisitar os poemas de Oswald, que fazem uma releitura dos textos históricos, coloniais, para a construção do nacional, o que hoje poder-se-ia analisar sob o viés dos estudos decoloniais.

⁹ Na carta original, sua resposta é “A bancarrota intelectual do Brasil” (SARAIVA, 1986: 70). Tal “bancarrota intelectual”, como se depreende de um cartão postal datado de 28 de Dezembro de 1924, enviado da Suíça, seria a de Graça Aranha e Monteiro Lobato (SARAIVA, 1986: 71). Na mesma carta publicada na *Contemporânea*, Oswald relata sua diferença com Graça Aranha, chamando-o de abelhudo, mexeriqueiro e “popular acadêmico futurista”, que tenta imitá-lo, mas em vão (ANDRADE, 1925: 3).

marcam o interesse de interação cultural entre os artistas. No caso da proposta da peça de teatro, afigura-se uma vontade de documentação criativa das figuras que fizeram história, de modo a reunir Sacadura Cabral e Santos Dumont, dois grandes aviadores, vates da modernidade de Portugal e do Brasil. Os paralelos de um lado e de outro do Atlântico são constantes ao longo da história da intelectualidade dos países.

Com a profusão de propostas de projetos mútuos, bem como pela assiduidade das figuras brasileiras na *Contemporânea*, a 3.^a série da revista (números 1 e 2) realçou, a modo de subtítulo, seu posicionamento: “Portugal-Iberoamericanismo-Arte”. Tarsila do Amaral recebeu destaque nessa época. Na edição de Junho de 1926, mesmo mês em que inaugurou sua exposição na Galérie Percier em Paris, assinou a ilustração da capa e teve ainda outras obras incluídas, uma à página 78, seguida da crítica a seu trabalho assinada por António Ferro (n.º 2, 3.^a série, pp. 84-85).



Obras de Tarsila do Amaral na *Contemporânea*.

Fig. 1. Capa, *As Meninas* (1925, óleo sobre tela, 74 x 64 cm).

Fig. 2. p. 78, *Morro da Favela*, 1924, óleo sobre tela, 64 x 74 cm.



Obras que ilustram o texto crítico de António Ferro, da esquerda para a direita:

Fig. 3. p. 84, *O Mamoeiro* (1925, óleo sobre tela, 65 x 70 cm).

Fig. 4. p. 85, *O Pescador* (1925, óleo sobre tela, 66 x 75 cm).

Fig. 5. p. 85, *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924, óleo sobre tela, 142 x 126,8 cm).

Ferro chegou a visitar o ateliê e a exibição da pintora em Paris. Em seu texto, assinalou na obra de Tarsila “a cor do Brasil [...] Tudo nos seus lugares, tudo perfilado [...] Faz-se a chamada às árvores, aos moleques, aos comboios [...] com o seu ar de brinquedos recém-nascidos” (FERRO, 1926: 84-85). Referiu-se a Constantin Brancusi e a Ferdinand Léger como influências que a artista “tritura [...] na sua personalidade” (1926: 85), tal qual a futura ‘canibalista’, adepta do movimento antropofágico dois anos mais tarde, que enfatizaria, justamente, a reinterpretação das noções do cubismo e outras vanguardas europeias. Afirmou Ferro que, com tais características tão singulares, sua “pintura [era] reveladora universal e nacional” (1926: 85). Fez questão de anotar que as telas de Amaral se diferenciavam, por exemplo, das de Marie Laurencin (1883-1956), pintora cubista do Grupo de Puteaux que, sendo uma artista da época, singular e sem pátria, distanciava-se de Tarsila que era atual também, mas “brasileira”; singular, mas com “raça” (1926: 85). Ferro testemunhou ainda o fascínio dos franceses Blaise Cendrars, Jean Cocteau (e outros artistas que se tornaram amigos dos modernistas Tarsila e Oswald) pela novidade do traço da pintora e a proposta de sua arte aos moldes do manifesto Pau-Brasil.

Nesta mesma edição, seguindo a etiqueta dos magazines para a sociedade de bom-gosto, anunciou-se a passagem da “elegante” Olívia Penteado por Lisboa, “depois de uma viagem pela Côte d’Azur”. José Pacheco, António Ferro, Fernanda de Castro e Homem de Cristo almoçaram com a *socialite* paulistana no Tavares, à rua da Misericórdia, e documentaram o evento na revista. Sobre a figura de Olívia Penteado, a *Contemporânea* anunciou: “A ilustre senhora, em cujos salões de São Paulo se reúne a brilhante mocidade modernista do Brasil tem uma galeria em que juntou os mais avançados artistas plásticos do mundo contemporâneo” ([s. a.], *CONTEMPORÂNEA*, 1926: IV). Publicou ainda que José Pacheco havia sido por ela convidado – Penteado era mecenas dos modernistas no Brasil – a fazer “uma visita de propaganda da revista e aproximação entre os artistas das novas gerações portuguesa e brasileira. Constituirá essa viagem um dos mais interessantes objectivos da acção íbero-americanista desta revista” ([s. a.], *CONTEMPORÂNEA*, 1926: IV). *Voilà* a possibilidade de salvação financeira da *Contemporânea* que, infelizmente, não chegou a se realizar...

Os vasos comunicantes dos Modernismos

O Modernismo brasileiro transformou-se e adquiriu variadas vertentes depois do advento da *Semana*. O *Pau-Brasil* de Oswald, de viés patriótico, não se compara, por exemplo, com o movimento Verde-e-Amarelo, de nacionalismo ufanista, bem como se distancia do futurismo marinettiano (e de seu compromisso político) mesmo em tempos de proposta antropofágica, cujo diálogo com as vanguardas europeias era primordial. Para Antonio Candido, a questão do retrato do país na arte, que teve diversos modos de manifestação desde o século XIX, também no Modernismo encontrou diversas vias de interpretação:

Na história brasileira deste século [XX] [...] podem ser considerados formas de nacionalismo o ufanismo patrioteiro, o pessimismo realista, o arianismo aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição destes modelos, a valorização da cultura popular, o conservantismo político, as posições de esquerda, a defesa do patrimônio econômico, a procura de originalidade, etc.”

(CANDIDO, 1995: 304-305)

Em defesa do pensamento nacionalista ou de construção de um Brasil de cultura singular, por assim dizer, tampouco escaparam os modernistas das tendências políticas, sobretudo no momento de tensão e confusão do entre-guerras. Anote-se que Ronald de Carvalho foi diplomata nos anos de 1920 e, em 1935, ano de seu falecimento, ocupava o cargo de Secretário da Presidência da República (de Getúlio Vargas; cf. BOTELHO, 2005).

Mário de Andrade, por sua vez, cumpriu um papel na política da cidade de São Paulo nos anos de 1930, quando criou e dirigiu o Departamento de Cultura, mais tarde transformado em Secretaria de Cultura. Entre 1931 e 1945, Oswald de Andrade se filiou ao Partido Comunista e foi ostracizado por seus contemporâneos modernistas. Similarmente em Portugal, António FERRO, figura que é controversa ainda hoje, foi diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) do governo de Salazar, mas anunciou, em 1935, o apoio às artes de vanguarda (1987: 401), o que beneficiou Almada Negreiros, por exemplo. O caso de artistas e escritores que mantiveram seu compromisso de contribuir para a divulgação e avanço cultural do país de modo institucionalizado (ainda que alguns por um viés político equivocado) marca a importância da experiência com o Modernismo nos dois países. A relação luso-brasileira, não sendo protagonista em nenhuma dessas atividades do setor governamental, não deixou de fazer parte de um projeto maior de exportação e propaganda cultural.

Para Mirhiane de ABREU, “[a]s relações portuguesas de Ronald de Carvalho e os caminhos que trilhou para constituir a modernização cultural do seu país definem de modo expressivo a urgência do diálogo com Portugal vivenciado pelos modernistas. Urgência esta que pontuava as duas nações em seus projetos de adesão às vanguardas” (2014: 61). A autora fala de um “projeto de atualização” (2014: 61) que interessou aos dois países que buscavam um reconhecimento internacional (ou sua entrada na ‘modernidade’). Foi Menotti Del Picchia, em texto que refletiu sobre “A Semana de Arte Moderna e Portugal”, quem reforçou o argumento: “o inconformismo e a revolta de uma mocidade lúcida e brilhante, deu às nossas duas pátrias [...] a libertação de um passado morto e o advento da nova quadra cultural e política denominada ‘modernismo’” (*apud* SARAIVA, 2004: 165).

Em relação à figura de Mário de Andrade, basta que se mencione sua correspondência com José Osório de Oliveira, iniciada em 1923. Ao mesmo tempo que marcou sua posição de defesa do que é próprio da cultura brasileira, sobretudo

no que se refere ao uso da língua, o brasileiro reabilitou a necessidade de conhecimento mútuo das culturas e pediu que o amigo português lhe orientasse nas referências da contemporaneidade artística de seu país. Mário de Andrade buscava sugestões de discos de compositores eruditos de Portugal para inseri-los em seu livro, *Compêndio de História da Música* (SARAIVA, 2004: 85). Houve ainda entre os dois uma troca de revistas e outras publicações, bem como a promessa de divulgação de seus textos críticos. Mário indagou sobre os costumes folclóricos no país europeu para poder compará-los ao que se propagou no Brasil. Também confessou sua profunda admiração pela obra de Almada Negreiros: “O Almada vejo que continua notabilíssimo, não tem nenhum livro ilustrado por ele aí? Mande me dizer; e se for edição de luxo, de pequena tiragem, mande com todas as indicações bibliográficas, pra que eu mande procurar por meu livreiro” (SARAIVA, 2004: 103). Em outra ocasião, o brasileiro chegou a oferecer ajuda para que Osório imigrasse ao Brasil, propondo-lhe a possibilidade de trabalhar no jornal *O Estado de São Paulo*, uma vez que soube que o amigo seria enviado para Moçambique (em 1936). Osório de Oliveira, por sua vez, convidou Mário para um projeto de publicação luso-brasileira.¹⁰

As discussões dos anos de 1920 que apareceram nas páginas de *Contemporânea* não foram muito distintas daquelas ocorridas fora da revista. A ansiedade do entre-guerras, combinada com a república frágil em Portugal aparecem, por vezes, de modo contraditório. Em 1926, aquando de uma conferência no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo entre Novembro e Dezembro sobre o Iberoamericanismo, a *Contemporânea* deu espaço para os convidados do evento ao publicar alguns dos textos que foram apresentados. O primeiro artigo é um “Breve comentário à política íbero americana” do brasileiro Celestino Soares, que comentou o papel de Portugal na guerra, lembrou a proposição neocolonialista de Monroe e a figura de Eduardo Prado, que teve seu livro sobre esse tema, *A Ilusão Americana* (1893), censurado no Brasil. O autor comparou o projeto germanista, então contemporâneo ao seu trabalho, *Por uma Alemanha Maior* de Otto Richard Tannenberg (1911), com o antecedente norte-americano. Assinalou que os alemães começaram a encarar a América Latina, inclusive o Brasil, com um olhar colonizador. Em nota, enalteceu o papel cumprido por João de Barros com o projeto da revista *Atlântida*, por Carlos Malheiro Dias, que colaborou ativamente em diversos jornais e revistas luso-brasileiros e por Ana de Castro Osório, “pela sua valiosa obra escolar e de propaganda” (SOARES, 1926: 6) no projeto de estreitamento dos laços entre Portugal e Brasil, desafiando a ideia de neocolonialismo nesses casos de aproximação entre os dois países. No mesmo número publicaram-se dois sonetos inéditos de Camilo Pessanha

¹⁰ José Osório de Oliveira (1900-1964) era jornalista e ensaísta, tendo colaborado na revista *Descobrimento* (1932), dirigida por seu irmão, João de Castro Osório (1899-1970), amigo de Fernando Pessoa. Ambos trabalharam pela difusão da cultura de língua portuguesa tanto do Brasil como de países africanos. Cf. <https://modernismo.pt/>

e Fernando Pessoa colaborou com “O menino da sua mãe”, marcando, uma vez mais, o ecletismo da revista.

Na mesma edição, outra conferência foi transcrita: “A união Íbero Americana – tendências e necessidades sociológicas”, do jurista brasileiro Noé D’Azevedo (pp. 13-22). No seu trabalho, o autor defendeu que

Há uma tendência sociológica para essa união demonstrada pela conservação, através de todas as vicissitudes, do instinto cooperativo da raça, que mantem, apesar de todos os despotismos dos conquistadores e dos reis, o fogo sagrado da liberdade [...]. Essa tendência manifesta-se no extraordinário poder de assimilação da raça [...] pela comunhão perfeita que se mantém entre todas as nacionalidades, que prosperam pacificamente na América [em contraste com o ambiente de Guerra, desmentindo aqueles anteriores maus presságios de Eça sob a pena de João Gomes, Oliveira Martins e Eduardo Prado].

(D’AZEVEDO, 1926: 21)

D’Azevedo concluiu utopicamente a necessidade de que o “instinto de cooperação dos iberos se torne consciente, que o amor perene da liberdade, ante o perigo iminente, nos desperte para a união sagrada” (1926: 22). Sobre o mesmo tema, opinaram ainda Bettencourt Rodrigues (autor de *Uma Confederação Luso-Brasileira*), Coelho de Carvalho, Afonso Lopes Vieira, Augusto de Castro, Alberto D’Oliveira, Francisco António Correia e António Sardinha, que via no ibero-americanismo um modo de Portugal se libertar “do marasmo suicida em que adormeceu” (1926: 51; cf. pp. 49-51). O tema da conferência seguiu sendo publicado no número seguinte da revista (n.º 2, Junho de 1926), ao lado de poemas de António Botto (“Uma cantiga em vilancete”) e Álvaro de Campos (“Lisbon Revisited 1926”), além dos referidos quadros de Tarsila do Amaral e uma carta inédita de Mário de Sá-Carneiro.

Oswald de Andrade, na “Carta aberta a António Ferro” que foi publicada na revista naquele mesmo ano, escreveu, com relação a Portugal e ao papel que cumpriu no imaginário do brasileiro modernista:

Ninguém trabalha mais francamente do que eu pela libertação nacionalista da língua brasileira e da arte brasileira. Nas minhas campanhas, não me tenho privado de afirmar, mesmo em Lisboa, quando nos tem sido nefasta, a prisão do falar brasileiro nos moldes lusitanos. [...] Nossa língua está tomando caráter tão particular e independente, quando o inglês falado na América, já o disse Paulo Prado. Os nossos escritores têm um dever – fixar essa evolução no sentido da sua pura liberdade.

Isso não me impede de ver e admirar os bons exemplos que nos fornece Portugal.

(ANDRADE, 1925: 3)

Ainda que a constante correspondência entre artistas seja um fenômeno histórico e duradouro, verifica-se uma continuada ignorância no âmbito mais geral e amplo dos acontecimentos culturais de um e de outro lado do Atlântico, dado que se estende até os nossos dias.

Ainda em 1920, Ronald de Carvalho, que era assíduo colaborador nos periódicos portugueses, como já foi referido, afirmou em *O Jornal*, a 3 de Outubro, que “[p]ondo de lado alguns escritores de maior renome, ignoramos tudo quanto se passa no mundo das letras em Portugal” (*apud* SARAIVA, 1986: 31). Em 1923, “dizia Oswald de Andrade que Monteiro Lobato – que era ou tinha sido um fervoroso camiliano e queirosiano – já não se preocupava ‘com as novas gerações de Portugal’” (*apud* SARAIVA, 1986: 32). Em 1924, num artigo intitulado “A nova literatura brasileira”, publicado em *Diário de Notícias* a 31 de março, António Ferro lamentava que “Portugal e o Brasil [fossem] dois irmãos queridos que viv[ia]m afastados... Lembra[va]m-se muito um do outro mas nunca se escrev[ia]m... Portugal e o Brasil se viessem, novamente, a encontrar-se juntos, já não se conheceriam...” (FERRO, 1924: 90). Sintomaticamente, pode-se aventar, com o que Fidelino de Figueiredo afirmou em 1925, que “o conhecimento da literatura brasileira em Portugal tem sempre crescido, embora sem se popularizar, como é natural, visto falar duma natureza e dum teor de vida que chocam pelo exotismo; e o comum dos leitores procura o prazer fácil de identidade e não caminha ao arrepio da sua sensibilidade” (*apud* FERRO, 1924: 90).

A noção de desconhecimento chega a ser inusitada ao se tomarem as revistas como espaço de encontro de autores e artistas. O papel da *Contemporânea* no projeto de aproximação das culturas, sobretudo de divulgação dos modernistas brasileiros em Portugal é inquestionável. Ricardo Marques afirma de modo inequívoco que

Se quisermos uma fotografia instantânea do que se passava na década de 20, estas são as páginas a ler. Ao folhear o curto panfleto [o suplemento de 1925], quase um século depois, dois artigos se destacam no entendimento da época. Um sobre a geração nova no Brasil e outro sobre o mesmo do lado de cá do Atlântico. É no fundo [...] muito preocupado com uma teorização de nova geração.

(MARQUES, 2022: s. p.)

Os tempos de mudança e indefinição – social e política em Portugal, no Brasil e no mundo – parecem se dar de modo um tanto similar ao que já havia passado nas páginas de *Orpheu*: ao convidar seus leitores a dar um ‘passo adiante’, vão de encontro ao comodismo (burguês) contra a novidade. Depois de cem anos, somos hoje (ainda) contemporâneos a tal atitude conservadora. As páginas da *Contemporânea* foram vasos comunicantes de pensamentos, obras e figuras por vezes contrastantes, mas sempre atuais, que merecem ser revisitadas.

Bibliografia

- A ÁGUA – *Revista Quinzenal Ilustrada de Literatura e Crítica*. (1910-1932). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/12152>.
- ANDRADE, Oswald (1925). “Carta aberta de Oswald de Andrade a António Ferro sobre a arte e a literatura novas no Brasil”. *Contemporânea*, n.º 1, 1.º suplemento, Março, p. 3.
- ABREU, Mirhiane Mendes de (2014). “Portugal e os Modernistas nas Trilhas da Correspondência de Ronald de Carvalho”. *Revista Ininga*, vol. 1, n.º 1, pp. 55-65.
- BARRETO, José (2015). “António Ferro. O ‘Editor Irresponsável’”. *1915: o ano do Orpheu*. Organização de Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 67-96.
- BOTELHO, Abel (2005). “Circulação de ideias e construção nacional: Ronald de Carvalho no Itamaraty”. *Estudos Históricos*, n.º 35, Rio de Janeiro, Janeiro-Junho, pp. 69-97.
- BROCA, Brito (1960). *A vida literária no Brasil-1900*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CANDIDO, Antonio (1995). “Uma palavra Instável”. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- CARVALHO, Ronald (1924). “Morra o Futurismo”, *O Jornal*, ano VI, n.º 1554, Rio de Janeiro, p. 1. Ver: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pagfis=15296
- CONTEMPORÂNEA (1926) “Os novos”. *Contemporânea*, série 3, n.º 2, Junho, pp. 51-52. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>
- ____ (1922). “A acção passa-se”. *Contemporânea*, ano I, vol. 1, Julho, p. 97. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>
- D’AZEVEDO, Noé (1926). “A união ibero-americana: tendências e necessidades sociológicas”. *Contemporânea*, série 3, n.º 1, Maio, pp. 13-22.
- DEL PICCHIA, Menotti (1923). *Arte de Bem Morrer*. Rio de Janeiro: H. Antunes & Co. Editores.
- FERRO, António (1987). *Obras de António Ferro: Intervenção Modernista*. Barcelos: Verbo.
- ____ (1926). “Tarsila do Amaral”. *Contemporânea*, série 3, n.º 2, Junho, pp. 84-85.
- ____ (1924). “A nova literatura brasileira”. *Diário de Notícias*, 31 de Março, p. 90.
- ____ (1923). “Carta Aberta ao Portugal d’hoje ao Portugal de 20 e tantos anos”. *Contemporânea*, n.º 9, pp. 151-154.
- FRANÇA, José-Augusto (2003). “A *Contemporânea* e os magazines de seu tempo”. *Revistas, Ideias e Doutrinas – Leituras do Pensamento Contemporâneo*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 189-207.
- JÚDICE, Nuno (1986). *A Era do “Orpheu”*. Lisboa: Teorema.
- KLAXON – *Mensário de Arte Moderna*. (2014). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin [Edição fac-similada].
- MARQUES, Ricardo (2022). “Contemporânea”. *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. Ver: <https://modernismo.pt/index.php/contemporanea>
- MARTINHO, Fernando J. B. (2015). “Luís de Montalvor. O Rasto Discreto de um Dandy da Palavra Poética”. *1915: o ano do Orpheu*. Organização de Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 225-238.
- MARTUSCELLI, Tania (2016). *(Des)Conexões entre o Brasil e Portugal: Séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1972). *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.
- NEGREIROS, José de Almada (2000). *K4 O Quadrado Azul*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PACHECO, José (1993). “Programa”. *Pacheco, Almada e “Contemporânea”*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura; Bertrand Editora, pp. 103-104.
- PACHECO, Luiz (1979). “Uma picardia a mestre Almada”. *Textos de Guerrilha*. Lisboa: Ler, p. 18.
- PASCOAES, Teixeira de (1913). “Saudosismo e Simbolismo”. *A Águia*, 2.ª série, vol. III, n.º 16, Abril, pp. 113-114.
- PESSOA, Fernando (1990). “Ficções do Interlúdio”. *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto. p. 23. [Edição fac-similada].

- _____. (1983). "O preconceito da ordem". *Eh! Real*. Lisboa: Contexto, pp. 7-9. [Edição fac-similada].
- _____. (1922). "Álvaro de Campos escreve à *Contemporânea*". *Contemporânea*, ano 1, vol. 2, p. 4.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2002). "O Brasil mítico de Marinetti". *Folha de São Paulo*, 12 de Maio. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1205200204.htm>
- SADLER, Darlene J. (1997). "Nationalism, Modernity, and the Formation of Fernando Pessoa's Aesthetic". *Luso-Brazilian Review*, vol. 34, n.º 2, Inverno, pp. 109-122.
- SARAIVA, Arnaldo (2015). "O 'Frustrado' e Abençoado Orpheu". 1915: o ano do Orpheu. Organização de Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 407-420.
- _____. (2004). *Modernismo brasileiro e modernismo português, "Orpheu"*. Campinas: Unicamp.
- _____. (1986). *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português – Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Documentos Inéditos. Porto: [s. n.].
- SOARES, Celestino (1926). "Breve comentário à política ibero americana". *Contemporânea*, série 3, n.º 1, Maio. pp. 1-10.
- SOUSA, Rui (2015). "Presença(s) de Ronald de Carvalho em Portugal". 1915: o ano do Orpheu. Organização de Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 255-270.
- TANNENBERG, Otto Richard (1911). *Gross-Deutschland die Arbeit des 20. Jahrhunderts*. Leipzig-Gohlis: B. Volger.
- TEIXEIRA, Ana Lúcia de Freitas (2009). *Modernidades em Confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa*. Tese de doutoramento, Departamento de Sociologia: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- TELES, Gilberto de Mendonça (1988). *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- TORGAL, Luís Reis (2004). "O modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo". *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 1085-1102.
- TRINDADE, Luís (2020). "O jornalismo como modernismo: Quotidiano, escrita e massificação". *Tradição e Vanguarda – Revistas Literárias do Modernismo (1910-1926)*. Coordenação de Ricardo Marques. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 17-30.
- WALDMAN, Thaís Chang (2011). "Espaços de Paulo Prado: tradição e modernismo". *Extrait du Arteologie*, n.º 1, Fevereiro. <https://journals.openedition.org/artelogie/8482>
- ZENITH, Richard (2022). *Pessoa. Uma Biografia*. Lisboa: Quetzal.

TANIA MARTUSCELLI é Professora Associada na cátedra de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade do Colorado, em Boulder, onde ocupa a posição de Diretora dos Estudos de Pós-Graduação. Também é co-diretora da revista *e-Letras Com Vida*, revista de Estudos Globais (<http://e-lcv.online/index.php/revista/index>). Especialista no Surrealismo e Modernismo na literatura e nas artes, Martuscelli já publicou dois livros de crítica: *(Des)Conexões entre o Brasil e Portugal: Séculos XIX e XX* (2016) e o seminal *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal* (2013) que precedeu a edição de quatro volumes das *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria* (2017, 2018, 2019, 2022). Presentemente, ela está a escrever a biografia e crítica da obra multifacetada de Fernando Lemos.

TANIA MARTUSCELLI is Associate Professor of Luso-Brazilian Studies at the University of Colorado Boulder, where she also holds a position of Chair of Graduate Studies. She is also the co-director of the journal *e-Letras Com Vida*, a publication on Global Studies (<http://e-lcv.online/index.php/revista/issue/view/8>). Specialized in Surrealism and Modernist literature and the arts, Martuscelli has published two monographic books: *(Des)Conexões entre o Brasil e Portugal: Séculos XIX e XX* (2016) and the seminal *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal* (2013) that preceded her four-volume edition of Mário-Henrique Leiria's complete works (2017, 2018, 2019, 2022). She is currently working on the biography and critical review of Fernando Lemos's multifaceted work.

Infra-estrutura de *Contemporânea*

[*Contemporânea's* infrastructure]

João Macdonald*

Palavras-chave

Contemporânea, *Feuillets d'Art*, José Pacheco, Henrique de Oliveira Velez Mouta, Questão dos Novos, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Revistas francesas.

Resumo

Henrique de Oliveira Velez Mouta, director literário de *Contemporânea* até ao número 9, ocupou um papel crucial na idealização da revista e na gestão dos seus bastidores. Este inquérito explora tal processo, revelando uma infraestrutura pouco visível, tal como foi o uso de modelos de revistas francesas, que a publicação replicou, provavelmente logo no número *specimen* de 1915 e sem dúvida nas séries dos anos 20.

Keywords

Contemporânea, *Feuillets d'Art*, José Pacheco, Henrique de Oliveira Velez Mouta, the “Novos” controversy, Portuguese National Society of Fine Arts, French magazines.

Abstract

Henrique de Oliveira Velez Mouta, *Contemporânea's* literary director until issue 9, occupied a crucial role in the conception of the magazine and in the management of its backstage. This survey explores such a process. It reveals a barely visible infrastructure, as little obvious as it was the use of models of French magazines replicated in the publication, probably as early as in the 1915 specimen issue, and no doubt in its 1920s series.

* Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

A partir deste número [4] “Contemporânea” passa a costar seis escudos, que não é, devemos dise-lo, nenhum exagero. Qualquer revista estrangeira custa bem mais do que isto – e no estrangeiro não há muitas revistas como a “Contemporânea”.

(ANÓNIMO, 1922c: 1)¹

A interpretação de *Contemporânea*² é consensual nos estudos das últimas décadas. Foi “uma ponte entre o primeiro e o segundo modernismo português” (CHORÃO, 1995: 1261-1262), “segundo momento do primeiro modernismo” (SILVA, 2004: 314),

¹ Este tipo de, digamos, jornalismo promocional sobre *Contemporânea* – ou, mais provavelmente, publicidade paga disfarçada de notícia – foi recorrente pelo menos no diário lisboeta *A Capital* ao longo de 1922: “Publicou-se o 1.º numero desta excelente revista, impressa com extraordinario luxo, profusamente ilustrada e com a colaboração dos primeiros nomes literarios do momento. [...] A ‘Contemporanea’ constitue uma novidade no seu genero sendo certo que pela sua confecção é uma das mais interessantes e mais originais revistas de Arte que ultimamente tem aparecido” (ANÓNIMO, 1922a: 2); “Acaba de sair o n.º 3 desta revista [...] A ‘Contemporanea’ seria, em qualquer meio de arte, uma cousa alvoraçadora, entre nós é o imprevisito, e representa um esforço colossal da parte do seu organisador. Ali há fantasia, imaginativa e audacia. Isto enquanto á parte tecnica, que José Pacheco esplendidamente dirige” (ANÓNIMO, 1922b: 1); “Saiu o numero 5 desta magnifica revista mensal, dirigida pelo ilustre arquiteto sr. José Pacheco, que confeccionou mais um numero excelente” (ANÓNIMO, 1922d: 1).

² Neste estudo dispensamo-nos de referir em extensão na bibliografia os textos citados de *Contemporânea*, incorporando sucintamente as referências no corpo do artigo ou em nota de rodapé. A revista pode ser consultada na íntegra em três plataformas digitais: Hemeroteca Digital (HD), em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>; *Revistas de Ideias e Cultura* (RIC), em <http://ric.slhi.pt/Contemporanea/revista>; e *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, em <https://modernismo.pt/index.php/contemporanea> (usa a mesma digitalização da RIC, mas sem marca-de-água). É de notar a existência de documentos complementares distintos nas duas primeiras plataformas. A HD mostra os três índices combinados dos números 1-3, 4-6 e 7-9, produzidos para colecção dos “volumes”. A RIC disponibiliza as únicas páginas impressas e as provas de página do nunca publicado n.º 14 pensado para 1929, reproduzidas a partir da edição fac-similada da Contexto (FRANÇA, 1992: s. n.º p.; primeiro reveladas em FRANÇA, 1979 [1980]: 51-55), embora não inclua os outros textos previstos para o mesmo número, listados naqueles estudos citados de José-Augusto França, sendo que tal conjunto de documentos foi a leilão em 2010, ignorando-se proveniência e actual paradeiro (BURNAY; BURNAY, 2010: 33-34). A RIC mostra ainda as matrizes de fotogravuras de esculturas de Alexander Archipenko (1887-1964) aparentemente consideradas para o n.º 14 (desconhece-se que texto as acompanharia), guardadas no espólio de Pacheco no Centro Nacional de Cultura, em Lisboa (onde também está a matriz em chumbo do cabeçalho da revista). Estas fotogravuras têm especial interesse: ainda que se estivesse em 1929 – passados nove anos sobre a última visita conhecida de Pacheco a Paris, onde Archipenko residia, e apesar de uma certa paroquialidade latente na série final da revista –, as imagens, que são de peças dos anos 10 e começos de 20, atestam que Pacheco mantinha o culto do esplendor modernista e, assume-se, um contacto directo com aquele artista ucraniano (as peças coincidem com as identificações do Archipenko Sculpture Catalogue Raisonné da Archipenko Foundation, em <http://archipenkocr.org>. Confrontar as imagens com as séries 21-04B, 10-05, 16-02A e B, 10-09, 21-01, 09-02, 14-02, 14-06A e B, 10-15, 09-03, 11-03, 09-10A).

concretização do “modernismo [...] aceitável” (TRINDADE, 2008: 186), “a happy blend of modernist literature and art [...] inclined towards anti-liberal, nationalist and Iberist values” (DIX, 2011: 162, 166), “pêndulo complexo de ambiguidades que cabem no conceito (de Octavio Paz) de *tradição do moderno*” (DIAS e DATIA, 2015: 16), “foro de encuentro literario” entre Portugal e Espanha (SÁEZ DELGADO, 2010: 36) – e, na classificação desapaixonada de José-Augusto FRANÇA, “foi o que foi e o que melhor podia ser, dadas as posses e os critérios do director” (1993: 39).

Esse “foi o que foi” dirige-nos para as reservas e críticas coevas, públicas e privadas, de protagonistas do meio *que* foram colaboradores da revista. Fernando Pessoa famosamente considerou-a “de certo modo a sucessora do *Orpheu*. Mas que diferença! que diferença! Uma ou outra coisa relembra esse passado; o resto, o conjunto...” (PESSOA, 1999: 16); depois, embora “admirável”, era “quasi de pura decoração” (ANÓNIMO, 1924: 5); e, por fim, “Saiu um número 10 da *Contemporânea* que vem péssimo, salvo um ou dois elementos” (PESSOA, 1999: 42). Almada Negreiros (1893-1970) disse que ela tinha “desvirtuado o sentido do grupo [dos pioneiros modernistas] nas suas próprias páginas! Generosas intenções? Imprevidentes fraquezas”, acrescentando: “como para reparar o caminho da *Contemporânea*, saíram ainda vários números de uma [...] revista intitulada *Athena*” (NEGREIROS 1985: 57). António Ferro (1895-1956) apelou ao equilíbrio, não sem ironia mal disfarçada. Foi:

[...] um esforço prodigioso de José Pacheco [que] tem desempenhado outro grande papel dentro do movimento, o papel de diplomata. A geração muitas vezes, tem-lhe ido parar às mãos em cacos, e só êle consegue deitar-lhe uns gatos, dar-lhe umas aparências de coesão. A geração, todos o sabem, foi uma das muitas cousas organizadas pela “*Contemporânea*” ...
(FERRO, 1929: 11)

Antes destes já o cáustico Álvaro MAIA (1887-1940), também colaborador da revista, a ridicularizara nos começos de 1923: “[o número 7] é uma salada tão esquipatica, indigesta e incongruente que, os ovos cosidos, de tragica memoria para os doentes de estomago e tripas, ficam reduzidos á mais candida e inocente de todas as iguarias” (1923: 18).³

Tais leituras, sarcasmos incluídos, souberam precisar a *Contemporânea* no devido fio condutor português da época. Não obstante, tem sido menor a inquirição sobre o que *de facto* determinou a natureza conceptual da revista, a sua porosidade, as interrupções editoriais, e se houve outros agentes alimentando as “posses e critérios” de José Pacheco (1885-1934; cf. Fig. 2). O presente exame tenta esclarecer alguns desses aspectos. Ver-se-á como o ressurgimento de *Contemporânea* nos anos 20 foi uma consequência central da Questão dos Novos de 1921, que opôs os *modernistas*

³ Sublinhe-se o facto de isto ter aparecido num periódico que inseriu em quase todos os números anúncios de *Contemporânea*, a *Revista Portuguesa* de Victor Falcão, que também colocou publicidade naquela.

à Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), e que a existência da revista se deveu em grande parte a Henrique de Oliveira Velez Mouta (Lisboa, 1892 – Porto, 1973; cf. Fig. 1), na prática coordenador editorial e administrador *ad hoc* até ao número 9 (1922-1923). Chegaremos aí com passos prévios obrigatórios: uma desconstrução do número *specimen* de 1915, uma síntese da Galeria das Artes promovida por Pacheco em 1916, e uma revisão do seu percurso até 1920. Isto é necessário para compreender como a *Contemporânea* em 1915 foi um primeiro sintoma do pragmatismo comercial e de importação cultural repetido nas séries dos anos 20, e que a galeria esteve a meio caminho dos dois momentos, sendo por sua vez a origem remota da questão Novos vs. SNBA.



Fig. 1. Henrique de Oliveira Velez Mouta, nos anos 20 (espólio Oliveira Mouta).

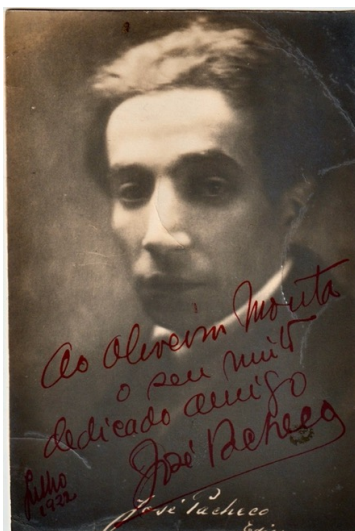


Fig. 2. Retrato de José Pacheco oferecido a Oliveira Mouta, Julho de 1922 (espólio Oliveira Mouta).

Uma explicação sobre as fontes respeitantes a Oliveira Mouta à frente citadas: bastantes factos e documentos apresentados não são inéditos. Foram divulgados em 2014 no estudo biográfico *Henrique Velez Mouta, a Contemporânea e o Movimento Modernista Português* (edição de autor), de Diogo Pacheco de Amorim (1949-), seu neto. Esta obra nunca foi recenseada ou citada em publicações da especialidade (ou quaisquer outras).⁴ Parte do trabalho aqui desenvolvido decorre desse livro e, principalmente, do acesso directo ao espólio de Oliveira Mouta, constituído por manuscritos e dactiloscritos (epistolografia, poesia e ficção) do próprio e de outros, fotografias e recortes de imprensa, compilando um total de 161 documentos. O espólio, embora cuidadosamente preservado, não está classificado, razão pela qual não se indicam cotas aqui.

⁴ Expresso o meu agradecimento a Diogo Pacheco de Amorim e sua família pela possibilidade de aceder a este espólio, e a reprodução de documentos nestas páginas, que num futuro breve será entregue à Biblioteca Nacional de Portugal. Note-se que a família é ainda responsável por outros dois volumes com a produção literária de Oliveira Mouta (AA.VV., 2014; MOUTA, 2015).

Sobre as transcrições de originais, quaisquer que sejam: respeitamos a grafia das fontes, inclusive os erros gramaticais, de acentuação e de pontuação, frases em maiúsculas, sublinhados e rasurados.

Negócios

É certo que o “Programa” da *Contemporânea* de 1915 (Fig. 3), redigido, mas não assinado, por Pessoa⁵, apresentou uma revista “digna de um meio culto” que ela mesma pretendia criar, e que o editorial afirmou-a “satisfação irrecusável das exigências mentais de um meio e de uma época” executadas “por um punhado de artistas moços” (artigo “Na imprensa”, número *specimen*, p. 3; cf. Fig. 4). Sugestivos preceitos. Pode até especular-se que o lançamento virtualmente simultâneo de *Contemporânea* e *Orpheu* no mesmo 1915 – a primeira anunciada na imprensa em 24 de Março e nas bancas em finais de Abril (AMARAL, 1915: 94-95; ANÓNIMO, 1915b: 512); a notícia mais antiga conhecida de *Orpheu* é de 27 de Março (ANÓNIMO, 1915a: 3) – foi na verdade uma acção bicéfala dirigida à classe alta e ao *statu quo* literário, ora sedutora, ora agitadora, embora não haja documentos provando um plano combinado.

Recordado isto, o que queremos destacar é que aqueles para-manifestos, o “Programa” e o editorial, e seu contexto *intellectual*, empacotaram uma mercadoria culta, cuja implantação junto de potenciais consumidores foi montada ao detalhe. Pacheco teve sempre impulsos de empresário⁶ e acreditou que uma renovação estética de grande alcance – isto é, com efectivo reflexo na sociedade, para além do estreito meio artístico – só aconteceria se potenciada por investimentos de fundo e operações lucrativas. De onde, a *Contemporânea* de 1915 ter sido principalmente concebida como um produto de comércio, por oposição a *Orpheu*. Demonstra-o toda uma estratégia publicitária posta em marcha paralela ao / com o “Programa” de Pessoa, e as publicações estrangeiras que, ainda que sendo matéria conjectural nossa, terão servido de modelo a Pacheco.

⁵ Ver reprodução do “Programa” e respectiva nota na plataforma Edição Digital de Fernando Pessoa – Projetos e Publicações, em http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa_Programa_Contemporanea. Transcrevemos a nota: “A atribuição do texto a Pessoa foi sugerida primeiro por Jerónimo Pizarro, com algumas ressalvas, em *Sensacionismo e Outros Ismos* (PESSOA, 2009: 276) e confirmada por Richard ZENITH no artigo “Pessoa ‘inédito’, 1915” (2011: 191-194); posteriormente foi incluído em *Proses I: 1912-1922* (PESSOA, 2013). A atribuição baseia-se na leitura da lista de projectos BNP[/E3,] 144X-48^v”. Refira-se também a lista cotada 48G-29^r, também publicada em PESSOA (2009: 276), estando a primeira não na página 276, mas na 309.

⁶ Sobre a natureza empresarial de Pacheco há uma provocação de Santa Rita Pintor contada por Rogério PÉREZ (1890-1979): “Comunicou-lhe [a Santa Rita] um desenhador, também modernista e vivendo há um ano em Madrid, que tivera a ideia de cortar, a uma serie de varias notas iguais, particulas que, diminuindo-as de maneira invisivel, permitissem formar uma nova nota. Santa Rita considerou e respondeu: – Não deve ser negocio porque o Pacheco ainda se no [*sic, i.e.,* não] lembrou disso” (1927: 3).

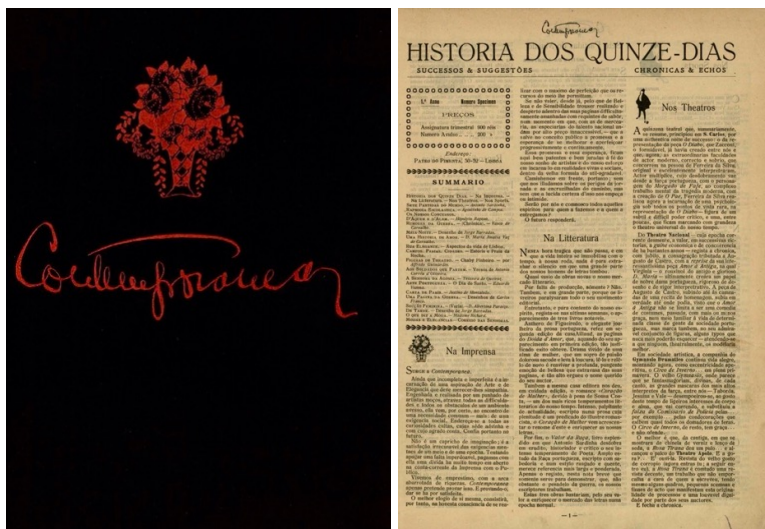


Fig. 3. Capa do “Programa” de *Contemporânea*, 1915.

Fig. 4. Número *specimen* de *Contemporânea*, 1915, com o editorial intitulado “Na imprensa”.

Marketing

É conhecido o comunicado da Sociedade de Propaganda de Portugal, organização do dealbar da promoção turística, apoiando o “Número Especimen a sair” e sugerindo aos respectivos associados a assinatura da revista (PIRES; OLIVEIRA, 1993; Fig. 5). O que se conhece menos, ou de todo, são duas folhas semelhantes, não datadas, ambas impressas com o cabeçalho da revista (até agora apenas conhecidas da colecção de Mário Lyster Franco e aqui reproduzidas).⁷ Uma aponta a potenciais assinantes sugeridos por alguém cujo nome, do círculo de Pacheco ou próximo, seria preenchido em manuscrito, personalizando o convite (Fig. 6). Junto seguia a revista como oferta, “a que se succederão os da serie da assignatura”. A outra folha, mais substancial e impressa em verso e reverso, tem o título “ÁS SENHORAS” (Figs. 7a, 7b). No primeiro parágrafo diz: “Impunha-se, por uma infinidade de circumstancias, a criação, em lingua portugueza, d’uma Revista literaria e artistica, elegante e bem feita, que pela sua orientação e pela esthetica interessasse delicadamente as Senhoras portuguezas e brasileiras”. Informa que “nasceu a CONTEMPORÂNEA, que acaba de ser posta á venda” (sublinhado no original), seguindo-se uma descrição detalhada da “Secção de assumptos femininos” concebida para “orientar o espirito da Mulher portugueza”. Acrescenta:

[...] uma novidade que imensamente deve interessar as Senhoras que nos derem a honra da sua assignatura: A instalação de um Escriptorio de Encommendas [...] especialmente para as senhoras que, vivendo longe dos grandes centros de commercio, necessitem de qualquer

⁷ Expresso igualmente agradecimentos a Luís Lyster Franco por permitir-me consultar o espólio de seu avô Mário Lyster Franco (1902-1984), e reproduzir os documentos.

objecto respeitante a modas, toilettes, perfumes, artes decorativas, pintura e desenho, lingerie, rendas, bordados, trabalhos femininos, objectos para presentes, etc.

E ainda, exactamente em maiúsculas: “TODAS AS SENHORAS QUE NOS OBSEQUIAREM, MANDANDO DEZ A QUINZE ASSIGNATURAS GARANTIDAS, TERÃO DIREITO A UMA ASSIGNATURA DA CONTEMPORÂNEA”.

Em suma, *direct marketing*, crente em supostas consumidoras com apetites cosmopolitas, de pretensão transatlântica – as “brazileiras” –, com um serviço de vendas postais. De facto, 11 das 32 páginas do número *specimen* têm o público feminino como alvo. Mas nada na estratégia fazia sentido: a sociedade portuguesa de então não tinha clientela articulada ou cosmopolitismo daquele tipo, a penetração no mercado brasileiro apresentaria dificuldades enormes pela distância geográfica (como pensaria Pacheco vender a revista no outro lado do oceano?) e a Europa estava em guerra há um ano, enfraquecendo o poder de compra e as comunicações. Por outro lado, a mais acessível e dominante *Ilustração Portuguesa* era concorrência severa, satisfazendo os desejos de assuntos “elegantes”, literatura compreensível e belas-artes agradáveis. Aliás, a bem de garantir respeitabilidade – e talvez para se defender do escândalo de *Orpheu* –, no número *specimen* foi inserido um outro folheto publicitário (Fig. 8) garantindo a futura colaboração de escritores sérios como Antero de Figueiredo (1866-1953), Júlio Dantas (1876-1972) ou Ramalho Ortigão (1836-1915).

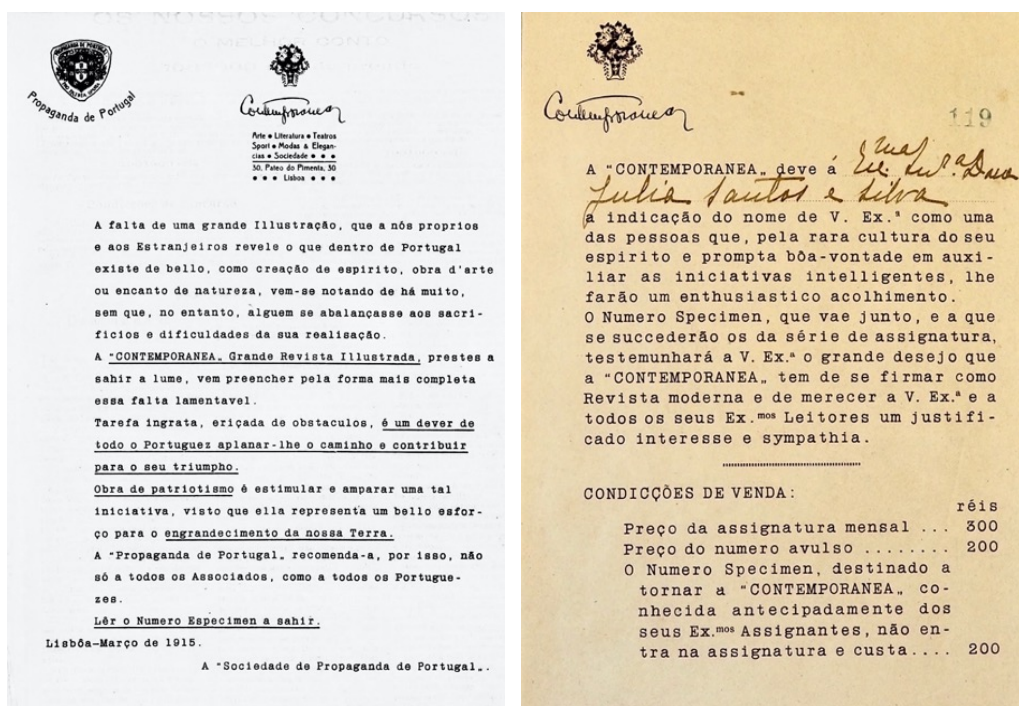
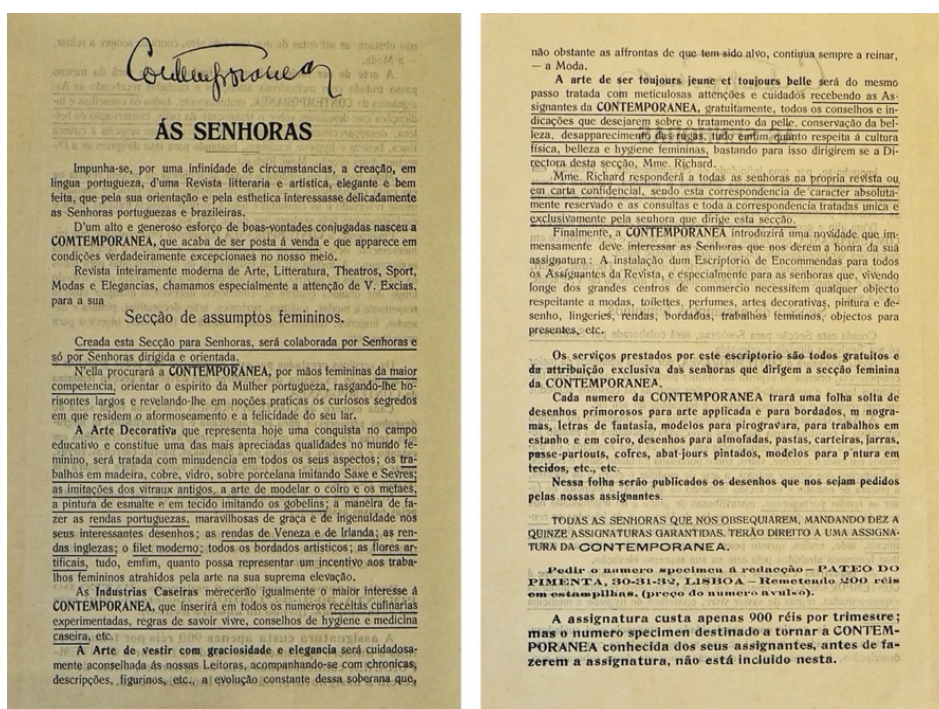


Fig. 5. Comunicado da Sociedade de Propaganda de Portugal, 1915 (PIRES, OLIVEIRA, 1993).

Fig. 6. Folha de marketing, 1915 (espólio Lyster Franco).



Figs. 7a, 7b. Folha de marketing, 1915 (espólio Lyster Franco).

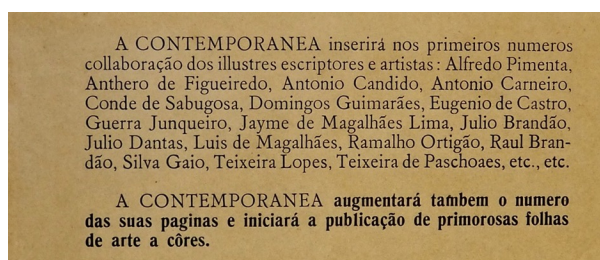


Fig. 8. Folha inserida no número specimen, (PIRES; OLIVEIRA, 1993).

Comparações

Pacheco supôs um público primoroso que, na verdade, só podia ser importado – como foi, cremos, o modelo editorial e gráfico da primeira *Contemporânea*. Bem conhecedor da imprensa de Paris, cidade onde residira duas vezes (1909-1910, 1913-1914), é difícil duvidar de que ele tenha conhecido duas revistas ditas *femininas*, de grande tiragem, das quais o número da *Contemporânea* de 1915 parece ser em muita medida um decalque: *Femina* (1901-1954), criada pelo jornalista e editor francês Pierre Lafitte (1872-1938; Figs. 9a, 9b);⁸ e *Elegancias* (1911-1914; Figs. 10a-10d), em língua espanhola, mas sediada em Paris e distribuída na Europa e na América Latina, publicada pelos empresários uruguaio Armand e Alfred Guido, e que teve como director literário o escritor nicaraguense Rubén Darío (1867-1916).⁹ Ambas têm

⁸ Há colecções digitalizadas na plataforma Gallica. Ver: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34415871r/date> (1910-1912, 1914); e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34418576c/date> (1926-1938).

⁹ Ver: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32766043t/date.r> (1911-1914).

sido objecto de estudo sobre a representação da mulher na Belle Époque, mormente durante 1910-1914.¹⁰



Figs. 9a e 9b. Capas de *Femina* em 1901 e 1914 (Gallica).



Figs. 10a-10d. Capas de *Elegancias* em 1911, 1912, 1913 e 1914 (Gallica).

No que concerne a *Femina*, nota-se primeiro que o estilo cursivo do cabeçalho é replicado no número de 1915 de *Contemporânea*, em particular a sua versão inicial, de 1901, que seria algo alterada nos anos 10 (e recorde-se que Pacheco usou a mesma técnica na capa do n.º 1 de *Orpheu*). A grelha gráfica é muito semelhante, seja quanto às páginas de moda, às de textos literários ou ilustrações em página inteira (Figs. 11a, 11b, 11c, 11d). Aliás, no que compete a desenhadores, já foi apontada por um investigador português (FERREIRA, 2014: 271, 274) a influência de vários artistas que também colaboraram na revista *Femina* – Georges Lepape (1887-1971), Xavier Gosé (1876–1915), Paul Iribe (1883-1935), George Barbier (1882-1932) – nos desenhos de José de Almada Negreiros e de Jorge Barradas (1894-1971) publicados no número *specimen*. De resto, a “Secção feminina” de *Contemporânea* pode ser vista como uma condensação editorial do todo de *Femina*.

¹⁰ Sobre *Femina*: BERLANSTEIN (2007) e COSNIER (2009). Sobre *Elegancias*: CAPURRO; CARESANI (2018).



Figs. 11a-11d. À esquerda: páginas de *Femina* de 1914 (n.ºs 314, 319, 315, 323) (Gallica).
À direita: páginas do número specimen de *Contemporânea*, 1915.

Elegancias é por sua vez uma declinação euro-latino-americana de *Femina*, mas o mais relevante é ter sido orientada por Darío, poeta e jornalista, “maestro, promotor y en ocasiones iniciador del modernismo” (Oviedo em DARÍO, 2015: 9), autor da transição do simbolismo e do decadentismo para as primeiras vanguardas do século XX (um livro de poesia de 1915 intitula-se *Muy antiguo y muy moderno* [Madrid: Biblioteca Corona]), cosmopolita pleno, residente em Paris entre 1907 e 1914. Ignoramos se Pacheco o conheceu em pessoa, seja em França ou em Portugal. Darío visitou Lisboa e Sintra em 1912, num périplo transatlântico para promover a revista *Mundial*, publicação-irmã de *Elegancias*, que também dirigiu.¹¹ Conhecedor da literatura nacional, escreveu sobre Eugénio de Castro (1869-1944), Alberto Osório de Castro (1868-1946) e Eça de Queirós (1845-1900), e foi publicado e retratado na lisboeta *Revista Nova* no começo do século XX.¹² Neste sentido, é importante o número 34 de *Elegancias*, de Agosto de 1913, publicado inteiramente em português – “Edição especial para os assignantes do ‘Paiz’ – Rio de Janeiro” – numa tentativa de conquistar o mercado do Brasil. Inclui vários textos de autores portugueses (Figs. 12a-12d) – incluindo um poema de Albertina Paraíso (1864-1954), que dirigiu a “Secção feminina” da *Contemporânea* de 1915.¹³ Desconhecemos a repercussão desse número no Brasil, ou se Luís de Montalvor (1891-1947) ou Ronald de Carvalho (1893-1935) tiveram conhecimento dele. Talvez este exemplo, o de um literato da linha-da-frente ser também o director de uma revista feminina mundana com ambição de estendê-la às leitoras brasileiras, tenha sido determinante para Pacheco idealizar o número *specimen* (e, por ventura, Albertina Paraíso terá tido um papel central).

¹¹ Rubén Darío esteve em Portugal entre finais de Maio e começos de Junho de 1912 (ANÓNIMO, 1912a: 683), seguindo depois para o Rio de Janeiro. Encontrou-se com o jornalista Luís Trigueiros (ver nota 12), os escritores António de Albuquerque (1866-1923) e Afonso Gaio (1872-1941), e o artista Leal da Câmara (1876-1948; ANÓNIMO, 1912b: 287-293; sobre as relações de Leal da Câmara com Darío, cf. GONZÁLEZ MARTEL, 2011).

¹² Cf. DARÍO (1896: 3; 1907: 6; 1912: 8). Sobre Eugénio de Castro, cf. as duas cartas que lhe dirigiu em 1896 e 1899, acessíveis na Colección Rubén Darío do Archivo IIAC da Universidad Nacional de Tres de Febrero (<https://archivoiiac.untref.edu.ar>), códigos de referência AR IIAC 04-03-1-01 e AR IIAC 04-03-1-05. Os três poemas publicados na *Revista Nova* encontram-se em DARÍO (1901a: 4; 1901b: 98; 1902: 241-242). Nesta última referência (p. 240) publicou-se uma caricatura de Darío por Leal da Câmara, embora erradamente identificando-o como argentino.

¹³ Esse número de *Elegancias* – uma “Edição especial para os assignantes do ‘Paiz’ – Rio de Janeiro” (ano 3, n.º 34, pp. 38, 39, 65, 69) – incluiu textos de cinco autores portugueses: “Alfredo da Cunha”, sobre o poeta e director do *Diário de Notícias* de Lisboa, por Xavier de Carvalho (1861-1919); o soneto “Ironia de Camões”, de Teófilo Braga; o conto “Nossa Senhora da Guia” de Luís Trigueiros (1861-1934); o poema “A uma creança” de Albertina Paraíso; os poemas “Azeitonas novas” e “O mal-me-quer” de João Maria Ferreira (1884-1948). Luís Trigueiros já colaborara em *Elegancias* (ano 2, n.º 21, p. 121, Julho de 1912) com o texto (em espanhol) “‘Elegancias’ en Portugal”, que assinalou, entre outros eventos sociais, a recepção oferecida a Rubén Darío na Legação da Nicarágua em Lisboa. Refira-se ainda um artigo da jornalista e musicóloga espanhola Carmen Karr (1865-1943) sobre a violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950; ano 2, n.º 22, p. 176, Agosto de 1912).



Poucos anos depois comentava-se na *Atlântida*: “Tentou ainda o artista [José Pacheco] a publicação da *Contemporânea*, revista que, por moderna e livre do cabotinismo reinante, falhou como falham as cousas belas” (C. G., 1918: 831). Hoje é usual justificar o falhanço com o apoio editorial dado à “ditadura” do primeiro-ministro Pimenta de Castro (secção “Actualidades”, p. 16 do número *specimen*), nomeado em 28 de Janeiro e deposto a 14 de Maio num golpe apoiado pelo Partido Democrático, pouco mais de duas semanas após o lançamento do *specimen*. Se o governo seguinte provocou ou não o fim do projecto de Pacheco, fica por apurar melhor. Aliás, o investigador Daniel PIRES questionou se, além das “razões políticas”, teria havido “motivos menos ‘públicos’”, sem especificar quais (1996: 115). Mas é razoável admitir que a estratégia comercial, apesar do esforço publicitário (quem sabe se os folhetos acima referidos também foram redigidos por Pessoa), determinou em muito o fracasso. Tudo seria mais fácil de descodificar emergindo no futuro algum testemunho de João Corrêa d’Oliveira (1881-1960), “director literário”¹⁴, ou se se identificasse o “Editor: Eduardo Costa” que, em princípio, teve responsabilidades financeiras n’“A Empresa da Contemporânea” mencionada na ficha técnica (nome que está para a *Contemporânea* de 1915 como o enigmático “Editor: S. Ferreira” para a *Portugal Futurista* de 1917).

Galeria das Artes

Entre Setembro e Novembro de 1916, Pacheco implementou no Salão Bobone, em Lisboa, a Galeria das Artes (Fig. 13), reformulando a zona expositiva deste estúdio fotográfico comercial do Chiado, alugada com frequência por artistas. Foi a primeira tentativa de uma galeria de arte comercial no país. Quase três meses antes saiu o número derradeiro da segunda série da *A Ideia Nacional*, de Francisco Homem Christo Filho (1892-1928), na qual Pacheco exerceu a direcção artística. No início tentou consolidar aquela revista como nova plataforma da ala plástica modernista. Gorada a hipótese pelo próprio Homem Christo – que em Abril publicou ali um comentário radical: “Desordem na política, na literatura, nos costumes, nas artes [...] os senhores *futuristas* escouceiam a gramática, a geometria, a aritmética, a moral, a disciplina, os velhos princípios imortais [...] ostentando um orgulho que só pode ser tomado como sintoma iniludível de loucura” (CHRISTO FILHO, 1916: 2) –, o ímpeto transferiu-se para a galeria. Nela expuseram, entre outros, Almada, Barradas, Armando de Basto (1889-1923), Francisco “Francis” Smith (1881-1961), Manuel Bentes (1885-1961), António Soares (1894-1978) e Stuart Carvalhais (1887-1961). Eduardo Viana (1881-1967) foi convidado e Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918)

¹⁴ A primeira vez conhecida em que Pacheco colaborou com João Corrêa de Oliveira foi no mesmo ano de 1915, quando ilustrou um texto deste para a revista *O Ocidente* (OLIVEIRA, 1915: 16-17). O escritor também colaborou na *Contemporânea* em 1922 (n.º 4, pp. 17-20).

pediu para participar, mas não chegaram a ser expostos. A galeria foi, tanto quanto se sabe, o negócio de Pacheco subsequente a *Contemporânea*, suportado, em termos financeiros, por uma sociedade, sem nome legal conhecido, constituída por ele próprio, Almada Negreiros, António Soares, Ruy Coelho (1889-1986), o capitalista Jorge Daniel Rodrigues (1888-19??), o jornalista e publicista João do Amaral (1893-1981) e o aristocrata Ayres de Mascarenhas Valdez Pinto da Cunha (18??-19??).¹⁵

Há uma linha cronológica de intenções até ali, que se ligará, defendemos, à *Contemporânea* dos anos 20. Começou no número *specimen*, que estabeleceu Almada, Barradas e Viana como artistas realmente activos num novo projecto editorial e estético, se bem que frágil. Isto elevou-os do reconhecimento menor que tinham tido até 1915, altura em que os dois pintores eram sobretudo *meros* (novos) caricaturistas, e pintor, colaboradores de uns quantos periódicos, por vezes reproduzidos na *Ilustração Portuguesa* aquando de alguma inauguração. *Orpheu* só mostrou Santa Rita Pintor (1889-1918), com Amadeo planeado para o nunca publicado n.º 3, mas Pacheco recuperou Almada e Barradas n' *A Ideia Nacional*, onde ainda incorporou António Soares e Alice Rey Colaço (1890-1978), que também expôs na Galeria das Artes. Salvo a exposição *Os Fantasistas*, concebida por Leal da Câmara (1876-1948), concorrente da do III Salão dos Humoristas, ambas organizadas no Porto na primeira metade de 1916, o regresso dos artistas *modernos* à visibilidade dependeu, precisamente, da Galeria das Artes.

O objectivo era claro: criar uma alternativa ao domínio da Sociedade Nacional de Belas-Artes, cujo salão anual, que seleccionava nomes obedientes ao critério tardo-naturalista da instituição, funcionava como a montra mais eficaz para vender obra. Pacheco disse-o numa entrevista ao *República*: “A instalação de uma exposição permanente [*i.e.*, uma galeria] impunha-se. Bem vê... por via da regra os nossos salons só abrem de ano a ano. E isso é um mal para os artistas...”. Um comentador anónimo em *A Opinião* disse o mesmo: “[Pacheco tomara] sobre si o pesado encargo de chamar [...] os artistas que não possam esperar pela exposição anual da Sociedade de Belas-Artes. É um incentivo” (*apud* MACDONALD, 2020: 383). Procurava-se, como se leu numa outra entrevista ao *República* (anónima, talvez dada por António Soares ou Pacheco) furar a influência comercial da SNBA:

A Galeria tem por fim organizar, na sua sede, exposições permanentes de todas as formas de arte antiga, moderna e contemporânea, realizando, por este meio, dois intuitos simultâneos: o da cultura espiritual, mercê da divulgação e publicação de obras de beleza e elegância, e o industrial ou comercial, promovendo a sua venda, cujo produto constituirá a base económica da mesma Galeria e concorrerá, com a coadjuvação dos sócios, para alargar e difundir a sua influência espiritual e estética...

(*apud* MACDONALD, 2020: 383)

¹⁵ Para um estudo detalhado sobre a Galeria das Artes, ver MACDONALD (2020).

A Galeria das Artes durou menos de três meses, encerrada pelas vendas diminutas. Passara cerca de ano e meio desde o número *specimen* de *Contemporânea* e este também ainda não era o tempo para rentabilizar aquela “beleza e elegância”. A ambição das duas empresas esteve correlacionada, a segunda foi uma continuação do plano da primeira, mas o “meio culto” idealizado no “Programa” de Pessoa, se existia, estava longe da densidade necessária. A “influência espiritual e estética” ficou adiada.

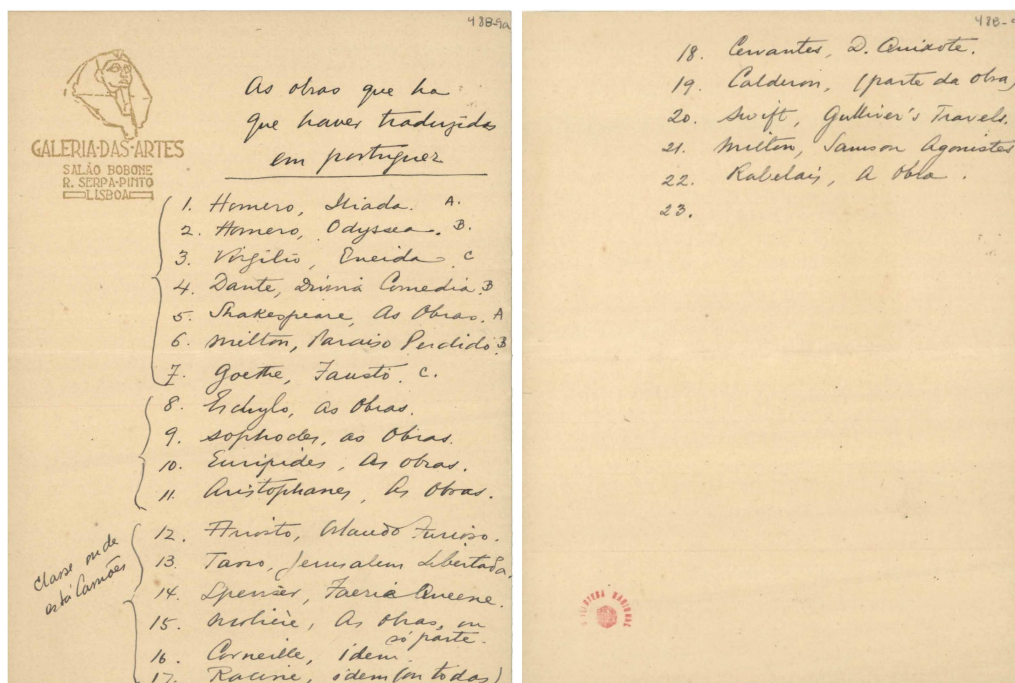


Fig. 13. Bifólio com o timbre da Galeria das Artes (1916) utilizado por Fernando Pessoa para escrever lista de “obras que ha que haver traduzidas em portuguez” (BNP/E3, 48B-9).

Nos quatro anos seguintes a actividade de Pacheco foi reduzida e algo errática. Em 1917, envolveu-se no então ainda planeado terceiro número de *Orpheu* (PESSOA, 1999: 248); inseriu uma página de publicidade – “José Pacheco – Architecto – Lisboa” em *Portugal Futurista*; co-assinou com o compositor Ruy Coelho o manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* de Almada Negreiros. Em 1918 desenhou os cenários do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, com música de Coelho e coreografia de Almada; organizou, no Grémio Literário, com o mesmo compositor, um Salon Infantil – 1.^a Exposição de Arte Plástica e Musical; anunciou o projecto de uma “grande exposição” de arte industrial no Palácio de Cristal, no Porto. Em Maio de 1919 rumou a Paris (sua última viagem conhecida à cidade) para trabalhar na arquitectura de interiores de projectos empresariais de Homem Christo Filho; regressou no começo de 1920 e fundou com o pintor Manuel Jardim (1884-1923) e o poeta Acácio Leitão (1894-1945) – ambos colaboraram em *Contemporânea* na década de 1920 – uma gorada Sociedade Portuguesa de Arte Moderna, tentativa de recuperar a estrutura por detrás da Galeria das Artes. Em 1920 expôs uma “mesa de salão” na III Exposição de Arte do Grupo de Humoristas Portugueses no Teatro Nacional de São Carlos.

Só voltaremos a encontrar um Pacheco realmente activo em 1921, no trâmite da exclusão de Eduardo Viana do salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes, da exposição que este fez em Lisboa e da Questão dos Novos contra a SNBA, tudo naquele ano, tudo isto – mas não apenas – resultando, directa ou indirectamente, na *Contemporânea* de 1922.

Eduardo Viana vs. SNBA

Em 1921 a direcção da SNBA, presidida pelo escultor Francisco dos Santos (1878-1930), recusou a participação do pintor Eduardo Viana na 18.ª exposição de “pintura a óleo, escultura e arquitectura”, a mais concorrida das organizadas ali anualmente.¹⁶

O veto trazia uma carga pesada: Viana era sócio da instituição e já fora escolhido cinco vezes para o salão (e medalhado em duas), a última em 1915, ano em que colaborou na primeira *Contemporânea*.¹⁷ Não sabemos exactamente quais obras submeteu ao júri¹⁸, como era obrigatório para poder estar no salão, mas é claro que chocaram com o conservadorismo da SNBA e que vinham de exposições recentes onde afirmara a sua autonomia modernista, como as telas *O Rapaz das Louças* ou *As Três Abóboras* (hoje em colecção particular). Para o *statu quo* estético, Viana estava em *desvio*. Passara boa parte de 1916 em Vila do Conde trabalhando na companhia do casal de pintores Delaunay, Sonia e Robert, que tinham deixado Paris por causa da guerra, e na proximidade de Souza-Cardoso, em Amarante. Nessa altura os Delaunay foram erradamente acusados de espionagem pró-Alemanha e Viana, que em certo momento residiu com eles, foi, também erradamente, detido por cumplicidade, e o caso chegou aos jornais (BELÉM; RAMALHO, 1999: 159; VASCONCELOS, 2015: 16-17). (Pacheco, é sabido, esteve sempre em correspondência com todos eles.) Em 1919 participou no Salão de Modernistas no Porto com obras cuja “bizarria das côres, pela singular distribuição das tintas berrantes”, disse um crítico, mostravam-no “avançando para o futurismo” (*apud* DIAS, 2012: 38).¹⁹ No ano

¹⁶ A saber: exposição de desenho gravura e pastel (Janeiro-Fevereiro); de artes decorativas (Março); de pintura a óleo, escultura e arquitectura (Maio); de aguarelas e miniaturas (Dezembro-Janeiro). Cf. SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES (1921). Para uma análise detalhada, ver TAVARES (2006: 78-89).

¹⁷ Número *specimen*, p. 10, reprodução do desenho *O Dia do Santo*. Lê-se sobre a imagem (texto de autor desconhecido): “Eduardo Viana é, entre os pintores da nova geração, d’aquelles que mais aberta e firmemente veem ao encontro das nossas esperanças. [...] Numa terra escravizada ao poder descaracterizante de tudo o que é exótico, – esta qualidade bastaria a impor-no-la”.

¹⁸ Desconhece-se se a votação foi unânime. O júri, além de Francisco dos Santos, era composto por José Veloso Salgado (1864-1931), Costa Motta (tio; 1862-1930), Norberto Correia (18??-19??), João Vaz (1859-1931), José Malhoa (1855-1933), José Alexandre Soares (1873-1930) e Costa Motta (sobrinho; 1877-1956).

¹⁹ N’O *Comércio do Porto*, escrevendo-se genericamente sobre os participantes nesse salão – em que também expuseram, além de Viana e entre outros, Alice Rey Colaço, Mily Possoz (1888-1968), Diogo de Macedo e Armando de Basto –, disse que os artistas “[buscavam] originalidade no exotismo do traço, na extravagancia da forma e no capricho do desenho e dos efeitos chromaticos”, mas que o “o

seguinte, na mesma cidade, teve a primeira exposição individual (RAMOS, 1968, s. p.; FRANÇA, 2009: 106). O artista e crítico Diogo de Macedo (1889-1959) visitou a exposição e integrou o seu autor entre “o mecanismo de Picasso, a sciencia de [Robert] Delaunay e a emoção [do pré-impressionista Adolphe] Monticelli”. Mais: Viana não tinha “peias de menino obediente aos cânones proclamados pela boa gente do *Salon* official [i.e., o da SNBA]” (MACEDO, 1920: 345). Macedo já tinha explicado na mesma revista “que há anos, devido à sua personalidade intransigente, [Viana] causou calafrios na espinha dorsal da Senhora Academia de Arte Nacional [i.e., de novo, a SNBA] *Botas-de-elastico* sem unhas nem cabeças, curvai-os!”, recuperando o famoso insulto criado pelo caricaturista e pintor Christiano Cruz (1892-1951) para os *velhos* da arte nacional (MACEDO, 1919: 812-813). Tudo, portanto, absolutamente nos antípodas da corporação. A decisão de ostracizá-lo determinou um antes-e-depois na história da arte portuguesa.

O salão da SNBA de 1921 inaugurou a 5 de Maio.²⁰ Três dias antes, Viana abriu a sua segunda exposição individual na Rua Nova do Almada, 53, 2.º andar – numa loja de antiguidades que em 1923 foi o mesmo exacto endereço da sede de *Contemporânea* (Fig. 14).²¹ Esta mostra em Lisboa vinha anunciada naqueles textos de

individualismo artístico dos Modernistas, por vezes mais se afasta da propria Arte do que d'ella se aproxima” (ANÓNIMO, 1919b). A exposição abriu a 15 de Novembro (ANÓNIMO, 1919a).

²⁰ Não sem antes, em Abril, ter havido na mesma SNBA uma “exposição dos mestres”, extracalendário oficial e obviamente assertiva dos princípios da instituição, com, entre outros, Salgado, Malhoa, Columbano (1857-1929) e Alfredo Roque Gameiro (1864-1935; FERREIRA, 1921: 1).

²¹ O endereço “Rua Nova do Almada, 53-2.º” aparece nas fichas técnicas dos n.ºs 7 e 8 (1923) de *Contemporânea*. Nos n.ºs 7 e 10 (este de 1924) há uma publicidade de página inteira com o texto “A CASA DO BOM-GOSTO EM ANTIGUIDADES – Mobiliario de Estylo – DECORAÇÕES – Sêdas para Estofos etc., etc. – POR PREÇOS ACESSIVEIS A TODOS É NA RUA NOVA DO ALMADA, 53, 2.º LISBOA”. E de vários anúncios no *Diário de Lisboa* de 1925 sabemos que a morada correspondeu a uma loja de “antiguidades e decorações” especializada em tecidos para estofos, propriedade de “C. de Oliveira, L.da” (DIÁRIO DE LISBOA, 1925: 6). Note-se que em 1921 o *Diário de Lisboa* informou que a exposição de Viana era na “Casa de Antiguidades da rua Nova do Almada, 53, 2.º” (ANÓNIMO, 1921e: 4). Já *A Capital*, como citado, disse ser nos “Salões das Artes decorativas, na rua do Almada, 53”. Perdoe-se esta longa nota, mas veja-se ainda: em 15 de Março de 1921, cerca de três semanas antes da de Viana, aconteceu uma *Exposição de Arte Coimbrã* “realizada nas sallas das Industrias Regionaes e Decorativas” (CATALOGO..., 1921; cf. tb. ANÓNIMO, 1921a: 208). Eram as salas da Sociedade Indústrias Regionais e Decorativas, Ld.^a, que sabemos ter existido na Rua Nova do Almada (ALMEIDA, 2021: 296, 602), uma empresa do etnógrafo e dramaturgo Francisco Lage (1888-1957; BARTHEZ, 2016: 33, 73). A *Exposição de Arte Coimbrã* inaugurou com uma conferência do poeta Afonso Lopes Vieira (1878-1946), “Coimbra e o sentimento da beleza – NA SALA DAS INDÚSTRIAS TRADICIONAIS, EM LISBOA” (VIEIRA, 1922: 187). Os organizadores foram o historiador de arte João Couto (1892-1968), o etnógrafo e museólogo Sebastião Pessanha (1892-1975) e João Corrêa d’Oliveira – director literário da *Contemporânea* de 1915 (ignoramos se os seus apelidos correspondem àquela “C. de Oliveira, L.da”). Portanto: tudo indica que o espaço onde Viana expôs em 1921 era uma loja de antiguidades e tecidos de um C. de Oliveira, inserta nas salas da firma de Francisco Lage – que esteve presente no banquete de homenagem a Viana no âmbito da exposição deste (ANÓNIMO, 1921f: 4).

Macedo, mas parece claro que Viana quis fazê-la coincidir com o evento da SNBA, marcando posição. Sem filtros, dedicou-a a Amadeo, Pacheco, Almada, Ruy Coelho e Gonçalo de Mello Breyner (1896-1947), este uma espécie de companheiro modernista. Parte da imprensa e da crítica interpretou de imediato a mensagem pouco subtil de Viana à SNBA: o artista era “adepto de uma escola que [pouco prende] o espírito daqueles que estão muito afeitos às verdadeiras maravilhas dos velhos mestres” (ANÓNIMO, 1921c: 4); “[Viana] não procurou moldar os seus entusiasmos ao meio, deixou-se levar por eles esperançado que o meio é que se adaptaria. Enganou-se” (ANÓNIMO, 1921d: 2); “Na nossa terra, tão pacata, tão rotineira [...] a exposição [...] ha de contribuir para arejar formulas velhas, para dar ousio á mão receosa dos mais artistas portugueses” (ANÓNIMO, 1921e: 4); um artista “Em luta aberta contra a rotina, [que] mostrou á maioria o giro novo da arte” (PEREIRA, 1925: 2); um artista “cansado de aturar as bebedeiras de estetica dos limpa-botas *ratés* que formam a nata do intelectualismo nacional” (FALCÃO, 1921: 2).



Fig. 14. Sala na Rua Nova do Almada, 53, 2.º andar: exposição de Eduardo Viana em Maio de 1921. Ao centro vê-se o pintor; a senhora de chapéu é Mily Possoz. Este espaço foi sede da *Contemporânea* em 1923 (O Século – Edição da noite).

Isto não clarifica apenas o contexto prévio e corrente da Questão dos Novos, reflectida na *Contemporânea* de 1922 e dos anos seguintes. Também mostra que, desde as exposições de Souza-Cardoso no Porto e Lisboa em 1916, em geral recebidas com escândalo e até agressão, nada como as exposições de Viana e a admoestação à SNBA tinham provocado tanto o meio cultural, nem sequer a quase invisível *Portugal Futurista* ou a visita dos Ballets Russes. Agora predominava uma recepção mais bem formada da parte do público. Veja-se, além dos contributos de Macedo, os textos de Falcão e de Pereira acima referidos, colocando Viana sob a órbita de Cézanne, Seurat, Rodin e citando Apollinaire e Élie Faure, apoiantes categóricos do Modernismo. A balança do *statu quo* intelectual invertia lentamente,

replicando os novos entendimentos artísticos em França e Itália. Sem este espelhamento nunca teria havido a *Contemporânea* em 1922, como veremos melhor.

A Questão dos Novos, e “uma revista de assuntos d’Arte”

As exposições de Viana e da SNBA abriram no começo de Maio de 1921. No mesmo mês, Pacheco, Celestino Soares (1898-1962), José Leitão de Barros (1896-1967) e Ruy Vaz (1881-1955), todos sócios da SNBA, a que se juntaram desde cedo Ferro e Almada, lançaram uma campanha para introduzir novos membros na instituição, propondo 114 nomes, de várias áreas profissionais. Vaz já tentara em Março, sem sucesso, “reformular os estatutos e alargar a actividade da SNBA” (PIRES; OLIVEIRA, 1993: 60). A ala conservadora impediu-o, tal como rapidamente bloqueou a tentativa de *take over* protagonizada por Pacheco, já ensaiada numa reunião da direcção em 8 de Setembro. A estratégia era substituir os *velhos* pelos *novos* em futuras eleições dos corpos sociais, conquistando a plataforma mais poderosa e lucrativa da arte nacional, e com isso simbolicamente ressarcindo-se de muitos ataques sofridos desde *Orpheu*. O caso chegou aos jornais em Setembro e gerou dezenas de artigos, pró e contra (PIRES; OLIVEIRA, 1993: 159-220). Em meados de Novembro houve uma assembleia geral: os *novos* pediram a demissão da direcção e a entrada imediata de 180 sócios. Tudo foi rejeitado. Aparentemente, a instituição vencera. Seguiu-se mais polémica na imprensa.

A 1 de Dezembro o diário lisboeta *A Vitória* publicou uma entrevista com José Pacheco, “o apontado *leader* do grupo dos ‘novos’”. Pediram-lhe que revelasse os projectos para a SNBA, caso a operação tivesse tido êxito. Respondeu:

Tencionávamos promover festas semanais, hoje um certamen de pintura e desenho, depois um concurso de beleza física, mais tarde uma exposição de casinhas feitas em cartão, onde o gosto arquitectónico seria premiado e, para não reduzirmos às paredes do edifício o nosso programa, promoveríamos concursos de janelas floridas, montras ornamentadas, enfim, um largo plano que tinha somente em vista interessar o povo nas coisas da Arte, ia até ele na divulgação e captá-lo sobre todos os aspectos! [...] [Tencionávamos] propor a criação de uma revista de assuntos d’Arte mas, para que ela pudesse chegar até onde a Arte é necessário que chegue, tínhamos-lhe arranjado um título, que é a mais perfeita concepção do espírito moral e civilizador. Seria “Humanidade” e teria por fim divulgar todos os ramos da arte em todos os que a lessem.

Pacheco anunciou também, para breve, o que ficou conhecido como Comício dos Novos, grande evento de reacção ao bloqueio da SNBA: “diremos em público tudo o que se tem passado entre nós e a Sociedade, para que o público julgue e aprecie. Como temos confiança em nós, queremos dizê-lo bem alto”. Por fim, do comício sairia uma “comissão” para estudar “o melhor caminho a seguir”. Na semana seguinte Pacheco viajou a Coimbra e ao Porto com Almada e outros, para “preparar

[a] sessão de protesto” contra a “velharia artística” da SNBA” (*apud* PIRES; OLIVEIRA, 1993: 182-183, 189).²²

O comício, inicialmente previsto para o Salão da Ilustração Portuguesa, foi em 16 de Dezembro no Cinema Chiado Terrasse, na Rua António Maria Cardoso. No palco, uma mesa tinha os “secretários”: Aquilino Ribeiro (1885-1963) e Gualdino Gomes (1857-1948). Houve pelo menos 13 discursos, entre eles os de Almada, Ferro e Raul Leal (1886-1964; Figs. 15, 16, 17). O último a intervir foi o jornalista, crítico de arte e escritor Mário Domingues (1899-1970), que apresentou, encarregado pela “comissão”, “uma moção para que se faça um *salon* dos novos, com conferências e entradas pagas, fundando-se depois uma revista” (*apud* PIRES e OLIVEIRA, 1993: 206). Quase meio ano mais tarde, no final de Maio de 1922, *Contemporânea* reapareceu, abrangente em “assuntos d’Arte” como a idealizada *Humanidade*, e de ímpeto “civilizador”, como anunciado em 1915 no número *specimen*.



Fig. 15. António Ferro discursando no Comício dos Novos, em 1921. Atrás, sentado e de fato claro, Aquilino Ribeiro, com Gualdino Gomes à sua esquerda. Atrás deste, de pé, José Pacheco. (*O Século – Edição da Noite*).

²² Em entrevista anterior, de 8 de Setembro (PIRES e OLIVEIRA, 1993: 164-165), Pacheco já dissera que as propostas incluíam criar “um corpo fiscal de construções a fim de se evitar o levantamento de prédios que são verdadeiras monstruosidades de mau gosto, organização de bailes regionais, concertos, conferências, jogos olímpicos, festejos nas ruas... [...] concursos de janelas floridas, vitrines ornamentadas [e] trazer novamente a Lisboa os bailados russos de Diaguileff”. Este “programa” é apenas aparente na ingenuidade. Abater os bastiões artísticos e *abrir* a arte ao “povo” era algo já patente na *Contemporânea* de 1915, cujo editorial prometia contrariar o “momento em que, com as das mercearias, as especiarias do talento nacional [*i. e.*, eles, os ‘novos’] andam por preço alto inacessível”. A Galeria das Artes também chegou a delinear um programa amplo de actividades culturais. Se em meados dos anos 10 essa *abertura* esteve mais focada na instrução estética das elites, o que quer que elas fossem, no começo dos anos 20 o ângulo abriu-se ao *popular*, denotando uma natureza ideológica que se desenvolveria em força dali a uma década com António Ferro em funções estatais.



Fig. 16. Leal da Câmara discursando no Comício dos Novos, em 1921.
Atrás, sentado, segundo a contar da esquerda, vê-se Raul Leal
(O Século – Edição da Noite).

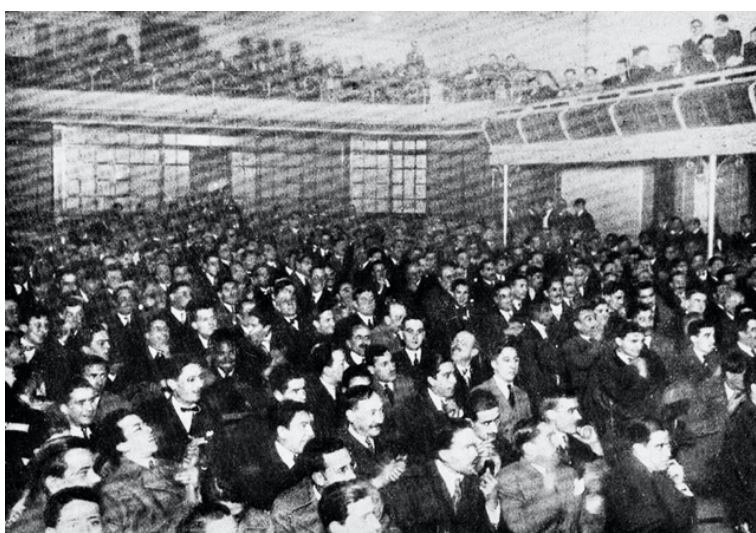


Fig. 17. O público assistindo ao Comício dos Novos no Cinema Chiado Terrasse, em 1921
(Ilustração Portuguesa).

Esta semi-retirada estratégica, a de recolocar o combate numa revista nova, revelou-se outra vez o modo seguro de chegar ao público. Na verdade, como veremos, Pacheco aparentemente idealizava voltar a *Contemporânea* desde 1919. Mas era claro que o plano teria de ultrapassar os meios parcos e a efemeridade de *Orpheu*, *Exílio*, *Centauro* ou *Portugal Futurista* e o excesso de confiança da Galeria das Artes. Tais condições já não eram admissíveis. Mais ainda, a experiência do longo episódio Viana-SNBA-Comício dos Novos – Maio a Dezembro de 1921 – e a alta exposição na imprensa impunha aos *novos* responsabilidades e expectativas superiores. A seu favor perceberam que o público almejado, que não deixou de ser a classe mais instruída e com maior poder de compra procurada pela *Contemporânea* de 1915, evoluíra de alguma forma. A guerra acabara há três anos, as viagens às principais

capitais europeias eram retomadas, o gosto Belle Époque fora então substituído pelo paradigma normativo do Modernismo aplicado à moda, às artes decorativas, ao *design* gráfico. Muito importante, a retoma económica pós-conflito também chegara a Portugal, ainda que em menor grau do que no resto do continente. Uma nova revista tinha de responder a tudo isto, e fê-lo graças a um capitalista iluminado, produto desse novo contexto socioeconómico, Agostinho Fernandes (1886-1972), e a um agente de bastidores que, entretanto, acumulara mundo e se juntara aos *novos*: Henrique de Oliveira Mouta.



Fig. 18. Ao meio, à direita: Oliveira Mouta em 1912, enquanto professor da escola do Núcleo de Instrução Lux, organização para-maçónica (*O Ocidente*).

Henrique de Oliveira Mouta

O caso de Oliveira Mouta é semelhante ao de figuras como Alfredo Pimenta (1882-1950), António Sardinha (1887-1925) ou Francisco Homem Christo Filho (1892-1928): entusiasta e logo um desiludido da República, literato, actor do círculo alargado do Modernismo, conservador para o resto da vida.²³ Pertenceu à Carbonária Portuguesa (segundo testemunho familiar) e envolveu-se numa organização para-maçónica²⁴ (Fig. 18) mas diluiu o ímpeto revolucionário nos primeiros anos do regime (AMORIM,

²³ Lembre-se que Pimenta e Homem Christo afirmaram-se anarquistas a certa altura.

²⁴ Certo é que Mouta pertenceu, pelo menos em 1912, ao Núcleo de Instrução Lux, uma escola de ensino nocturno para adultos fundada por maçons, que recebeu financiamento da primeira presidência da República. Mouta foi professor ali (ignora-se de que matérias). Seu nome e fotografia apareceram naquele ano num artigo sobre a escola publicado na revista *O Ocidente* (cf. ARRIAGA, 1916: 167-168; ARGUS, s. d.: 24; GOMES, 2016: 254-255; ANÓNIMO, 1912c: 67, 68).

2014: 47-48). Em 1915 co-fundou *Início – Revista de arte, literatura e crítica*, à margem do percurso que o levou a *Contemporânea*. Paris e Madrid, onde viveu entre 1918 e 1921, transformaram o seu entendimento das artes. A partir da década de 1930 revelou-se apoiante do Estado Novo, exaltando Salazar no livro *Direita Volver!* (1939).

Início

Voltamos a fazer um *flashback* demorado neste estudo para nos focarmos em *Início*, essencial para se perceber a aproximação enviesada de Mouta ao movimento dito *avançado*. A revista, que durou seis números, foi co-dirigida por Hermenegildo António (?-1938), jornalista e poeta²⁵, e Guilherme Felgueiras (1890-1990)²⁶, cunhado de Mouta desde 1913, responsável pela parte artística, e teve como editor Júlio (António) Pereira, irmão de Hermenegildo (cf. Fig. 19). O editorial do primeiro número, de Janeiro de 1915, não assinado, mas muito provavelmente de Mouta, colocou de forma involuntária a revista numa espécie de terra-de-ninguém. Reconhecendo viver-se um período de “enorme influência no futuro económico de toda a terra europeia” provocado pela guerra, “naturalmente ligado [...] [ao] progresso literário e artístico, ou, melhor ainda às probabilidades de renascença de alguns povos”, e apesar de *Início* não fazer “profissão de fé no exito duma renascença provocada por um sentimento de raça, falho de originalidade”, a revista dizia inscrever-se numa

²⁵ Hermenegildo António Pereira terá nascido em Lisboa e morreu em São Paulo, Brasil. Assinou com os dois primeiros nomes. Tem como únicas obras conhecidas os volumes de poemas *Figuinhos de Capa Rota* (Rio de Janeiro: Tipografia Imprensa Moderna, 1934; nele há versos dedicados a Guilherme Felgueiras e a Mouta, pp. 28-29, 30-31) e *Esta Reta* (dados desconhecidos). Era neto do entalhador e escultor em madeira Inácio de Loiola Caetano da Silva (????-????, dito Inácio Caetano), de quem Mouta possuía uma peça na sua colecção de arte. É provável que a sua ida para o Brasil, onde aportou no Rio de Janeiro em finais de 1926, seja consequência do golpe de 28 de Maio: em 1935 encontramo-lo, no Rio, membro do antifascista Grémio Republicano Português. Foi jornalista nas duas maiores cidades brasileiras (ignoramos em que títulos); em 1928 era secretário de redacção da *Portugal Ilustrado – Revista Mensal de Propaganda Portuguesa e Intercâmbio Luso-Brasileiro*, dirigida por Rui Chianca. A última colaboração conhecida entre Hermenegildo e Mouta é o texto do catálogo de uma exposição do fotógrafo João Fernandes Tomás (????-????) na Casa Alcobia (Rua Ivens, Lisboa) em 1925, uma prosa bem-humorada também assinada por João Fernandes (o mesmo fotógrafo?) e o jornalista Félix Correia (1901-1969). Cf. FELGUEIRAS (1942: 381-383); ANÓNIMO (1926: 24); ANÓNIMO (1935: 10); ANÓNIMO (1938: 1); ANÓNIMO (1925: 2).

²⁶ Guilherme Felgueiras nasceu em Alentém (Lousada) e morreu em Oeiras. Formado pela Escola Nacional de Agricultura (Coimbra), ocupou vários cargos como director de áreas florestais e agrícolas. Autor de obras de etnografia, arqueologia, filologia e história do teatro. Foi amigo de Sebastião Pessanha e Francisco Lage (ver nota 20). Dirigiu o *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa* (anos 50-60). Como artista, foi ilustrador – é dele a capa da revista *Início*. Em 1913 casou com Maria Luísa Oliveira Mouta. É curioso anotar duas cartas enviadas a Alfredo Pimenta em 1927, em que lhe pediu colaboração para um álbum literário, aparentemente nunca publicado. Cf. ANÓNIMO (2014: 2); Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães, Fundo Alfredo Pimenta, série “Correspondência recebida”.

“nova geração” e executar um “orgulhoso volver de olhos à grandeza de outróra”. E clamava: “Haja o maior desafogo na cultura das letras, não se levando á conta de arte, obra de sensaboria notória ou extravagancia de sofisticada beleza!” (MOUTA, 1915a: 3-4). O texto é tão oblíquo que não se entende se as críticas sem sujeito se dirigem aos colaboradores d’*A Águia* (será o movimento Renascença Portuguesa a “renascença” referida?), a manifestações literárias do Integralismo Lusitano, a tardo-simbolistas e tardo-decadentistas ou a *paúlicos*. Talvez o alvo fossem todos, num esforço exagerado de novidade. Isto num número heteróclito que incluía uma carta inédita de Feliciano de Castilho (1800-1875), colaboração de dois nomes d’*A Águia*, Jaime Cortesão (1884-1960) e o pintor Francisco Cervantes de Haro (1857-1915), uma celebração de Guerra Junqueiro por Felgueiras e versos de José Castello de Moraes (1882-1949), o mesmo do nunca publicado terceiro número de *Orpheu* e depois colaborador de *Contemporânea* e *Athena*.



Fig. 19. Capa do primeiro número da revista *Início*, 1915 (BNP).

Fig. 20. Primeira página do artigo “Os que vivem em roxo” de Oliveira Mouta, na revista *Início* (1915) (coleção Luís Lyster Franco).

Em todo o caso, a posição de *Início* clarificou-se em Abril seguinte, quando Mouta assinou um texto intitulado “Os que vivem em roxo”²⁷, atacando a recém-aparecida *Orpheu*: a revista era um “Carneiro-Guisado literário e trimestral”, um “Orfeu imoral”, “Circulo vicioso de asneira”, “mistifório de rimas”, “caraça de entrudo”, “Ora para que lhes havia de dar o ópio... Baudelaire fumou-o mas não fez cousas dessas, podem crêr!” (MOUTA, 1915b: 49-51; Fig. 20). Mouta manteve a posição pelo menos até 1916. Existe no seu espólio uma carta de Novembro desse ano dirigida a ele pelo dramaturgo António Ponce de Leão (1891-1918), de quem foi próximo, que é uma longa diatribe contra os “micróbios literários” gerados por *Orpheu*, sendo que

²⁷ Texto pela primeira vez estudado, tanto quanto sabemos, em MARTINS (1997: 20). Pessoa possuía um exemplar deste número de *Início*; cf. NOGUEIRA (2005: 82).

Ponce ainda assim punha Sá-Carneiro – de quem fora amigo – e Pessoa em posição à parte.²⁸ Pública há poucos anos (AMORIM, 2014: 77-86), a carta (Fig. 21) começa no final de uma anterior de Mouta, na mesma folha (não se conhece o resto do texto de Mouta). É fácil perceber o tema geral: o *Manifesto Anti-Dantas*, lançado naquele 1916. As últimas linhas de Mouta são:

É tempo perdido explicar a essa gente o que é o Sr. Dantas. Eles querem-no assim, coitados! É moda...

Como também acho inútil que os futuristas – que raio de nome! – andem atrás do burguez a prender-lhe do *paletot* um rabo-leva de asneiras.

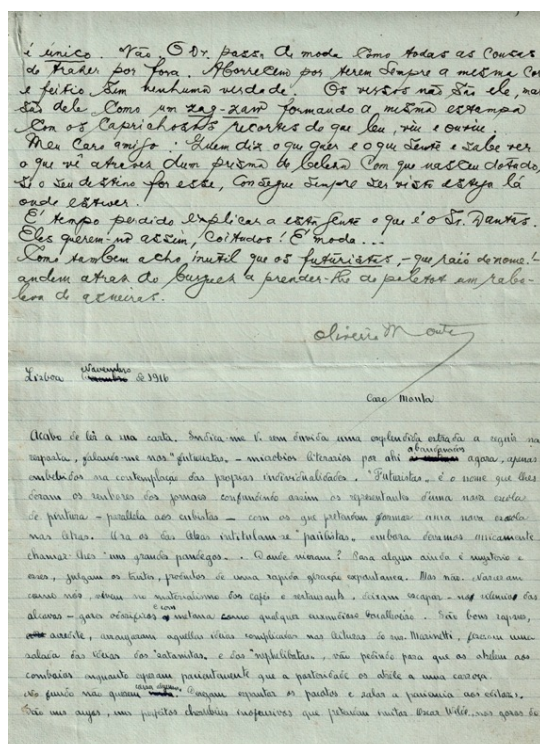
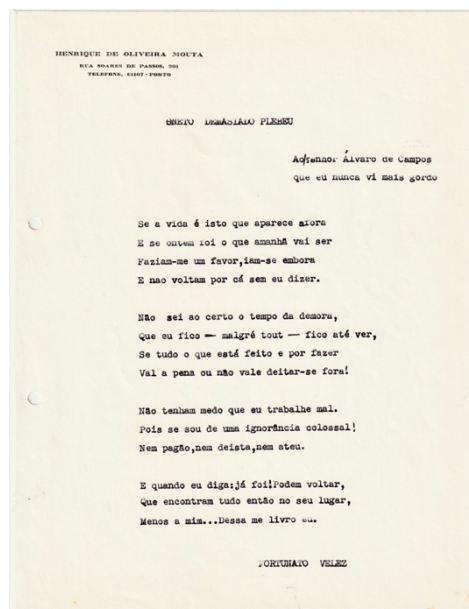


Fig. 21. Excerto de carta de Oliveira Mouta e de Ponce de Leão, Novembro de 1916 (espólio Oliveira Mouta).

²⁸ No ano seguinte a esta carta, 1917, Ponce de Leão prosseguiu a sua ridicularização dos "futuristas" num relato jornalístico sobre a "Conferência Futurista" de Almada Negreiros. Cf. LEÃO (1917: 2). Aproveite-se a nota para acrescentar algo à biografia do dramaturgo: três cartas enviadas a Mouta (inéditas, no espólio) demonstram que Ponce de Leão foi a França e ao Reino Unido em Janeiro de 1917. Ponce não explicou o motivo da viagem. Esteve em Rochefort, na Nova Aquitânia (carta de dia 8 daquele mês); em Barry, no País de Gales (carta de dia 16); em Lorient, na Bretanha (dia 28). Na carta enviada de Barry voltou a ironizar com os de *Orpheu*: "Conto, como vês, na minha bagagem de homem profundamente erudito mais duas viagens. Até então eu apenas conhecia Leiria, e muito porcamemente Setúbal e... infelizmente, Caparica. Agora já não. Posso atirar à cara dos senhores do *Orpheu* com as minhas viagens, os meus sustos, as minhas tesuras e principalmente com uma coisa que eles nunca poderão compreender: as minhas lágrimas e a minha grande saudade dos meus e de vocês todos".

Acresce a tais reacções, num documento não relacionado com a carta de Ponce de Leão, uma composição de Mouta, inédita e sem data, em cópia dactilografada pelo próprio e assinada “Fortunato Velez” (Fig. 22). É um “Soneto demasiado plebeu” dedicado “Ao senhor Álvaro de Campos | que eu nunca vi mais gordo”:



Se a vida é isto que aparece afora
E se ontem foi o que amanhã vai ser
Faziam-me um favor, iam-se embora
E não voltam por cá sem eu dizer.

Não sei ao certo o tempo da demora,
Que eu fico – *malgré tout* – fico até ver,
Se tudo o que está feito e por fazer
Vale a pena ou não vale deitar-se fora!

Não tenham medo que eu trabalhe mal.
Pois se sou de uma ignorância colossal!
Nem pagão, nem deísta, nem ateu.

E quando eu diga: já foi! Podem voltar,
Que encontram tudo então no seu lugar,
Menos a mim... Dessa me livro eu.

Fig. 22. Dactiloscrito de “Soneto demasiado plebeu” de Oliveira Mouta, cerca de 1915-1916 (espólio Oliveira Mouta).

Pode conjecturar-se, considerando a dedicatória e supondo a data de 1915, ou próxima, que é aos de *Orpheu* a quem ele pede “Faziam-me um favor, iam-se embora”, eventualmente para lhe darem espaço de reflexão sobre a mudança literária e mental do momento. (Mas fica a dúvida sobre o período de redacção deste soneto de “Fortunato Velez”, o seu *nom de plume* modernista, cuja primeira ocorrência datada é de 1921, como à frente explicaremos melhor). De qualquer dos modos, está claro que Mouta viu em *Orpheu*, como tantos outros, uma extravagância abusiva. No espólio encontra-se outra curiosidade para isto concorrente: os manuscritos sem data de dois poemas de um Rodrigo Alves, que não conseguimos identificar, pastiches jocosos sob o epíteto “Arte Paúlca”, intitulados “Economia politica” e “Poente acústico”. O primeiro começa com “Miragens loucas de sabão e pús”, o segundo com “Fanfarras de feijão!... Algido rastro...”, tudo à la Sá-Carneiro. Enfim, o neto de Mouta ouvir-lhe-ia dizer, na década de 70, que “os traços exibicionistas do *Orpheu*, particularmente os dos seus epígonos mais estridentes, prejudicaram seriamente” o projecto, “pois que, numa fase inicial, serviu de cortina de fumo ao que na *Orpheu* havia de inegável qualidade” (AMORIM, 2014: 64).

No espólio de Mouta não há documentos de entre 1917 e 1920 relevantes para o assunto discutido neste estudo. Possível é estabelecer, em torno de 1915-1916, um círculo literário algo concentracionário e mais ou menos afecto a *Início* protagonizado

por Hermenegildo, Felgueiras, Castello, Ponce, Rui Chianca (1891-1931; um dos alvos do *Manifesto Anti-Dantas*),²⁹ também participante na revista, e Luís Moita (1894-1967) – este último colaborador de *Contemporânea* enquanto poeta, crítico de música e co-autor com Mouta da peça *O Outro* (voltaremos a ele). O arquivo guarda de (ou relativo a) todos, à excepção de Felgueiras, poesia e correspondência coeva – meados e finais da década de 1910 –, mutuamente referente, em que também figura o poeta Augusto de Santa Rita (1888-1956)³⁰, irmão de Santa Rita Pintor. Portanto, o que se sabe sobre Mouta entre 1917 e 1920 é pouco e objectivamente biográfico, mas é essencial para entender a sua rota até Pacheco e *Contemporânea*. Detalhemos a seguir esse período.

Paris e Madrid

Em finais de 1917, ao cabo de sete anos trabalhando para a firma Orey Antunes, agentes de navegação, a experiência profissional e o domínio do francês granjearam a Oliveira Mouta um contrato na Real Companhia Vinícola do Norte de Portugal, que o colocou como representante comercial em Paris em Janeiro de 1918.³¹ Foi

²⁹ Rui Chianca nasceu e morreu em Lisboa. Dramaturgo e poeta. Em 1918 exilou-se em Espanha, e depois no Brasil (até cerca de 1929), por participação nas incursões monárquicas de Paiva Couceiro, nunca deixando de visitar Portugal (num dos regressos ao Brasil viajou no mesmo navio que trouxe Hermenegildo António; ver nota 24). No Rio de Janeiro dirigiu as revistas *Portugal* e *Portugal Ilustrado*. Almada Negreiros atacou-o no Manifesto Anti-Dantas: “TEMOS ALÉM DISTO O CHIANCA QUE JÁ FEZ RIMAS PRÀ ALJUBARROTA QUE DEIXOU DE SER A DERROTA DOS CASTELHANOS PRA SER A DERROTA DO CHIANCA!”. A invectiva refere-se à peça nacionalista *Aljubarrota*, encenada em 1912 no Teatro República, em Lisboa. Há um episódio que envolve Mouta na estreia: “logo no início [da peça], uma graça lançada da plateia por Ponce de Leão acaba por suscitar a galhofa geral e continuada: ninguém mais naquela noite conseguiu levar a peça a sério”. Mouta e outros amigos de Chianca dirigiram-se no fim a Ponce, “recriminando-o pelo fiasco da estreia”, e ele “começou a chorar, aflito e arrependido” (AMORIM, 2014: 71). No espólio de Mouta há uma carta de 1916 de Castello de Moraes, relativa à *Início*, informando-o: “Uma boa notícia... Ruy Chianca decidiu não publicar a peça. Em troca dá-nos num ou dois artigos a história da embaixada portuguesa que foi a Heidelberg” (que saíram nos n.ºs 2 e 3; AMORIM, 2014: 65). Isto não se refere a *Aljubarrota*, lançada em livro em 1914, mas parece denotar a rejeição do grupo ao Chianca dramaturgo. Cf. LISBOA (1994: 420) e NEGREIROS (2013: 52-53).

³⁰ Augusto de Santa Rita publicou na *Início*. Existem duas cartas dele no espólio de Mouta (9 de Fevereiro e 20 de Março de 1915) agradecendo o convite para colaborar na revista e pedindo provas tipográficas de sonetos enviados. Existem também os manuscritos do poema em verso livre “Portugal!”, datado de Junho de 1911, e do soneto “Por morte do poeta”, de 1915. O primeiro, com algumas alterações, apareceu na *A Águia – Órgão da Renascença Portuguesa* (dirs. Teixeira de Pascoaes e António Carneiro, ano 2, série 2, n.º 13, pp. 24-25, Janeiro. Porto: Renascença Portuguesa, 1913). O segundo foi antologiado, com pequenas mudanças de pontuação, em *Cancioneiro da Saudade e da Morte – Poetisas e Poetas Portugueses e Brasileiros (Séculos XII a XIX)* (sic, embora Santa Rita seja um autor do século XX; org. Nuno Catharino Cardoso, p. 54. Lisboa: ed. autor [Imprensa de Manuel Lucas Torres], s. d. [prov. 1920]).

³¹ Em Agosto de 1918 veio a Lisboa para casar com Maria da Madre de Deus de Barros e Vasconcelos Baptista, que não o acompanhou no estrangeiro.

recebido na cidade pelo pintor Alberto Cardoso (1881-1942), ali desde 1903, porventura recomendado por algum conhecimento em Lisboa. Instalou-se num hotel em Montparnasse. A comunidade artística portuguesa era então diminuta, reduzida pelo regresso de muitos no começo da guerra. Entre os notórios estavam na cidade o decano Leal da Câmara, os pintores Adriano de Sousa Lopes (1879-1944), Smith, Bentes, Abel Manta (1888-1982) e Carlos Bonvalot (1893-1934), e o escultor Ernesto Canto da Maya (1890-1991). Cardoso apresentou-o ao meio. Não é claro se Mouta se relacionou com todos aqueles, sendo certo ter convivido com Smith e, também graças a Cardoso, com o crítico de arte e escritor francês André Salmon (1881-1969), nome de relevo na promoção do cubismo, e com o escultor catalão León Solá (1885-1937), amigo de Souza-Cardoso, tal como foi Alberto Cardoso, que o retratou em 1919 (AMORIM, 2014: 49, 103-104, 122-125; Fig. 23).



Fig. 23. Retrato de Oliveira Mouta por León Solá, executado em Paris em 1919, publicado no n.º 9 da revista *De Teatro* em 1923 (espólio Oliveira Mouta).

Em Maio de 1919, Pacheco chegou a Paris para juntar-se a Almada, que viera em finais de Janeiro, e a Homem Christo Filho. Os dois colaboraram em iniciativas empresariais do publicista (ANÓNIMO, 1919c: 7). A memória familiar assevera o encontro de Pacheco e Mouta, que se conheciam desde 1916 (AMORIM, 2014: 127). Não há nota de Mouta ter encontrado Almada, mas é muito provável. Pacheco voltou a falar “do nunca abandonado projecto da revista *Contemporânea* que Henrique [Mouta] reconhece ser um instrumento fundamental para consolidar e dar a conhecer o disperso trabalho dos novos talentos” (AMORIM, 2014: 151-152). Pacheco ficou em França pelo menos até Janeiro de 1920; Almada partiu em Abril seguinte. Mouta, depois de uma breve estadia em Lisboa, mudou-se para Madrid em meados de 1920, continuando a representar a Real Companhia Vinícola, vindo a Portugal com frequência.

Na capital espanhola encontrou dois portugueses, o escultor e desenhista Ruy Bastos (1886-1934; em 1918 esteve em Paris, mas não sabemos se terá conhecido Mouta aí)³² e o pintor Mário Eloy (1900-1951). Frequentou as tertúlias modernistas dos cafés, privando com Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Rafael Cansinos Assens (1882-1964), Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), Rafael Lasso de la Vega (1890-1959) e César González-Ruano (1903-1965).

Com os *novos*

Oliveira Mouta regressou de vez a Lisboa perto do Natal de 1921 (AMORIM, 2014: 133, 152). Os documentos mais remotos que demonstram a sua ligação aos *novos* são um par de cartas que lhe foram enviadas por Eduardo Viana no Verão daquele ano. Na primeira, de 27 de Agosto (Fig. 24), o pintor refere um empréstimo bancário em que Mouta esteve de alguma forma implicado (em concreto, através do pagamento de uma “letra”, não sendo claro quem é o devedor e o credor), e pergunta se Mouta está em Lisboa: “Você já voltou de Hespanha? Gozou divertiu-se?”. Na segunda carta, de 9 de Setembro (Fig. 25), voltou ao assunto do empréstimo e depois abordou a questão da SNBA:

³² Rui Cordeiro Ferreira (ou Teixeira: as fontes variam) Bastos, que assinou Ruy Bastos, escultor e desenhista, nasceu e morreu (suicídio) em Lisboa. Era filho do pintor Júlio Teixeira Bastos (1860-1928). Formou-se na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Estudou em Paris e em 1914 expôs no salão da Société des Artistes Français. Reinaldo Ferreira (1922-1959), o Repórter X, afirmou ter convivido com ele nessa cidade em 1918. Em 1920 estava em Madrid, participando na secção de escultura do Primer Salón de Otoño. Em 1921 expôs no salão da SNBA. Em Abril de 1922, expôs na antiga redacção do diário *Novidades* (Calçada do Sacramento, 7, 2.º) um conjunto de 56 desenhos, de que se conhece catálogo (não ilustrado), descritos à imprensa pelo próprio como um “género novo”, o “triangulista”. Os jornais disseram que as obras se compunham de “pequenininhos triângulos a tinta-da-china” e que o artista, “embora modernista [...], não roça pelos voos do futurismo que nem o diabo entende”. Um *cartoon* publicado na *A.B.C. a Rir* de Fevereiro anterior, assinado por ele, corresponde a essas descrições. Também de 1922, a capa do terceiro número da revista *A Hora*, dirigida pelo escritor Ferreira de Castro (1898-1974), então ainda em fase modernista, é ilustrada por um desenho não assinado que só pode ser de Rui Bastos, dada a semelhança com aquele *cartoon* e o estilo “triangulista”, e por mostrar um par de figuras dançantes que parece ser um desenho listado no catálogo citado: “Baile russo”. Bastos é ainda um dos muitos referidos por Mário Saa (1893-1971) – amigo de Oliveira Mouta – em *A Invasão dos Judeus*, surgindo logo a seguir a Mouta no rol do capítulo “Ataque à vida mental [portuguesa]”. Transcreve-se os dois parágrafos: “Oliveira Mouta (e com pseudónimo Fortunato Velez) colaborador da revista modernista ‘Contemporânea’ e igualmente descendente de judeus d’Avis. || O escultor Ruy Bastos, modernista, é cristão-novo reconvertido à religião de Moisés, e sobrinho do escritor [Francisco] Teixeira Bastos, grande republicano da Propaganda” (portanto, o irmão de Júlio Teixeira Bastos). Cf. CATALOGUE (1914); FERREIRA (1935a, 1935b: 13 ambos); PRIMER (1920: 58); SOCIEDADE (1921: 46); EXPOSIÇÃO (1922); ANÓNIMO (1922e: 2); GUIMARÃES (1922: 1); BASTOS (1922: 6); A HORA (1922: capa); SAA (1925: 297).

27-8-21
 Meu caro Mouta
 Você já voltou de
 Espanha? Foram
 divertidos!
 Olhe venho prevenilo
 como você me pediu
 que no dia 2 de
 Setembro venha a
 primeira letra.
 Percontava se um
 banco ou o mesmo
 se encarregará de
 ir receber o dinheiro.
 Creia-me sempre seu
 amigo reconhecido
 Eduardo Vianna
 Rua de S. Bernardo
 nº 21 T'andar

9 setembro 1921
 Meu excelente
 amigo
 Vai a letra
 que já devia
 ter ido mas o
 meu irmão que
 a tinha só hontem
 veio do Estoril
 Hontem houve reunião
 na Sociedade Nacional
 de Belas Artes. Você
 já deve saber do que
 se passa; Trata-se de
 fazer lá penetrar
 se não a bem á força
 umas duzias de gajos
 novos que dem
 um impulso moderno
 em arte aquilo que é
 actualmente uma choldra.
 Julguei que você
 lá estaria.
 Saudes seu amigo reconhecido
 Eduardo Vianna

Fig. 24. Carta de Eduardo Viana a Oliveira Mouta em 27 de Agosto de 1921 (espólio Oliveira Mouta).

Fig. 25. Carta de Eduardo Viana a Oliveira Mouta em 9 de Setembro de 1921 (espólio Oliveira Mouta).

9 Setembro 1921

Meu excelente amigo

Vai a letra que já devia ter ido mas o meu irmão que a tinha só hontem veio do Estoril

Hontem houve reunião na Sociedade Nacional de Belas Artes. Você já deve saber do que se passa; Trata-se de fazer lá penetrar se não a bem á força umas duzias de gajos novos que dem um impulso moderno em arte aquilo que é actualmente uma choldra.

Julguei que você lá estaria.

Saude seu amigo reconhecido
 Eduardo Vianna

Viana falava da reunião da SNBA de 8 de Setembro, na qual se tentaram introduzir 114 sócios. Não sabemos até que ponto Oliveira Mouta acompanhou o caso a partir de Espanha. Outra relação que manteve na época foi Augusto Ferreira Gomes (1892-1953). Há uma carta dele para Mouta, guardada na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/Esp. A, 5500), datada de 9 de Novembro de 1921. Não trata da SNBA ou de qualquer outro assunto relacionável com a futura *Contemporânea*, mas revela intimidade³³. Ferreira Gomes escreve-lhe da Marinha Grande³⁴, agradecendo uma

³³ No espólio de Mouta existe um exemplar de *Quinto Império* de Augusto Ferreira Gomes (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934) com dedicatória: "Para o meu querido Amigo Henrique de Oliveira Mouta, em lembrança de horas velhas mas certas; á sua camaradagem e lealdade; e ao seu talento ha tanto tempo calado, | Com um grande abraço | do | Augusto Ferreira Gomes | Outubro 1937".

³⁴ Neste mesmo 1921 Ferreira Gomes lançou o volume de poemas *Procissiona* que, apesar de ostentar na capa "Portugália Editora" – chancela e livraria de que Agostinho Fernandes, financiador principal de *Contemporânea* em 1922, era sócio desde 1918 –, indica no interior "Edição do Núcleo de Acção Nacional – MCMXXI – Leiria". O Núcleo era a organização montada por Pessoa e Geraldo Coelho de Jesus, em 1919, possivelmente com Ferreira Gomes. A coincidência regional – Marinha Grande, de onde escreve a Mouta, e Leiria – estará relacionada com a Empresa das Fábricas de Vidro da Marinha

carta anterior, que animou o seu tédio no Oeste, apesar de achar que a capital é pior: “Lisboa, realmente, é bem mais que isto. Lisboa-sombra, Lisboa fora-e-dentro, não passa afinal, como dizia o Fernando Pessoa, de um ‘maelstrom de chá morno’” (cita o “Ultimatum” de Álvaro de Campos). O convívio com Ferreira Gomes – e Pessoa – atesta-se também no episódio relatado ao neto sobre a origem do poema “O menino da sua mãe”, que Pessoa publicou no n.º 1 da série 3 de *Contemporânea* em 1926: os três jantavam juntos quando uma discussão suscitou os versos (AMORIM, 2014: 211-212). Uma versão mais simples desta história já foi contada por Carlos Queiroz.³⁵

Esta rede de relações de Mouta permite-nos assumir, por mais parcos que sejam os dados – mas recordando ter encontrado Pacheco em Paris em 1919 –, que a sua proximidade com o grupo moderno já estava consolidada em finais de 1921. A actividade dos *novos* continuou no começo de 1922, com mais alguns artigos na imprensa. Em meados de Março organizaram no Restaurante Garrett um jantar de homenagem a Lugné-Poe, o fundador e director do Théâtre de l’Œuvre de Paris, de visita a Lisboa. Estiveram, entre outros, Ferro, Pacheco, Raul Leal (“que fez, como sempre, um brinde metafísico”) e Almada que, “de ‘smocking’ e barrete campino, disse, admiravelmente, a sua ‘Histoire du Portugal par coeur’, uma colecção de estampas em palavras” (ANÓNIMO, 1922h: 247). Em 2 de Maio houve um “jantar de despedida” a Ferro, prestes a partir para uma digressão de conferências no Brasil, atendido por dezenas de nomes, muitos deles futuros colaboradores de *Contemporânea*, e também por Agostinho Fernandes (ANÓNIMO, 1922i: 2). Sócio fundador da Livraria Portugália em 1918, Fernandes vinha de um percurso intenso em várias empresas e em 1920 criou a base do seu “império industrial”, a firma Algarve Exportador, de pescas e conservas (CASTRO, 2008: 99-105). Neste ano, a Portugália editou duas obras de Ferro, *Teoria da Indiferença* e *Árvore de Natal*, e *Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit – Hymne-poëme sacre*, de Raul Leal.

Grande, onde Coelho de Jesus trabalhou (como director técnico) e, supõe-se então, também Ferreira Gomes. (Agradeço a Richard Zenith este esclarecimento.) Os n.ºs 2 e 4 de *Contemporânea* incluem uma publicidade da empresa mostrando uma ânfora em vidro desenhada por Coelho de Jesus.

³⁵ Eis o relato de Mouta, em depoimento reproduzido pelo neto: “[Ferreira Gomes, Pessoa e Mouta estavam] a jantar no restaurante de uma pensão modesta. Discutia-se qual a origem da inspiração para a produção de uma obra de arte. Pessoa defendia que qualquer motivo, por mais pobre, mesquinho e pindérico que fosse poderia ser inspirador. Ferreira Gomes e Henrique Mouta defendiam que não, que apenas um motivo sublime poderia ser inspirador. No meio da discussão, Pessoa aponta para uma das paredes, onde se podia ver uma pobre gravura, imensamente ingénua, de muitas e berrantes cores e péssimo gosto: ‘que vos parece aquilo?’. ‘Horrendo’ respondem os dois em coro. Representava a gravura um soldado morto num presumível campo de batalha, com um lenço a sobressair do bolso e uma cigarreira caída na relva do chão. Pessoa pede um papel e um lápis ao criado. E, de um fôlego sai o hoje tão famoso *Menino da sua Mãe*”. Carlos Queiroz (1907-1949) escreveu: “O poemeto que passo a ler, foi inspirado, segundo ele próprio [Pessoa] me contou, numa litografia que viu numa pensão, onde, uma vez, jantou com um amigo” (QUEIROZ, 1936: 16).

Contemporânea

Oliveira Mouta foi um elemento-chave na *Contemporânea* de 1922 desde o começo. O seu espólio fornece uma série de elementos comprovantes do protagonismo, independentemente de ter publicado em toda a série e de só aparecer como “redactor-principal” nos números 4 e 5. Teve responsabilidades conceptuais e artísticas na idealização do objecto-revista, que trataremos à frente, e de gestão.

De acordo com os testemunhos registados pelo neto, Mouta assumiu várias funções: produção, isto é, o processo desde a coordenação editorial até à gráfica (tendo ajuda de um secretário de redacção, não nomeado); angariação de publicidade; a “organização comercial e administração financeira”, inicialmente executada por um funcionário de Agostinho Fernandes, mas “de forma muito deficiente”, portanto transferida para Mouta. A sua eficácia foi indesmentível quando se compara a quantidade de anúncios publicitários obtidos na sua vigência com os das séries seguintes, em que já não trabalhou: 100 em 1922 (seis números); 12 em 1923 (três números); cinco em 1924 (um número); quatro em 1925 (suplemento); três em 1926 (três números).

Pacheco e Fernandes deram-lhe tais competências estando cientes da sua experiência no mundo empresarial. A confiança manifestou-se na distribuição dos lucros, que conhecemos por uma carta de Luís Moita de 18 de Setembro de 1923. Mouta abandonara a *Contemporânea* em Fevereiro anterior e mudara-se para um emprego novo em Angola. Foi para lá que Moita lhe escreveu, transmitindo um pedido de Pacheco: a revista ia regressar, sob um “novo organismo”, uma “sociedade por acções”, e Pacheco convidava Mouta a participar nos mesmos moldes de 1922, ou seja, “tal como se estipulava para os lucros anteriores, $\frac{1}{4}$ desse valor a alvitrar é parte respeitante ao Henrique”. Voltaremos a esta importante carta (Mouta não aceitou o convite, aliás), mas fica explícito que os ganhos da revista em 1922 organizavam-se desta forma: 50% para Fernandes, 25% para Pacheco e 25% para Mouta (AMORIM, 2014: 157-161, 170-171, 183), apesar de o director ter “propriedade exclusiva” do título (PIRES e OLIVEIRA, 1993: 107).

Em todo o caso, era a Mouta a quem Viana pedia, no final de uma carta enviada do Algarve, notícias sobre o lançamento de *Contemporânea*, em Maio de 1922:³⁶

³⁶ Viana não datou o ano ou mês da carta, apenas “sexta-feira 19”, mas sabemos ser Maio pela referência à exposição de pintura de Possoz (sua companheira), inaugurada antes de dia 24 (ANÓNIMO, 1922f: s. p.), e, obviamente, pela pergunta sobre *Contemporânea*. É, aliás, relevante explicar que a exposição de Possoz, organizada na sua própria casa, foi, como a de Viana no ano anterior, uma reacção a também ter sido rejeitada pela SNBA, neste caso do salão de 1922. Dir-se-ia até que a pintora sofreu o veto também por manter uma relação amorosa com Viana. A *Ilustração Portuguesa*, sob a chefia editorial de Ferro desde Outubro de 1921, denunciou o caso e atacou a SNBA: “Abriu, ha poucos dias a exposição da Sociedade Nacional das Belas-Artes [que] apresentou uma galeria pobre, antiquada, infeliz. E, como agravante, praticou uma injustiça flagrante, que revolta todas as sensibilidades que vivam dentro da Hora. Essa injustiça foi lançada como uma sentença sobre alguns quadros de Milly Possoz [...]”

sexta feira Amigo e Senhor
19

Cá estou instalado em Olhão no Grande Hotel para comer e dormir, no Hospital para trabalhar. Ahi tenho uma grande sala á minha disposiçao para trabalhar. Olhão interessame pela sua casaria inedita e imprevista. Os arredores tambem me interessam a vegetação é saborosa a paisagem é elegante e macia os ceus são soberbos de limpidez. Por cá fico ate terminar o que tenho entre mãos. Venho recomendar lhe a exposiçao da Milly Possoz na Travessa do Patrocinio n. 3 (ao largo da Estrela) para a qual voce decerto já recebeu convite. Vera que é interessante a Contemporânea vai para deante oxalá que sim

Venho recomendar lhe a exposiçao da Milly Possoz na Travessa do Patrocinio n. 3 (ao largo da Estrela) para a qual voce decerto já recebeu convite. Vera que é interessante a Contemporânea vai para deante oxalá que sim

desejando-lhe saude
sou affectuosamente
Eduardo Vianna

Fig. 26. Carta de Eduardo Viana a Oliveira Mouta em Maio de 1922 (espólio Oliveira Mouta).

O primeiro número da nova *Contemporânea* foi enviado para divulgação às redacções nos últimos dias de Maio de 1922, talvez 27 ou 28, e chegou às bancas a 31 (ANÓNIMO, 1922a: 2; e ANÓNIMO, 1922j: 514).

Cerca de dez dias antes, Mouta estreou o pseudónimo modernista usado em *Contemporânea*, “Fortunato Velez”, num curto texto para o catálogo de uma exposição de Alberto Cardoso, o principal amigo de Paris, no Teatro Nacional (Fig. 27). Disse que a pintura de Cardoso “[não] acaudilha seja quem fôr” e “[te]m a sua IRONIA, a sua ANÁLISE, e o TODO melancólico da vis-intima de boémio portuguez saudoso de Montmartre” (MOUTA, 1922: s. p.).

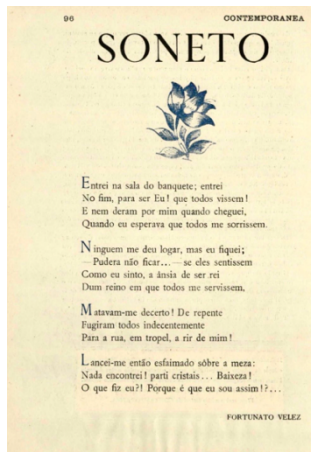
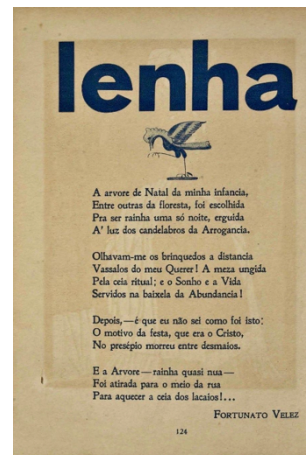
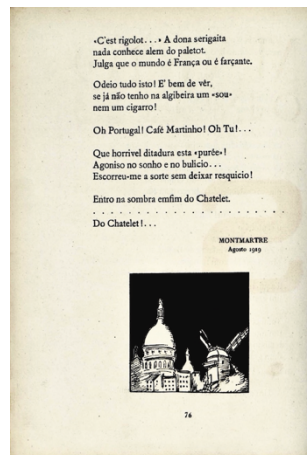
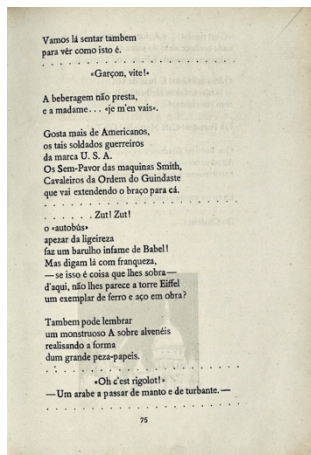
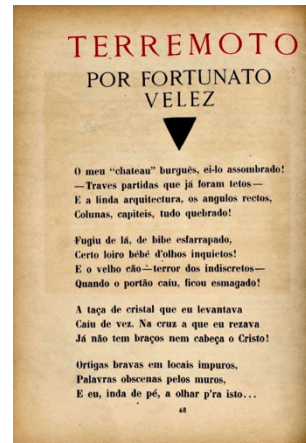
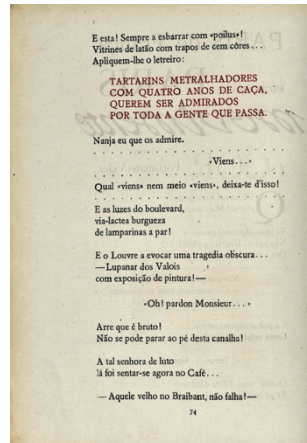
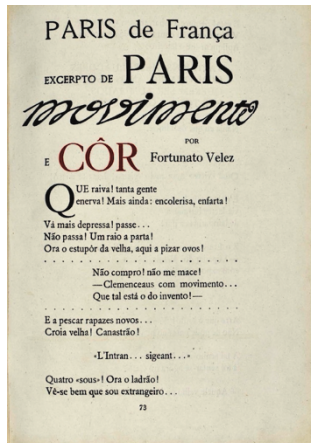
ALBERTO CARDOSO expõe pela primeira vez á gente portugueza, a sua arte, cheia do imprevisto e côr que as tendencias modernas cada vez mais vão exigindo. ■■■■
A sua pintura é livre, porque se não filia em escolas, nem acaudilha seja quem fôr. Não ha trabalho seu, onde a personalidade não seja ponto de partida, de chegada, e ambiente. Tem a sua IRONIA, a sua ANÁLISE, e o TODO melancólico da vis-intima de boémio portuguez saudoso de Montmartre.

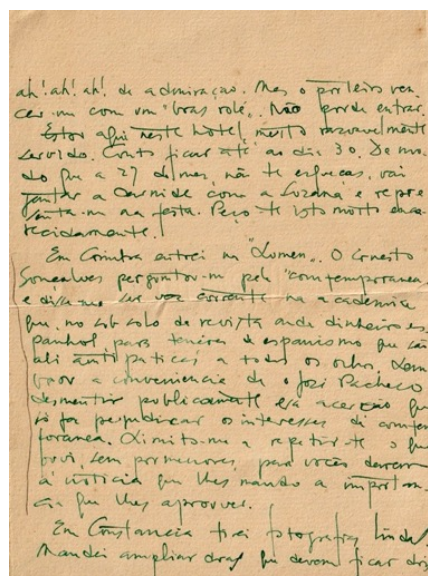
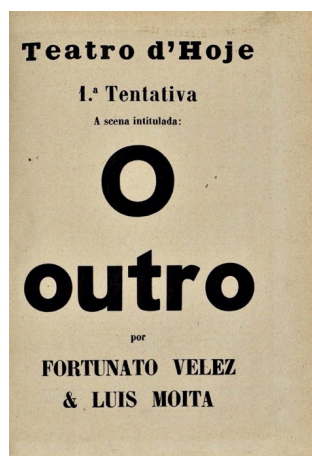
Fortunato Velez

Fig. 27. Texto de Oliveira Mouta no catálogo da exposição de Alberto Cardoso em 1922 (Biblioteca de Arte Gulbenkian).

Recusando quadros do valor dos de Milly Possoz, a Sociedade Nacional de Belas Artes pretende ferir apenas a nova geração e essa ofensiva converte-se afinal numa derrota” (ANÓNIMO, 1922g: 332-333).

Dir-se-ia que esse mesmo espírito está patente nas colaborações puramente literárias de Mouta na revista: os poemas “Paris de França – Excerpto de Paris movimento e côr” (n.º 2), “Terremoto” (n.º 5), “Lenha” (n.º 6), “Soneto”, todos de sabor sá-carneiriano; o conto *O Logar Onde*, algo almadanegreiriano (n.º 5); e em *O Outro* (n.º 3), texto dramático meio simbolista, meio decadentista, escrito com Luís Moita, publicado em separata em Julho de 1922 (Figs. 28a-28i).





Figs. 28a-28i. Textos literários de Oliveira Mouta em *Contemporânea*, 1922.

Fig. 29. Excerto de carta não datada de Luís Moita a Oliveira Mouta em 1922 (espólio Oliveira Mouta).

Nesse mês, Luís Moita, em carta não datada, mas identificável por referir-se à publicação de *O Outro*, de que pede exemplares, escreveu-lhe de Coimbra, onde *Contemporânea* era comentada (Fig. 29):

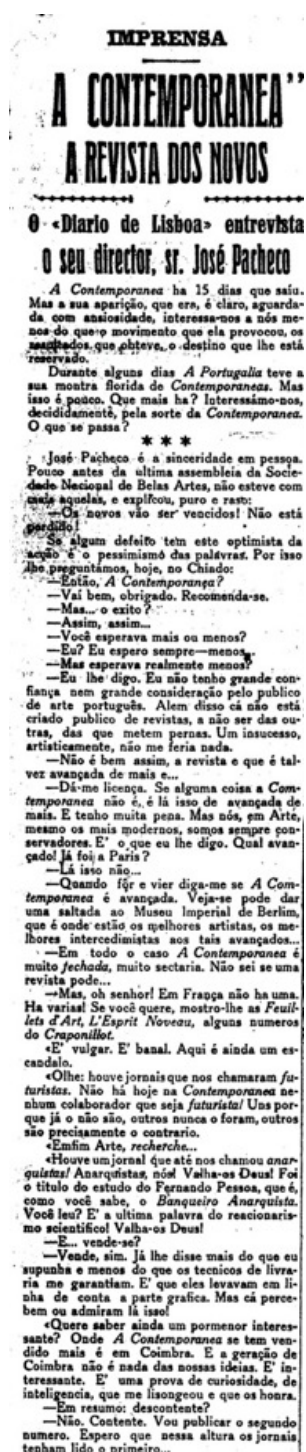
Em Coimbra entrei na [editora] 'Lumen'. O Ernesto Gonçalves³⁷ perguntou-me pela "Contemporânea" e disse-me ser voz corrente na academia que no subsolo da revista anda dinheiro espanhol para tenções de expansionismo que são ali antipáticas a todos os olhos. Lembrou a conveniência de o José Pacheco desmentir publicamente e a acerção que só por prejudicar os interesses da *Contemporânea*. Limito-me a repetir-te o que ouvi, sem pormenores, para vocês darem à notícia que lhes mando a importância que lhes aprover.

A especulação *expansionista* e o suposto financiamento secreto têm sem dúvida a ver com o texto "O pan-hispanismo" de António Sardinha, publicado no n.º 2, advocatório de um "*peninsularismo*" – que não do "*iberismo*, de evidente matriz maçónica e revolucionária" –, e a colaboração (n.ºs 2 e 3) de José María Cantillo (1877-1953, argentino), Corpus Barga (1887-1975), Rogelio Buendía (1891-1969), Daniel Ruzo (1900-1991, peruano), Ramón Gómez de la Serna e José Francés (1883-1964). O certo é que, segundo o relato familiar (AMORIM, 2014: 159), Mouta propôs a Pacheco "que um dos pontos centrais da linha editorial [fosse] o da participação de colaboradores espanhóis na revista, bem como a defesa de uma comunidade de interesses entre as duas culturas ibéricas oferecendo, para tal, os contactos que fizera durante a temporada em Madrid". Na verdade, Mouta só publicou um texto sobre espanhóis em *Contemporânea*, "Ainda sobre Vasquez Dias", no n.º 5.

³⁷ Ernesto Gonçalves (1896-1982), director da *Ícaro - Revista de Coimbra* em 1919 e redactor principal do jornal *Acção Realista* em 1924.

Feuillets d'Art

Conhece-se apenas, até hoje, uma única entrevista de Pacheco sobre o lançamento de *Contemporânea*. Apareceu no *Diário de Lisboa* em 15 de Junho de 1922 com o título “A ‘Contemporânea’ – A revista dos novos” (ANÓNIMO, 1922k: 2; Fig. 30). O questionário inclui o seguinte:



- Então, *A Contemporânea*?
- Vai bem, obrigado, Recomenda-se.
- Mas... o sucesso?
- Assim, assim...
- Você esperava mais ou menos?
- Eu? Eu espero sempre—menos.
- Mas esperava realmente menos?
- Eu lhe digo. Eu não tenho grande confiança nem grande consideração pelo publico de arte português. Além disso cá não está criado publico de revistas, a não ser das outras, das que metem pernas. Um insucesso, artisticamente, não me feria nada.
- Não é bem assim, a revista [é] que é talvez avançada de mais e...
- Dá-me licença. Se alguma coisa a *Contemporânea* não é, é lá isso de avançada de mais. E tenho muita pena. Mas nós, em Arte, mesmo os mais modernos, somos sempre conservadores. É o que eu lhe digo. Qual avançado! Já foi a Paris?
- Lá isso não...
- Quando fôr e vier diga-me se *A Contemporânea* é avançada. Veja-se pode dar uma saltada ao Museu Imperial de Berlim, que é onde estão os melhores artistas, os melhores intercedimistas [sic] aos tais avançados...
- Em todo o caso *A Contemporânea* é muito fechada, muito sectaria. Não sei se uma revista pode...
- Mas, oh senhor! Em França não ha uma. Ha varias! Se você quere, mostro-lhe as *Feuillets d'Art*, *L'Esprit Nouveau*, alguns numeros do *Craponillot*.
- É vulgar. É banal. Aqui é ainda um escandalo.
- Olhe: houve jornais que nos chamaram futuristas. Não ha hoje na *Contemporânea* nenhum colaborador que seja futurista! Uns porque já o não são, outros nunca o foram, outros são precisamente o contrario.
- Emfim Arte, *recherche*...
- Houve um jornal que até nos chamou anarquistas! Anarquistas, nós! Valha-os Deus! Foi o titulo do estudo do Fernando Pessoa, que é, como você sabe, o *Banqueiro Anarquista*. Você leu? É a ultima palavra do rescionismo scientifico! Valha-os Deus!
- E... vende-se?
- Vende, sim. Já lhe disse mais do que eu supunha e menos do que os tecnicos de livraria me garantiam. E' que eles levavam em linha de conta a parte grafica. Mas cá percebem ou admiram lá isso!
- Quere saber ainda um pormenor interessante? Onde *A Contemporânea* se tem vendido mais é em Coimbra. E a geração de Coimbra não é nada das nossas ideias. E' interessante. E' uma prova de curiosidade, de intelligencia, que me lisongeou e que os honra.
- Em resumo: descontente?
- Não. Contento. Vou publicar o segundo numero. Espero que nessa altura os jornais tenham lido o primeiro...

Fig. 30. Entrevista de José Pacheco ao *Diário de Lisboa* em Junho de 1922.

O que há reter é a resposta sobre as revistas francesas. Por isto: no espólio de Oliveira Mouta encontram-se os quatro primeiros números de *Feuillets d'Art*. Segundo o testemunho recolhido (AMORIM, 2014: 157-158), Mouta propôs a Pacheco fazer de *Contemporânea* uma publicação à semelhança de *Feuillets*. Foi exactamente isso que aconteceu. O plágio gráfico é evidente.

De novo, como em 1915, Pacheco socorreu-se dos modelos gauleses mais sofisticados. Não tanto o *design* das outras publicações referidas na entrevista, *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), fundada pelo arquitecto Le Corbusier (1887-1965) e o pintor Amédée Ozenfant (1886-1966)³⁸, e *Le Crapouillot* (1915-1939, primeira série) [e não “Craponillot”], lançada pelo escritor e artista Jean Galtier-Boissière (1891-1966)³⁹, mas sem dúvida o modelo de *Feuillets d'Art* (1919-1922). Foi um dos títulos mais exemplificativos da noção de “retour à l'ordre”, a corrente artística e literária do pós-guerra defensora um regresso ao classicismo – isto é, um classicismo modernizado –, em reacção ao impacto bélico e às perturbações introduzidas pelo futurismo e pelo cubismo (e isso também se viu em 1924 na revista *Athena* dirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz). O termo decorre do título de um conjunto de ensaios de Jean Cocteau (1889-1963), *Le Rappel à l'Ordre* (1926), que reflecte sobre o tema. Outra publicação seminal teorizadora do “retour à l'ordre” foi a revista italiana *Valori Plastici* (1918-1921) fundada pelo artista Mario Broglio (1891-1948).

Feuillets d'Art apareceu em duas séries, graficamente distintas, em 1919-1920 e 1921-1922, com seis números cada; a segunda série teve em simultâneo uma versão traduzida em inglês para os mercados norte-americano e britânico com o título *The Living Arts*, publicada pela casa Condé Nast (Figs. 31-33). Vemos ambas as séries espelhadas em *Contemporânea*. Concebida pelo arquitecto, *designer*, pintor e escritor Michel Dufet (1888-1985) e financiada por Edmond Moussié (1888-1933), director do Porto de Bordéus-Bassens, a segunda série teve como director o jornalista Lucien Vogel (1886-1954), que nos anos 10 colaborou na revista *Femina* – que, defendemos atrás, serviu de modelo ao número *specimen* de *Contemporânea* – e foi criador da referencial *Gazette du Bon Ton*⁴⁰ (1912-1925). Nas palavras de Dufet, *Feuillets d'Art* pretendia associar “le classicisme le plus sévère, s'il n'est pas fade, au modernisme le plus osé, s'il n'est pas ridicule” (*apud* JOUBEAUX, s. d.). Entre os colaboradores artísticos contaram-se Barbier e Lepape, também participantes em *Femina*, ou o pintor Tsugouharu Foujita (1886-1968). Erik Satie (1866-1925) e Maurice Ravel (1875-1937) publicaram partituras, e houve textos de nomes como Marcel Proust (1871-1922), Anatole France (1844-1924) e Anna de Noailles (1876-1936), e do crítico André Salmon, de quem Oliveira Mouta ficara amigo em Paris. O comércio de luxo esteve muito bem representado nas páginas de publicidade, constituindo todo um caso

³⁸ Ver <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34428092f/date.r=>.

³⁹ Ver <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34384155m/date.r=>.

⁴⁰ Ver: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32781018t/date.item>

plástico *per si*. A primeira série de *Feuillets d'Art* não tinha lombada cosida: apenas folhas soltas dentro de uma capa atada com elegância por um cordel.



Fig. 31. Primeira série de *Feuillets d'Art*, 1919-1920.

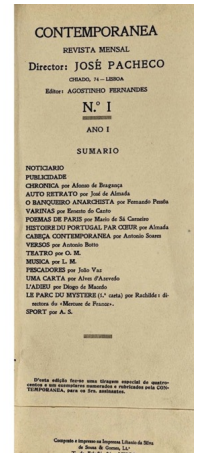
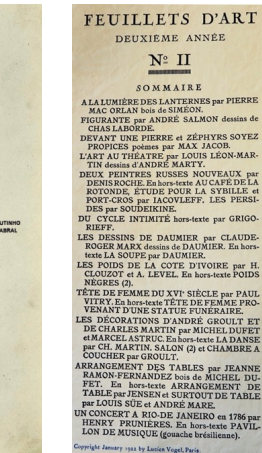
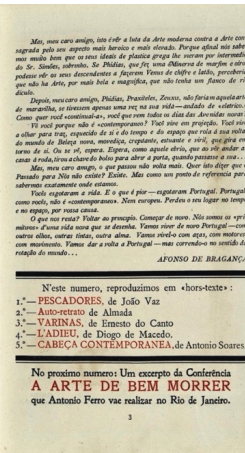
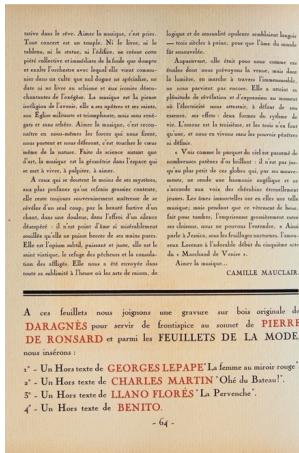


Fig. 32. Da segunda série de *Feuillets d'Art*, 1921-1922.

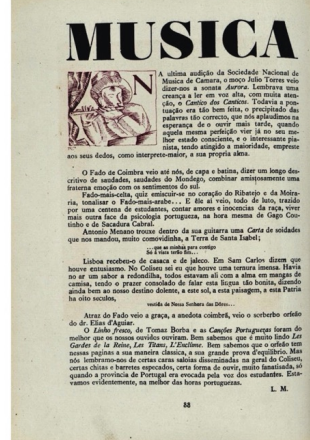
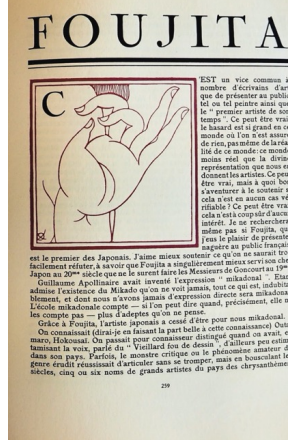
Fig. 33. Número 5 de *The Living Arts*, versão anglo-saxónica de *Feuillets d'Art*.

Pacheco estava convicto de que *Feuillets* não seria conhecida em Portugal, não chegaria às bancas ou livrarias (mesmo por certo sabendo que Ferro, em 1921, usara para capa de uma *Ilustração Portuguesa* [n.º 817, 15 de Outubro] um trabalho de Lepape publicado no n.º 2 de *Feuillets*, não atribuindo a fonte [Fig. 35a, 35b]). Assim parece ter sido. Oliveira Mouta chegou a sugerir Almada Negreiros como co-director gráfico para *Contemporânea*, o que não aconteceu (AMORIM, 2014: 158-159). A replicação gráfica, bem como a capa-embalagem – *Contemporânea* também não teve lombada –, serviu o impacto desejado. Vejam-se alguma semelhanças e afinidades nos exemplos seguintes (Figs. 34a-34n):⁴¹

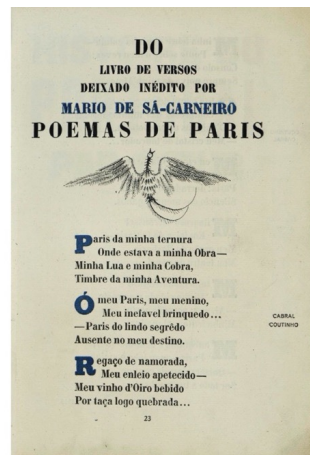
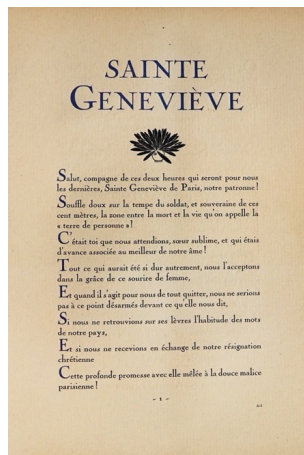
⁴¹ Tanto quanto sabemos, na Europa só existe em acesso público uma colecção completa de *Feuillets d'Art*, a da Bibliothèque Kandinsky do Centre Pompidou, em Paris. Foi a que consultámos e fotografámos em Junho de 2022.



Figs. 34a e 34b. *Feuillets d'Art*, n.º 2, 1.ª série; *Contemporânea*, n.º 1.
Figs. 34c e 34d. *Feuillets d'Art*, n.º 2, 2.ª série; *Contemporânea*, n.º 1.



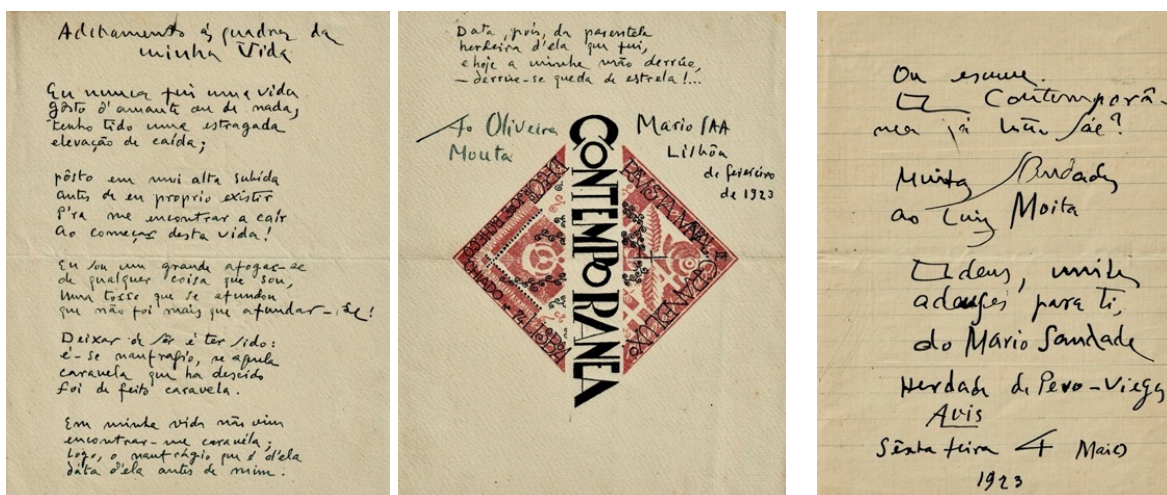
Figs. 34e e 34f. *Feuillets d'Art*, n.º 5, 2.ª série; *Contemporânea*, n.º 2.



Figs. 34g e 34h. *Feuillets d'Art*, n.º 2, 1.ª série; *Contemporânea*, n.º 1.

1923: convulsões

Não obstante o volume de publicidade angariada e o sucesso financeiro, as funções administrativas acabaram por assoberbar Oliveira Mouta, que pediu a Pacheco uma reestruturação. O director protelou. Mouta ainda produziu o n.º 8, de Fevereiro de 1923 (mês em que Mário Saa dedicou-lhe um poema, “Aditamentos às quadras da minha vida”, escrito num cartão de material de *Contemporânea* [Figs. 36a e 36b]⁴²; em Maio seguinte enviou-lhe uma carta na qual perguntou: “A Contemporânea já não sabe?” [Fig. 37]). Deixou preparado o n.º 9 (Março) e, sem avisar Pacheco e pressionado pelas exigências de uma família que crescia, candidatou-se a um posto colonial, assumindo a administração da região de Benguela-a-Velha, em Angola. “‘Foi uma decisão difícil’, dizia mais tarde Henrique Mouta, ‘aquele tipo de vida era uma espécie de droga, mas eu tinha de escolher. E escolhi. Nunca perdi a nostalgia daquele mundo, mas nunca me arrependi da escolha, ganhei muito com a troca’” (AMORIM, 2014: 170-172.) Entretanto, Agostinho Fernandes abandonou o investimento. A publicação foi interrompida e só regressou com o n.º 10 em Março de 1924.



Figs. 36a e 36b. Poema de Mário Saa dedicado a Oliveira Mouta em Fevereiro de 1923, manuscrito em papel com timbre da *Contemporânea* (espólio Oliveira Mouta).

Fig. 37. Excerto de carta de Mário Saa a Oliveira Mouta em Maio de 1923 (espólio Oliveira Mouta).

Em Setembro de 1923 a empresa produziu um “Balanço”, principalmente para anunciar a nova constituição legal da estrutura, uma S.A.R.L. composta por Pacheco, Ferro, Celestino Soares e Ruy Vaz. Explicava-se a situação anterior e o motivo da mudança: “Tem vivido a revista comercialmente segundo um regime de contrato verbal de conta de participação com o editor, Agostinho Fernandes. Este regime, que constitui um auxiliar decisivo para a realização de um empreendimento

⁴² Existe um cartão com timbre semelhante, que não idêntico, reproduzido em PIRES e OLIVEIRA (1993: 33), ambos provavelmente da autoria de Almada Negreiros.

de interesse aparentemente apenas intelectual, não é compatível com a ampliação de serviços que o êxito comercial da revista exige”. Passava então a existir “uma S.A.R.L., com o capital de 300 ou 500 contos, inteiramente realizado, e dividido em acções de 100\$”. Anexo a este documento, guardado no espólio de Pacheco no Centro Nacional de Cultura e de que só se conhece transcrição (PIRES; OLIVEIRA, 1993: 107-117), está um relatório de contas que informa um curioso e exacto equilíbrio entre a despesa e receita dos números até ali publicados, e também os “Estatutos da Contemporânea S.A.R.L” redigidos pelo advogado Artur de Oliveira Ramos. Sobre as “acções de 100\$”, elas de facto foram lançadas ao mercado: a Biblioteca de Arte Gulbenkian guarda um exemplar (Fig. 38).



Fig. 38. Título de acção de Contemporânea, de 1923
(Biblioteca de Arte Gulbenkian, EMD008.2).

A relevância disto liga-se a Oliveira Mouta na medida em que, especula-se (AMORIM, 2014: 175-176), Pacheco não quis proceder à reestruturação por ele pedida meses antes devido à pressão de Ferro para tomar conta de *Contemporânea* no lugar de Mouta. Voltemos à carta de Luís Moita já citada, a de 18 de Setembro de 1923, aquela onde transmite o convite de Pacheco a Mouta para participar na futura S.A.R.L. (constituída nesse mês; Figs. 39a-39d):

O José Pacheco julgo não ser já para mim um enigma. Com ser artista pela graça de Deus, é humano como toda a gente. E não é má pessoa. Se na sua vida houver aquela lacuna de tempo ou caracter que o Eça dizia haver em todos os gregos, para explicar a vida de Korriscosso⁴³ ainda não é maldade, mas fraqueza. José Pacheco não é mau, é talvez fraco. Senão vejamos. Há tempos já, não sei de ainda em ter tempo aqui, foi disposto que o Antonio Ferro entraria para a “Contemporânea”. Dizia o José Pacheco:

– “Eu bem vejo, Moita, a boca do lobo. Mas o Ferro representa 2000 assinaturas no Brasil. Eu não tenho dinheiro. Antes eu entre na boca do lobo do que acabe a “Contemporânea”. Não lhe parece?

⁴³ Refere-se ao protagonista grego do conto *Um Poeta Lírico*, de 1880.

Não me pareceu nada. O Ferro queria ser Director Literario e eu lembrei os 6 numeros publicados sob a tua dinastia, a tua situação de redactor principal, os anuncios que não tornaram a aparecer e o brinde da Garrett, no jantar dêle, José Pacheco... Relembrei tudo e percebi que tu não tinhas feito correctamente o bluf como o Ferro se preparava para fazer. Entre os dois havia um trôxa que foste tu. O José Pacheco fazia as coisas por mal; ele, de resto, é apenas uma creança egoista e interesseira. Explica-se. O Ferro também se defende, todos se defendem. Tu é não te defendeste.

E não deixa de ter graça o Pacheco a brincar com a sua coisa. É um mixto de creança relaxada, boemio e filosofo. Um dia ele deu-me a certeza de não ter jantado. Ofereci-lhe dinheiro não quis aceitar. Por essa altura confessou-me ele que se “picava” com morfina. Vê tu, Henrique, como uma creatura destas faz pena.

Em fins de Junho, principios de Julho [de 1923], entrando uma tarde no Martinho o Pacheco chamou-me.

– “E para Você quando escrever ao Mouta lhe diz o seguinte:

“Vai formar-se o novo organismo da ‘Contemporanea’. É uma sociedade por acções, andando o Ferro e o Celestino Soares a tratar do caso. Acções de Esc. 200\$. Contamos com o Sotto Maior e o Monteiro Guimarães, da Moagem. Ora na ~~Con~~ nova sociedade, em que possivelmente entra também o Fernandes, a ‘Contemporanea’ formada anteriormente é representada por um valor. E eu não me esqueço que, se ela existe hoje é producto do esforço do Mouta e que, portanto, tal como se estipulava para os numeros anteriores, $\frac{1}{4}$ desse valor a alvitrar é parte respeitante ao Henrique. Peço-lhe o favor de assim lhe transmitir.”

Dei-lhe um grande aperto de mão. Exprimi-lhe a minha satisfação pela atitude dêle, dizendo:

– “É-me muito agradável ser portador dessa noticia para o Mouta. Você, cumprindo o seu dever, consegue ser excepcional, e o Henrique ficar-lhe-á grato.”

Depois, transmitindo isto ao Julio⁴⁴ pensei se o Pacheco trataria de aplanar a consciencia, junto de ti, em face da sua situação de [ilegível], junto do Ferro. Tudo é possível, até aquelas palavras ocultassem calculo.

Mas o tempo foi passando, o Pacheco meteu-se a projectar uma decoração do Lisboa Palace Hotel, junto ao Coliseu dos Recreios e, homem sem actividade, a “Contemporanea” ainda tem hoje, 18 de setembro, o seu numero 9 encravado nas mãos bolchevistas do Zé Paulo,⁴⁵ hedionda figura que actualmente deita bilis por todas as cloacas. Como me fizesse aflição sair este numero, final de volume, sem frontespicio nem indice, fui eu arranja-los, isto em principios d’agosto. Pois nada ainda está feito.

... O que deve ter relação com certas palavras ouvidas ontem no Martinho ao Ferro, que fui encontrar a conversar acaloradamente com o Pacheco:

– “Assim não vale a pena... Se fosse uma coisa metodica, vá... Que saísse com regularidade... Assim não vale a pena... Creia que eles já não se interessam... É melhor desistir...”

O Pacheco tinha aquele ar de reu que lhe tenho visto algumas vezes. Lembrava-me certo garoto d’instrução primaria a quem passaram uma lição de historia, que não a estudou, e foi chamado.

Lá se vai a tua quarta parte, meu velho!

⁴⁴ Júlio Pereira, cunhado de Oliveira Mouta e seu procurador em Lisboa. Era o irmão de Hermegildo Pereira, co-director da revista *Início*, onde também trabalhou.

⁴⁵ José Paulo do Sacramento (????-????), director técnico da Imprensa Libânio da Silva, onde a revista *Contemporânea* era executada, e a quem se publicou um agradecimento no n.º 1.

do por aí. Ele está entusiasmado, tanto mais
que, como é já costume na sua vida, anda com
as mãos das palmas das mãos. Isso é um sinal
positivo ou não, eu não sei.

Ele tra carta para de acheria antiga. É intere-
sante aquele troço, de novo Redondo, com
as dimensões em pesos, as faces de retângulo
distribuídas por quatro páginas, muito em
perspectiva e no fim aquela nota a lápis:
"e calhar não parecer nada".

Por cá perguntam por ti de vez em fan-
da. Há tempos foi o Alberto Pessoa, a porta de
marinho, afirmando-me uma vez limpa a
por ti, melindrada por nunca se ter de-
tado talado na tua ida para a África, ao fim
por nem te teres despedido dele.

Entre os outros, Contemporânea. y comprido,
he muito a falar.

O José Pacheco julga não ser já para mim
um insignis. Com ser artista pela graça de deus,
é humano como toda a gente. É não é não?
Pessoa. E na sua vida houver aquela coisa
de tempo o carácter que o teu diário ha-
ver em todos os grejos, para explicar a
vida de Pórcos, ainda não é mal de de-
nas profere. José Pacheco não é mau, é
talvez bom. Ainda vejamos.

8 Há tempos já, não sei se ainda em ter tem-
po aqui, foi disposto que o António Ferra
entrasse para a Contemporânea. Ouvia o
José Pacheco:

— "Eu bem vejo, Moita, a boca de boba. Na
o Ferra representa 2000 assinaturas no Bra-
zil. Eu tenho tantos dinheiro. Antes eu entre
na boca de boba de quem acabei a Contem-
porânea. Não lhe parece?"

Não me pareceu nada. O Ferra quer ser
director literário e es relaborei o 6 mi-
meos publicados sob a tua dinastia, a tra-
ditracão de redactor principal, o anúncio
que não tornaram a pertencer e o vinde
de Garrett, no fantasma dele, José Pacheco...
Relaborei tudo e pareceu que tu não tinhas
feito correctamente o bloco como o Ferra
de preparação para fazer. Entre os dois ha-
via um troço que todo tu. O José Pacheco
não fora as coisas por aí; ele de resto, é
apenas uma criança, egoísta e interesseiro.
Explica-se. O Ferra também se defende, todos
se defendem. Tu é que não te defendeste.

É não deixa de ter graça o Pacheco a
brincar com a sua crise. É um misto de escar-
relaçado, boêmio e filósofo. Um dia ele deu-me
a certeza de não ter tanta. O Ferra lhe dimidi-
nao quer acatar. Por esse altura confesso-me de
que de picava. Com mortine. De tu, Henriques,
como uma creatura destes far pena.

9 Em fim de julho, princípios de julho, entras-
de uma tarde no Martinho o Pacheco cha-
mor-me.

— "É para você quando escrever as mortas, he
dizer o seguinte:

"Vai formar-se o novo organismo da Contem-
porânea. É uma sociedade de por accões, andan-
do o Ferra e o Celestino Soares a tratar
os casos. Accões de Esc. 200x. Contamos com
o bota nação e o Monteiro primária, de
Moagem. Ora na tua nova sociedade, em
que provavelmente entra também o Fer-
nandes, a Contemporânea, forma da anterior-
mente, e he presente de por um valor. Eu
não me esqueço que se elle existe hoje, e pro-
prio do estores de mortas e fin, portanto,
tal como se está pulada para os vossos
anteriores 1/4 desse valor a atribuir e
parte do restante ao Henriques. Peca-lhe o
favor de assim lhe transmitir."

dei-lhe um grande aperto de mão. Ex-
primi-lhe a minha satisfação pela actividade
delle dizendo:

— "É-me muito agradável ser portador
dessa notícia para o morto. Você, compri-
do o far deves sempre ser excepcional, e
o Henriques pecha-lhe ha grato."

Depois, transmiti tudo isto ao julito pensai-
do o Pacheco trataria de a plumar a cons-
ciência, junto de ti, em face da sua situa-
ção de colado, junto do Ferra. Tudo o por-
zive até já algumas palavras ocultas.

10

Calado.

Neg o tempo foi passando, o Pacheco neten-
se a projectar uma decoração do diabo-
Palace Hotel, junto as Colinas dos Recreios e,
homem com actividade, a Contemporânea,
ainda tem hoje, 18 de Setembro, o seu nume-
ro 9 encerrado nos seus volúveis de 20
Págs, he donde fizera que actualmente deita
bilis por todas as cloacas. Como me fizera
atencão para este numero final de volume, em
fronte, pois nem intile fui de arranjá-lo, is-
to em principio d'agosto. Por isso ainda
está feito.

... O que deve ter relação com certas pa-
lavras ouvidas ontem no Martinho ao Ferra,
pe fui encontrar a conversar acalorada da-
mente com o Pacheco:

— "Assim não vale a pena... Le fosse uma
coisa metódica, vá... Que saíre com regra.
Nada de... Assim não vale a pena... Coisa
que eles foi não de interesse... É melhor
desistir..."

O Pacheco tinha aquele ar de rev que
he tacho visto algumas vezes. Lembrava-me
certos gestos d'insinuação primária a
ferra pagaram uma lição de história, pe não
estudar, e foi eliminado.

Li de vir a tua quarta parte, meu velho!

É para acabar com a Contemporânea,
e Pacheco está apanhado dele, uma volta

Figs. 39a-39d. Excerto da carta de Luís Moita a Oliveira Mouta
em Setembro de 1923 (espólio Oliveira Mouta).

De facto, Ferro obteve o pretendido e foi nomeado director literário no n.º 10, de Março de 1924, o único em que apareceu como tal. Mas a revista rapidamente entrou em nova convulsão, em todos os sentidos, e aumentou de preço.⁴⁶ Há três cartas de Pacheco dirigidas a Ferro em 1924 que dão a entender a demissão não assumida deste das suas responsabilidades, confirmando também problemas financeiros. Na primeira, de 5 de Agosto, pergunta-lhe: “Poderá você pôr-me ao facto do que se passa com respeito à ‘Contemporânea’? | Desde o dia 23 do passado que espero dinheiro ou notícias”. A seguinte, de 1 de Setembro, é mais abrasiva: “Vocês [Ferro e Celestino, presume-se] são umas jóias de pessoas, cheias de boa vontade – é inegável – em ajudarem-me, mas *só conseguiram escangalharem-me a vida toda*. | Por me ter comprometido com Vocês sobre a ‘Contemporânea’ desprezei a oferta do Rui Vaz quando este constava de ser ele o editor da revista”. A terceira, de 29 de Novembro, mostra que Ferro se afastara de vez do projecto: “Sei que Você está ao facto do que há, ou por outra do que não há sobre a ‘Contemporânea’. | Que pensa Você do caso? | [...] Terá Você qualquer ideia sobre a ‘Contemporânea’?” (PIRES; OLIVEIRA, 1993: 151-152). Tudo isto passa-se com Pacheco afastado da revista por doença, a certa altura retirado em Nelas, na Beira Alta. Conclui-se: Ferro, embora “director literário” no n.º 10, pouco ou nada contribuiu para a execução do número, recaindo tudo sobre Vaz, “director artístico”; em Novembro de 1924, aproximando-o o término (31 de Dezembro) do ano social previsto nos estatutos da S.A.R.L., a empresa estava à beira de, ou já em, dissolução.

Contemporânea só regressou em Março de 1925 com o “1.º suplemento” (“Propriedade: Edições Contemporânea”, quiçá nova empresa), lançado a propósito da exposição do I Salão de Outono, de Janeiro anterior, concebido por Pacheco, mas executado por Viana. A série derradeira, de três números, foi de Maio a Julho de 1926 (sem indicação de proprietário e com Vaz como “editor”).

“Mais pertence a Você que a mim mesmo”

Pacheco nunca deixou de procurar Oliveira Mouta. Há mais uma carta de Luís Moita, de 25 de Março de 1924, em que a certo passo disse ao amigo:

O José Pacheco, que está tuberculoso, mas ultimamente passa melhor, depois de dar, há dois meses, o banquete ao Norton⁴⁷, em organização de “Contemporânea”, disse-me, para te transmitir, que tinha falado ao “Calígula”, como aqui lhe chama o Cunha Leal⁴⁸, e portanto

⁴⁶ Nesse número inseriu-se um comunicado em folha solta, para os assinantes: “Vimos participar a V. ex.^a que muito contra a nossa vontade somos obrigados a elevar o custo de cada exemplar da CONTEMPORANEA para 10\$00 escudos. Este augmento de preço é motivado muito principalmente pelo actual custo do papel e da mão d’obra” (<http://ric.slihi.pt/Contemporanea/visualizador/?id=20002.011&pag=3>).

⁴⁷ José Norton de Matos (1867-1955), militar e político.

⁴⁸ Francisco da Cunha Leal (1888-1970), publicista e político.

te preparasses para lhe pedir tudo quanto quisesse. O José Pacheco tem um fundo admirável de creança. Hoje estou convencido disso.

Não se sabe quem é o homem apodado de “Caligula”, mas entende-se que um generoso Pacheco tentou interceder a favor de Mouta junto dessa figura.

A relação com Pacheco continuou próxima. Mouta, que em 1925 se mudou para o Porto, onde ficou até ao fim da vida, escreveu-lhe pelo menos uma vez. Ignoramos essa carta, mas no espólio de Mouta está a resposta de Pacheco. Não datada, só pode ser de ou posterior a 1931 por referir a sua esposa, a artista Etelvina Pacheco⁴⁹, falecida nesse ano. E, entre outros aspectos, é interessante por mostrar que em 1931, dois anos após ter deixado o n.º 14 de *Contemporânea* em provas de página⁵⁰, afinal ainda considerou continuar a revista, então patrocinada por um novo “capitalista” que não identificou (Figs. 40a e 40b):

Meu Querido Henrique Mouta

Se eu tivesse a grande ventura de ter vivinha minha querida Mulher, seria hoje o dia dos seus anos, por isto calculará meu amigo como tenho passado o dia de hoje. No entanto, creia senti uma grande alegria em ter lido a sua carta. Juro-lhe que hoje o que mais aprecio no mundo é uma boa amizade. Crêr em Alguem, eis a maior de todas as venturas para mim, e eu quis sempre Crer em si. Simplesmente estava desgostoso, e não lho digo por dizer, com o facto de Você nada me ter dito da sua situação, partida p.^a o Porto, e ainda mais, de não me ter escrito nunca.

Não que o meu desgosto representasse duvidas da sua amizade já tantas vezes provada senão por mim adivinhada, mas porque o seu silencio para mim representava duvidas de Você ~~pela~~ sobre minha grande amizade por Si.

Apesar d'isto ia escrever-lhe pedindo colaboração para a nostra revista, pois não me esqueço nunca que esta mais pertence a Você que a mim mesmo.

Alem de que os seus sonetos teem sido faladissimos pelos meus amigos mais intimos de hoje, incluindo o novo capitalista da “Contemporanea” que, felizmente em nada se parece com o mestre Agostinho

Também quero pedir colaboração ao Moita que a pesar de já lhe ter pedido perdão de o ter ofendido, por excesso de amizade por elle, deixou de me fallar!!!!

Veja Você se consegue que elle volte a ser o meu amigo que era e diga-lhe que se não o conseguir nem por isso eu deixarei de o ser d'elle ou me esqueçam as suas grandes qualidades de homem, e de artista.

Quanto a assignaturas e anuncios, quero sim senhor quantos mais melhor.

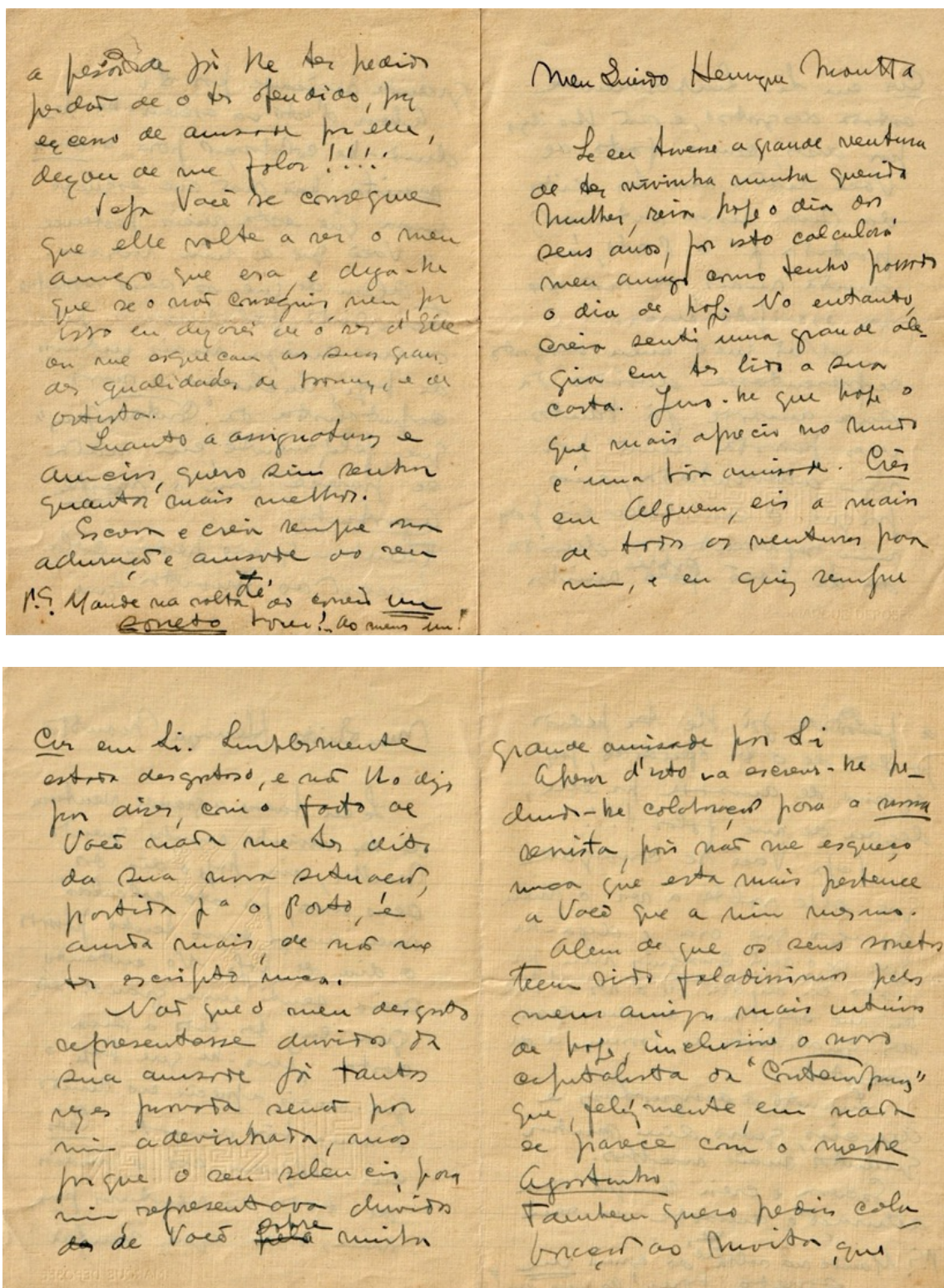
Escreva e creia sempre na admiração e amizade do seu

Zé

P.S. Mande na volta do correio um soneto homem!... Ao menos um!

⁴⁹ Nascida em 1880, com o nome Maria Etelvina Lobo dos Santos e Silva.

⁵⁰ Como é sabido, Pacheco abandonou em 1928, ao quinto número, a *Revista da “Solução Editora”* (1928-1931), o projecto posterior a *Contemporânea*, precisamente por “motivo do breve reaparecimento da *Contemporanea*” (ANÓNIMO, 1928: 57).



Figs. 40a e 40b. Carta de José Pacheco a Oliveira Mouta em, ou posterior a, 1931 (espólio Oliveira Mouta).

Mouta, apesar de ter iniciado a troca, não respondeu. Pacheco insistiu, em carta não datada, transcrita em PIRES; OLIVEIRA (1993: 154):

Meu caro Henrique Mouta

Você é um homem extraordinário!

Escreve-me uma carta amabilíssima, pergunta, promete, etc. eu respondo logo, cheio de entusiasmo, peço-lhe resposta e colaboração, na volta do correio, e Você, três vezes nada, coisa nenhuma! Então como quer Você que eu acredite no seu entusiasmo pela *nossa* revista, se Você não quer colaborar nela?!

Mande-me um soneto, homem! Um, ao menos! Que diabo! Você deve ter já alguns feitos, e quanto a responder à minha carta, basta um simples postal. E esses [ilegível, prov. anúncios]? E esses assinantes?!

Peço-lhe também que não deixe de mandar a morada do Moita, pois tenho uma carta escrita para ele há muito tempo que não mandei por não saber para onde.

Tenho tido notícias suas e dos Seus pelos seus cunhados. Oxalá continuem bem.

Adeus, disponha sempre do seu muito grato amigo e admirador

José Pacheco

P.S.: Escreva, homem!!!

Tanto quanto sabemos, a troca de correspondência ficou por aqui.

O condestável

No Porto desde 1925, funcionário de uma casa bancária, os interesses de Mouta partiram para outras direcções. Em 1927 assistiu a uma série de conferências de Leonardo Coimbra sobre São Francisco de Assis, levando-o à conversão. Aderiu ao Estado Novo e em 1939 publicou *Direita Volver!*. Nos anos 40 e 50 publicou estudos sobre Camilo Castelo Branco, toponímia e genealogia (MOUTA, 1942; 1947; 1955). Em data não determinada ofereceu a Alberto de Serpa (1906-1922) uma “enorme quantidade” de documentos, “nomeadamente poemas, desenhos e cartas” de Pessoa, Almada, Guisado, Viana e dos irmãos Santa Rita.⁵¹ Vendeu a quase totalidade de obras adquiridas directamente a artistas: oito óleos de Viana, incluindo *A Mulher da Laranja*, reproduzido no n.º 3 de *Contemporânea*; alguns de Carlos Filipe Porfírio (1895-1970); desenhos de Almada (AMORIM, 2014: 51-52, 215-217).

Não lamentou ter ficado apagado da história:

um e outro fizemos o melhor que pudemos, o Zé Pacheco e eu; o trabalho de ambos foi indispensável. Só que o dele era mais visível do que o meu, ele tinha mais sete anos do que eu e, ao contrário de mim, estava sempre em todas as trincheiras, mesmo quando o combate era absurdo; eu admitia combates difíceis – e a *Contemporânea*, no seu início, foi difícilimo – mas não combates absurdos por coisas inúteis. [...] E se no

⁵¹ O *Catálogo da Coleção de Manuscritos Reunida pelo Poeta Alberto de Serpa*, que foi a leilão (FERREIRA, 1988), não refere quais documentos foram oferecidos ao escritor por Oliveira Mouta.

fim de tudo ainda me perguntas se sinto alguma mágoa por esse meu anonimato, digo-te francamente: nenhuma.

(AMORIM, 2014: 202-204)

Em 1923, no n.º 7 de *Contemporânea*, publicou-se um discurso do espanhol Rogério Pérez dirigido a Pacheco. Ele diz: “Vd me conquistó completamente y la prueba es que em seguida me há puesto á su servicio y al de Oliveira Mouta, su condestable”.

Reverberação

Há algumas ideias gerais a extrair desta saga de *Contemporânea*, desde 1915 ao estertor em 1926, sem esquecer as tentativas finais de recuperar a revista, primeiro em 1929, o que já se sabia, e em 1931 (ou logo depois), como aqui revelado.

Contemporânea foi uma mercadoria culta. A pragmática comercial de Pacheco, ensaiada no número *specimen* e profissionalizada nos anos 20, demonstrou utilitarismo. Quis formar público na renovação estética em curso, moldar um novo tipo de consumidor das artes, inventar a clientela ideal do bazar modernista. Para que isto sucedesse, integrou uma demorada estratégia de ocupação do espaço do *establishment* erudito, sintetizável na SNBA, dominadora do mercado das artes plásticas. O plano acabou por vingar em dois momentos. Primeiro, no Salão de Outono de 1925, projecto de Pacheco com a marca *Contemporânea*, montado nas salas da já não tão inimiga SNBA – a instituição reformulara, entretanto, os seus critérios⁵². Foi a exposição consagrante dos modernistas, acompanhada pela distribuição quase simultânea do “1.º Suplemento” da revista. Depois, na implementação de obras dos artistas *novos* em lugares de grande circulação, com as decorações do café A Brasileira do Chiado e do Bristol Club, em 1926. Ano, aliás, dos últimos três números de *Contemporânea*, como que encerrando o plano começado em 1915.

Tudo isto contrastou, e não podia ter sido de outra maneira, com a puridade das publicações literárias e artísticas de entre 1915 e 1917. O efeito de choque desses títulos, a que Pacheco, bem sabido, se associou (*Orpheu, Portugal Futurista*), ensinou-lhe que a renovação estética, para ser eficiente, precisava de um modelo mais ágil e maleável. A maioria dos seus pares acabaram por alinhar (não sem alguns custos intelectuais para Pacheco)⁵³, rendidos à sabedoria parisiense que lhes faltava e que o

⁵² A mudança está registada no *Relatório da Actividade da Direcção* de 1925-1926 da SNBA, no qual se reconheceu que a instituição devia disponibilizar-se para acolher “manifestações de arte modernista [...] tendências que vão formando escola e que têm numeroso público que as admira” (TAVARES, 2006: 81).

⁵³ No começo deste estudo citaram-se críticas a *Contemporânea* feitas por Pessoa, Almada, Ferro e Álvaro Maia. Acrescente-se um comentário mais corrosivo de Pessoa. Está numa extensa carta dele a Pacheco, nunca enviada (BNP/E3, 141, 61 a 80) – podemos apenas imaginar que o poeta lhe terá manifestado as ideias de viva-voz. Mas importa referi-la. É uma invectiva por Pacheco ter permitido, no n.º 4 da revista, o texto de Álvaro Maia “Literatura de Sodoma – O sr. Fernando Pessoa e o ideal estetico em Portugal”, ataque ao ensaio de Pessoa “Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal”,

arquitecto sabia melhor, e Oliveira Mouta melhor ainda. O modelo foi o excelso objecto *Feuillets d'Art*, e *Contemporânea* seu replicant. A normalização modernista efectivou-se. Isso resultou numa actualização da vanguarda, fomentando, em formatos intelectualmente mais densos, outras publicações. É o caso de *Revista Portuguesa* (1923, com traços do *Mercure de France*), *Athena* (1924), *A Revista – Ilustração Mensal* (1924), *Revista da “Solução Editora”* (1928) – do próprio Pacheco, sempre exponenciando o velho plano –, mas também, com leveza correspondente à de *Contemporânea*, a *Europa* (1925) de Judith Teixeira (1880-1959), e ainda o epifenómeno *Folhas de Arte* (1924) – a apropriação do título *Feuillets d'Art* não é coincidência –, revista-álbum de dois números dirigida por Augusto de Santa Rita, em que Pessoa colaborou, financiada por Agostinho Fernandes, o mesmo investidor de *Contemporânea* em 1922.

Por último: cremos que a exploração de *Contemporânea* conduzida aqui, não deixando de ser debatível, mostra que a história do modernismo português desafia qualquer tentativa de síntese canónica. O acesso a espólios de agentes discretos como o de Henrique de Oliveira Velez Mouta (e de outros se aguarda luz) obriga a reescrever constantemente a narrativa geral – e a arrefecer tentações exegeticas. Dois exemplos recentes: os estudos (AA.VV., 2017; AA.VV., 2019) sobre os pintores e agentes culturais António Soares e Carlos Filipe Porfírio, que revelaram documentos de arquivos particulares, próprios ou conexos, que redefiniram o entendimento das redes artísticas e literárias dos anos 10 e 20.

Portanto, também a desconstrução de *Contemporânea* está longe de ficar encerrada.

do n.º 3. A carta, de ou posterior a Outubro de 1922 (mês do n.º 4), foi recentemente transcrita e analisada por Jerónimo PIZARRO (2022), que correctamente a coloca no contexto alargado da querela Novos vs. SNBA. Pessoa quis dizer a Pacheco que *Contemporânea* não se estabelecera “para fins de polémica”, denunciando a violação da natureza *tranquila* da revista. Pior ainda: “custa-me um pouco a conciliar a idéa de v. com a do meio academico e official, a que v. se está adaptando”. Mais à frente, forte ironia, ao evocar um arquitecto e um escultor da direcção da SNBA em 1921-1922: “E se a sua adaptação ao meio vae attingir o grau apothetico da canonização critica [nas páginas da *Contemporânea*] dos snrs. Adães Bermudes, Simões Almeida Sobrinho os doutos senhores que vão os visuaes atacar, então insisto absolutamente pelo cargo de elogiador”. Pessoa exagerava, provocava, tomando a colaboração de Maia como cedência ao *establishment* moralista, e talvez pensasse também na reprodução, nos n.ºs 3 e 4, de pinturas dos não-modernistas Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) e Simão da Veiga (1878-1963) como cedência à academia artística.

Bibliografia

- AA.VV. (2019). *Carlos Profirio – Diálogos do Modernismo*. Coordenado por Fernando Rosa Dias. Faro: Museu Municipal de Faro.
- ____ (2017). *Entre-acto Modernista – O Teatro e Dança na Obra de António Soares*. Coordenado por José Carlos Alvarez. Lisboa: Museu Nacional do Teatro e da Dança / Direcção-Geral do Património Cultural.
- ____ (2014). *Poesia dos Velez Mouta*. [S. l.: s. n.] (Óbidos: Várzea da Rainha Impressores).
- A HORA – REVISTA-PANFLETO DE ARTE, ACTUALIDADES E QUESTÕES SOCIAIS (1922), ano 1, n.º 3, Lisboa, Espírito Santo Lopes / Germano Augusto. Direcção de Ferreira de Castro.
- ALMEIDA, Afonso Chaves de (2021). *Lourenço Chaves de Almeida – Mestre Ferreiro de Arte – Vida e Obra – 1876–1952*. Prefácio de José Amado Mendes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- AMARAL, João do (1915). “Factos e criticas – [...] – Arte e elegancia. A ‘Contemporanea’”. *A Ideia Nacional – Revista Política Bi-Semanal*, n.º 3, 24 de Março, pp. 94-95.
- AMORIM, Diogo Pacheco de (2014). *Henrique Velez Mouta, a Contemporânea e o Movimento Modernista Português*. [S. l.: s. n.] (New Haven).
- ANÓNIMO (2014). “Ser lousadense (personalidades) – Guilherme Felgueiras, investigador, etnógrafo”. *Revista Lousada*, série 3, n.º 121, Lousada [Câmara Municipal de Lousada], Junho, p. 2.
- ____ (1938). “Falecimento de um jornalista”. *O Estado*, n.º 7431, Florianópolis, 3 de Agosto, p. 1.
- ____ (1935). “Associações”. *Jornal do Comércio*, n.º 120, Rio de Janeiro, 20 de Fevereiro, p. 10.
- ____ (1928). “O n.º 5”. *Revista da “Solução Editora”*, ano 1, n.º 5, Lisboa, p. 57.
- ____ (1926). “O ‘Ruy Barbosa’ chegou hoje de Hamburgo”. *O Jornal*, n.º 2468, Rio de Janeiro, 25 de Dezembro, p. 24.
- ____ (1925). “Exposições – A de Fernandes Thomaz”. *Diário de Lisboa*, n.º 1234, Lisboa, 16 de Abril, p. 2.
- ____ (1924). “A revista ‘Athena’ e o que nos afirmou Fernando Pessoa”. *Diário de Lisboa*, n.º 1098, Lisboa, 3 de Novembro, p. 5.
- ____ (1922a). “‘Contemporanea’”. *A Capital – Diário Republicano da Noite*, n.º 4090, Lisboa, 29 de Maio, p. 2.
- ____ (1922b). “‘Contemporanea’”. *A Capital – Diário Republicano da Noite*, n.º 4165, Lisboa, 5 de Setembro, p. 1.
- ____ (1922c). “‘Contemporanea’”. *A Capital – Diário Republicano da Noite*, n.º 4226, Lisboa, 11 de Novembro, p. 1.
- ____ (1922d). “‘Contemporanea’”. *A Capital – Diário Republicano da Noite*, n.º 4251, Lisboa, 12 de Dezembro, p. 1.
- ____ (1922e). “Exposição Ruy Bastos”. *A Vanguarda – Diário Sidonista da Tarde*, n.º 3178, Lisboa, 22 de Abril, p. 2.
- ____ (1922f). Fotolegenda – Exposição de Mily Possoz. *ABC – Revista Portuguesa*, n.º 98, Lisboa, s. p.
- ____ (1922g). “Milly Possoz”. *Ilustração Portuguesa*, série 2, n.º 842, Lisboa, 8 de Abril, pp. 332-333.
- ____ (1922h). “A ceia de homenagem a Lugné Poe”. *Ilustração Portuguesa*, n.º 839, Lisboa, 18 de Março, p. 247.
- ____ (1922i). “O jantar de despedida a Antonio Ferro”. *O Século – Edição da Noite*, n.º 2588, Lisboa, 2 de Maio, p. 2.
- ____ (1922j). “Crónica da semana”. *Ilustração Portuguesa*, n.º 850, Lisboa, 3 de Junho, p. 514.
- ____ (1922k). “Imprensa – A ‘Contemporânea’ – A revista dos novos”. *Diário de Lisboa*, n.º 367, Lisboa, 15 de Junho, p. 2.
- ____ (1921a). “A Exposição de Arte Coimbrã”. *Ilustração Portuguesa*, n.º 778, Lisboa, 26 de Março, p. 208.
- ____ (1921b). “Vida artistica – Exposição Eduardo Viana”. *A Capital – Diário Republicano da Noite*, n.º 3771, Lisboa, 2 de Maio.

- ____ (1921c). “Actualidades gráficas – [...] – Os nossos artistas de pintura”, fotolegenda. *O Século – Edição da Noite*, n.º 2232, Lisboa, 5 de Maio, p. 4.
- ____ (1921d). “Arte e artistas – Exposição Eduardo Viana”. *O Século – Edição da Noite*, n.º 2239, Lisboa, 12 de Maio, p. 2.
- ____ (1921e). “A cidade – [...] – Exposições de pintura – A de Eduardo Viana”, com caricatura por José Pacheco. *Diário de Lisboa*, n.º 22, Lisboa, 2 de Maio, p. 4.
- ____ (1921f). “A Cidade – [...] – Eduardo Viana”. *Diário de Lisboa*, n.º 34, Lisboa, 16 de Maio, p. 4.
- ____ (1919a). “Arte – Exposição dos Modernistas”. *O Comércio do Porto*, n.º 270, Porto, 15 de Novembro.
- ____ (1919b). “Arte – [...] – ‘Salon’ de Modernistas”. *O Comércio do Porto*, n.º 271, Porto, 16 de Novembro.
- ____ (1919c). “José Pacheco”. *Acção – Órgão do Núcleo de Acção Nacional*, n.º 2, Lisboa, 19 de Maio, p. 7.
- ____ (1915a). “Orpheu”. *O Mundo*, n.º 281, Lisboa, 27 de Março, p. 3.
- ____ (1915b). “Factos e criticas – [...] – Contemporanea”. *A Ideia Nacional – Revista Política Bi-Semana*, n.º 16, Aveiro, 8 de Maio, p. 512.
- ____ (1912a). “Figuras e factos”. *Ilustração Portuguesa*, série 2, n.º 327, Lisboa, 27 de Maio, p. 683.
- ____ (1912b). “El viaje de ‘Mundial’”. *Mundial Magazine*, n.º 16, Paris, Agosto, pp. 287-293.
- ____ (1912c). “Núcleo de Instrução ‘Lux’”. *O Ocidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, n.º 1197, Lisboa, 30 de Março, pp. 67-68.
- ARGUS (pseudónimo de DONATO, José Ernesto Marques) (s. d., prov. 1916). *A Maçonaria em Portugal – O Subsolo da Revolução – Cartas da Bélgica*. Paris: Ligue Anti-Maçonnique.
- ARRIAGA, Manuel de (1916). *Na Primeira Presidência da República Portuguesa – Um Rápido Relatório*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira.
- BARTHEZ, Maria (2016). *Francisco Lage, um Intelectual – Ideia e Ação na Etnografia e Cultura Popular (1935–1948)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa.
- BASTOS, Ruy (1922). “Erro atenuado”, cartoon. *A.B.C. a Rir – Semanário Humorístico e de Actualidades*, n.º 60, Lisboa, Fevereiro, p. 6.
- BELÉM, Margarida Cunha; RAMALHO, Margarida Magalhães (1999). *Amadeo de Souza-Cardoso – Fotobiografias Século XX*. Direcção de Joaquim Vieira. Lisboa: Temas & Debates.
- BERLANSTEIN, Lenard R. (2007). “Selling Modern femininity: *Femina*, a forgotten Feminist publishing success in Belle Epoque France”. *French Historical Studies*. vol. 30, n.º 4, Outono, pp. 623-649. Direcção de Christine Haynes e Jennifer Ngaiire Heuer. Charlotte: Univ. of North Carolina.
- BURNAY, Luís P.; BURNAY, Rita (2010). *Catálogo de um Seleccionado Leilão de Manuscritos, Autógrafos, Fotografias e Efémere – Hotel Roma, 19 de Junho*. Lisboa: Livraria Luís Burnay.
- C. G. (iniciais não identificadas) (1918). “O ‘Salon’ Infantil”. *Atlântida – Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil*, n.º 32, Lisboa, p. 831.
- CAPURRO, María Florencia; CARESANI, Rodrigo Javier (2018). “Revista *Elegancias*: la trampa de la ‘elegancia’ para las lectoras del modernismo”. *Guarguao – Revista de cultura latinoamericana*. Direcção de Nela Filimón, n.ºs 58–59, Barcelona, Outono, pp. 27–50. Centro de Estudios y Cooperación para América Latina / Universitat Autònoma de Barcelona.
- CASTRO, Laura (2008). “Agostinho Fernandes (1886-1972) – Apontamentos para uma cronologia”. *Agostinho Fernandes – Um Industrial Inovador, Um Coleccionador de Arte, Um Homem de Cultura*. Coordenado por José da Cruz Santos. Lisboa: Portugália Editora. 2.ª ed.
- CATÁLOGO [da Exposição de Arte Coimbrã] (1921). Lisboa: Ferin.
- CATALOGUE ILLUSTRÉ DU SALON – PEINTURE ET SCULPTURE (1914). Paris : Bibliothèque des Annales / Société des Artistes Français.
- CHORÃO, João Bigote (1995). “Contemporânea”. *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Direcção de José Augusto Cardoso Bernardes. Lisboa: Verbo.

- COSNIER, Colette (2009). *Les Dames de Femina – Un féminisme mystifié*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- CHRISTO FILHO, Francisco Homem (1916). “Às armas, soldados do bom senso!”. *A Ideia Nacional*, 2.^a série, n.º 22, Lisboa, 27 de Abril, p. 2.
- DARÍO, Rubén (2015). *Cantos de vida y esperanza*. Edición de Rocío Oviedo Perez de Tudela. Barcelona: Pinguin Clásicos.
- ____ (1912). “Films de viaje”. *La Nación*, n.º (n. d.), Buenos Aires, 21 de Junho, p. 8.
- ____ (1907). “Un poeta português en la India”. *La Nación*, Buenos Aires, 26 de Novembro, p. 6.
- ____ (1902). “Era un aire suave”. *Revista Nova*, n.º 8, Lisboa, 31 de Janeiro, pp. 241-242.
- ____ (1901a). “A Juan Jiménez”. *Revista Nova*, n.º 1, Lisboa, 5 de Abril, p. 4. Direcção de Ilídio Analide da Costa.
- ____ (1901b). “Flora”. *Revista Nova*, n.º 4, Lisboa, 25 de Junho, p. 98.
- ____ (1896). “Eugenio de Castro y la literatura portuguesa: (conferencia leída en el Ateneo por el Sr. Rubén Darío): I” e “II”. *La Nación*, n.ºs (n. d.), Buenos Aires, 26 e 29 de Setembro, p. 3. Direcção de Bartolomé Mitre.
- DIÁRIO DE LISBOA (1925). Anúncio à casa “C. de Oliveira, L.da”. *Diário de Lisboa*, n.º 1230, Lisboa, 11 de Abril, p. 6.
- DIAS, Fernando Rosa (2012). “O futuro dos humoristas – O humorismo enquanto modernismo”. *Os Humoristas de 1912 e o Futuro da Memória – Ciclo de Conferências & Exposições de Arte*. Coordenação de José Quaresma. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pp. 12-59. Ver: <https://repositorio.ul.pt/>
- DIAS, Luís Augusto Costa; DATIA, Carla (2015). “Orpheu acabou. Orpheu continua?”. *Orpheu Acabou. Orpheu Continua*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- DIX, Steffen (2011). “How the first Portuguese modernism became public: from Orpheu to Athena”. *Portuguese Modernisms: multiple perspectives on literature and the visual arts*. Editado por Steffen Dix e Jerónimo Pizarro. Oxford: Legenda / MHRA / Maney Publishing, pp. 155-170.
- EXPOSIÇÃO DE DESENHOS – RUY BASTOS (1922). Catálogo. Lisboa: [s. n.] (imp. Papelaria e Tipografia Machado, Barreto & Higinio Merone).
- FALCÃO, Victor (1921). “A moderna pintura – Eduardo Viana, o pintor do sol”. *Diário de Lisboa*, n.º 24, Lisboa, 4 de Maio, p. 2.
- FERREIRA, Manuel (1988). *Catálogo da Coleção de Manuscritos Reunida pelo Poeta Alberto de Serpa*. Lisboa: Soares & Mendonça. Ld.^a.
- FELGUEIRAS, Guilherme (1942). “Indústrias artísticas – Escultura em madeira e seus profissionais – II”. *Ocidente – Revista mensal portuguesa*, vol. 17, n.º 51, Lisboa, Julho, pp. 381-383.
- FERREIRA, César (1921). “Arte – A exposição dos mestres no Salão das Belas Artes”. *A Capital*, n.º 3759, Lisboa, 18 de Abril, p. 1.
- FERREIRA, Luís Miguel Marques (2014). *Artes gráficas en Portugal en el periodo de las vanguardias históricas (1909–1926)*, vol. 1. Tese de doutoramento. Barcelona: Facultad de Bellas Artes / Universidad de Barcelona.
- FERREIRA, Reinaldo (1935a). “As mulheres que passeiam com feras e outros bichos, ou a moda que uma portuguesa lançou em 1867”. *X – Semanário de grandes reportagens*, n.º 12, Porto, 7 de Fevereiro, p. 13.
- ____ (1935b). “Um sangrento enigma do Circo Price, de Lisboa”. *X – Semanário de grandes reportagens*, n.º 21, Porto, 1 de Maio, p. 13.
- FERRO, António (1929). “Alguns percursos”. *O Notícias Ilustrado – Edição semanal do Diário de Notícias*, série 2, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro, p. 11.
- FRANÇA, José-Augusto (2009). *A Arte em Portugal no Século XX – 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte. 4.^a ed.
- ____ (1993). “Almada, Sá-Carneiro e o outro”. PIRES; OLIVEIRA, 1993.

- _____. (1992). “‘Contemporânea’ e os anos 20 portugueses”. *Contemporânea – Grande Revista Mensal*, vol. IV, n.º 10, ed. facsimilada. Lisboa: Contexto.
- _____. (1979 [1980]). “Nota sobre a Contemporânea”. *Sema – Publicação Sazonal de Artes e Letras*, n.º 3, Lisboa, Maio.
- GOMES, Sónia (2016). *O Esperanto em Portugal – Língua Internacional e Movimentos Sociais*. Tese de doutoramento. Lisboa: ISCTE / Instituto Universitário de Lisboa.
- GONZÁLEZ MARTEL, Juan Manuel (2011). “El retrato de Rubén Darío por Tomás J. Leal da Câmara. Una amistad lusoamericana apenas recordada”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 40, Madrid, pp. 131-145, Dezembro.
- GUIMARÃES, Luiz d’Oliveira (1922). “A semana artística”. *A Capital*, n.º 4061, 24 de Abril, p. 1.
- JOUBEAUX, Hervé (s. d). “Une certaine idée du luxe dans la paix retrouvée”. Égreville: Musée Jardin Bourdelle. <https://www.musee-jardin-bourdelle.fr/fr/les-feuillets-dart>
- LEÃO, António Ponce de (1917). “Conferência futurista por José de Almada Negreiros”. *A Ordem – Diário Católico*, n.º 361, Lisboa, 15 de Abril, p. 2.
- LISBOA, Eugénio (1994) (coord.). *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. 3. Lisboa: Publicações Europa-América.
- MACDONALD, João (2020). “1916: Pacheco e a Galeria das Artes – Inquérito sobre um momento do modernismo”. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, n.º 11, Lisboa, Dezembro. Direcção de Fernando Rosa Dias. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes / Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/11/Convocarte_11_Arte-e-Loucura-Final.pdf (número completo).
- MACEDO, Diogo de (1920). “Eduardo Viana e a sua pintura”. *Atlântida – Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil*, n.º 48, Lisboa, s. d. (posterior a 15 de Março), p. 345.
- _____. (1919). “As exposições – O pintor Eduardo Viana e a sua exposição”. *Atlântida – Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil*, n.ºs 42-43, Lisboa, s. d. (segunda metade de Novembro ou Dezembro), pp. 812-813.
- MAIA, Álvaro (1923). “Revista das revistas – ‘Contemporânea’ – numero 7”. *Revista Portuguesa*, n.º 4, Lisboa, 7 de Abril, p. 18.
- MARTINS, Fernando Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MOUTA, Henrique Velez de Oliveira (2015). *Obra Dispersa – Poesia, Teatro, Crítica*. Prefácio e introdução de Diogo Pacheco de Amorim. [S. l.: s. n.].
- _____. (1955). *Dos Barros & Vasconcelos (Os Solares de Santa Iria e das Barras)*. Porto: Liv. Tavares Martins.
- _____. (1947). “Considerações Sôbre Santa Comba (Subsídio para a Toponímia Religiosa)”. Separata de *Mensageiro de S. Bento*, n.ºs 3-4, Porto, Março-Abril.
- _____. (1942). “Camilo e os Frades”. Separata de *Mensageiro de S. Bento*, n.º (s. d.), Porto.
- _____. (1939). *Direita Volver!*. Ilustrações de Attila Mendly de Vétymy. [S. l.: s. n.] (Oficinas Gráficas da Empresa do Anuário Comercial).
- _____. (1922). “ALBERTO CARDOSO”. *Pintura Livre – Exposição Alberto Cardoso – Salão Nobre do Teatro Nacional – De 20 de Maio a 12 de Junho*. Lisboa: [s. n.].
- _____. (1915a). “Razão do título e fins em vista”. *Início – Revista Mensal de Arte, Literatura e Crítica*, n.º 1, Lisboa, Janeiro, pp. 3-4.
- _____. (1915b). “Os que vivem em roxo”. *Início – Revista Mensal de Arte, Literatura e Crítica*, n.º 4, Lisboa, Abril, pp. 49-51.
- NEGREIROS, José de Almada (2013). *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. Edição facsimilada, apresentação, organização e notas de Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1985). “Os pioneiros – Para a história do movimento moderno em Portugal”. *Obras Completas – Ensaíos*, vol. v. Introdução de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- NOGUEIRA, Manuela (2005). *Fernando Pessoa – Imagens de uma Vida*. Apresentação de Maria Aliete Galhoz; prefácio de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

- OLIVEIRA, João Côrrea de (1915). “Terra”, ilustrações de José Pacheco. *O Ocidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, n.º 1298, Lisboa, 20 de Janeiro, pp. 16-17.
- PEREIRA, Afonso Rodrigues (1925). “Arte e artistas – A exposição Eduardo Viana”. *Diário de Lisboa*, n.º 34, Lisboa, 16 de Maio, p. 2.
- PÉREZ LA CHAISE (pseudónimo de Rogério Pérez) (1927). “Blagues”. *Sempre Fixe – Semanário Humorístico*, n.º 81, Lisboa, 8 de Dezembro, p. 3.
- PESSOA, Fernando (2013). *Proses 1912-1922*. Publiées du vivant de l’auteur. Réunies, annotées et présentées par José Blanco ; traduites du portugais par Simone Biberfeld, Parcídio Gonçalves, Dominique Touati... [et al.]. Édition revue et augmentée. Paris : La Différence.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999). *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIRES, Daniel (1996). “Contemporânea”. *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX (1900–1940)*. Lisboa: Grifo.
- PIRES, Daniel; OLIVEIRA, António Brás de (1993). *Pacheco, Almada e “Contemporânea”*. Coordenação de Daniel Pires, apresentação de Helena Vaz da Silva, fotografia de Nuno FEVEREIRO. Lisboa: Centro Nacional de Cultura / Bertrand Editora.
- PIZARRO, Jerónimo (2022). “Fernando Pessoa e José Pacheco: entre uma polémica e uma carta sem resposta”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 42, n.º 67, Belo Horizonte, Janeiro-Junho. <https://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/21889/1125614613>
- PRIMER SALÓN DE OTOÑO (1920). Catálogo. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- QUEIROZ, Carlos (1936). *Homenagem a Fernando Pessoa – Com os Excerptos das Suas Cartas de Amor e Um Retrato por Almada*. Coimbra: Edições Presença.
- RAMOS, Carlos (1968). *Exposição retrospectiva da obra do pintor Eduardo Viana*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação.
- SAA, Mário (1925). *A Invasão dos Judeus*. Lisboa: [s. n.] (Imprensa Libânio da Silva).
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2010). “Suroeste: el universo literario de un tiempo total en la Península Ibérica (1890–1936)”. *Suroeste – Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890–1936) / Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890–1936)*. Edição de António Sáez Delgado e Luís Manuel Gaspar. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / MEIAC / Assírio & Alvim.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004). *Realidade e Ficção – Para uma Biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES (1921). *Décima Oitava Exposição*. Catálogo. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes.
- TAVARES, Cristina Azevedo (2006). *A Sociedade Nacional de Belas-Artes – Um Século de História e de Arte*. Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira.
- TRINDADE, Luís (2008). “O jornalismo como modernismo – Quotidiano, escrita e massificação”, *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português*. Coordenação de António Pedro Pita e Luís Trindade. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.
- VASCONCELOS, Ana (2015). *O Círculo Delaunay*. Coordenação de Ana Vasconcelos. Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
- VIEIRA, Afonso Lopes (1922). *Em Demanda do Graal – Conferências & Outras Palavras*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora.
- ZENITH, Richard (2011). “Pessoa ‘inédito’, 1915”. *Colóquio/Letras*, n.º 176, Lisboa, Janeiro.

JOÃO MACDONALD é jornalista desde 1994. Mestrando na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Publicou estudos sobre o Modernismo português em: *Performance na Esfera Pública*, organização de Ana Pais (Orfeu Negro, 2017); *E – Revista do Expresso* (2018, 2020); *Santa Rita Pintor – Polémicas e controvérsias*, coordenação de Fernando Rosa Dias (Documenta, 2019); *Convocarte – Revista de Ciências da Arte* (CIEBA-FBAUL, 2019, 2021); *Modernités Portugaises*, organização de Anne Bonnin (Maison Caillebotte / In Fine – Éditions d'Art, 2022).

JOÃO MACDONALD is a journalist since 1994. Master's student at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. He has published studies on Portuguese Modernism in: *Performance in the Public Sphere*, organized by Ana Pais (Orfeu Negro, 2017); *E – Revista do Expresso* (2018, 2020); *Santa Rita Pintor – Polémicas e controvérsias*, coordinated by Fernando Rosa Dias (Documenta, 2019); *Convocarte – Revista de Ciências da Arte* (CIEBA-FBAUL, 2019, 2021); *Modernités Portugaises*, organized by Anne Bonnin (Maison Caillebotte / In Fine – Éditions d'Art, 2022).

Contemporâneos de *Contemporânea* (1922-1926): Contexto nacional e internacional

[*Contemporânea* contemporaries (1922-1926):
National and international context]

Ricardo Marques*

Palavras-chave

José Pacheco, Revistas literárias, Modernismo, Vanguardas.

Resumo

Quando, em 1922, ressurgiu a *Contemporânea*, o mundo estava muito diferente daquele que vira surgir a revista inicialmente, em 1915, com *Orpheu*, *Eh Real!* ou *Atlântida*. Neste artigo pretendemos assim pôr o enfoque no contexto nacional e internacional desse ressurgimento tão importante, pensando a revista de José Pacheco transdisciplinarmente, isto é, não só do ponto de vista gráfico, como também textual. Desta forma, falaremos de Pacheco enquanto leitor de periódicos, mas também do ano de 1922 e das revistas que, dentro e fora de Portugal, surgiram nesse ano (e nos anos em que a *Contemporânea* foi publicada) e se afirmaram como símbolo dos anos 20 e do Modernismo.

Keywords

José Pacheco, Literary magazines, Modernism, Avant-Gardes.

Abstract

When, in 1922, *Contemporânea* is published again, the world was very different from the one that had seen the magazine initially appear, in 1915, with *Orpheu*, *Eh Real!*, or *Atlântida*. In this article, we will be focusing on the national and international context of this very important resurgence, considering José Pacheco's magazine in a transdisciplinary frame, that is, not only from a graphic point of view, but also from a textual point of view. Thus, we will talk about Pacheco as a reader of periodicals, but also about the year 1922 and the magazines that, in and out of Portugal, came out to the public during that year (and while *Contemporânea* was published) and established themselves as a symbol of the 1920s and Modernism.

* Investigador do IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição e do CETAPS – Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (NOVA-FCSH).

Pacheco, leitor-editor

No dia 15 de Junho de 1922, algumas semanas depois da saída do primeiro número da 'nova' *Contemporânea*, é publicada uma entrevista ao seu director, José Pacheco, no *Diário de Lisboa* (ver Fig. 1).¹ A entrevista é dada enquanto já se preparava a saída do segundo número da revista, que terá precisamente a data de Junho de 1922.

IMPrensa
A CONTEMPORÂNEA
A REVISTA DOS NOVOS

O "Diário de Lisboa" entrevista o seu director, sr. José Pacheco

A *Contemporânea* há 15 dias que saiu. Mas a sua aparição, que era, é claro, aguardada com ansiosidade interessa-nos a nós menos do que o movimento que ela provocou, os resultados que obteve o destino que lhe está reservado.

Durante alguns dias *A Portugalia* teve a sua montra florida de *Contemporâneas*. Mas isso é pouco. Que mais há? Interessámo-nos, decididamente, pela sorte de *Contemporânea*. O que se passa?

José Pacheco é a sinceridade em pessoa. Pouco antes da última assembleia da Sociedade Nacional de Belas Artes, não esteve com mais aquelas, e explicou, puro e raso:

— Os novos vão ser vencidos! Não está perdido!

Se algum defeito tem este optimista da acção é o pessimismo das palavras. Por isso lhe perguntámos, hoje, no Chiado:

- Então, a *Contemporânea*?
- Vai bem, obrigado. Recomenda-se.
- Mas... o êxito?
- Assim, assim...

— Você esperava mais ou menos?

— Eu? Eu espero sempre — menos...

— Mas esperava realmente menos?

— Eu lhe digo. Eu não tenho grande confiança nem grande consideração pelo público de arte português. Além disso cá não está criado público de revistas, a não ser das outras, das que metem pernas. Um insucesso, artisticamente, não me feria nada.

— Não é bem assim, a revista é que é talvez avançada de mais e...

— Dá-me licença. Se alguma coisa a *Contemporânea* não é, é lá isso de avançada

de mais. E tenho muita pena. Mas nós, em Arte, mesmo os mais modernos, somos sempre conservadores. É o que eu lhe digo. Qual avançado! Já foi a Paris?

— Lá isso não...

— Quando fôr e vier diga-me se *A Contemporânea* é avançada. Veja-se pode dar uma saltada ao Museu Imperial de Berlim, que é onde estão os melhores artistas, os melhores intercedimistas aos tais avançados...

— Em todo o caso *A Contemporânea* é muito fechada, muito sectária. Não sei se uma revista pode...

— Mas, oh senhor! Em França não há uma. Há várias! Se você quer, mostro-lhe as *Feuilles d'Art*, *L'Esprit Nouveau*, alguns números da *Crapouillot*. É vulgar. É banal. Aqui é ainda um escândalo. Olhe: houve jornais que nos chamaram *futuristas*. Não há hoje na *Contemporânea* nenhum colaborador que seja *futurista*! Uns porque já o não são, outros nunca o foram, outros são precisamente o contrário. Enfim Arte, *recherche*... Houve um jornal que até nos chamou *anarquistas*! Anarquistas, nós! Valha-os Deus! Foi o título de um estudo do Fernando Pessoa, que é, como você sabe, o *Banqueiro Anarquista*. Você leu? É a última palavra do reacionarismo científico! Valha-os Deus!

— E... vende-se?

— Vende, sim. Já lhe disse mais do que eu supunha e menos do que os técnicos de livraria me garantiam. É que eles levavam em linha de conta a parte gráfica. Mas cá percebem ou admiram lá isso! Quer saber ainda um pormenor interessante? Onde *A Contemporânea* se tem vendido mais é em Coimbra. E a geração de Coimbra não é nada das nossas ideias. É interessante. É uma prova de curiosidade, de inteligência, que me lisonjeou e que os honra.

— Em resumo: descontente?

— Não. Contente. Vou publicar o segundo número. Espero que nessa altura os jornais tenham lido o primeiro...

IMPrensa

A CONTEMPORÂNEA
A REVISTA DOS NOVOS

O «Diário de Lisboa» entrevista o seu director, sr. José Pacheco

A *Contemporânea* há 15 dias que saiu. Mas a sua aparição, que era, é claro, aguardada com ansiosidade, interessa-nos a nós menos do que o movimento que ela provocou, os resultados que obteve, o destino que lhe está reservado.

Durante alguns dias *A Portugalia* teve a sua montra florida de *Contemporâneas*. Mas isso é pouco. Que mais há? Interessámo-nos, decididamente, pela sorte da *Contemporânea*. O que se passa?

José Pacheco é a sinceridade em pessoa. Pouco antes da última assembleia da Sociedade Nacional de Belas Artes, não esteve com mais aquelas, e explicou, puro e raso:

— Os novos vão ser vencidos! Não está perdido!

Se algum defeito tem este optimista da acção é o pessimismo das palavras. Por isso lhe perguntámos, hoje, no Chiado:

— Então, *A Contemporânea*?

— Vai bem, obrigado. Recomenda-se.

— Mas... o êxito?

— Assim, assim...

— Você esperava mais ou menos?

— Eu? Eu espero sempre — menos...

— Mas esperava realmente menos?

— Eu lhe digo. Eu não tenho grande confiança nem grande consideração pelo público de arte português. Além disso cá não está criado público de revistas, a não ser das outras, das que metem pernas. Um insucesso, artisticamente, não me feria nada.

— Não é bem assim, a revista é que é talvez avançada de mais e...

— Dá-me licença. Se alguma coisa a *Contemporânea* não é, é lá isso de avançada de mais. E tenho muita pena. Mas nós, em Arte, mesmo os mais modernos, somos sempre conservadores. É o que eu lhe digo. Qual avançado! Já foi a Paris?

— Lá isso não...

— Quando fôr e vier diga-me se *A Contemporânea* é avançada. Veja-se pode dar uma saltada ao Museu Imperial de Berlim, que é onde estão os melhores artistas, os melhores intercedimistas aos tais avançados...

— Em todo o caso *A Contemporânea* é muito fechada, muito sectária. Não sei se uma revista pode...

— Mas, oh senhor! Em França não há uma. Há várias! Se você quer, mostro-lhe as *Feuilles d'Art*, *L'Esprit Nouveau*, alguns números da *Crapouillot*.

— É vulgar. É banal. Aqui é ainda um escândalo.

— Olhe: houve jornais que nos chamaram *futuristas*. Não há hoje na *Contemporânea* nenhum colaborador que seja *futurista*! Uns porque já o não são, outros nunca o foram, outros são precisamente o contrário.

— Enfim Arte, *recherche*...

— Houve um jornal que até nos chamou *anarquistas*! Anarquistas, nós! Valha-os Deus! Foi o título do estudo do Fernando Pessoa, que é, como você sabe, o *Banqueiro Anarquista*. Você leu? É a última palavra do reacionarismo científico! Valha-os Deus!

— E... vende-se?

— Vende, sim. Já lhe disse mais do que eu supunha e menos do que os técnicos de livraria me garantiam. É que eles levavam em linha de conta a parte gráfica. Mas cá percebem ou admiram lá isso!

— Quer saber ainda um pormenor interessante? Onde *A Contemporânea* se tem vendido mais é em Coimbra. E a geração de Coimbra não é nada das nossas ideias. É interessante. É uma prova de curiosidade, de inteligência, que me lisonjeou e que os honra.

— Em resumo: descontente?

— Não. Contente. Vou publicar o segundo número. Espero que nessa altura os jornais tenham lido o primeiro...

¹ O autor gostaria de agradecer especialmente ao Centro Nacional de Cultura, nomeadamente a Dra. Helena Serra, a disponibilidade para a consulta do espólio de José Pacheco, bem como a autorização para a reprodução de alguns materiais aqui incluídos.

Ainda que gralhadas, conseguimos identificar três revistas referidas por Pacheco como companheiras de geração de *Contemporânea*: *L'Esprit Nouveau*, *Feuillets d'Art* e *Le Crapouillot*. O que nos interessa para já verificar é a forma como Pacheco era leitor assíduo do que se produzia em Paris (que era efectivamente o centro gravitacional para os modernistas portugueses *sauf* Pessoa) e conseguia confrontar os seus interlocutores facilmente quando colocado perante a actualidade vanguardista da sua revista.



Figs. 2 e 3. Capas de *L'Esprit Nouveau* e *Feuillets d'Art*.

Enquanto o primeiro periódico, *L'Esprit Nouveau*, pode ser considerado um bom par da *Contemporânea* (disso falaremos mais à frente), já os outros dois inscrevem-se num paradigma diferente: *Feuillets d'Art* e *Le Crapouillot* são revistas de massas e de *fashion*, não tendo o estatuto de periódico exclusivamente literário. Ao revocar essas revistas, eivadas de publicidade e de quotidiano, Pacheco denuncia indirectamente que o seu projecto era o de colocar a sua revista no seu tempo, o de aproximar a sua revista da sociedade cada vez mais massificada, mas sem descurar a qualidade gráfica.² Numa palavra, a publicação dirigida por Pacheco devia ser: *Contemporânea*.

A capa do *Diário de Lisboa* onde a entrevista referida se inclui tem uma grande manchete para o caso dos aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho, que estavam nesse momento quase a chegar ao Brasil, de avião, cem anos depois da independência e dois meses depois da Semana de Arte Moderna em São Paulo (outra comemoração da nação brasileira; cf. CORREIA, 2022). Este evento dá, sem

² Logo em 1915-1916, aquando da saída do número *specimen* da *Contemporânea*, era de assinalar o cuidado do arranjo gráfico que fazia da revista uma publicação a par de outras na Europa. Em carta a José Pacheco de 8 de Janeiro de 1916, Mário de Sá-Carneiro conta como a revista foi mostrada a amigos comuns internacionais por parte de Homem Cristo Filho e até um advogado belga a destacou como “coisa primorosa”. Cf. SÁ-CARNEIRO (1977: 101-102; <http://ric.slihi.pt/docs/Extras/0000002308.pdf>).

dúvida, o mote ao clima político-cultural de 1922 no que toca às relações luso-brasileiras. Aliás, a comparação entre este ímpeto de ‘ser contemporâneo’ e o propósito ‘contemporâneo’ de Pacheco é logo aludido no programa estético do primeiro número da revista (intitulado “Carta a um esteta”), elaborado em forma epistolar por Afonso de Bragança (que iria falecer ainda nesse ano) num diálogo imaginado com um ‘antepassado’ preso ao passado:

Você é um antepassado, – um antepassado de si próprio. O aeroplano Foirey que vae a caminho do Brazil, de tela e de alumínio, motor “Rolls Royce”, movido a gasolina, guiado por um homem sereno e practico, de bigode á americana e por um lobo do mar, glabro e irónico – despertou em você, meu caro amigo, uma emoção romantica. Você viu-os ir, como quem vê partir – uma caravela!

(BRAGANÇA, 1922: 4)

Recuemos, porém, um pouco. Quem é o leitor José Pacheco e de que forma isso influenciou a feitura de *Contemporânea*?

Pacheco vai para Paris em 1910, aos 25 anos, e cursa Arquitectura. Na capital francesa está no centro da acção no campo modernista e as publicações que possui desses anos, ainda hoje no seu espólio, são disso prova. Uma das publicações que tem em sua posse é um dos primeiros números de *La Revista de America* (nomeadamente o volume 2, número 6, de Novembro de 1912).

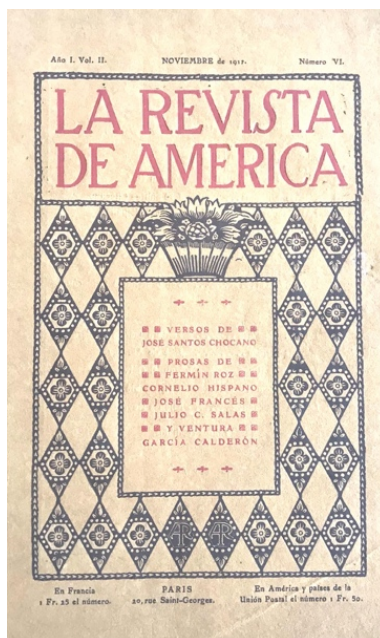


Fig. 4. *La Revista de America*. Foto do exemplar de José Pacheco.

Este periódico durou muito pouco tempo (1912-1914) e corresponde, grosso modo, à estadia de Pacheco em Paris. A revista fora fundada de acordo com um espírito conciliador de uma visão sul-americana e europeia da cultura, apelando aos

escritores hispano-americanos ali exilados. Serão seus colaboradores nomes tão reconhecíveis quanto Ruben Darío ou Amado Nervo, mas também Leopoldo Lugones e Ortega y Gasset.³

Podemos dizer o aparecimento da *Contemporânea*, do seu número *specimen*, está certamente ligado à estadia de Pacheco em Paris (para onde ele tenta voltar ainda nessa década, mas sem sucesso).⁴

Não conseguimos saber nem conjecturar se Pacheco conheceria pessoalmente Francisco García Calderón (1883-1953), mas o facto de ter este número de *La Revista de America* prova que estaria desde esses anos interessado na América Latina, o que mais tarde, na *Contemporânea*, se viria a provar verdade.

Aliás, num recorte de 1923 se nota como José Pacheco é celebrado alguns meses depois do reaparecimento da *Contemporânea*, da “arrojada tentativa de revista moderna” (Fig. 5), mas também vemos como a sua comunicação com a fina-flor dos modernistas espanhóis continua de forma premente. Ramón Gómez de la Serna e Daniel Vázquez Díaz, colaboradores regulares da revista, vão ao jantar oferecido ao seu director.⁵

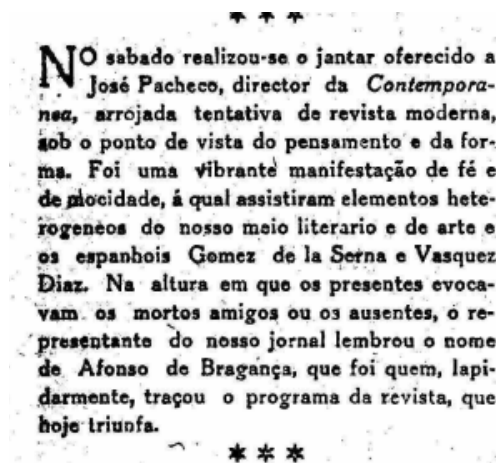


Fig. 5. Nota sobre *Contemporânea* no *Diário de Lisboa*, 15 de Janeiro de 1923, p. 1.

³ Veja-se um adequado enquadramento da revista e de Francisco García Calderón, neste artigo em linha, da autoria de Margarita MERBILHÁA (2015), que detalha como a revista estabelece uma rede de intercomunicação e mediação da *intelligentsia* crítica hispano-americana, bem como uma ponte entre velhas ideias e novas ideias do Modernismo, ao mesmo tempo que ratifica, contraditória e conservadoramente, como centro cultural o eixo França-Inglaterra. Características que podemos entrever, de outras maneiras, na revista que Pacheco irá formar logo em 1915.

⁴ O número causa um abanão estético e político. A publicação de Pacheco abunda em artigos sobre a guerra europeia e mundial, enquanto se aproxima perigosamente da frente ideológica integralista. Esta é a razão principal para que não pudesse continuar (como, de resto, ocorreu com outra revista contemporânea, *Eh Real!*) ao passo que *Orpheu*, mais literária ainda conseguiu publicar outro número.

⁵ Em 1923 a revista é alvo de outra crítica, de Álvaro Maia, na *Revista Portuguesa* de Victor Falcão.

Também do ano de 1923, são os dois exemplares dos dois primeiros números de *Inicial*, revista argentina, que Pacheco tinha na sua posse. Como nos diz Carlos GIORDANO (1990), *Inicial* é absolutamente singular face a outras revistas surgidas neste período na Argentina, quer pela sua periodicidade quer pela sua longevidade. Do ponto de vista ideológico, é possível considerá-la uma revista paralela à *Contemporânea*. GIORDANO hesita em cair no lugar-comum de lhe chamar “de tendência fascista” (1990: 353), mas pelo menos podemos afirmar que se reveste de contornos muito conservadores, como a revista de Pacheco, circundada de escritores e pensadores integralistas desde o número *specimen Inicial* termina em 1926, coincidentemente com a *Contemporânea*, depois de 10 números irregulares.



Figs. 6 e 7. *Inicial*. Os dois números na biblioteca pessoal de José Pacheco.
Cf. <https://ahira.com.ar/revistas/inicial-revista-de-la-nueva-generacion/>

Por último, há que mencionar que Pacheco tinha em sua posse três exemplares de *Mediodía* – *Revista de Sevilla* (números V, VI e VII), publicada naquela cidade andaluz entre 1926 e 1929. *Mediodía*, que atingiu os 14 números, foi uma revista eminentemente lírica, ilustrada, que se manteve longe de vanguardas mais experimentalistas. Podemos aventar que esta publicação terá chegado a Pacheco via Adriano del Valle, uma vez que foi um dos seus principais colaboradores estrangeiros da *Contemporânea*, juntamente com José Bergamín, Benjamín Jarnés e Jorge Guillén. Também poderia discutir-se se esta revista poderia ter sido uma inspiração para os números da *Contemporânea* que acabariam por não sair.⁶

⁶ *Mediodía* é hoje em dia considerada uma das revistas panfletárias da chamada Geração de 27 em Espanha, que irá renovar a lírica daquele país e criar uma intensa fortuna crítica e influência nas letras espanholas do século XX. Veja-se a página da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de España: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/card?oid=0004830975>



Figs. 8-10. *Mediodia – Revista de Sevilla*; os três exemplares de Pacheco.

Assim, podemos discutir como o gosto hispano-americano de Pacheco-leitor é pedra-de-toque da *Contemporânea* e vai influenciá-la ao ponto de a devotar àquela cultura na última série da revista.⁷

Corroborando esta ideia, é de referir que, no seu espólio, Pacheco tinha um panfleto editado pelo “Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes” de Madrid, detalhando as “Bases para los Concursos Nacionales de 1924-1925”, mostrando o seu interesse pelos concursos artísticos e literários naquelas paragens.⁸

Vizinhos nacionais

O panorama dos periódicos em Portugal tinha mudado desde o aparecimento de *Contemporânea* em 1915. Pessoa ainda escreveu a Pacheco equacionando a publicação do número terceiro de *Orpheu*, em Julho de 1917, mas nessa altura *Portugal Futurista* estava a caminho de um solo vanguardista, de inspiração francesa-italiana, marcando uma nova era em plena guerra mundial.

No início da década de 1920, já se começa a perceber uma certa mudança de atitude em relação aos periódicos literários, que se tornam mais massificados, mercê da crescente publicidade nos mesmos. Um evento é sintomático de uma mudança nesse sentido: António Ferro, que tinha sido ‘um dos de *Orpheu*’, é indigitado como

⁷ A última série, de 1926, muda o seu subtítulo e abunda em colaborações ibero-americanas. Os subtítulos desta série são bastante ilustrativos: “Portugal * Ibero-Americanismo * Arte” (3.ª série, n.º 1); “Portugal-Brasil, Ibero-Americanismo, Arte” (3.ª série, n.º 2), e também nesta série inclui uma correspondente no Brasil, Madame Olívia Penteado, e em Espanha, o Conde de Santibáñez del Río, um dos colaboradores estrangeiros mais regulares.

⁸ O interesse de Pacheco pelo mundo literário ibero-americano é estudado por António SÁEZ DELGADO (2020). Recomendamos ainda a leitura da tese policopiada inédita de Carla FERREIRA (2007), bem como, para um enquadramento contextual das relações político-culturais deste período, a tese policopiada inédita de Paulo FERREIRA (2016).

director da influente *Ilustração Portuguesa*⁹. Seria seu director entre Outubro de 1921 e Maio de 1922, o mês e ano precisos em que a *Contemporânea* sai.

Em 1922, Leonardo Coimbra entra na direcção d'*A Águia* (<https://purl.pt/12152>), modificando esta revista inexoravelmente: já o Saudosismo, marcado por Teixeira de Pascoaes, se erradica da revista, preparando-a para outros caminhos, indirectamente sobre a direcção da revista.

Este período é literariamente marcado, também, pela polémica dos autores malditos: Raul Leal, António Botto e Judith Teixeira vêm os seus livros ser apreendidos pelo Governo Civil de Lisboa em 1923 por “imoralidades”. Este processo teve por base os livros *Sodoma Divinizada* (Raul Leal), *Canções* (António Botto) e *Decadência* (Judith Teixeira) e foi movida pelas falanges de direita, nomeadamente a Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa.

1924-1925 seria um outro ano-charneira nos periódicos literários portugueses. Curiosamente, este período de dois anos marca um momento de hiato na publicação da revista de Pacheco, mas o país não parara: Victor Falcão¹⁰ tenta produzir uma nova *Contemporânea* com a criação de *Revista Portuguesa* (copiando-lhe a chapa da capa do número 7).

Folhas de Arte (<https://purl.pt/34558>), por seu turno, é uma revista-objecto que deve ser salientada neste período. Esta revista é composta, literalmente, de folhas soltas e agrupadas numa pasta de pano com o nome da publicação. Cada poema é autógrafo, escrito e assinado, com daguerreótipo do autor. Era dirigida por Augusto de Santa-Rita¹¹, sendo uma das melhores revistas modernistas, uma verdadeira obra de arte. O tema do primeiro número será a poesia contemporânea, tendo Pessoa colaborado com “Canção” (p. 17).

A lista de colaboradores é extremamente reconhecível para o leitor do período; salientam-se, à cabeça do primeiro número, três mulheres poetisas com vínculos pessoais e familiares aos mais conhecidos modernistas: Branca Gonta Colaço (filha do político e escritor português Tomás Ribeiro e casada com Jorge Rey Colaço, ceramista importante, com quem terá o filho Tomás Ribeiro Colaço, escritor), Fernanda de Castro (mulher do influente António Ferro) e Virgínia Victorino, talvez a poetisa mais conhecida deste período.

Por outro lado, de forma a ratificar a revista no exíguo espaço literário, são também incluídos dois mortos ilustres, vultos importantes para o panteão modernista:

⁹ Veja-se uma adequada resenha histórica deste periódico aqui: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa.pdf>.

¹⁰ Victor Falcão (1886-1966) foi um escritor e crítico português, mais conhecido pela direcção de um período importante dos anos 20, *Revista Portuguesa*.

¹¹ Cf. o verbete de Madalena Dine, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (MARTINS, 2008: 761), em linha em <https://modernismo.pt/index.php/a/533-augusto-santa-rita-1888-1956>.

Gomes Leal, recentemente desaparecido em 1921, e António Nobre, um precursor, que Pessoa considerava um precursor para a geração de *Orpheu*.

Quando *Athena* (<https://purl.pt/22125>) é publicada nos seus cinco números entre 1924 e 1925, Fernando Pessoa declara que a geração já é outra. De resto, o facto de redigir uma revista em 1926 intitulada *Revista de Comércio e Contabilidade* atesta a forma como o Modernismo e Pessoa haviam mudado.

Também de 1925 é a revista de Judith Teixeira, *Europa*, que havia sido o nome inicialmente escolhido por Pessoa e Sá-Carneiro para *Orpheu*.



Fig. 11. *Europa*, capa do seu número inaugural.

Sobre esta revista efémera (cf. <https://purl.pt/39639>), que dura apenas três números irregulares em 1925 e que foi bem recebida na imprensa (apesar de vir na esteira do tal processo que o Governo Civil havia instaurado à sua directora dois anos antes), diz-nos Anna KLOBUCKA (2022):

É particularmente notável, neste sentido, a capa do número inaugural, com a sua imagem frenética de uma banda de jazz composta de dois músicos negros e uma cantora, cuja pose tortuosa e erotizada parece ecoar, além da capa desenhada por [Bernardo] Marques para *A idade do jazz-band* (1924) de António Ferro e do correspondente repertório visual parisiense (com a sua exotização fascinada e objetificante da *art nègre*), as figurações “decadentes” do corpo feminino na própria poesia de Judith Teixeira. Já os conteúdos da revista revelam-se mais ecléticos, com novelas históricas a alternarem com textos de feição “futurista”, como a ficção sensacional “A guerra do futuro”, da responsabilidade do autor pseudónimo Phantasius (que também assina “Os enigmas do sobrenatural” no número 2), com ilustrações impressionantes de Rocha Vieira. Semelhantemente diverso, embora contando com poucas autoras, o elenco de colaboradores inclui nomes sonantes, como Aquilino Ribeiro (com um excerto de *Filhas da Babilónia*) ou Ferreira de Castro (autor do artigo sobre “os pequenos profissionais” da cidade), ao lado de figuras desconhecidas ou esquecidas.

(ver: KLOBUCKA, 2022; <https://modernismo.pt/index.php/europa>)

Devemos também, no entanto, deter-nos em *Tríptico*, bastante desconhecida hoje em dia e que deve ser estudada a par da *Contemporânea*.

Tríptico é uma revista incontornável da década de 1920, a mais vanguardista, do ponto de vista gráfico, de Coimbra (cf. https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-6-16/UCBG-RP-6-16_item1/P36.html), e que durará nove números, publicados entre 1924 e 1925. O seu subtítulo “Arte, Poesia, Crítica” aparenta ser uma explicação do título, já que *Tríptico* se relaciona com o formato da revista: uma folha dobrada em três. Uma nova série da revista, a partir do número 4, em Novembro de 1924, muda o formato da revista, que começa a ser mais pequeno, diminuindo para cerca de dois terços do tamanho original.

Coeva de *Athena*, o seu primeiro número data de Abril de 1924, mas é com *Contemporânea* que enceta um diálogo logo no primeiro número, e de certa forma são estas três – juntamente a *Europa* – as revistas mais marcantes da primeira metade da década de 20.

Nesse primeiro número, na página 2, há um longo artigo sobre a escultora modernista Eva Aggerholm, mencionando a escultura “La Niña de la Cabellera Grande”, que aparecera no número 8 da revista lisboeta de José Pacheco (Fevereiro de 1923), e elogiando o pintor espanhol Vásquez Díaz, um dos mais assíduos ilustradores estrangeiros de *Contemporânea*, nomeadamente d’*A Scena do Odio*, de Almada Negreiros (aí publicada no número 7, Janeiro de 1923).

Já no segundo número fala-se de outras revistas modernistas de Coimbra, nomeadamente de *Dionysos* – que, a partir de 1925, iria iniciar uma nova e final série (até 1928) com uma das melhores capas modernistas daqueles anos, de José Cyrne (cf. https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-8-18/UCBG-RP-8-18_item1/index.html) – e de *Rajada* (1912), cujos quatro números haviam sido precisamente dirigidos pelo mesmo director de *Tríptico*, o poeta Afonso Duarte (veja-se também: https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-OS-965/UCBG-OS-965_item1/index.html).

No terceiro número de *Tríptico* aparece pela primeira vez um extratexto, que consiste numa separata com poemas vários sobre o São João (as fogueiras de S. João) glosados pelos seus colaboradores habituais (Campos de Figueiredo, Tomás da Fonseca, Pascoais...). Nos números seguintes, essa folha separada do conjunto de folhas tripartidas apresentará imagens tão díspares quanto uma xilogravura representando Anatole France (4), um desenho-gravura de Teles Machado alusivo ao Natal (5) ou uma gravura de Milly Possoz com enfoque na Vila de Sintra (6).

Também no terceiro número, na página 6, e como última informação, vem uma nota dizendo publicamente que a redacção havia recebido de Marinetti uma série de manifestos, incluindo um livro intitulado *Les mots en liberté futuriste*. A posição da revista é democrática e surpreendente: “Nós não somos futuristas, mas também não pertencemos à categoria dos intolerantes. Todas as ideias dos homens nos interessam”.

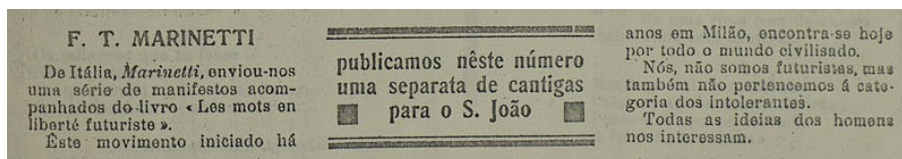


Fig. 12. *Tríptico*, série 1, n.º 3, 1 de Junho de 1924, p. 6.

É curiosa esta ligação de Marinetti a Coimbra, dada por *Tríptico*, na medida em que daí a meses, já em 1925, naquela cidade, seria apresentado um manifesto futurista por quatro estudantes da Universidade de Coimbra, entre eles Francisco Levita. Por outro lado, esta posição ‘anti-futurista’ aproxima-a de *Contemporânea*, que recusava, como vimos, tal epíteto.

No número 6 de *Tríptico*, há, aliás, ainda uma outra relação ténue que se pode estabelecer com *Europa*. Em “Palavras sobre o Salão de Outono de 1925”, de João Gaspar Simões, refere-se um evento decisivo para a arte modernista em Portugal. *Europa*, no seu primeiro número, apresenta várias páginas mostrando os quadros desse evento, nomeadamente o retrato de José Pacheco, director de *Contemporânea*.¹²

Tríptico é, em suma, uma revista onde convergem as tendências estéticas e as personalidades culturais de outras revistas coimbrãs, que serão decisivas na segunda fase do Modernismo em Portugal, marcado pelo surgimento de *presença*. Estamos já noutro paradigma estético-literário.

Assim, podemos argumentar que a revista de José Pacheco não está isolada, a nível nacional, na transição que ajuda a cumprir do paradigma *Orpheu* para o paradigma *presença*, isto é, na passagem de uma geração modernista para outra. Não existe, porém, revista que simbolize de forma tão veemente essa passagem e os próprios anos 20.

Vizinhos internacionais

No panorama internacional, 1922 é um ano a todos os títulos importantíssimo. Politicamente, é um ano de extremos: tanto se assiste à criação oficial da União Soviética como à entrada de Benito Mussolini no poder em Itália. De uma forma

¹² Vale a pena determo-nos aqui. Na p. 5, diz Gaspar Simões que foi em visita a esse Salão – com Diogo de Macedo – e faz não só o elogio deste seu amigo (sobre o qual já escrevera no número 4), como também o elogio do organizador, Eduardo Viana, passando depois a referir a “doçura mística” de Lino António bem como a “delicadeza” de António Soares. Depois de comparar a pintora Milly Possoz com a argentina Norah Borges (irmã de Jorge Luis Borges) – aliás secundado por Almada Negreiros quando este refere Possoz como “o melhor desenhador do meu tempo” – é a vez de o próprio Almada Negreiros ser caracterizado pela sua “fina inteligência”. O artigo fecha com a menção da homenagem do Salão aos três pintores malogrados daquela nova geração: Manuel Jardim (de que hoje pouco sabemos), Amadeo de Souza Cardoso e Santa Rita Pintor. As palavras finais do artigo são eloquentes: “Termino comigo próprio satisfeito, visto o ingénuo entusiasmo que de tão longe me levou a visitar o Salão de Outono, ter sido recompensado [...]” (SIMÕES, 1925: 5).

natural, a produção literária e as revistas, em particular¹³, serão um amplo reflexo desta época de tensões pós-guerra 1914-1918 que estes dois eventos simbolizam.

Do ponto de vista literário, assistimos ao consolidar do Modernismo no hemisfério norte, com a publicação de obras canónicas, em diferentes latitudes, como *The Waste Land*, de T. S. Eliot, *Ulysses*, de James Joyce, as *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke, *Trilce*, de César Vallejo, *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, ou *Jacob's Room*, de Virginia Woolf. O Futurismo pós-guerra também se ia dissolvendo e disseminando geograficamente em derivas mais ou menos autónomas, como o Dada (cujo congresso ocorre neste ano, em Weimar) ou o Construtivismo, que se espalha sobretudo para a Europa central e oriental, como veremos.

A edição de periódicos estuda-se há muito numa perspectiva descentrada, dada a multiplicidade de fenómenos editoriais ligados a diferentes certos urbanos¹⁴. Assim, para além de pensarmos nos vizinhos de *Contemporânea* a nível nacional, talvez nos seja mais útil pensar em determinadas cidades como centros aglutinadores de artistas e mecenas que, respectivamente, pensam e patrocinam as revistas.¹⁵

A este propósito, já referiu o ensaísta Stephen Bury:

The back cover for volume 8 n.º 1 (1922) of *Ma: internacionális aktivista művészeti folyóirat*, the hungarian-language magazine then published in Vienna by Lajos Kassák has a grid of thirteen other magazines – *De Styl* (Weimar), *2x2* (Vienna), *Ça Ira* (Brussels), *Ut* (Novisad), *Der Sturm* (Berlin), *L'Ésprit Nouveau* (Paris), *Broom* (Berlin), *Mécano* (Weimar), *La Vie des lettres et des arts* (Paris), *Der Gegner* (Berlin), *Die Aktion* (Berlin), *Clarté* (Paris) and *Zenit* (Zagreb). The first issue of the *Dada-Constructivist G* (*Gestaltung*), (1923-26), edited by Hans Richter, advertised *De Stijl*, *Ma*, *Mécano* and *Merz* and by the third number had added *Contimporanul* (Bucharest), *Devetsil* and *Disk* (Prague) and *Zwrotnika* (Cracow).

(BURY, 2007: 40-41)

Temos assim uma ideia composta não só das revistas mais vanguardistas como dos centros nevrálgicos europeus onde as mesmas eram pensadas e elaboradas por volta de 1922-1923, quando a *Contemporânea* foi mais regular.

Vejamos então alguns desses centros urbanos, nunca perdendo de vista a revista cujo centenário celebramos agora, bem como as datas do seu (re)aparecimento: 1922-1926, tendo em conta o número de 1915.

¹³ Nunca é demais frisar como o universo de edição, há um século atrás, era diverso, tendo o periódico literário tanta importância quanto a publicação de um livro.

¹⁴ Foi essa a nossa intenção com a inclusão de um mapa da edição de revistas modernistas em Portugal, na primeira república, no catálogo da exposição, de 2020, *Tradição e Vanguarda: Revistas Literárias do Modernismo (1910-1926)*. A exposição da British Library, em 2007-2008, *Breaking the Rules: The Printed Face of the European Avant Garde 1900-1937* foi, de resto, disso um exemplo claro.

¹⁵ Um projecto como o Modernist Journals Project (<https://modjourn.org/>), iniciado em 1996, defende, no seu editorial online, que 1922 é o ano cimeiro da produção periódica modernista.

A cidade de Cracóvia foi, entre guerras, um importante polo de edição de revistas modernistas. Curiosamente, no ano em que ressurgiu a revista de Pacheco, surge aí um livro do dadaísta Tytus Czyzewski intitulado *Wąż, Orfeusz i Euridika* [Cobra, Orfeu e Eurídice], remetendo-nos, no nosso imaginário lusitano, de novo para a geração da *Orpheu* portuguesa, no ano longínquo de 1915 em que tanto a revista pessoana (ilustrada por Pacheco) como a do próprio Pacheco foram originalmente publicadas. São notórias as diferenças entre este livro e a revista no estilo gráfico (mais colado a um certo gosto futurista russo, minimalista e sóbrio), mas um mesmo cuidado na disposição dos elementos.

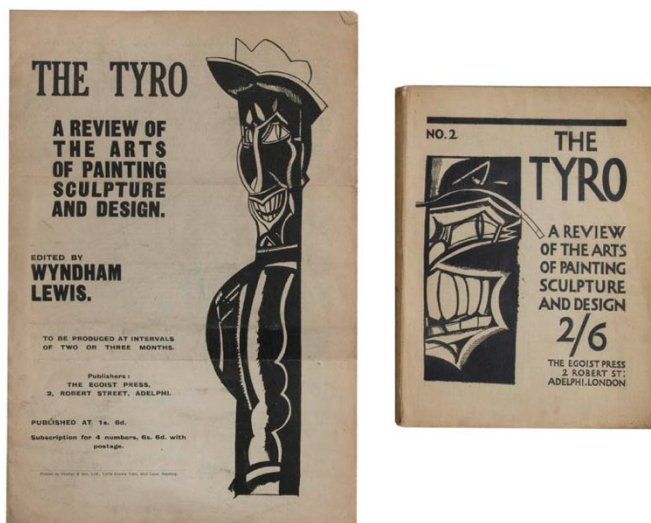


Fig. 13. Revista *Wąż, Orfeusz i Euridika*, Cracóvia, 1922.

Aliás, devemos lembrar uma invectiva inglesa, a de Wyndham Lewis, que, com a revista *Blast*, tentou agitar as águas literárias inglesas com o seu Vorticismo.¹⁶ Lewis, tal como Pacheco, quase uma década depois, trouxe para a cena literária não uma reinvenção da revista original, mas uma nova, intitulada *Tyro* (tradução: o neófito), mais artística do que literária e com apenas dois números (um em 1921 e outro em 1922), talvez pelo seu afastamento de Ezra Pound. Do ponto de vista literário é de salientar a colaboração de T. S. Eliot, o que confirma a vocação modernista deste periódico, aproximando-o novamente da *Contemporânea*.

Voltando à Polónia e a Cracóvia em especial, o Futurismo tinha ali atingido um pico em 1921-1922, tendo sido substituído por outro tipo de movimentos. Anteriormente já havia sido o centro do vanguardismo com a criação de um grupo intitulado “Os formistas” (*Formisci*), que organizam um periódico (durou 6 números entre 1919 e 1921) onde publicaram Anatol Stern ou Bruno Jasienski, bem como traduções de Maiakowski e Apollinaire.

¹⁶ Pessoa foi um de muitos literatos europeus que comprou esta revista em 1915, servindo de inspiração a *Orpheu*, como sabemos (cf. McNEILL, 2015).



Figs. 14 e 15. Capa dos dois números de *The Tyro*, revista de Wyndham Lewis.

Mais interessante de referir, em relação à *Contemporânea*, é a revista *Zwrotnica*. A carreira editorial da *Zwrotnica* (traduzindo-se literalmente: Aparelho de mudança de via ferroviária) é cronologicamente muito semelhante à da *Contemporânea*. Fundada pelo poeta vanguardista Tadeusz Peiper (“O papa do avant-garde” para os polacos) em 1922, é bastante regular até 1923 e depois reactivada entre 1926 e 1927. Foi uma revista marcante, tendo sido sede de estreia de muitos poetas polacos da geração seguinte.¹⁷



Figs. 16 e 17. Os números 3 e 7 de *Zwrotnica*, revista polaca vanguardista (1922-1927).

¹⁷ Por falta de fundos, esteve parada até 1931-1933, período em que foi retomada com outro nome, *Linja* [*Linha*], durante 5 números irregulares e editada por poetas da geração seguinte, como Jalu Kurek.

Uma mesma metáfora ferroviária (tão cara aos futuristas, de resto) está no cerne da revista ucraniana de Kiev: *Semafor u Maibutnie – Aparat panfuturystiv* [*Semáforo para o Futuro – Aparelho dos panfuturistas*]. Criada em 1922, foi publicada exactamente ao mesmo tempo de *Contemporânea* e atesta a vitalidade do movimento vanguardista na Ucrânia. Este ganhara uma nova vida com a fundação da Associação dos Panfuturistas no ano anterior, um grupo dinâmico que sintetizava a corrente de Marinetti com um gosto mais eslavo pelo Expressionismo e pelo Dada, como se comprova, de resto pela capa deste periódico:

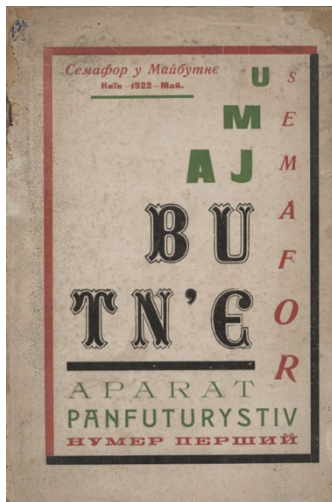


Fig. 18. Capa de *Semafor u Maibutnie* (1922).

Da Roménia regista-se a coincidência de títulos com a *Contemporânea* num periódico de Bucareste, *Contimporanul*, auto-intitulado o órgão do Construtivismo, uma derivação vanguardista que conheceu grande fortuna na Europa central. Começando por ser semanal, passou rapidamente para mensal ao terceiro número, tendo editado 102 volumes até ao seu fim, uma década depois (1932).



Figs. 19 e 20. Capas de *Contimporanul*, n.º 16 e n.º 22, de 1922.

Considerada como uma das revistas mais importantes do país, *Contimporanul* foi uma verdadeira plataforma da Vanguarda e do Modernismo em romeno. Os seus fundadores – Ion Vinea (Eugen Iovanaki) e Marcel Janco – tinham estado em Paris até 1922, onde haviam feito parte da cena artística, tendo, assim, pretendido trazê-la para Bucareste com a criação desta revista. Mantendo fortes relações com revistas internacionais, teve a colaboração de Picabia, Éluard e Marinetti. Um dos outros contributos da revista foi a organização de um primeiro salão de arte moderna, onde participou toda a cena vanguardista romena, tendo marcado, como o I Salão de Outono em 1925 em Portugal, uma nova fase da chamada arte moderna.¹⁸

A tentativa de ‘ser contemporâneo’, ou de se mostrar do tempo presente tem, de resto, um outro eco na Itália, com a criação, ano e meio depois, de uma revista de Turim precisamente intitulada *Il Contemporaneo*. Esta faz parte do repositório CIRCE (Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee; <https://r.unitn.it/it/lett/circe>) e existe também pode ser consultada na Biblioteca Nacional Central de Roma (cf. <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/CFI0350802/1924/v.1>):

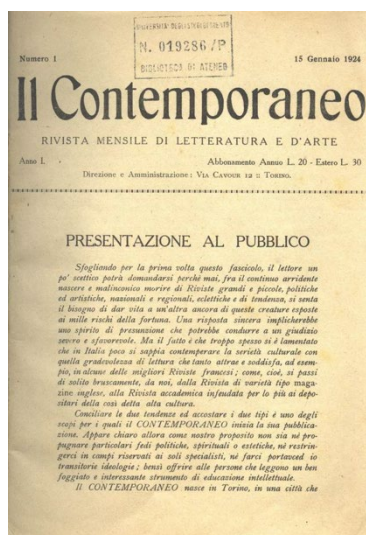


Fig. 21. Apresentação de *Il Contemporaneo* (15-1-1924).

Esta é uma revista com um propósito muito comum a revistas europeias deste período, querendo quebrar com o ‘velho’, com rubricas diversas (desde poesia ao teatro, passando pela crónica de costumes e tradução de autores estrangeiros). Há, por isso, um paralelo interessante que se pode estabelecer com a revista de Pacheco. A revista de Turim teve, porém, uma duração ainda mais efémera que a de Lisboa, nomeadamente 11 edições que foram publicadas de Janeiro a Dezembro de 1924, mensalmente (cf. o subtítulo: “Revista Mensal de Literatura e Arte”).

¹⁸ Veja-se o número 52, de 1925, que publicitou o evento, tal como o fez a revista de Judith Teixeira, *Europa*: https://monoskop.org/images/2/2f/Contimporanul_52_Jan_1925.pdf

O caso de *Noi: rivista d'arte futurista* (<https://r.unitn.it/it/lett/circe/noi>), de Roma (outro centro importante) é, porém, diferente da revista de Turim. Um dos seus editores foi o escultor futurista Enrico Prampolini, que iria participar no evento de arte moderna da revista romena *Contemporanul* em 1925.¹⁹ Sendo Itália a pátria do Futurismo europeu via Paris, é normal que a produção editorial de revistas incluídas neste domínio fosse maior. No entanto, se em 1912 a primeira antologia futurista é realmente impactante e, até, transgressora (ainda que ao lermos alguns dos seus poemas possamos ter dificuldade em perceber, hoje, o escândalo), a segunda antologia futurista de 1925 aponta já para a completa degenerescência do propósito inicial do Futurismo.

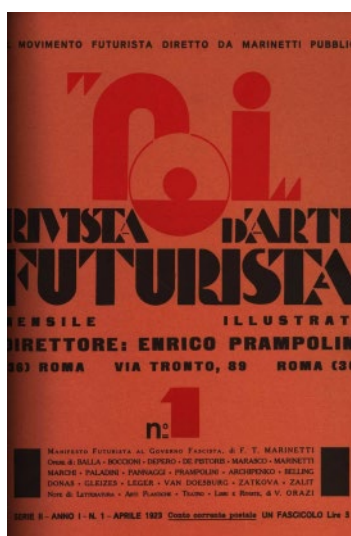


Fig. 22. Número 1 da última série de *Noi* (1923).

Noi, na sua última série (1923-1925), parece ser sintomia dessa desagregação que cede, paralelamente, ao poder político. Tendo sido iniciada em plena guerra em 1917 por Prampolini e Bino Sanminiatielli, é irregular até 1920, quando finda, voltando em 1923 apenas com Prampolini e muito menos produção literária (ainda menos que a segunda série). O romeno Janco, o francês Léger e o ucraniano Archipenko (que, por pouco, não vimos também na *Contemporânea* de Pacheco...) ²⁰ são alguns dos nomes que contribuem, ao invés, para a grande qualidade artística da revista.

Seis meses antes de Pacheco publicar a *Contemporânea* sai, em Praga, o primeiro número da revista *Život: výtvarný sborník* [A Vida: uma colecção de arte], também sob o comando de um arquitecto, Jaromír Krejcar. Esta revista teve uma periodicidade irregular, sobretudo anual, tendo durado 21 números até ao

¹⁹ Veja-se o periódico referido na nota anterior, p. 7.

²⁰ No espólio de Pacheco, podemos ver como restam cerca de uma dezena de xilografuras de esculturas de Archipenko, inéditas e possivelmente destinadas a um número de *Contemporânea* que nunca existiu; ver: http://ric.slhi.pt/Contemporanea/documentos/provas_tipograficas.

longínquo ano de 1948, passando por isso por múltiplas séries. Até ao número 7 (1927), porém, é muito verificável como segue um caminho muito colado ao vanguardismo (dinamizado pelo grupo estético Devětsil, com colaboração artística e literária bastante diversa e internacional), optando depois por um caminho mais convencional.



Figs. 23 e 24. Páginas da revista checa *Život*, número inicial (1922).

Život foi uma revista inspirada por *L'Esprit Nouveau*, outra revista francesa que teria Karel Teige como correspondente em Paris. *L'Esprit Nouveau* era uma das leituras de Pacheco e, segundo a entrevista do *Diário de Lisboa* – transcrita no início deste artigo –, o arquitecto-editor classifica-a como um dos pares da *Contemporânea*. Aliás, veja-se como algumas páginas são bilingues (francês-checo) e a palavra “contemporânea” é utilizada no subtítulo. De entre os seus colaboradores internacionais, é de destacar os nomes de Derain, Le Corbusier, Man Ray, Utrillo, mas igualmente um outro quase-colaborador da revista portuguesa, o escultor ucraniano Archipenko.

Cronologicamente falando, *Zenit* tem uma existência muito semelhante à da revista lisboeta de Pacheco. Publicada entre 1921 e 1926, foi o órgão do Zenitismo, sendo a revista epítome da recente criação do Reino dos Sérvios, Croatas e Eslovenos (<https://digital.kunsthhaus.ch/viewer/toc/25712/1/-/>). Tal como a *Contemporânea*, *Zenit* passou por períodos de não-publicação (43 números saíram em 34 volumes em Zagreb – de Fevereiro 1921 a Maio 1923 – e Belgrado – de Junho 1923 a Dezembro 1926) devido à mudança de local de publicação e a dificuldades financeiras.

A revista, que cobria poesia, artes plásticas, teatro, cinema, arquitectura e música, dedicou números especiais a jovens artistas checos (n.º 7 e 8) e à nova arte russa (n.º 17-18, editado por Ilya Ehrenburg e El Lissitzky). Reuniu poetas e escritores das cidades e centros culturais da Iugoslávia: Zagreb, Belgrado, Ljubljana, Novi Sad, Vinkovci, Sombor, Split e Zemun; também estabeleceu cooperação com autores jugoslavos que viviam em Praga (Dragan Aleksić), Paris (Rastko Petrović,

Miloš Crnjanski, Dušan Matić) e Viena (Zlatko Gorjan). Tal como o que sucedeu com a romena *Contimporanul* e a portuguesa *Contemporânea*, em 1925, um dos outros contributos de *Zenit* foi a organização de um certame de arte moderna, onde participou toda a cena vanguardista jugoslava, no seu ano final de 1924 – *A Primeira Exposição Internacional Zenit de Arte Moderna*.

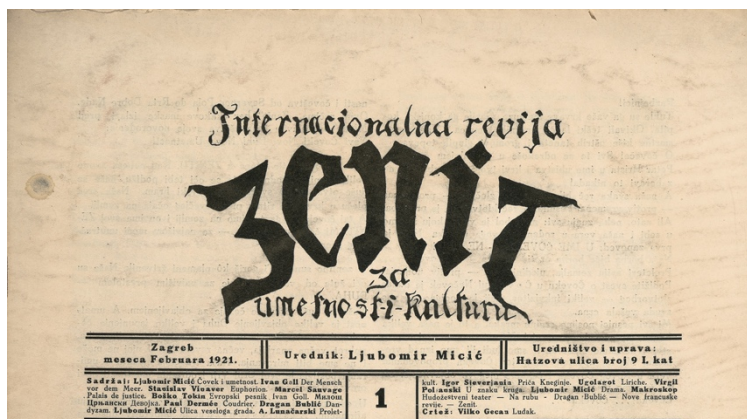


Fig. 25. Revista *Zenit*, n.º 1, Fevereiro de 1921.



Fig. 26. Poster de Mihailo Petrov para *A Primeira Exposição Internacional Zenit de Arte Moderna* (1924).

A revista, de resto, terminou devido à censura, por ser acusada de difundir propaganda bolchevique (através do envolvimento de artistas russos e do artigo de M. Rasinov “Zenitizam kroz prizmu marksizma” [*Zenitismo através do prisma do marxismo*])).

Na Holanda, em 1922, surge o suplemento da revista *De Stijl* [Estilo]²¹ intitulado *Mécano*, sendo já à partida este um nome vanguardista e sem significado, valendo pela sua qualidade onomatopeica e sensorial a apontar para o gosto pela máquina e pela inovação tecnológica. Sendo um quadrifólio à maneira de algumas revistas portuguesas como *Triptico* (como vimos atrás), são publicados, entre 1922 e 1924, apenas cinco números.



Figs. 27-29. Primeiros números da revista *Mécano* (1922).

Theo Van Doesburg foi o seu principal dinamizador, sob pseudónimo de I. K. Bonset, um artista polifacetado com formação arquitectónica e que, por isso, torna a revista uma obra de arte vanguardista e internacional (com a inclusão de uma língua franca como o francês era nesta altura). Muito centrada no Dada, com a ajuda de Schwitters, Arp e Tzara faz daquela publicação uma plataforma estética diversa.

Por último, e saindo da Europa, é importante incluir nesta contextualização internacional da *Contemporânea* a brasileira *Klaxon*, surgida da Semana de Arte Moderna de 1922, já referida por nós no início deste artigo.

Se a viagem de Gago Coutinho e Sacadura Cabral é importante para a (re)definição destes laços luso-brasileiros e a afirmação da identidade brasileira e portuguesa, a revista brasileira insere-se igualmente naquilo que podemos denominar com um período de intensa troca entre alguns modernistas brasileiros e portugueses.

²¹ Enquanto grupo estético, *De Stijl* é formado em 1917, mas é igualmente o nome de um periódico que é publicado irregularmente em 90 edições entre Outubro de 1917 e Janeiro de 1932 em Delft (1917-1918), Leiden (1918-1921) e Meudon (França). Não se publicou entre Novembro e Dezembro de 1920, Janeiro e Fevereiro de 1923 e entre 1929-1931. A sua influência dentro e fora da Holanda é muito considerável.

Troca semelhante já tinha existido em 1915 com *Orpheu* e *Contemporânea*²², até com o surgimento de *Atlântida*, que durará cinco anos e promoverá muito este encontro bilateral. Em 1922, porém, *Klaxon* é a revista que dialoga directamente com a de Pacheco, mesmo que se apresente graficamente ainda mais vanguardista.

Entre os colaboradores de *Klaxon* figuram Mário de Andrade²³, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Os dois últimos também colaboraram na *Contemporânea* entre os anos de 1925 e 1926. Tarsila do Amaral fará a capa do segundo número da última série de 1926, Oswald de Andrade escreve uma “Carta aberta de Oswaldo Andrade a António Ferro sobre a arte e a literatura novas no Brasil” no famoso Suplemento de 1925, um documento fundamental para ler estas relações luso-brasileiras.

E, mais significativamente, é sintomática a inclusão de Olívia Penteadó, a grande impulsionadora da Semana de Arte Moderna de 1922, como correspondente de *Contemporânea* no Brasil, de acordo com as informações nas badanas da revista (n.º 2 e 3 da 3.ª série), no seguimento de uma visita no ano anterior ao nosso país (também detalhada num número anterior).

*

Como se pode ver, José Pacheco tinha razão quando dizia, na entrevista de 1922 ao *Diário de Lisboa*, que a *Contemporânea* era uma excelente revista para os parâmetros ocidentais, especialmente da Paris que ele deixara por causa da guerra. Não podemos ignorar, no entanto, que os seus vizinhos mais periféricos (pelo menos de uma periferia europeia no ponto diametralmente oposto à realidade portuguesa) faziam esforços editoriais bastante mais arrojados e vanguardistas. Tudo isto traduz o gosto da *arrière-garde* que tem o nosso Modernismo (de que já falámos aqui noutra número; MARQUES, 2017), uma triagem ou filtro que os intelectuais portugueses fizeram do que leram e viram lá fora, no estrangeiro.

A *Contemporânea* é disso um claro exemplo: se o texto inicial do primeiro número, da autoria de Afonso de Bragança, não fosse já eloquente, sem dúvida foi o próprio director quando questionado sobre a ideia de a revista publicar ‘futuristas’: “não há na revista escritores futuristas. Uns porque já o não são, outros porque o foram, outros são precisamente o contrário.”²⁴

²² Refiram-se dois poetas, Ronald de Carvalho, logo no número inicial de *Orpheu*, e Eduardo Guimaraes, no segundo número desta revista. Em *Atlântida*, surgida nesse mesmo ano de 1915, será o maior colaborador brasileiro o ficcionista e dramaturgo João do Rio (assinando com outros três pseudónimos), que morrerá um ano depois de findar a revista.

²³ Veja-se igualmente as ligações de Mário de Andrade a Portugal no artigo de ABREU (2016).

²⁴ Ainda estaríamos para ver, porém, em Portugal, a (re)emergência do terceiro ramo do Futurismo em Coimbra, com a publicação de um manifesto naquela cidade em 1925 (o ano da segunda antologia futurista, como vimos) depois da página contra Almada Negreiros, da autoria do malogrado Francisco Levita, quase dez anos antes, em 1916. Cf. MARNOTO (2009; 2018).

Mas logo em 1922 é justo afirmar, juntamente com o algarvio Julião Quintinha, noutra notícia de jornal (*A Batalha*), de 5 de Julho de 1922, que esta é uma revista imprescindível para o entendimento de Portugal nos anos 20:

Está publicado o primeiro número desta primorosa revista literária, sob a direcção do architecto José Pacheco, e colaborada por um grupo de intellectuais da nova geração, em que se contam artistas de nomeada, como José de Almada, Fernando Pessoa, Afonso de Bragança e outros, poetas e prosadores de mérito.

Este número que é uma maravilha como trabalho gráfico, reproduz trabalhos dos pintores João Vaz e António Soares e trabalhos dos escultores António Canto e Diogo de Macedo.

Não há exagero escrevendo que é das mais belas publicações que se tem lançado em Portugal, o que muito depõe a favor de todos os colaboradores, director e editor – o sr. Agostinho Fernandes, devotado amigo de coisas de arte, a quem a arte nacional deve precioso estímulo.

(QUINTINHA, 1922: 1)

A ideia da *Contemporânea*, como o nome indica, é ser presente – nem ‘antepassado’, nem ‘futurista’.

Bibliografia

- ABREU, Mirhiane Mendes de (2016). “Estantes portuguesas: Portugal novecentista no acervo pessoal de Mário de Andrade”. *Guavira Letras*, n.º 23, Três Lagoas, pp. 34-45. Texto disponível em: <http://modernismo.pt/livros/Estantes%20portuguesasGuaviraMirhianeMA.pdf>
- Athena (1924-1925). Direcção de José Pacheco e Ruy Vaz. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. Vol 1, n.º 1 (Out. 1924) – Vol. 1, n.º 5 (Fev. 1925). <https://purl.pt/22125> Também há cópia digital disponível em linha na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa.
- BURY, Stephen (2007). *Breaking the Rules: The Printed Face of the European Avant Garde 1900-1937*. Londres: British Library.
- BRAGANÇA, Afonso de (1922). “Carta a um esteta”. *Contemporânea*, n.º 1, Lisboa, p. 14. Veja-se: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>; e <http://ric.slhi.pt/Contemporanea/visualizador?id=20002.002&pag=14>
- Contemporânea* (1915; 1922-1926). Direcção de José Pacheco. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. N.º specimen (1915). Ano 1, n.º 1 (maio 1922) – Série 3, n.º 3 (Jul. / Out. 1926). Cópia digital da versão original disponível no Portal Revistas de Ideias e Cultura, incluindo suplementos e documentação adicional. <http://ric.slhi.pt/>
- CORREIA, Mário (2022). *A Grande Aventura – 100 Anos da Travessia de Gago Coutinho e Sacadura Cabral*. Lisboa: Oficina do Livro.
- Europa* (1925). Direcção de Judith Teixeira. Lisboa: Judith Teixeira. Ano 1, n.º 1 (Abr. 1925) – Ano 1, n.º 3 (Jun. 1925). <https://purl.pt/39639>
- FERREIRA, Carla (2007). *O Iberismo Numa revista do Primeiro Modernismo Português*. Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos. Évora: Universidade de Évora.
- FERREIRA, Paulo (2016). *Iberismo, Hispanismo e os seus Contrários: Portugal e Espanha (1908-1931)*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- GIORDANO, Carlos (1990). “La revista *Inicial* (Buenos Aires, 1923-1926)”. *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 4-5: *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939*, pp. 347-357. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1990_num_4_1_996
- KLOBUCKA, Anna, (2022). “Europa”. <https://modernismo.pt/index.php/europa>
- MCNEILL, Patrícia (2015). “Orpheu e Blast: resistência e afirmação pela revista modernista”. *Colóquio/Letras*, n.º 190, Lisboa, pp. 28-36.
- MARNOTO, Rita (2018). “Portugais Futuristas. Futurismo coimbrão”. *Portugal Futurista e Outras Publicações Periódicas de 1917*. Coordenação de Ricardo Marques. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 35-49.
- (2009). *Francisco Levita, Negreiros-Dantas, Uma Página para a História da Literatura Nacional. Óscar, Pereira São-Pedro (Pintor), Tristão de Teive, Príncipe de Judá, Coimbra Manifesto 1925*. Lisboa: Fenda.
- MARQUES, Ricardo (2020) (coord.). *Tradição e Vanguarda – Revistas Literárias do Modernismo (1910-1926)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- (2018) (coord.). *Portugal Futurista e Outras Publicações Periódicas de 1917*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- (2017). “De *Orpheu* (1915) a *Portugal Futurista* (1917): Três anos de revistas literárias”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 11 (número especial: *Portuguese Modernisms 1915-1917*; editores convidados, Steffen Dix e Patrícia Silva), Primavera, pp. 137-154. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z03J3B51>
- MARTINS, Fernando Cabral (2008) (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho. [Actualizado em 2017 em modernismo.pt].
- MARX, William (2008). *Les Arrières-gardes du XX^e siècle – L'autre face de la modernité esthétique*. Paris : PUF.

- MERBILHÁA, Margarita (2015). "Emergencias de la mediación intelectual: La Revista de América (París, 1912-1914) y la red de escritores latinoamericanos en Europa a comienzos del siglo XX". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 44, pp. 253-280. Texto disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8566/pr.8566.pdf.
- PIRES, Daniel (1996). *Dicionário da Imprensa Periódica Literária 1900-1940*. Lisboa: Grifo.
- QUINTINHA, Julião (1922). "Contemporânea". *A Batalha*, 5 de Julho, p. 1.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (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, 1977
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2020). "Sobre a encruzilhada estético-ideológica do Modernismo e da Vanguarda na Península Ibérica – o caso da revista *Contemporânea*". *Tradução e Vanguarda – Revistas Literárias do Modernismo (1910-1926)*. Coordenação de Ricardo Marques. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 55-64.
- SCHOLES, Robert et al. (2010). *Modernism in the Magazines: An Introduction*. New Haven: Yale University Press.
- SIMÕES, João Gaspar (1925). "Palavras sobre o Salão de Outono de 1925". *Tríptico*, nº 6, Coimbra, p. 5.

RICARDO MARQUES é doutorado em Estudos Portugueses (2010) na FCSH (Universidade Nova de Lisboa), onde desenvolveu uma investigação de pós-doutoramento em revistas literárias do Modernismo (2015-2021). Nesse contexto, coordenou recentemente o volume de ensaios *Tradição e Vanguarda: Revistas Literárias do Modernismo (1910-1926)*, editado pela Biblioteca Nacional de Portugal (2020). Para além de poeta, é crítico literário em revistas especializadas (*Coloquio/Letras*, *JL*, *Relâmpago*) e, também, tradutor de poesia. Entre 2011 e 2022, foram publicadas suas antologias poéticas de Tennessee Williams, Amy Lowell, D. H. Lawrence, Vicente Huidobro, Patti Smith, Billy Collins, entre outros. No outono de 2019, uma antologia inovadora sobre poesia futurista europeia, organizada e traduzida por si, foi publicada pela primeira vez em português.

RICARDO MARQUES holds a PhD in Portuguese Studies (2010) at FCSH (NOVA University of Lisbon), where he developed post-doctoral research on Modernism literary magazines (2015-2021). In this context, he recently coordinated the volume of essays *Tradição e Vanguarda: Revistas Literárias do Modernismo (1910-1926)*, edited by the National Library of Portugal (2020). Apart from being a poet, he's a literary critic in specialized magazines (*Coloquio/Letras*, *JL*, *Relâmpago*) and is also a poetry translator. Between 2011 and 2022, his poetry anthologies of Tennessee Williams, Amy Lowell, D.H. Lawrence, Vicente Huidobro, Patti Smith, Billy Collins, among others, were published. In the autumn of 2019, a groundbreaking anthology on European Futurist poetry, organised and translated by him, was published for the first time in Portuguese.

O legado de Fernando Pessoa na *Contemporânea*: Entre o diálogo e a provocação

[Fernando Pessoa's *Contemporânea* legacy:
Between dialogue and provocation]

Carlotta Defenu*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, *Contemporânea*, Poesia, Sátira, Crítica literária.

Resumo

Desde a publicação do primeiro número, em 1922, a *Contemporânea* contou com a participação de Fernando Pessoa, que cedo se tornou um dos seus mais assíduos colaboradores. O poeta publicou na revista 13 textos, 4 assinados pelo heterónimo Álvaro de Campos, e os restantes 9 publicados por Pessoa *ipse*. As publicações de Pessoa na *Contemporânea* distinguem-se por uma certa heterogeneidade nas formas e no conteúdo, mas partilham, contudo, uma postura veladamente provocatória. O presente artigo oferece uma panorâmica sobre os contributos de Pessoa na *Contemporânea*, expondo como o poeta dos heterónimos aproveitou a ocasião de divulgação oferecida pela revista para instaurar um diálogo pessoal com a sociedade portuguesa.

Keywords

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, *Contemporânea*, Poetry, Satire, Literary criticism.

Abstract

Since the publication of the first issue of *Contemporânea*, in 1922, Fernando Pessoa was one of the most assiduous collaborators. The poet published in the journal 13 works, 4 signed by the heteronym Álvaro de Campos, and the remaining 9 signed by Pessoa *ipse*. Pessoa's contributions in *Contemporânea* are distinguished by a certain heterogeneity in form and in content, sharing, nonetheless, a veiled provocative stance. This article offers an overview of Fernando Pessoa's contributions in *Contemporânea*, revealing how the poet of the heteronyms took advantage of the opportunity offered by the journal to establish a personal dialogue with the Portuguese society.

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Linguística (CLUL).

A cena literária, artística e cultural da década de 1920, em Portugal, foi marcada pelo aparecimento de numerosas revistas, seguindo uma tendência que já se tinha afirmado gradualmente na década anterior.¹

O ano de 1915 é especialmente dominado pelo aparecimento da revista *Orpheu*, que representou um dos acontecimentos literários mais relevantes de todo o período e cujo nome passou a denominar a geração do Primeiro Modernismo em Portugal.² No mesmo ano, a revista *Contemporânea* também fez o seu primeiro, e ainda tímido, aparecimento, com a publicação de um número *specimen* cuja ilustração na capa é da autoria de José de Almada Negreiros.

O fundador da revista, José Pacheco, encontrava-se em Paris nos primeiros anos da década de 1910, onde entrara em contacto com os primeiros movimentos das vanguardas europeias, que, precisamente naquele período, começavam a difundir-se na capital francesa. Foi em Paris, também, onde conheceu algumas das figuras mais marcantes do Primeiro Modernismo português, tal como Amadeo de Souza-Cardoso, Guilherme de Santa-Rita (mais comumente conhecido por Santa Rita Pintor) e Mário de Sá-Carneiro. Pacheco estudou arquitectura na Academia de Belas Artes de Lisboa, embora sem chegar a concluir os estudos, e autodefinia-se, em função disso, como um “arquitecto pela graça de Deus” (FRANÇA, 1992: 5). Viveu em Paris entre 1910 e 1913; assinava com o próprio apelido, naqueles tempos, substituindo o segundo ‘c’ com um ‘k’, ‘Pacheko’, em conformidade com a moda modernista do tempo, embora a estética mais especificamente vanguardista nunca tivesse tido, em geral, uma forte influência na sua obra (NOBRE, 1993: 44-46).

Em 1913, Pacheco voltou, tal como Sá-Carneiro, para Lisboa, e foi na capital portuguesa que começou a colaboração artística entre os dois. Várias cartas por Sá-Carneiro a Pacheco, datadas de 1913, testemunham esta colaboração, a qual se concretizou na realização, por parte de Pacheco, das capas de *Dispersão* (1914) e de *Céu em Fogo* (1915). Percebe-se, por essa colaboração em dois dos mais relevantes

¹ Esta investigação é financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/143789/2019) e enquadra-se no âmbito do projeto UIDB/00214/2020.

² É comumente partilhada pela crítica a ideia de que aquela de *Orpheu* correspondeu a uma verdadeira revolução poética, através da qual a revista se tornou não apenas símbolo, mas, nas palavras de Fernando Cabral MARTINS (1994: s.p.), “sinédoque” do Modernismo. Se, por um lado, o poder revolucionário de *Orpheu* se deve procurar no choque que o carácter inovador da revista provocou num contexto ainda ligado a um certo passadismo, sobretudo em campo literário (no qual ainda era forte a influência das correntes literárias finiseculares simbolistas ou saudosistas), por outro lado, de acordo com Eduardo LOURENÇO, a revolução de *Orpheu* inscrever-se-ia especialmente no próprio conteúdo da sua poesia: “Se ‘Orpheu’ é, de facto, uma ‘revolução poética’ nas obras o devemos ver, e não nos acidentes do seu nascimento, dos seus autores ou da sua vigência social e cultural. É talvez certo que à exterior novidade se ligou a imagem de ‘revolução poética’. Porém, esta imediata novidade teria sido uma simples revolta, não uma ‘revolução’, sem o futuro que o seu conteúdo transportava. É neste, e neste só, que a revolução se inscreve” (2003b: 136-137).

volumes de Sá-Carneiro publicados em vida, o grau de confiança que o poeta de *Orpheu* tinha para com o ‘arquitecto’:

Meu querido José Pacheco,
Vai juntamente a poesia que abre o livro *Partida* e que Você ontem me pediu.
Mando-lhe também a intitulada ‘Dispersão’ porque é a fundamental da minha série [...].
Talvez a capa deva melhor sair desta (Dispersão) do que da primeira (Partida). Isso melhor verá o meu amigo. É mesmo só consigo [...].

(PIRES e OLIVEIRA, 1993: 121)

Pacheco esteve novamente em Paris durante algum tempo e regressou a Portugal apenas em meados de 1914; de 1914 até 1926 Pacheco residiu estavelmente em Lisboa e tornou-se uma das figuras mais ativas do panorama artístico português, sendo um dos principais responsáveis pela renovação das artes gráficas em Portugal (NOBRE, 1993: 43).

As artes gráficas, de resto, tinham sido objeto de uma certa desvalorização no contexto artístico português, ao ponto de, como João Pedro GEORGE (2015) assinala, o trabalho dedicado aos acabamentos gráficos das revistas ser, na maioria dos casos, atribuído às oficinas gráficas, e não a um diretor artístico propriamente dito. Seria precisamente com a função de “diretor artístico” que, em 1915, Pacheco se afirmaria como diretor do número *specimen*, demonstrativo do valor criativo do trabalho gráfico, ao qual era conferido um inédito prestígio (GEORGE, 2015: 202).

A publicação do número *specimen* da *Contemporânea* tinha sido antecipada pelo aparecimento de um “Programa”³, que anunciava aos leitores portugueses o nascimento da revista e os propósitos a partir dos quais tinha sido concebida.

Este programa, tal como já sugerido por Pizarro, na edição de *Sensacionismo e Outros Ismos* (PESSOA, 2009: 276 e 309) e, adicionalmente, por ZENITH (2011: 191-192), representa a primeira colaboração de Fernando Pessoa com a revista. Existem, efectivamente, no espólio pessoano, dois documentos (BNP/E3, 48G-29^r e 144X-48^v) que apresentam uma explícita referência à escrita deste programa: no primeiro documento encontra-se uma lista de vários poemas da autoria de Fernando Pessoa e de Álvaro de Campos, na qual é indicado, ao lado do título de cada um dos poemas, o nome da revista em que foi publicado – um ponto desta lista refere o seguinte: “Contemporanea=(Programa)”. O segundo documento testemunha uma outra lista de textos a redigir (ou já redigidos) por Pessoa, que também contém a indicação “Programma da *Contemporanea*”.⁴

³ O texto do “Programa” está disponível na Hemeroteca Digital de Lisboa: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1915/Nprog/Nprog_master/Contemporanea_NProg.pdf

⁴ Cf. <https://purl.pt/1000/1/cadernos/index.html>. Outra referência a um “programa” encontra-se numa carta de janeiro de 1915 enviada por Mário de Sá-Carneiro a José Pacheco: “Amanhã, se não nos falarmos à tarde encontrar-me-á às 10 horas no Jansen, presumivelmente com o Fernando Pessoa a quem escrevo agora, lembrando o programa e pedindo-lhe para comparecer amanhã” (PIRES e OLIVEIRA,

Aliás, já tinha ocorrido, de facto, uma colaboração entre Fernando Pessoa e José Pacheco, poucos meses antes da saída do programa da *Contemporânea*, aquando da publicação do primeiro número de *Orpheu*, para o qual Pacheco tinha desenhado a ilustração da capa.⁵

No período imediatamente sucessivo, a colaboração entre Pacheco e os diretores de *Orpheu* sofreu alguns entraves, devido, principalmente, ao empenho e à dedicação que Pacheco reservava à ideação da sua revista. Em março e em abril de 1915, Sá-Carneiro escreveu com insistência a Pacheco, tentando exercer pressão para que este completasse e enviasse a sua colaboração para *Orpheu*: “Meu Querido Amigo, perdoe-me mas o ‘Orpheu’ está às suas ordens, suplico-lhe que não falte com a sua obra; cada dia de atraso na sua entrega será a partir de hoje – um dia de atraso da Revista...” (PIRES e OLIVEIRA, 1993: 129).⁶

Quanto ao conteúdo, o Programa explicava extensamente a intenção primordial da revista, depois bem sintetizada no lema da *Contemporânea*, apresentado na primeira página de cada número publicado: “Revista feita expressamente para gente civilizada. Revista feita expressamente para civilizar gente”. O propósito explícito da criação da publicação periódica era, por isso, conforme anunciado, o de preencher um vazio, oferecendo ao panorama cultural, literário e artístico de Portugal um “meio culto” que pudesse servir de lugar de agregação para a expressão da cultura, da arte e da literatura portuguesa contemporâneas. Por outro lado, a criação da revista visava oferecer “um ponto de reunião de quantos interesses cultos entre nós existam”, instituindo-se, assim, como lugar de referência para todos aqueles que tinham interesse na vida artística e literária do país (PIRES, 1996: 114).⁷

1993: 129). Os organizadores do volume *Almada e a Contemporânea*, em que esta carta se encontra transcrita, referem, em nota, que Sá-Carneiro estaria a aludir ao programa de *Orpheu* (PIRES e OLIVEIRA, 1993: 129); contudo, é possível que se tratasse precisamente do programa de *Contemporânea*.

⁵ É possível que o aspeto global da capa seja o resultado da comparticipação entre Pessoa e Pacheco, sendo que, de acordo com uma intuição de Maria Aliete Galhoz, a escrita do título “Orpheu” poderia ser da autoria de Fernando Pessoa: “A caligrafia do título de ‘Orpheu’ em ‘Orpheu,1’, capa desenhada por José Pacheco, é do punho de Fernando Pessoa”. Esta afirmação encontra-se num documento contido numa série de cadernos de apontamentos de pesquisa atualmente conservados no espólio da investigadora (BNP/N62, cx. 2) e a informação foi confiada por Rui Sousa, que relatará a questão no ensaio “Os Movimentos de O Momento Poético de Orpheu, de Maria Aliete Galhoz” (*in press*).

⁶ Este trecho provém de uma carta de 12 de março de 1915, a qual foi parcialmente citada no primeiro número de novembro de 1969 do boletim *Oeiras Cultural*. De acordo com a informação fornecida por Arnaldo Saraiva, esta carta, que não se conseguiu localizar, estava na posse do livreiro Américo F. Marques e foi por ele vendida (cf. SÁ-CARNEIRO, 1977: 128). Uma situação análoga àquela descrita nesta carta de 1915, ocorreria em 1917, quando Pessoa escreve a Pacheco pedindo-lhe um encontro “para discutirmos as páginas de resguardo e o prospecto a distribuir, assim como a forma de reclame, definitivamente: são coisas, todas elas, que temos de combinar e tratar conjuntamente” (PIRES e OLIVEIRA, 1993: 138). Pessoa referia-se, com toda a probabilidade, à publicação do número 3 de *Orpheu*.

⁷ É interessante notar que os propósitos expressos no programa da revista coincidem com aquelas que Clara ROCHA identifica como as duas ordens de razões gerais pelas quais se dá o surgimento de

O poder de agregação foi um dos pontos fortes da revista e a *Contemporânea* teve o mérito de dar a conhecer ao público alguns dos autores mais relevantes da cena artística e literária portuguesa da primeiras décadas do século XX, aquelas “figuras mais brilhantes e variadamente individuais das nossas modernas correntes artísticas” que, no “Programa”, eram mencionadas por constituírem o núcleo dos colaboradores da revista e que se tornaram os representantes mais emblemáticos do Segundo Modernismo português (DIAS e DATIA, 2015: 17).⁸

Contudo, o facto de ter vindo originalmente à luz no mesmo ano em que Portugal assistia à revolução modernista impulsionada pela publicação do primeiro número de *Orpheu*, não foi de todo favorável para uma mais sustentada presença pública da *Contemporânea*. Esta última, embora tencionasse entrar em ruptura com a tradição artística, literária e intelectual do período, não conseguiu, de acordo com FRANÇA (1979: 55), ter o “poder criativo ou generativo” e, em suma, revolucionário, de uma revista como *Orpheu*.

As razões deste falhanço dever-se-iam, de acordo com Luís TRINDADE (2008), ao facto de a sociedade portuguesa, que já tinha assistido aos impulsos agitadores do Primeiro Modernismo, se sentir “cada vez menos provocada” (TRINDADE, 2008: 185) e começar a ver as novas tentativas de fracturar o *establishment* intelectual apenas como uma “mera repetição” (TRINDADE, 2008: 185) de tentativas já efetuadas, e bem conseguidas, no passado.

Assim, depois do aparecimento do “Programa” e do número *specimen* em 1915, a publicação da revista ficou suspensa por mais de meia década, aguardando por um momento mais oportuno. Em 1922, portanto, ocorreu a publicação do primeiro, efetivo, número da *Contemporânea*.

A retoma do projeto de publicação da revista está estreitamente relacionada com a vontade de Pacheco de renovar o contexto artístico e cultural do país, vontade que se tinha concretizado, a partir de 1921, naquela que é designada a “questão dos Novos” (TAVARES, 1993: 59): as críticas à falta de originalidade dos salões anuais organizados pela Sociedade Nacional de Belas Artes tornavam-se sempre mais insistentes e, em 1921, Pacheco, que era sócio da Sociedade, tentou reformar a instituição, propondo a integração de cerca 200 pessoas, jovens artistas e figuras ligadas à estética modernista. A reação dos membros mais conservadores (“Os Velhos”) da Sociedade foi hostil, e a integração dos novos sócios proposta por Pacheco não foi aprovada.

A vontade de renovar a geração de artistas portugueses tinha, de facto, origens ainda anteriores: já em 1915, em reação às críticas dirigidas ao primeiro número de *Orpheu*, o grupo da revista tinha promulgado a convocação de um

uma revista: a primeira diz respeito à necessidade de afirmação de um grupo, enquanto a segunda reflete uma falta no panorama cultural do país que a revista intenta colmatar (1985: 33).

⁸ Entre os artistas que participaram na revista ao lado de Fernando Pessoa, mencionamos aqui, a título exemplificativo, os nomes de Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros e António Botto.

“Grande Congresso de Artistas e Escritores da Nova Geração para protestar contra a modorra a que os velhos a obrigam”, que apresentava, entre as assinaturas, também a de Pacheco (NOBRE, 1993: 49).⁹

Assim, em maio de 1922, publicando o primeiro número oficial da *Contemporânea*, Pacheco¹⁰ retomava o projeto de 1915, também movido pela vontade de reagir contra a decisão da Sociedade Nacional de Belas Artes (PIRES e OLIVEIRA, 1993: 14).

A revista *Contemporânea* apresentava agora o sub-título “Revista Mensal”; a direção era ainda de José Pacheco, a edição de Agostinho Fernandes (que foi responsável editorial da revista até ao sexto número) e a impressão era realizada pela Tipografia Lisboaeta Libânio da Silva.

O primeiro número abria com um texto de apresentação escrito por Afonso de Bragança¹¹, no qual, retomando os ideais já expressos no “Programa” de 1915, figuram os valores da revista: a *Contemporânea* surgia com a intenção de criar um espaço em que se pudesse expressar e formar uma nova geração de artistas, que partilhavam uma atitude de rejeição para com os valores passadistas das gerações anteriores, com as quais tencionavam “cortar o cordão umbilical”, para ser, “apenas contemporâneos” (BRAGANÇA, 1922: 1). O contexto em que a revista se inseria era, de acordo com Bragança, aquele de um Portugal que “não é ‘contemporâneo’. Nem europeu. Perdeu o seu lugar no tempo e no espaço” (BRAGANÇA, 1922: 3) e para o qual a única solução possível era “Voltar ao princípio. Começar de novo [...] ‘primitivos’ d’uma vida nova que se desenha” (BRAGANÇA, 1922: 3).

A revista, portanto, surgia novamente com o propósito de oferecer um lugar de agregação a uma nova geração que não se considerava nem modernista, nem futurista, mas que sentia, igualmente, a necessidade de renovar o contexto social, artístico e literário em que estava inserida. É impossível não notar, no entanto, no próprio texto de Bragança, palavras ainda profundamente inspiradas por ideais modernistas: “Vamos viver de novo Portugal – com outros olhos, outras tintas, outra alma. Vamos viver-o com azas, com motores, com movimento. Vamos dar a volta a Portugal – mas correndo-o no sentido da rotação do mundo...” (BRAGANÇA, 1922: 3).

Quanto aos restantes contributos, confirmam-se, neste primeiro número, os traços característicos da revista que era já possível notar no número *specimen*: primeiro, a elevação das características gráficas da publicação, que lhe granjearam

⁹ Este contraprotesto culminou no célebre *Manifesto Anti-Dantas* (1916), escrito por Almada Negreiros e surgido em reação às críticas dirigidas à revista *Orpheu* por parte de Júlio Dantas (1915).

¹⁰ Pacheco eliminou o ‘k’ do seu apelido, voltando a utilizar o seu nome civil, aquando do aparecimento da *Contemporânea*, “com mais seriedade na consoante, à procura da confiança dos leitores” (FRANÇA, 1993: 39).

¹¹ Jornalista e escritor republicano, colaborador do *Diário de Lisboa* e apoiante do governo de Sidónio Pais. Morreu prematuramente em 1922, e em 1934 António Ferro atribui o seu nome ao prémio do Secretariado de Propaganda Nacional dedicado à categoria jornalismo-reportagem (“Prémio Afonso de Bragança”). Cf. Luís Reis TORRAL (2009: 127).

os elogios dos críticos contemporâneos¹² e também aqueles de Álvaro de Campos, que, numa carta aberta a Pacheco publicada no número 4, escreve: “Julgava difícil fazer tanto bem aos olhos em Portugal com uma coisa impressa” (PESSOA, 2021: 544); segundo, aquele ecletismo profundo que será um dos traços mais característicos da *Contemporânea*, desde a publicação do número *specimen* até ao surgimento da terceira e última série, e que diz respeito tanto à diversidade das contribuições (arte, literatura, teatro, música, política) como às diferentes atividades (exposições, conferências, concertos) e até à própria heterogeneidade dos colaboradores.

O ecletismo da *Contemporânea* qualifica também a marca política da revista: embora se possam identificar, entre os colaboradores, figuras defensoras dos ideais republicanos, tais como Celestino Soares ou João de Barros (DIAS e DATIA, 2015: 16), já a partir do primeiro, efetivo, número da *Contemporânea* de 1922, a revista contava com colaboradores de declarada fé monárquica (entre os quais o já mencionado Afonso de Bragança, autor do texto de apresentação). Apoiava expressamente o governo de Pimenta de Castro, o qual tinha sido posto na chefia de um governo ditatorial momentâneo (que durou menos de 4 meses) pelo presidente da república Manuel de Arriaga em 1915 (CABRAL, 2015: 41).¹³

Emerge também, neste primeiro número, outro traço que será característico da revista durante toda a sua vida editorial: a sua profunda vocação iberista. O número de 1922 abre com um anúncio do diretor, que informa os leitores acerca da sua proposta, apresentada à Sociedade Nacional de Belas Artes, de fundar uma “Sociedade dos Amigos de Espanha”. O anúncio termina com uma série de exclamações exortativas (“Pela Sociedade dos Amigos de Espanha! Pela Sociedade dos Amigos de Portugal! Por Portugal! Pela Espanha!”) que parecem representar o ponto de partida daquela que tomará as formas de uma verdadeira “cruzada iberista da revista” (SILVA, 2004: 335) e que tomará imediato seguimento, no segundo número, com o artigo de António Sardinha intitulado “O Pan-Hispanismo”. A revista também acolherá, ao longo dos vários números, colaborações de artistas espanhóis e contribuições em língua castelhana.

¹² No jornal *A Batalha* (5 de julho de 1922), o crítico Julião QUINTINHA elogia a *Contemporânea* pelas suas qualidades gráficas: “Este numero que é uma maravilha como trabalho gráfico, reproduz trabalhos dos pintores João Vaz e António Soares e trabalhos dos escultores António Canto e Diogo de Macedo. Não há exagero escrevendo que é das mais belas publicações que se tem lançado em Portugal” (1922: 1).

¹³ A figura de Pimenta de Castro será elogiada também por Fernando PESSOA (1979: 166) numa série de textos inéditos (revelados pela primeira vez em 1979) escritos com o objetivo de “estudar a situação política em Portugal”; cf. BARRETO (2015: 77). Importa também referir que o ecletismo da *Contemporânea* foi a principal causa das críticas à revista, entre as quais, por exemplo, aquela feita por Álvaro Maia, na *Revista Portuguesa* dirigida por Victor Falcão, em 1923: “predomina em a *Contemporanea* um tal ou qual ecletismo que a prejudica várias vezes” (MAIA, 1923a: 12).



Fig. 1. Recensão de Julião Quintinha ao primeiro número da *Contemporânea* em *A Batalha*, n.º 53, 5 de julho de 1922.

Depois do primeiro número de 1922, a revista *Contemporânea* sairá ainda com mais oito números, publicados com regularidade quase mensal. Teria então uma ligeira interrupção, tendo o décimo número sido publicado apenas em março de 1924, devido às condições precárias de saúde de Pacheco, que sofria de tuberculose (SILVA, 2004: 345). Um ano mais tarde, em março de 1925, foi publicado o “1.º Suplemento”, uma publicação de natureza diferente, mais breve, e com contributos exclusivamente crítico-informativos. A terceira e última série da revista surgiu a partir de maio 1926, e foi constituída apenas por três números. A *Contemporânea* completou, assim, no total, treze números, entre maio de 1922 e outubro de 1926, e conhecem-se as provas tipográficas para uma ulterior publicação, que nunca foi, no entanto, realizada.¹⁴

¹⁴ Todos os números da revista, incluindo o número *specimen* de 1915 e as provas tipográficas do número nunca publicado, estão disponíveis para consulta online: vejam-se, <http://ric.slhi.pt/Contemporanea/revista> e <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>

Importa referir, para concluir a panorâmica sobre a história geral da revista e para fornecer um subsequente elemento de reflexão sobre o papel da mesma no panorama artístico, social e literário português da primeira metade do século XX, um dado cronologicamente e contextualmente relevante: tendo aparecido, inicialmente, em maio de 1915, e tendo-se depois desenvolvido entre 1922 e 1926, a revista situa-se precisamente entre a a revolução modernista de *Orpheu* e a “contrarrevolução do modernismo” (LOURENÇO, 2003b: 136) empreendida pela *presença*, e representa um “segundo momento do chamado primeiro modernismo” (SILVA, 2004: 314).

Neste período intermediário, a *Contemporânea* deu continuidade às expressões modernistas nacionais de *Orpheu* e ofereceu oportunidade de divulgação às principais figuras do modernismo não apenas português, mas também espanhol e brasileiro (cf. FERREIRA, 2008: 178-179).

E se, por um lado, é verdade que a revista de Pacheco não teve o efeito fracturante de *Orpheu*, por outro lado, uma chave de leitura diferente, tal como a proposta por Luís TRINDADE (2008: 186), pode fazer-nos entender como o fenómeno modernista foi, na *Contemporânea*, integrado mais profundamente e tornado compreensível, ou, dito doutra forma, como foi graças também à revista de Pacheco que “o meio, profundamente conservador, integrou um fenómeno, a ruptura modernista, cuja repetição mostrou não ser efémero, e que precisamente neste sentido só poderias sobreviver, como sobreviveu, prescindido da subversão”.

Neste contexto, parece, portanto, admissível considerar que foi, pelo menos em parte, graças ao caminho aberto pela *Contemporânea*, que se criou um terreno fértil para uma mais profunda apreciação das manifestações do Modernismo português, permitindo que, alguns anos mais tarde, nas páginas da célebre revista coimbrã *presença*, pudesse ser posta em cena uma intensa revelação e revalorização das figuras do Primeiro Modernismo português, as quais tinham explorado novas formas e novas visões das artes literárias em Portugal.¹⁵

¹⁵ Noutro plano, vale a pena mencionar que a *Contemporânea* antecipou, sob certos aspetos, alguns dos traços característicos que serão próprios também da *presença*; o ponto forte de ambas as revistas foi a capacidade de proporcionar um lugar de agregação para a geração de artistas e literatos ainda não afirmados no panorama cultural português e de promover, nas próprias páginas, um certo anti academicismo. Adicionalmente, será traço peculiar da *presença* o mesmo ecletismo que marcou, durante toda a sua vida editorial, a revista de Pacheco, e que se concretizou, na *presença*, não apenas na diversificação das expressões e dos interesses artísticos, mas também no facto de a revista rejeitar qualquer tipo de dogmatismo artístico-literário e defender fortemente o ideal do individualismo artístico (RIBEIRO, 1969: 45). Existe, no entanto, uma profunda diferença entre as duas revistas, tal como, por exemplo, a recusa do papel social da arte da *presença*, em oposição ao constante diálogo da *Contemporânea* com os acontecimentos históricos do período.

A participação de Pessoa na *Contemporânea*

Entre os escritores cuja fama a revista *Contemporânea* ajudou a impulsionar está Fernando Pessoa. A relação que o poeta português instaurou com a revista foi, em certos aspetos, dicotómica. Por um lado, Pessoa encontra-se entre aqueles que sublinharam o frágil impeto da *Contemporânea* em comparação com experiências anteriores, nomeadamente a revista *Orpheu*. Autor principal da revolução modernista de 1915, Pessoa não perdia a ocasião para relembrar a distância entre a que tinha sido a experiência de *Orpheu* e a nova experiência de Pacheco, embora reconhecesse, tal como já tivemos ocasião de mencionar, as qualidades artísticas e literárias da *Contemporânea*. Refira-se uma carta de 1923, enviada a Armando Côrtes-Rodrigues: “V. tem visto a *Contemporânea*. É, de certo modo, a sucessora do *Orpheu*. Mas que diferença! que diferença!” (PESSOA, 1999b: 16).¹⁶

Por outro lado, todavia, Pessoa esteve bastante ligado à revista de Pacheco, não dependendo essa proximidade, apenas, da relação que, desde os tempos de *Orpheu*, existia entre o poeta e o arquitecto, mas também do facto de Pessoa apoiar muitos dos ideais defendidos e promovidos pela revista.¹⁷

Pessoa foi, assim, um dos colaboradores mais assíduos da *Contemporânea*, onde publicou um total de treze textos: nove assinados pelo ortónimo (“O banqueiro anarquista”, “António Botto e o ideal estético em Portugal”, “Mar português”, “Natal”,

¹⁶ A mesma ideia será reforçada numa carta assinada por Álvaro de Campos e publicada no número 4 da *Contemporânea*, em que o heterónimo pessoano menciona com nostalgia a revista *Orpheu*: “De si e de sua revista, tenho saudades do nosso *Orpheu*. V. continua subrepticamente, e ainda bem. Estamos, afinal, todos no mesmo lugar” (PESSOA, 1922a: 4).

¹⁷ Refiro-me, por exemplo, ao ecletismo político da revista de Pacheco, o qual não se afasta muito das ambiguidades do pensamento político do próprio Pessoa, que defendia, ao mesmo tempo, tanto o movimento republicano de 1910, como as posições do elitismo conservador associadas às várias atitudes autoritárias que surgiram depois da implementação da República (CABRAL, 1988: 25). Os ideais pan-iberistas promovidos pela revista *Contemporânea* também não eram completamente alheios a Pessoa, que, já a partir de 1915, quando a questão ibérica estava a ser mais vigorosamente discutida em Portugal, graças ao impulso das atitudes monárquico-conservadoras do Integralismo Lusitano, começava a escrever uma série de textos acerca das relações entre Portugal e Espanha (PÉREZ LÓPEZ, 2015: 185). Também de 1915 é datada uma carta que Fernando Pessoa envia ao escritor espanhol Miguel de Unamuno, enviando-lhe uma cópia do recém publicado número 1 de *Orpheu* e explicitando as atitudes europeístas e, mais especificamente, iberistas da revista: “[...] como seja nosso intuito estender quanto possível a nossa influencia, e conseguir, através da nossa corrente – a mais cosmopolita de quantas teem surgido em Portugal – uma aproximação de espiritos, tão pouco tentada ainda, com a Hespanha, pediamos a V. Ex.^a nos desse a sua opinião sobre a nossa revista e a literatura que contém” (MARCOS DE DIOS, 1978: 37). O iberismo defendido por Fernando Pessoa tinha uma marca especificamente cultural, mais do que política, e assentava sobre a ideia da formação de um “grupo civilizacional ibérico” (BNP/E3, 97-7r), cujos aspetos fundamentais seriam delineados pelo poeta português, a partir, especialmente, de 1918, em vários textos que iriam constituir um projeto intitulado *Ibéria: Introdução a um Imperialismo Futuro* (PESSOA, 2012).

“Trois chansons mortes”, “Carta ao autor de Sáchá”, “Spell”, “O menino da sua mãe” e “Rubaiyat”) e quatro assinados por Campos: “De Newcastle-on-Tyne Alvaro de Campos escreve á Contemporânea”, “Soneto já antigo”, “Lisbon revisited (1923)” e “Lisbon revisited (1926)”.¹⁸

A *Contemporânea* representou, assim, um dos lugares em que, na década de 1920, Pessoa publicou mais frequentemente. Com proporção afim, no contexto das publicações pessoanas ocorridas entre 1922 e 1928, só se encontra paralelo na revista *Athena*. Olhando para as obras que Pessoa publicou nas duas revistas, é fácil notar uma diferença de atitude: em *Athena*, Pessoa republicava alguns dos poemas mais emblemáticos da primeira fase modernista (“Ó sino da minha aldeia”, “Gládio”, “Ella canta, pobre ceifeira...”; cf. PESSOA, 2018b¹⁹), apresentava ao público os heterónimos Alberto Caeiro e Ricardo Reis e dava a conhecer as suas traduções dos poemas de Edgar Allan Poe; Pessoa utilizava, em suma, as páginas da revista *Athena* para “publicar-se, como poeta, largamente” (SENA, 2000: 184).

À *Contemporânea*, por sua vez, o poeta dos heterónimos reservava a publicação de obras inéditas de natureza distinta, as quais pareciam procurar um diálogo sobre temas da contemporaneidade. Este diálogo com a sociedade contemporânea ocorria de forma heterogénea: em alguns casos, era norteado por um espírito satírico ou veladamente provocatório (“O banqueiro anarquista”)²⁰; em outros casos, oferecia

¹⁸ Cf. BLANCO (1983: 43, 44, 215, 216, 223). Completa o elenco dos contributos pessoanos na revista de Pacheco um pedido de retificação publicado na primeira página do número 5, em nome de Fernando Pessoa, que visava assinalar um erro de transcrição presente no artigo “Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estetico em Portugal”, escrito por Álvaro Maia, o qual representava por sua vez uma resposta ao artigo “Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal” publicado no terceiro número da *Contemporânea*. Ver também a artigo de SOUZA, MENEZES e XAVIER (2021).

¹⁹ O poema “Gládio” tinha sido originalmente concebido para o número 3 de *Orpheu*, que, no entanto, como é sabido, nunca chegou a ser publicado, e foi sucessivamente publicado em 1924 na revista *Athena* com escassas variações que incidem apenas na capitalização de algumas palavras e na pontuação. Analogamente, o poema “Ó sino da minha aldeia” não sofreu substanciais alterações na passagem da primeira publicação, ocorrida em 1914 nas páginas da revista *A Renascença* (em que o poema constituía, juntamente com o célebre poema “Pauis”, o conjunto “Impressões do Crepúsculo”) para a segunda publicação na *Athena* em 1924, em que era incluído num conjunto intitulado “De um Cancioneiro”. Do mesmo conjunto fazia parte também o poema “Ella canta, pobre ceifeira...” o qual tinha sido previamente publicado na revista *Terra Nossa* em 1916. Entre as duas versões do poema existem alterações substanciais, tais como a supressão de uma estrofe, e a alteração dos predicados verbais num verso que se tornará um dos versos mais representativos da poética pessoana, cuja primeira lição era “o que em mim ouve está chorando” e que passará a ser, na lição publicada na revista *Athena*, “o que em mim sente ‘stá pensando”. Sobre as variantes deste poema foram produzidos diversos estudos críticos, entre os quais, por exemplo, o estudo de Silvano PELOSO, incluído no volume *La voce e il tempo* (1992) e o ensaio de Jorge de SENA, publicado postumamente em *Fernando Pessoa e C^a Heterónima* (2000).

²⁰ De acordo com GAGLIARDI (2021), a demonstração de uma atitude irreverente e provocatória no gesto da publicação é uma prática recorrente na vida literária de Fernando Pessoa, a qual se concretiza de forma exemplificativa nas obras publicadas pelo autor na revista *Contemporânea*. Análoga é a

reflexões na área da crítica literária (“António Botto e o ideal esthetico em Portugal”); em outras ocasiões, ainda, poeticamente condenava as atrocidades da guerra que tinham profundamente marcado a geração nascida e crescida na primeira metade do século XX (“O menino da sua mãe”). Pessoa foi, assim, capaz de colher o espírito da revista, aproveitando as ocasiões de divulgação por ela oferecidas para dar conta da visão pessoal sobre as mais diversas facetas da sociedade portuguesa contemporânea.

Pessoa no número 1 da *Contemporânea*: “O banqueiro anarquista”

A publicação com a qual Fernando Pessoa se estreia no primeiro número da revista lisboeta é o conto “O banqueiro anarquista”, uma prosa ficcional escrita em forma de diálogo em que o protagonista conta detalhadamente ao interlocutor / narrador o percurso de vida que o levou a ser banqueiro, sem, por isso, ter de renunciar aos seus ideais anarquistas. O discurso do banqueiro estrutura-se na forma de um longo raciocínio composto por uma série de silogismos que conferem à obra um aparente fundamento maiêutico; a logicidade do raciocínio do banqueiro é, no entanto, apenas formal, dado que, do ponto de vista do conteúdo, tal como evidenciado por Nicolás BARBOSA LÓPEZ, o discurso desenvolve-se através de postulados muitas vezes tautológicos e baseia-se em discutíveis opiniões subjetivas que o protagonista transforma em verdades absolutas (2014: 38-39).

Apesar do esforço constante do banqueiro em ressaltar o valor lógico do seu discurso, tanto através de interações que visam exaltar a racionalidade das suas assunções (“Daquilo em que eu, por um raciocínio rigoroso, assentei que devia ser o processo de ação dos anarquistas”; PESSOA, 1999a: 38) como através de um frequente autoelogio das suas capacidades intelectivas (“O que eu era, era inteligente”; PESSOA, 1999a: 17), a dialética do conto tem, de facto, um valor amplamente autorreferencial. O procedimento raciocinante posto em cena pelo autor é um processo através do qual o meio é privilegiado à custa do cumprimento do objetivo; neste sentido, as argumentações fornecidas pelo banqueiro não visam efetivamente descobrir a verdade, mas apenas pôr em evidência o procedimento de concatenações lógico-racionais que compõem o discurso do protagonista e dar prova do rigor expressivo caro a Pessoa, demonstrando que “o que importa, em suma, é o método de investigação, o procedimento lógico, mais do que os efeitos a que ele possa conduzir” (FINAZZI-AGRÒ, 1988: 344).

Sendo o texto construído numa forma dialógica, esperar-se-ia que o interlocutor / narrador se empenhasse em contra-argumentar a questionável tese do banqueiro;

interpretação de BALTRUSCH, o qual, referindo-se à missão civilizadora da *Contemporânea*, vê na participação de Pessoa na revista “uma variação bastante satírica e ambígua deste ambicioso projecto civilizador” (2011: 251). Uma atitude semelhante, “amavelmente provocatória”, também foi notada por Fernando Cabral MARTINS na participação do poeta na revista *presença* em 1932 (2008: 812).

no entanto, o interlocutor é, no fundo, um “disciple disguised as a rival” (BARBOSA LÓPEZ, 2014: 32), cujas intervenções ao longo do texto apenas servem para dar oportunidade ao banqueiro de desenvolver o seu discurso e de reforçar as suas posições ideológicas. Incapaz de contestar a tese do banqueiro e de desvendar as suas contradições, o interlocutor acabará, no fim, por ceder totalmente ao raciocínio “logicamente alógico” (MOISÉS, 1998: 71) do protagonista: “Realmente, disse eu, V é anarquista” (PESSOA, 1999a: 63).

Quanto aos fundamentos teóricos do texto, os ideais do banqueiro pessoano inspiram-se evidentemente nas teorias anarco-individualistas que Fernando Pessoa teve oportunidade de conhecer já na sua adolescência, tal como é demonstrado pela presença, na biblioteca particular do autor, da obra *As Doutrinas Anarquistas*, de Paul Eltzbacher (CFP 3-21), publicada em Portugal em 1908. Esta apresenta a assinatura do heterónimo Alexander Search e, na contracapa, algumas anotações realizadas pelo poeta em inglês.²¹

Entre os autores apresentados neste compêndio, o filósofo alemão Max Stirner é, sem dúvida, a figura cujos ideais parecem representar a maior fonte de inspiração para a construção da personagem do banqueiro. Na sua mais célebre obra, *Der Einzige und sein Eigenthum* (1844)²², Stirner defende uma teoria social que reconhece no indivíduo a única efetiva realidade, para além da qual apenas existem ficções sociais, sejam estas políticas, religiosas ou sentimentais. Estas ficções sociais impedem, segundo Stirner, que o indivíduo viva em conformidade com a sua intrínseca natureza egoísta, de acordo com a qual cada ação é cumprida pelo homem apenas com o objetivo de “desfrutar do mundo” (STIRNER, 2004: 249) para obter o “gozo da vida” (2004: 243). Nesta ótica, Stirner recusa qualquer tipo de sociedade ou de comunidade, dado que estas visam obter um bem-estar coletivo que não coincide com o bem-estar individual.²³

O protagonista de “O banqueiro...” parece partir de uma reformulação do princípio de incompatibilidade entre bem-estar público e bem-estar individual formulado por Stirner para desenvolver a sua própria teoria (e prática) anarquista. Assim, o anarquismo do banqueiro pessoano, embora fundado sobre razões sociais (“Ora o que é um anarquista? É um revoltado contra a injustiça de nascermos desiguais *socialmente* [...] E de aí resulta, como é de ver, a revolta contra as convenções sociais

²¹ A obra encontra-se disponível por consulta em <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/3-21>. Datam do mesmo período alguns projetos de Fernando Pessoa ligados ao anarquismo (cf. PÉREZ LÓPEZ, 2017) e dois poemas redigidos pelo poeta em 1907 dedicados à figura do príncipe anarquista Piotr Kropotkine (cf. PITTELLA, 2016: 48-51).

²² Utilizaremos para as citações a tradução portuguesa realizada por João Barrento e publicada em 2004 com o título *O Único e a sua Propriedade*.

²³ O autor alemão, no entanto, reconhece a possibilidade de uma “associação” entre os homens, cuja vantagem seria a possibilidade para cada indivíduo de reforçar o próprio poder, e dentro da qual cada um age de acordo com os próprios interesses (STIRNER, 2004: 245).

que tornam essa desigualdade possível”; PESSOA, 1999a: 17-18), representa, no fundo, uma espécie de apologia do individualismo, da competição sem escrúpulos, e o processo através do qual criar uma sociedade anarquista, consistiria, para o protagonista, em enriquecer pessoalmente (“Como subjugar o dinheiro, combatendo-o? Como furtar-me à sua influência e tirania, não evitando o seu encontro? O processo era só um – *adquiri-lo*, adquirir-lo em quantidade bastante para lhe não sentir a influência”; PESSOA, 1999a: 56).²⁴

Há, no entanto, uma diferença substancial entre o anarco-individualismo de Stirner e a teoria anarquista do banqueiro: enquanto o primeiro garante a coerência da sua teorização levando ao extremo o princípio individualista (“Não quero a liberdade nem a igualdade dos homens; quero apenas o *meu* poder sobre eles, quero fazer deles minha propriedade, *desfrutar* deles”; STIRNER, 2004: 249), o banqueiro pessoano, por sua vez, cai em contradição quando, tendo defendido, logo no início do seu discurso, que o verdadeiro anarquista quer “liberdade para si e para os outros, para a humanidade inteira” (PESSOA, 1999b: 25); encontra-se no entanto disposto a exercer tirania sobre os outros para obter a própria liberdade.

As contradições são, portanto, evidentes, e situam-se na base do efeito satírico alcançado pelo texto, representando uma demonstração de que “Pessoa se dá conta destas contradições e de que delas se serve para criar o efeito pretendido não deve haver dúvidas” (SILVA, 1999: 102).

O próprio Fernando Pessoa definirá, mais tarde, numa carta de 1922 dirigida a Pacheco, o seu “O banqueiro anarquista” como uma “sátira dialéctica” (PESSOA, 1998: 411), cujos destinatários explícitos são os grupos anarquistas que começavam a ganhar terreno em Portugal a partir do início do século XX (cf. ZENITH, 2021: 619) e que Pessoa critica abertamente no seu conto, referindo-se a eles como a “esses parvos dos sindicatos e das bombas”.

Todavia, *lato sensu*, a personagem do banqueiro pessoano poderia ser vista como uma personificação metafórica dos valores egoisticamente amorais da sociedade

²⁴ O discurso do banqueiro parece corresponder, na realidade, a uma espécie de autoilusão de que o protagonista se serve para justificar a sua cedência ao dinheiro, como suposta maneira de se autolibertar do seu jugo, e os paradoxos da teoria anarquista por ele apresentada provocarão a reação do interlocutor / narrador com o qual o banqueiro dialoga: “Alto lá! Alto lá! Disse eu. Isso estará tudo muito bem, mas há uma coisa que v. não viu. As condições do seu processo eram, como v. provou, não só criar liberdade, mas também *não criar tirania*. Ora v. criou tirania. V. como açambarcador, como banqueiro, como financeiro sem escrúpulos [...]. V. criou tanta tirania como qualquer outro representante das ficções sociais, que v. diz que combate” (PESSOA, 1999b: 59). Esta será, no entanto, uma das raríssimas vezes em que a tese do banqueiro é confutada com veemência pelo interlocutor, cujo papel ao longo da obra é, tal como dissemos, puramente instrumental. O banqueiro justificará a sua ação tirânica defendendo o facto de não ter sido o artífice da tirania: “Eu não criei tirania. A tirania, que pode ter resultado da minha acção de combate contra as ficções sociais, é uma tirania que não parte de mim, que portanto eu não criei; *está nas ficções sociais, eu não a juntei a elas*. Essa tirania é a *própria tirania das ficções sociais*” (PESSOA, 1999a: 59; itálicos no original).

moderna. Neste contexto, demonstra-se não isento de significado o facto de que, entre todas as ficções sociais que o anarquismo quer abater, o banqueiro tenha individuado a do dinheiro como sendo a mais importante da nossa época.

Assim, o espírito satírico da publicação é reforçado pelo facto de Pessoa ter decidido estreitar-se nas páginas de uma revista que se dirigia ao “meio culto” da sociedade contemporânea com uma obra que retrata aquela sociedade como um lugar em que os interesses económicos governam o mundo, mais do que as forças políticas (SILVA, 1999: 104-105).²⁵

“Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal”

Se no discurso do banqueiro observamos uma subversão do processo de investigação filosófica, uma outra ocasião em que meios e fins parecem jogar um papel intercambiável é aquela representada pelo artigo “Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal”, aparecido no terceiro número da *Contemporânea* em julho de 1922.

O fim, neste caso, é dúplice: por um lado, a publicação do ensaio parece servir um propósito promocional: a editora fundada pelo próprio Pessoa, a Olisipo, estava, no mesmo ano, preste a publicar a edição das *Canções* de António Botto, a qual virá à luz em novembro. Pessoa teria escrito este artigo provavelmente com o intuito de despertar o interesse dos leitores (ZENITH, 2021: 621). Por outro lado, Pessoa aproveita a ocasião fornecida pela recensão às *Canções* de Botto para elucidar o seu próprio entendimento acerca do conceito de ideal estético, naquele que é, no fundo, mais do que uma recensão, um ensaio de crítica literária.

Assim, com o pretexto de querer demonstrar em que aspetos a obra de Botto “se distingue com facilidade da obra de qualquer outro poeta, portuguez ou estrangeiro” (PESSOA, 1922b: 121), Pessoa apresenta, através daquela que ele próprio designa uma “demonstração severamente conduzida”²⁶ (PESSOA, 1922b: 126), a sua reflexão acerca do ideal estético: o ponto de partida é a ideia de que “Nasce o ideal da nossa consciencia da imperfeição da vida” (PESSOA, 1922b: 121), ao qual se segue uma longa reflexão sobre as várias formas através das quais a vida pode ser

²⁵ Depois da publicação de “O banqueiro anarquista” em 1922, Pessoa dedica-se à preparação de uma nova versão do texto, da qual se conservam hoje alguns testemunhos documentais presentes no espólio do autor, cujo texto foi incluído numa edição da obra realizada por Teresa Sobral Cunha (PESSOA, 1997). Em 1935, Fernando Pessoa expressa em várias cartas enviadas a Adolfo Casais Monteiro a intenção de publicar uma versão “inteiramente remodelada do *Banqueiro Anarquista*”, mencionando também o desejo de traduzir a obra para inglês e publicá-la na Inglaterra (PESSOA, 1999b: 339). Existe, adicionalmente, na coleção particular de Manuela Nogueira, um documento, sem cota, redigido por Pessoa, que contém uma lista de projetos, em que se encontra o ponto “Banqueiro anarquista inglês e francês”, a demonstrar que Pessoa tinha pensado numa versão do conto também em língua francesa (in PESSOA, 2010: 537).

²⁶ Note-se que, mais uma vez, como no caso de “O banqueiro anarquista”, Pessoa insiste no rigor lógico-expressivo dos seus textos.

considerada imperfeita e os diversos ideais que destas formas de imperfeição derivam e que caracterizaram, ao longo da história, as civilizações cristãs, asiáticas ou helénicas.

Terminado o relato sobre a análise dos diversos ideais, Pessoa centra o discurso em dois aspetos decisivos pelos quais o ideal estético se produz na obra de Antonio Botto. O primeiro aspeto corresponde à ausência de metafísica e à ausência de moral, que representam os traços fundamentais da aplicação, na arte, do ideal estético. Estes elementos metafísicos e morais não são, no entanto, na obra do esteta, simplesmente eliminados, mas substituídos pelo próprio ideal estético: “o estheta substitue a idéa de belleza á idéa de verdade e á ideia de bem, porém dá, por isso mesmo, a essa idéa de belleza um alcance metaphysico e moral [...]. Nisto se distingue a obra do estheta da obra do artista simples, em quem os elementos metaphysicos e moraes são ausentes, não por diferença de ideal, senão por ausencia d’elle” (PESSOA, 1922b: 124).

No contexto específico da obra de Botto, Pessoa vê o ideal estético aplicado através das duas ideias que “governam a inspiração do poeta” (PESSOA, 1922b: 124), e que são, nomeadamente, a ideia de beleza física e a ideia de prazer. Assim, Pessoa trata da questão que “escandalizadamente se notou” (PESSOA, 1922b: 124) nas *Canções*, que diz respeito ao discurso abertamente homossexual notável em alguns dos textos e que, de acordo com Pessoa, está ligado precisamente ao facto de a ideia de beleza ser, para Botto, uma das principais fontes de inspiração:

Um homem, se se guiar pelo instinto sexual, e não pelo instinto esthetico, cantará, como poeta, só o corpo feminino. [...] Como, porém, o estheta canta a belleza sem preocupação ética, segue que a cantará onde mais a encontre, e não onde sugestões externas á esthetica, como a suggestão sexual, o façam procural-a. Como se guia, pois, só pela belleza, o estheta canta de preferencia o corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de belleza, dos poucos que ha, pode accumular.

(PESSOA, 1922b: 124)

O artigo de Pessoa suscitará, como seria provavelmente esperado e desejado, severas reações: no número seguinte da *Contemporânea* é publicado um texto intitulado “Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estetico em Portugal” (1922), em que são dirigidas duras críticas a Pessoa, o qual, de acordo com as palavras do autor, “pescou do justo esquecimento um livro sem arte nem belleza e como, nessa miseria impressa, fosse claramente feita a apologia daquellas aberrações sexuaes que levaram Deus a sepultar Sedoma e Gomorrha sob um diluvio de fogo e enxofre” (MAIA, 1922: 31-32).

Um homónimo de Álvaro Maia também responderá, através de uma publicação aparecida no mesmo número do artigo de Maia, com tom crítico ao artigo de Pessoa sobre a obra de Botto: esta resposta, no entanto, tem características substancialmente diferentes, sendo o autor o heterónimo Álvaro de Campos. Pessoa instaura, assim,

um diálogo autoreferencial entre si e o heterónimo, o qual, na sua carta aberta “De Newcastle-on-Tyne Alvaro de Campos escreve á ‘Contemporânea’”, critica a atitude excessivamente racionalista de Pessoa (“Continua o Fernando Pessoa com aquella mania, que tantas vezes lhe censurei, de julgar que as coisas se provam”; PESSOA, 2021: 544) e se opõe, no geral, à ideia de que um ideal estético universal possa sequer existir (“Não ha ideaes nem estheticas senão nas illusões que nós fazemos d’elles”; PESSOA, 2021: 545). No entanto, as críticas de Campos não se estendem à obra de Botto, que, antes pelo contrário, o heterónimo pessoano elogia e na qual encontra uma força que deriva precisamente daquela imoralidade que Álvaro Maia tinha severamente criticado: “Louvo nas *Canções* a força que lhes encontro. Essa força não vejo que tenha que ver com ideaes nem com estheticas. Tem que ver com immoralidade [...]. A arte do Botto é integralmente immoral. Não ha cellula nella que esteja decente. E isso é uma força porque é uma não-hypocrisia, uma não-complicação” (PESSOA, 2021: 546).²⁷

Fernando Pessoa não publicará nenhuma outra réplica inerente à questão, mas chega a esboçar uma carta duríssima contra José Pacheco (cf. PIZARRO, 2022). E no número 5 da *Contemporânea* aparecerá um brevíssimo pedido de rectificação, no qual, com um certo espírito provocatório, se aponta, sob indicação de Pessoa, para um erro de transcrição existente no artigo de Álvaro Maia.

Por um lado, o facto de Pessoa decidir não perpetuar o diálogo em torno da obra de Botto poderia ser prova de que Pessoa não tinha maior interesse em instaurar um diálogo aberto sobre o tema. A intervenção de Maia representaria, assim, uma intervenção alheia indesejada num contexto em que o único propósito de Pessoa era esclarecer e aprofundar a sua multifacetada visão da estética literária através de um diálogo monológico encenado em que pudesse expressar as suas elucubrações sem interferências externas.²⁸

²⁷ Este conceito será retomado e expandido, de forma mais global, no célebre artigo, ainda da autoria de Campos, “Apontamentos para uma esthetica não-aristotélica”, publicado nos números 3 e 4 da *Athena*, respetivamente em dezembro de 1924 e janeiro de 1925. Neste texto, Campos formula uma teoria estética que, oposta àquela clássica, não se baseia na beleza, mas na força (PESSOA, 2021: 436).

²⁸ Um facto insólito que merece menção, neste contexto, veio à luz após a publicação, por parte de José BARRETO (2009), de um manuscrito conservado no espólio pessoano, intitulado “O catolicismo imoral”, em que Pessoa subverte o papel de Maia no debate em torno da obra de Botto. Lê-se, neste manuscrito: “O jornalista católico (!) Alvaro Maia elogiou o livro do Sr. Boto, sem pejo e sem escrúpulo. O monárquico Fernando Pessoa, sinistra figura de degenerado que tem acompanhado com uma sombra negra todos os uranistas doentios dos actuais tempos, também escreveu um artigo repugnante em elogio do livro do Sr. Botto” (*apud* BARRETO, 2009: 41). Difícil estabelecer qual foi o intuito de Pessoa ao escrever este texto e qual seria o seu destino de publicação. Segundo Barreto, é provável que Pessoa tivesse a intenção de publicar anonimamente este texto com o propósito de alimentar o debate começado nas páginas da revista *Contemporânea*. De acordo com Anna Koblucka, por sua vez, a existência deste manuscrito poderia sugerir que a própria participação de Álvaro Maia no debate

Tal como evidenciado por Manuela Parreira da SILVA, o diálogo construído entre Pessoa e Campos serve a Pessoa para impulsionar “a sua exclusiva dialética interior” (2004: 318) e é utilizado como pretexto para perpetuar, com um intuito pedagógico, a reflexão começada no número anterior.²⁹

Mar português

A partir do quarto número, a *Contemporânea* apresentava o novo subtítulo “Grande Revista Mensal”. A receção do público, no entanto, parecia não corresponder às ‘grandes’ ambições de Pacheco, e a revista não foi acolhida com o entusiasmo esperado pelo fundador (TRINDADE, 2008: 185).

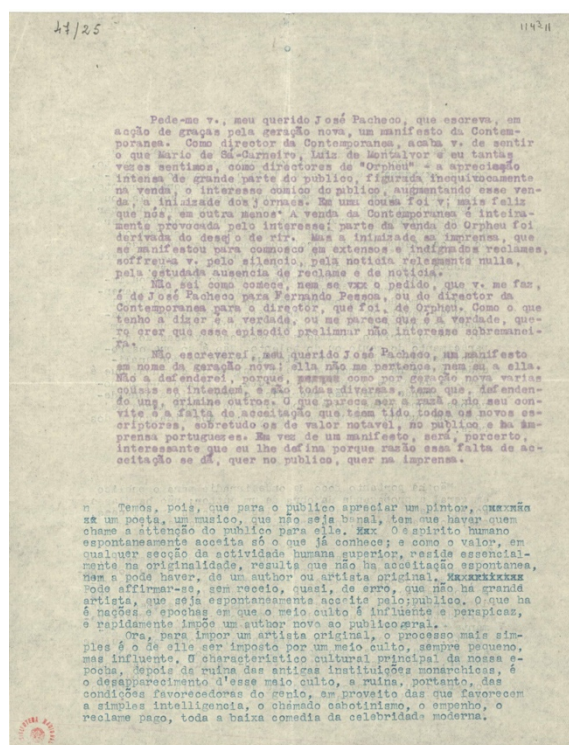


Fig. 2. Rascunho de carta de Fernando Pessoa a José Pacheco (BNP/E3, 114³-11⁴).

Numa carta de 1922 de Fernando Pessoa que, provavelmente, nunca terá sido enviada, e de que existe, no espólio pessoano, um rascunho datiloscrito (Fig. 2) lê-se

se inserisse, pelo menos em parte, no contexto de uma encenação (KLOBUCKA, 2017: 74). Esta última interpretação não parece sensível à ironia do texto manuscrito.

²⁹ Este jogo de referências entre as publicações de Pessoa e de Campos continuará, sucessivamente, também com a publicação do poema “Lisbon Revisited” (1923), do próprio heterónimo, saído no número 8 da *Contemporânea*. Neste texto, Campos volta a mencionar alguns dos conceitos evocados durante o debate em torno da obra de Botto: “Não me venham com conclusões! | A única conclusão é morrer. | Não me tragam estheticas! | Não me fallem em moral! | Tirem-me d’aqui a metaphysica!” (PESSOA, 2021: 175).

que Pacheco tinha pedido ao poeta dos heterónimos (talvez para os primeiros números e antes da polémica gerada pela publicação do texto de Álvaro Maia) a redação de um manifesto para a *Contemporânea*, na tentativa de impulsionar o nome da revista. A resposta de Pessoa é, no entanto, negativa, advogando, como razão pela recusa, um sentido de não pertença: “Não escreverei, meu querido José Pacheco, um manifesto em nome da geração nova; ella não me pertence, nem eu a ella” (PESSOA, 1998: 408).

Porém, Fernando Pessoa tenta compensar a não aceitação da proposta de Pacheco fornecendo ao diretor da *Contemporânea* algumas sugestões relativas às possíveis causas da falta de êxito da revista: o pouco sucesso da *Contemporânea* dever-se-ia, de acordo com Pessoa, à inexistência, em Portugal, de um meio culto³⁰, o qual existia apenas através do apoio de uma “classe culta”, uma aristocracia, inexistente nos regimes não monárquicos, como o democrático. Adicionalmente, conforme a opinião expressa por Pessoa nesta carta, a extensão do acesso à instrução tinha baixado o nível geral de cultura, contribuindo para a criação de um público não crítico, que “não pensa espontaneamente” (PESSOA, 1998: 409).

Numa carta do mesmo ano³¹, ainda dirigida a Pacheco, Pessoa toma parte da responsabilidade pelo insucesso da *Contemporânea*. De “O banqueiro anarquista”, que tinha inaugurado o primeiro número da revista em 1922, diz que “ninguém leu” (PESSOA, 1998: 411)³² e quanto ao artigo “Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal”, o poeta português lamenta as críticas que este suscitou, não apenas dirigidas a ele próprio, mas, sobretudo, ao autor das *Canções*: “o tal estudo curto, *António Botto e o Ideal Estético em Portugal*, que só serviu para que, nas próprias páginas da sua revista, o artista, que foi objecto do meu estudo, fosse insultado em linguagem que tem de ir buscar a si-própria o adjectivo com que se descreva” (PESSOA, 1998: 411).

Contudo, Pessoa não menciona, nesta carta, uma outra obra que tinha publicado precisamente no quarto número da revista: o ciclo “Mar português”, o célebre conjunto poético de doze poemas que passaria a constituir, em 1934, a segunda parte de *Mensagem*, o único livro em língua portuguesa publicado por Fernando Pessoa antes da sua morte.³³

³⁰ A expressão “meio culto” já tinha sido usada no texto do “Programa” (1915) da *Contemporânea*.

³¹ Ambas as cartas se encontram integralmente transcritas no primeiro volume da *Correspondência* editado por Manuela Parreira da Silva (PESSOA, 1998: 408-411).

³² Talvez tenha sido esta a razão pela qual, em 1935, tal como se lê em várias cartas enviadas a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa mostra insistentemente a intenção de publicar “O banqueiro anarquista” numa nova versão revista e aumentada e projeta, também, a publicação da obra numa versão traduzida para inglês. Estes projetos nunca se concretizaram; existem, porém, no espólio do autor, como já dissemos, vários manuscritos que testemunham o início do trabalho de tradução da obra (PESSOA, 1999b: 339, 349-351; cf. PESSOA, 2013).

³³ Os poemas do ciclo “Mar português” foram redigidos entre 1918 e 1922. Antes de ser incluído na obra *Mensagem*, o conjunto será ainda publicado, sem nenhum tipo de alteração, em 1933 no jornal

É interessante notar que Pessoa decide publicar uma série de poemas de espírito nacionalista, celebrando o povo português pelas suas descobertas marítimas, precisamente quando a atitude iberista da *Contemporânea* se tornava, com a segunda série, ainda mais evidente. Relevante é, sobretudo, neste contexto, a presença, no conjunto poemático, do poema intitulado “Ironia”, no qual as relações entre Portugal e Espanha são retratadas focando a atenção sobre a forma como os espanhóis conseguiram utilizar os caminhos abertos pelos descobridores portugueses para realizar as suas próprias conquistas:

IRONIA

Faz um a casa onde outro pôs a pedra.
O gallego Colón, de Pontevedra,
Seguiu-nos para onde nós não fomos.
Não vimos da nossa arvore esses pomos.

Um imperio ganhou para Castella,
Para si gloria merecida – aquella
De um grande longe aos mares conquistado.
Mas não ganhou o tel-o começado.

(PESSOA, 2020: 135)

No espólio pessoano existe um manuscrito (BNP/E3, 59-23) datado de 10 de janeiro de 1922 que contém uma versão diferente do poema. Intitulada “Ironia em intenção a Cristobal Colon”, essa versão é análoga, nas primeiras duas estrofes, à lição aparecida na *Contemporânea*. Existem, porém, oito versos adicionais, que não passaram para a versão impressa e que conferem ao texto um tom mais violento, totalmente ausente na versão de seguida publicada:

Que Deus o mande p’ra onde quizer
Prenda-o ao peso que a terra tiver
No Imperio é que não fica!

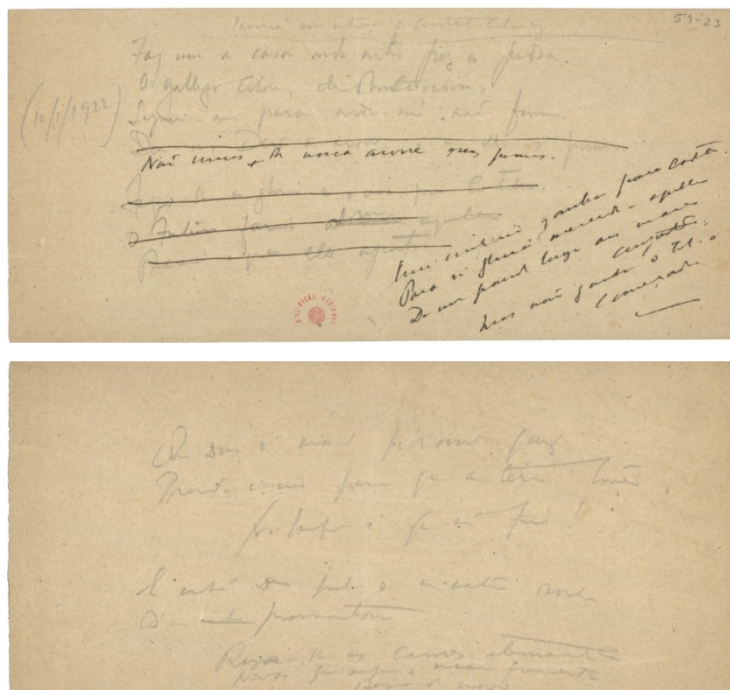
E então Deus prende-o na extrema rocha
D’um promontorio.

Rasga-lhe as carnes eternamente
Novas que sempre o mar firmemente
Rasga de novo.

(PESSOA, 2020: 133)

Revolução. Na publicação dentro da obra *Mensagem*, o ciclo “Mar português” sofrerá algumas escassas alterações. A mais consistente diz respeito à eliminação do poema “Ironia”, substituído por um poema, “Os Colombos”, de temática análoga, mas com um conteúdo textual completamente diferente. Para um relato completo sobre as variantes de “Mar português”, consulte-se o aparato das duas mais recentes edições críticas da obra *Mensagem* (PESSOA, 2018b; PESSOA, 2020).

Se, portanto, o poema da *Contemporânea* termina com a simples constatação de que foram os portugueses os primeiros a descobrir os territórios depois integrados no império castelhano, a versão do texto testemunhada pelo manuscrito acrescenta, nestes oito versos finais, um conteúdo textual anatémico para com os rivais espanhóis. Assim, ao “gallego Colon” é augurada uma pena provavelmente inspirada naquela infligida por Zeus a Prometeu na célebre tragédia de Ésquilo: encadeado a uma rocha por ter roubado o fogo e tê-lo oferecido aos homens, o titã Prometeu, incapaz de fugir, é condenado ao sofrimento eterno e o seu fígado, que constantemente se regenera, é comido incessantemente por um grifo. A lenda de Prometeu é adaptada porém, por Pessoa, ao contexto marítimo: e assim, a rocha à qual Colombo é agrilhado é virada para o oceano (“a extrema rocha d’um promontório”) e o corpo é rasgado eternamente pelas ondas do mar.³⁴



Figs. 3a e 3b. Manuscrito autógrafo de “Ironia em intenção a Cristobal Colon” (BNP/E3, 59-23).

³⁴ Parece claro que Pessoa se tenha inspirado na lenda de Prometeu para a escrita destes oito versos, sobretudo se atentarmos na existência, na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, de um exemplar da tragédia de Ésquilo (CFP 8-177), assinado por Alexander Search e com algumas anotações interessantes, entre as quais, por exemplo, na folha de guarda, a tradução para português do verso 88 (cf. FERRARI, 2009: 39). O exemplar possuído por Pessoa é uma edição francesa da tragédia, *Prométhée Enchaîné* (1984), que apresenta o texto apenas na versão original em grego antigo. Pessoa familiarizou-se com a tragédia de Ésquilo muito provavelmente graças à leitura de *Prometheus unbound*, de Shelley, que igualmente inspirou um projeto de escrita de uma peça intitulada “Prometheus Revinctus”, de que escreveu algumas partes já em 1906 (cf. ZENITH, 2021: 215). Existe, adicionalmente, no espólio pessoano, um documento (137A-21¹) que testemunha a intenção de Fernando Pessoa de traduzir a tragédia de Ésquilo para português, tradução esta que seria atribuída a Ricardo Reis (cf. PESSOA, 2018a: 359).

“Natal” e “Soneto já antigo”

Em Dezembro de 1922 é publicado um número especial, o sexto da revista, dedicado às celebrações do Natal. Fernando Pessoa participa, ortonimicamente, com o poema “Natal”, e heteronimicamente, com “Soneto já antigo”, de Álvaro de Campos.

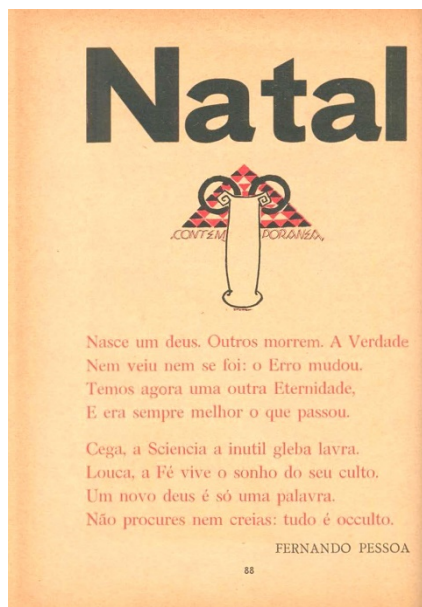


Fig. 4. “Natal” de Fernando Pessoa, no n.º 6 da *Contemporânea*.

NATAL

Nasce um deus. Outros morrem. A Verdade
Nem veio nem se foi: o Erro mudou.
Temos agora uma outra Eternidade,
E era sempre melhor o que passou.

Cega, a Sciencia a inutil gleba lavra.
Louca, a Fé vive o sonho do seu culto.
Um novo deus é só uma palavra.
Não procures nem creias: tudo é occulto.

(PESSOA, 2018b: 90)

Há, no poema “Natal”, ao contrário do que o título poderia ter deixado supor, quase uma recusa constante dos ideais cristãos: e assim, “a Verdade | nem veio nem se foi”, e a fé religiosa é “Louca”. Emblemática também, de um ponto de vista formal, é a utilização de palavras com letra inicial maiúscula sem função gramatical, para evidenciar o simbolismo de determinados lexemas, contraposta ao emprego da letra minúscula inicial nas duas ocorrências de “deus”, no primeiro e no penúltimo versos. Há patente, finalmente, no poema, uma certa ideia de esoterismo, veiculada sobretudo pelo verso conclusivo do poema “Não procures nem creias: tudo é occulto” e que já tinha sido antecipado na ilustração de Stuart Carvalhais que acompanhava o poema e que, posta na metade superior da página, logo a seguir ao título da obra, incluía a imagem de um triângulo, emblemático símbolo esotérico da relação entre a dimensão humana e a dimensão transcendental (GAGLIARDI, 2021: 47).³⁵

De acordo com Jorge de SENA, com os primeiros contributos especificamente poéticos do Pessoa ortonimo na *Contemporânea*, o poeta “abandona os exercícios ‘interseccionistas’” (SENA, 2000: 209) que tinham marcado os poemas publicados na

³⁵ A ilustração de Stuart Carvalhais representaria também uma caricatura de Pessoa, em que a ânfora seria o nariz do poeta e os dois círculos postos em cima os óculos.

segunda metade da década de 1910 – tais como, por exemplo, “Chuva oblíqua”, em *Orpheu* (1915), ou “Hora absurda”, em *Exílio* (1916) – para bifurcar a sua produção poética em dois grandes núcleos: o lirismo pessoal, caracterizado pela simplicidade das estruturas formais do verso, e a poesia ocultista, caracterizada, ao invés, por aquele que SENA define como o “hieratismo da expressão”, com uma generalização na utilização de formas versificatórias regulares, mas não extremamente rígidas, tais como o soneto (2000: 209).

É precisamente com um soneto que Álvaro de Campos, por sua vez, participa no número de dezembro de 1922 dedicado à celebração do Natal. Encontrar-se-ia, ficcionalmente, naquele momento, em Newcastle-on-Tyne, de onde tinha escrito a carta aberta à *Contemporânea* publicada no número 4. O poema “Soneto já antigo” fazia originalmente parte de um conjunto que compreendia, no total, três sonetos. Um dos manuscritos que testemunha este conjunto (BNP/E3, 57A-36) apresenta uma indicação autógrafa que informa acerca do contexto espaço-temporal em que os textos foram redigidos: “(A bordo do navio em que embarcou para o Oriente; uns quatro meses antes do *Opiário*, portanto) Dezembro 1913”³⁶. No entanto, de acordo com Pizarro e Cardillo, que o referem na edição da *Obra Completa de Álvaro de Campos* de que foram responsáveis, a redação dos três sonetos remontaria a cerca de 1915 (PESSOA, 2021: 597).

O soneto de Campos é um poema-testamento dirigido a uma certa Daisy, invocada logo no primeiro verso, e à qual é direccionada esta carta de adeus. Noutro documento (BNP/E3, 144Y-62^v), que contém uma lista de obras que iriam integrar o projecto *Arco de Triumpho* e que compreende, para além dos “Trez sonetos”, as obras “*Opiário*”, “*Carnaval*” e “*Ode Triumphal*”, Pessoa acrescenta uma dedicação: “(A Daisy M.)”, explicitando, em baixo, que o “M.” estaria a indicar o apelido “Mason” (PESSOA, 2021: 35, 374).

Embora a estrutura do soneto siga estruturalmente a organização tipicamente mais canonica desta forma literária, com versos decassílabos acentuados na sexta sílaba, a utilização frequente de *enjambements*, não apenas na passagem de um verso para o outro, mas também no limiar de duas estrofes adjacentes, cria um ritmo insólito, ondulante, mais esperado numa composição de versos livres do que num soneto tradicional.

A insólita falta de correspondência entre o fim do período sintático e o fim do verso gera, tal como salientado por Maria Helena Nery GARCEZ, uma ruptura com um dos ditames principais da forma clássica do soneto, em que a cada estrofe deveria corresponder um preciso conteúdo semântico, nela iniciado e concluído (1981: 13). De resto, toda a composição se baseia numa discrêpancia entre o tema

³⁶ A primeira parte da frase, posta entre parênteses, é dactilografada, tal como o resto do documento, e foi, portanto, com toda a probabilidade, redigida no mesmo período em que o documento foi composto. A indicação “Dezembro 1913”, por sua vez, foi introduzida posteriormente, utilizando um lápis roxo (PESSOA, 1992: 388).

evocado e o estilo essencialmente informal, já evidenciado pela coloquialidade da expressão “Olha, Daisy” do primeiro verso e que permanece evidente no baixo registo linguístico empregado ao longo de todo o soneto.

Atente-se igualmente na discrepância entre o título do poema e a revista em que é publicado; a ironia é, neste caso, dupla, se pensarmos que nas páginas da *Contemporânea* Pessoa publica um “Soneto já antigo”, o qual, no entanto, pouco tem das formas clássicas dos sonetos antigos, e muito tem, antes pelo contrário, de moderno. Interessa também notar, como prova adicional da postura provocatória de Pessoa na *Contemporânea*, que é precisamente nas páginas da revista em que se tinha dado a polémica em torno da obra *Canções* de Antonio Botto, incluída pelo crítico Álvaro Maia na categoria da “Literatura de Sodoma”, que se publica este mesmo poema em que o eu lírico lembra a relação amorosa com “aquelle pobre rapazito | que me deu tantas horas tão felizes | [...] Mesmo elle, a quem eu tanto julguei amar” (PESSOA, 2021: 35).

“Lisbon revisited”

O número seguinte da *Contemporânea*, o sétimo, publicado em janeiro de 1923, inaugurará, com o aparecimento do conjunto de três poemas intitulado “Trois chansons mortes” a primeira (e única) publicação em língua francesa publicada em vida por Fernando Pessoa.³⁷ Esta publicação é a primeira de uma série de contributos que Pessoa publica na *Contemporânea* provavelmente com a intenção de aproveitar e de celebrar a atitude europeísta e internacional da revista: inserem-se, neste contexto, o poema inglês “Spell”, vindo a lume em março de 1923 no número 9, e “Rubaiyat”, um poema em língua portuguesa inspirado na forma ao *rubāʿi* da tradição popular persa pré-islâmica.

A atitude internacionalista da revista, de resto, tinha-se tornado mais forte e tinha atravessado o oceano atlântico precisamente com a terceira série, mostrando uma aproximação maior ao Brasil e à América Latina em geral. O novo subtítulo da revista explicitava com evidência esta aproximação: “Contemporânea. Portugal. Ibero-Americanismo. Arte”.

³⁷ Álvaro Maia, que, relembre-se, era o autor daquele duro ataque ao artigo pessoano “Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal”, não perderá uma nova ocasião para pronunciar severas críticas contra estes três poemas em francês de Fernando Pessoa. Numa recensão ao número 7 da *Contemporânea*, publicada na *Revista Portuguesa* em abril de 1923, Maia critica asperamente as *chansons* pessoanas, tanto pela escolha do autor de publicar poemas em língua estrangeira, como pela qualidade dos “versos” (palavra a seguir da qual MAIA colocará um sarcástico ponto de interrogação) em si: “há versos (?) franceses do sr. Fernando Pessoa que põe acima da sua as linguas da estranja; [...] A que diabo vêm os seus versos em francês? Não seria melhor... aprender a sua lingua natal? [...] Oh! Pae da vida! Que descoloridos, que frouxissimos e que duros versos os da suas *Chansons*! Aquilo tudo, pensado em português e em português redigido, não seria melhor; muito melhor mesmo, sr. Fernando Pessoa!” (1923b: 18-21).

Ainda no número 7 da revista, Álvaro de Campos publica o poema “Lisbon revisited (1923)”, ao qual se seguirá, publicado no segundo número da terceira série, em 1926, “Lisbon revisited (1926)”.

O poema “Lisbon revisited (1923)” apresenta as características de um poema-manifesto, tal como se pode deduzir pela sequência frequente de pontos de exclamação e de frases imperativo-negativas. O título em inglês reflete o sentimento de estranhamento que o heterónimo sente para com a capital portuguesa e a ideia de “orfandade metafísica” (LOURENÇO, 2003a: 169) pela qual o eu lírico sofre da sua condição de eterno estrangeiro é desenvolvida na parte final do poema.

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —,
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflecte!
Ó magoa revisitada, Lisboa de outr’ora de hoje!
Nada me daes, nada me tiraes, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abysmo e o Silencio quero estar sòzinho!

(PESSOA, 2021: 176)

Tendo visto a atitude de Fernando Pessoa na escolha das publicações reservada para a *Contemporânea*, não surpreende que, numa revista que celebra a contemporaneidade, Campos evoque a imagem de um espaço e de um tempo passados de que sente nostalgia e do qual não encontra semelhanças nas imagens contemporâneas da cidade. No entanto, as afirmações nostálgicas a respeito da cidade e das recordações da infância não sugerem um sentimento de reconciliação, mas parecem, antes, representar a ideia de um sofrimento renovado: “Ó magoa revisitada, Lisboa de outr’ora de hoje! | Nada me daes, nada me tiraes, nada sois que eu me sinta”.

A sensação de não-pertença evocada pelo sujeito lírico parece, no entanto, ir além da sua mera condição de estrangeiro, e o sentimento de alienação reflete a natureza de Campos enquanto poeta que desconfia do mundo moderno e apresenta uma apologia do individualismo que já não corresponde à valorização do eu profetizada pelos românticos, mas que lembra o “esgotamento de qualquer centro que o Eu pudesse constituir enquanto Outro de todos os outros” (RUBIM, 2008: 411).

A postura provocatória de Pessoa / Campos emerge assim em “Lisbon revisited (1923)” especialmente nas expressões que veiculam uma rejeição dos tempos modernos (“Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas | [...] Das sciencias, das artes, da civilização moderna!”), em contraste com a valorização da contemporaneidade proclamada pela revista de Pacheco (GAGLIARDI, 2021: 47); atente-se também para o facto de que a crítica aos valores contemporâneos se configura, no poema do heterónimo, através de um certo sentimento de protesto contra os paradigmas pré-estabelecidos da sociedade:

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
 Queriam-me o contrario d'isto, o contrario de qualquer cousa?
 Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
 Assim, como sou, tenham paciência!
 Vão para o diabo sem mim,
 Ou deixem-me ir sòzinho para o diabo!
 Para que havermos de ir juntos?

(PESSOA, 2021: 175-176)

A “mágoa revisitada” evocada no poema de 1923 tomará as feições de uma verdadeira apologia do falhanço no poema de 1926, que, na base de um niilismo intrínseco expresso já no primeiro verso (“Nada me prende a nada”), percorre tanto os tempos passados (“Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota”), como o momento presente, chegando ao ponto de corromper até as esperanças futuras (“Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago”; ver, ainda: RUBIM, 2008: 412).

“O menino da sua mãe”

As imagens de um tempo infantil que nunca mais voltará estão igualmente representadas no poema “O menino da sua mãe”, com o qual Pessoa participa, pela última vez, na revista *Contemporânea*, no primeiro número da terceira série.³⁸ Tal como ocorria em “Lisbon revisited”, neste poema ortónimo as lembranças de um tempo passado são evocadas com o objetivo de ressaltar as frustrações do tempo presente, assombrado pelos acontecimentos históricos ligados ao primeiro conflito mundial, cuja atrocidade tinha profundamente marcado, em Portugal, toda a geração de que Pessoa fazia parte (SANTOS, 2017: 62-63).

A representação imagética desenvolvida ao longo do texto do poema assenta na ideia de contraste, e toma forma já a partir da brusca oposição entre o título, que se foca na relação maternal, e a primeira estrofe, em que o leitor se depara de imediato com a imagem de um cadáver estendido no solo. O contraste é prolongado ao longo da primeira estrofe: se, por um lado, o cenário contextual oferece uma ideia de paz e calma, situando a narração numa planície deserta, aquecida por uma suave brisa, por outro lado, a atmosfera de sossego é repentina e violentamente quebrada pela presença do corpo do menino:

No plaine abandonado
 Que a morna brisa aquece

³⁸ No total, o poema passou em vida de Pessoa por três publicações: depois de ter sido publicado em 1926 no primeiro número da terceira série da *Contemporânea*, foi ainda publicado em 1928, no jornal *O Notícias Ilustrado*, e em 1930, enquanto parte do volume antológico intitulado *Cancioneiro*, publicado por ocasião do *I Salão dos Independentes* (PESSOA, 2018b: 345).

De balas traspassado
– Duas de lado a lado –,
Jaz morto, e arrefece

(PESSOA, 2018b: 77)

As referências cronológicas e geográficas não se encontram delineadas com exatidão, mas a descrição detalhada do cenário presente na primeira estrofe contribui para fornecer a imagem do contexto diegético, que, partindo da descrição do ambiente foca depois a atenção, através de um movimento concêntrico, no corpo do menino. Tal como evidenciado por Ana Isabel MOURA (2014: 45), a morte do sujeito poético não é de imediato associada a uma morte militar e o contexto do falecimento é vagamente explicitado apenas na estrofe sucessiva, com a menção à “farda” raiada de sangue que sugere o facto de se tratar de um militar.

A ausência de específicas delineações do contexto cronológico e geográfico e a falta de referências à identidade do protagonista contribui para a universalização do discurso, elevando a figura do soldado a uma espécie de *miles ignotus*, soldado desconhecido transformado em símbolo emblemático e arquétipo de todos os soldados mortos em combate.

As estrofes centrais do poema deslocam a atenção para um tempo anterior e um espaço familiar, que humaniza a figura do soldado, contrapondo ao ato violento da guerra o relato de gestos afetivos ocorridos num espaço íntimo e privado. A iconicidade da cena é atingida através da evocação de objetos concretos carregados de valor afetivo (a cigarreira oferecida pela mãe, o lenço presenteado pela criada)³⁹:

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

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

³⁹ É provável que a força imagética do poema dependa em parte do facto de este ter sido inspirado, de acordo com o relato de Carlos QUEIROZ, por uma litografia que Fernando Pessoa tinha visto numa pensão durante um jantar (1936: 16-17). De acordo com a abordagem apresentada por Fernando J. B. Martinho o poema “O menino da sua mãe”, por ter como intertexto uma representação pictórica, pode ser considerado um “poema figurativo”. O ensaio em que esta interpretação foi apresentada, intitulado “‘O menino da sua mãe’, poema figurativo” foi recentemente incluído no volume *Aspectos do Legado Pessoa* (MARTINHO, 2022: 71-81).

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.

(PESSOA, 2018b: 77)

O contraste entre um tempo infantil e inocente, marcado pelas relações familiares, e a trágica morte do menino realça a sensação de absurdo da narrativa; porém, tal como Clara ROCHA (1985: 307) evidencia, o absurdo sobressai sobretudo através da ideia de impotência face a um futuro imprevisível, veiculada pelas palavras de esperança vã com que a família se tinha despedido do menino:

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

(PESSOA, 2018b: 77)

A descrição vívida do corpo do menino realizada na primeira estrofe fornece ao leitor, desde o início, a imagem da violência da guerra, mas é o contraste na representação do sujeito poético, ao mesmo tempo soldado e filho, tornado ainda mais explícito nos últimos dois versos do poema, que contribui mais para o retrato da brutalidade da guerra. O poema tem um andamento circular, em que a oposição da representação do sujeito lírico enquanto “menino” e soldado, presente na passagem entre o título do poema e a primeira estrofe, é retomada na última estrofe do texto, em que o último verso recupera precisamente o título da composição.

Assim, embora algumas interpretações críticas do poema, baseando-se em parte nos acontecimentos biográficos do autor,⁴⁰ tenham evidenciado um certo subjetivismo sentimentalismo no texto (cf. SIMÕES, 1981: 46) o ponto de vista a partir do qual o poema é escrito parece sobretudo desempenhar o papel de recurso expressivo, através do qual é tornado mais vívido o contraste entre o sofrimento humano e “the impersonality of the soldier’s fate and the abstract demands of the State” (RIBEIRO, 2017: 13).⁴¹

⁴⁰ No mês de março de 1925 a mãe de Fernando Pessoa tinha sofrido um enfarte que a levou à morte no dia 17 de março. Segundo algumas interpretações do poema, os acontecimentos na vida privada de Pessoa poderiam de certa forma ter influenciado a decisão de representar, no poema, a figura do soldado no seu papel de filho (ZENITH, 2021: 636).

⁴¹ Georg Rudolf Lind, por sua vez, acredita que o poema tenha sido redigido por Fernando Pessoa entre 1915 e 1917, período em que o poeta escreveu um total de oito poemas relacionados com a temática da guerra, em alguns dos quais está igualmente presente o *topos* da morte de uma criança (LIND, 1972: 19).

Nota-se mais uma vez, nesta publicação, a peculiar atitude provocatória de Pessoa nas páginas da revista de Pacheco, se considerarmos a decisão de Pessoa de condenar as atrocidades da guerra e o imperialismo nacional numa revista cuja maioria dos colaboradores partilhava um espírito declaradamente nacionalista.

É interessante, neste contexto, comparar a balada pessoana com um outro poema, igualmente relacionado com a temática da guerra, aparecido em 1915 no número *specimen* da revista. Trata-se do poema “Aos soldados que partem”, de António Corrêa d’Oliveira, em que é possível notar algumas imagens presentes em “O menino da sua mãe”, tratadas, no entanto, com um espírito diametralmente oposto. No poema de Oliveira também se encontram referências ao espaço familiar e privado do soldado, mas a perspetiva é inversa: assim, o “que volte cedo” da prece de esperança da mãe do menino morto em combate de Pessoa é, no poema de Oliveira, uma certeza futura reiterada anaforicamente nas estrofes finais:

Voltareis cedo... Ao voltar,
Mães, Avós cheias de gelhas,
Nem as achareis mais velhas!
Só seus olhos, re chorar,
Terão orbitas vermelhas.

Voltareis cedo... E, ficando
Em terras de Portugal,
As vossas noivas, rezando,
Cantando de quando em quando,
Irão bordando o enxoval.

Voltareis cedo... Os filhinhos,
Se os tiverdes, – pobres paes! –
Irão, por esses caminhos,
(Talvez com fome, e rotinhos!)
Para vêrem se voltaes.

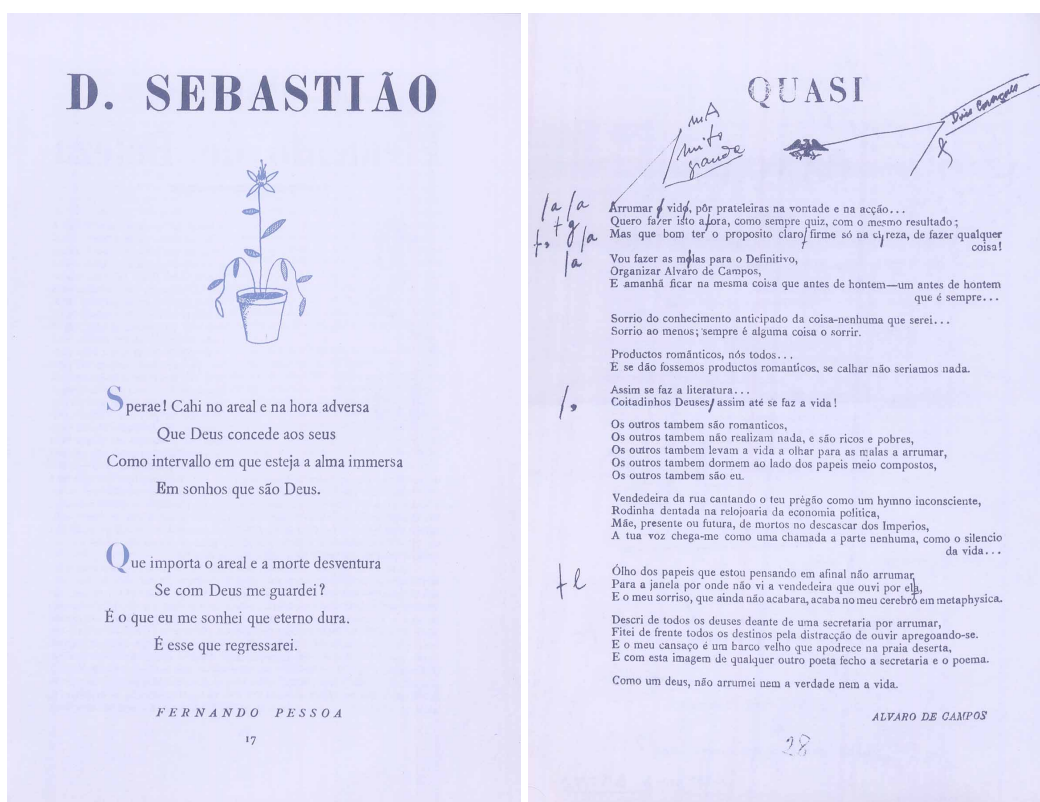
(OLIVEIRA, 1915: 7)

No poema de Oliveira, em geral, a guerra é representada num tom evidentemente patriótico (“Pela doce Patria antiga; | Pelo seu nobre Passado;” são os dois primeiros versos do poema) que condiz perfeitamente com aquele espírito nacionalista que a *Contemporânea* mais ou menos veladamente defendia desde o seu aparecimento. Este tom será completamente subvertido por Pessoa no retrato da guerra proposto em “O menino da sua mãe”, em que a prece de esperança para o regresso do menino / soldado é tornada vã através de uma explícita crítica ao imperialismo nacional (“Malhas que o Império tece!”).

Com o último contributo na *Contemporânea*, evocando o acontecimento mais tristemente marcante das primeiras décadas do século XX, Fernando Pessoa fecha o ciclo começado em 1922 com a publicação da sátira de “O banqueiro anarquista”, concluindo assim a sua interação com o público da revista.

Embora o poema “O menino da sua mãe” represente a última contribuição de Pessoa na *Contemporânea*, o poeta português ainda colaborará com José Pacheco publicando algumas das suas obras na *Solução Editora*, uma revista fundada por este último com o intuito de publicar livros e volumes completos em forma de separatas (NOBRE 1993: 56).

José Pacheco permanecerá diretor desta nova revista apenas nos primeiros cinco números, abandonando depois o projeto para se poder dedicar, em 1929, ao lançamento de um novo número da *Contemporânea*, o décimo quarto. Este nunca chegou a ser efetivamente publicado, mas foram impressas as provas tipográficas, que incluíam o poema “D. Sebastião”, mais tarde integrado em *Mensagem*, e “Quasi”, de Álvaro de Campos.



Figs. 5 e 6. “D. Sebastião” de Fernando Pessoa e “Quasi” de Álvaro de Campos nas provas tipográficas do 14º número da *Contemporânea*.

O estado de saúde de José Pacheco, cada dia mais precário, foi um dos maiores entraves para a publicação do décimo quarto número da revista, tal como demonstrado por uma nota para a tipografia, na qual Pacheco informa acerca da sua impossibilidade de sair de casa por se encontrar doente (NOBRE, 1993: 56); em 1934, o editor morreria sem nunca ver publicado o último número da *Contemporânea*.

Bibliografia

- BALTRUSCH, Burghard (2011). "Anarquia e heteronímia em Fernando Pessoa – O banqueiro anarquista revisitado". *Revista de Estudos Literários*, n.º 1, Coimbra, pp. 251-282. Disponível em: https://doi.org/10.14195/2183-847X_1_9
- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2014). "A Man Without a Name: O Banqueiro Anarchista and the impossibility of language". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 5, primavera, pp. 27-42. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0513WPT>
- BARRETO, José (2015). "O ano do Orpheu em Portugal." 1915: *O Ano do Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 67-95
- _____. (2009). "Um improvável republicano moralista". *Jornal i*, 29 de outubro, p. 41.
- BLANCO, José (1983). *Fernando Pessoa. Esboço de Uma Bibliografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoaanos.
- BRAGANÇA, Afonso de (1922). "Carta a um esteta". *Contemporânea*, n.º 1, Lisboa, maio, pp. 1-3.
- CABRAL, Manuel Villaverde (2015). "Os anos incendiários. Uma narrativa cruzada". 1915: *O Ano do Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 37-52.
- _____. (1988). "Fernando Pessoa na sociedade do seu tempo." *Fernando Pessoa No Seu Tempo*. Edição de Eduardo Lourenço e António Braz de Oliveira. Lisboa: Biblioteca Nacional, pp. 25-30.
- DANTAS, Júlio (1915). "Poetas paranoicos". *Ilustração portuguesa*, n.º 478, Lisboa, p. 481.
- DIAS, Luís Augusto Costa; DATIA, Carla (2015). "Orpheu acabou. Orpheu continua?" *Orpheu Acabou. Orpheu Continua*. Lisboa: Biblioteca Nacional, pp. 9-17.
- ÉSQUILO (1984). *Prometeu Agrilhado*. Tradução de Fernando Melro. Lisboa: Inquérito.
- FERRARI, Patricio (2009). "Pessoa e a língua grega: o 'murmurio humido das ondas'". *Jornal i*, 19 de novembro, p. 39.
- FERREIRA, Sara Afonso (2008). "Contemporânea". *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (org.). Lisboa: Caminho, pp. 177-180.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1988). "O conto im-possível de Fernando Pessoa". *Actas do Primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Poitiers: AIL (Coimbra: Gráf. de Coimbra), pp. 335-346.
- FRANÇA, José-Augusto (1993). "Almada, Sá-Carneiro e o Outro". *Pacheco, Almada e 'Contemporânea'*. Pesquisa e coordenação editorial de Daniel Pires e António Braz de Oliveira. Lisboa: Centro Nacional de Cultura / Bertrand, pp. 35-41.
- _____. (1992). "'Contemporânea' e os anos 20 portugueses". *Contemporânea. Grande Revista Mensal*, vol. IV, n.º 10, pp. 4-19. Fac-simile. Lisboa: Contexto.
- _____. (1979). "Nota sobre a Contemporânea". *Sema, revista trimestral – das artes e das letras*, n.º 3, Lisboa, pp. 51-55.
- GAGLIARDI, Caio (2021). "Ler o gesto: a concepção pessoana de publicação". *Atas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2021*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pp. 39-58.
- GARCEZ, Maria Helena Nery (1981). "Fernando Pessoa e Antero de Quental. Uma subversão do soneto". *Persona*, n.º 5, Porto, pp. 9-13.
- GEORGE, João Pedro (2015). "José Pacheco. Relações sociais e legitimação artística do grafismo português". 1915: *O Ano do Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 201-214.
- KLOBUCKA, Anna M. (2017). "Pessoa arquiteto da literatura de Sodoma: Uma revisitação". *Atas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pp. 68-77.
- LIND, Georg Rudolf (1972). "Fernando Pessoa perante a primeira guerra mundial". *Ocidente*, n.º 82, Lisboa, pp. 11-23. <https://purl.pt/24733>
- LOURENÇO, Eduardo (2003a) *Pessoa Revisitado*. Lisboa: Gradiva.
- _____. (2003b). *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva.
- MAIA, Alvaro (1923a). "Revista das revistas. 'Contemporânea' – n.º 8". *Revista Portuguesa*, n.º 17, Lisboa, julho, pp. 9-13.

- ____ (1923b). “Revista das revistas. ‘Contemporânea’ – numero 7”. *Revista Portuguesa*, n.º 4, Lisboa, abril, pp. 17-23.
- ____ (1922). “Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal”. *Contemporânea*, n.º 4, Lisboa, pp. 31-35.
- MARCOS DE DIOS, Ángel (1978). “Carta inédita de Fernando Pessoa a Miguel de Unamuno”. *Colóquio/Letras*, n.º 45, Lisboa, pp. 36-38. <https://coloquio.gulbenkian.pt/>
- MARTINHO, Fernando J. B (2022). *Aspectos do Legado Pessoaano*. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (1990). “‘O menino da sua mãe’ – Poema figurativo”. *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Brasileira, São Paulo 1988. Edição de Maria da Aparecida Santilli. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 237-245.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008). “Sinceridade”. *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 811-812.
- ____ (1994). “Orpheu continua”. *Orpheu*. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto.
- MOISÉS, Massaud (1998). *Fernando Pessoa: O Espelho e a Esfinge*. São Paulo: Cultrix.
- MOURA, Ana Isabel (2014). “Morto em combate: a figura do soldado em *Legende vom toten Soldaten*, de Bertolt Brecht, e *O menino da sua mãe*, de Fernando Pessoa”. *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 31, Porto, pp. 43-62. <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/issue/view/4>
- NOBRE, Gustavo (1993). “José ‘Pacheko’”. *Pacheko, Almada e ‘Contemporânea’*. Pesquisa e coordenação editorial de Daniel Pires e António Braz de Oliveira. Lisboa: Centro Nacional de Cultura / Bertrand, pp. 43-57.
- PIRES, Daniel; OLIVEIRA, António Braz de; (1993). *Pacheko, Almada e ‘Contemporânea’*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura / Bertrand.
- OLIVEIRA, Antonio Corrêa de (1915). “Aos soldados que partem”. *Contemporânea*, n.º espécimen, Lisboa, p. 7.
- PELOSO, Silvano (1992). *La voce e il tempo. Modelli storico-letterari della tradizione portoghese*. Viterbo: Sette Città.
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2017). “O Pessoa anarquista”. *Atas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pp. 301-219.
- ____ (2015). “As tentativas de propaganda órfica em Espanha”. *1915: O Ano do Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 185-198.
- PESSOA, Fernando (2021). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2020). *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china
- ____ (2018a). *Fausto*. Edição de Carlos Pittella. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2018b). *Mensagem e Poemas Publicados em Vida*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2013). *El banquero anarquista y una entrevista sensacional | O banqueiro anarquista e uma entrevista sensacional*. Edição bilingue e tradução de Nicolás Barbosa López. Bogotá: Tragaluz Editores.
- ____ (2012). *Ibéria. Introdução a um Imperialismo Futuro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Pablo Javier Pérez López. Lisboa: Ática.
- ____ (2010). *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999a). *O Banqueiro Anarquista*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim
- ____ (1999b). *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998). *Correspondência 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1997) *O Banqueiro Anarquista*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d’Água.

- _____. (1992). *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1979). *Da República (1910-1935)*. Recolha de textos de Isabel Rocheta e Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática.
- _____. (1922a). "De Newcastle-on-Tyne Alvaro de Campos escreve á 'Contemporânea'". *Contemporânea*, n.º 4, Lisboa, p. 4.
- _____. (1922b). "Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal". *Contemporânea*, n.º 3, Lisboa, pp. 121-126.
- PIRES, Daniel (1996). "Contemporânea". *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX*. Edição de Daniel Pires. Lisboa: Grifo, pp. 114-118 [tomo I].
- PITTELLA, Carlos (2016). "Chamberlain, Kitchener, Kropotkin—and the political Pessoa." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (special issue: *Inside the Mask: The English Poetry of Fernando Pessoa*; guest editor, Patricio Ferrari), outono, pp. 34-65. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0K072FN>
- PIZARRO, Jerónimo (2022). "Fernando Pessoa e José Pacheco: entre uma polémica e uma carta sem resposta". *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 42, n.º 67, Belo Horizonte, Janeiro-Junho. <https://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/21889/1125614613>
- QUEIROZ, Carlos (1936). *Homenagem a Fernando Pessoa*. Coimbra: Edições Presença.
- QUINTINHA, Julião (1922). "'CONTEMPORÂNEA' – Revista mensal-direcção de José Pacheco". *A Batalha: porta voz da organização operária portuguesa*, julho, p. 1. <https://purl.pt/24911>
- RIBEIRO, Álvaro (1969). *A Literatura de José Régio*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- RIBEIRO, António Sousa (2017). "Modernist temporalities: the Orpheu generation and the impact of history." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 11 (special issue: *Portuguese Modernisms 1915-1917—Contexts, Facets & Legacies of the Orpheu Generation*; guest editors, Steffen Dix and Patrícia Silva), primavera, pp. 9-22. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0W0943I>
- ROCHA, Clara (1985). *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RUBIM, Gustavo (2008). "Lisbon Revisited (1923)". *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (org.). Lisboa: Caminho, pp. 410-411.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1977). *Cartas de Mário de Sá Carneiro a Luis de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco*. Edição de Arnaldo Saraiva. Porto: Limiar.
- _____. (1915). *Céu em Fogo: Oito Novelas*. Lisboa: Livraria Brasileira Monteiro & Comp.^a.
- _____. (1914). *Dispersão: 12 Poesias*. Lisboa: em casa do Autor: 1, Travessa do Carmo.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho (2017). "Orpheu et al. Modernism, women and the war." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 11 (special issue: *Portuguese Modernisms 1915-1917—Contexts, Facets & Legacies of the Orpheu Generation*; guest editors, Steffen Dix and Patrícia Silva), primavera, pp. 44-65. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0S75DH6>
- SENA, Jorge de (2000). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima. Estudos Coligidos 1940-1978*. Lisboa: Edições 70.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004). *Realidade e Ficção: para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- _____. (1999). "Posfácio". *PESSOA, Fernando. O Banqueiro Anarquista*, pp. 95-105.
- SIMÕES, João Gaspar (1981). *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de Uma Geração*. Amadora: Betrand.
- SOUZA, Raquel Madanêlo; MENEZES, Roberto Bezerra; e XAVIER, Rodrigo (2021). "Sobre os poemas mais publicados em vida de Fernando Pessoa (entre 1914-1934)". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, Outono, pp. 367-446. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/n0as-rx46>
- STIRNER, Max (2004). *O Único e a sua Propriedade*. Traduzido por João Barreto. Lisboa: Antígona.

- TAVARES, Cristina Azevedo (1993). "José Pacheco e os 'Novos'". *Pacheco, Almada e 'Contemporânea'*. Pesquisa e coordenação editorial de Daniel Pires e António Braz de Oliveira. Lisboa: Centro Nacional de Cultura / Bertrand, pp. 59-67.
- TORGAL, Luís Reis (2009). *Estados Novos. Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- TRINDADE, Luís (2008). "O Jornalismo como Modernismo. Quotidiano, escrita e massificação". *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*. António Pedro Pita e Luís Trindade (coord.). Coimbra: CEIS20, pp. 185-197.
- ZENITH, Richard (2021). *Pessoa : A Biography*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- (2011). "Pessoa 'inédito', 1915.". *Colóquio/Letras*, n.º 176, Lisboa, pp. 191-194.

CARLOTTA DEFENU concluiu o Mestrado em Ciências Linguísticas, Literárias e da Tradução (Língua Portuguesa) na Universidade “Sapienza” de Roma. Atualmente, é doutoranda em Crítica Textual na Universidade de Lisboa (Centro de Linguística), com uma tese sobre génese e reescrita da poesia ortónima de Fernando Pessoa.

CARLOTTA DEFENU holds a Master’s degree in Linguistics, Literature and Translation Studies (Portuguese Language) from the Sapienza University of Rome. Currently, she is a Ph.D. student in Textual Criticism at the University of Lisbon (Linguistics Centre). Her doctoral research examines the genesis and revision process in Fernando Pessoa’s orthonymous poetry.

A brevidade literária: Dos modernistas à *Contemporânea*

[Brevity in literature: From modernists to *Contemporânea*]

Bruno Silva Rodrigues*

Palavras-chave

Brevidade literária, Micronarrativas, Modernismo, José de Almada Negreiros, *Contemporânea*.

Resumo

Integrando os movimentos de vanguarda no início do século XX, a extrema brevidade literária pode ser apontada como uma das vias criativas pelas quais a expressão dos tempos modernos ganhava corpo. Influenciados por autores como Poe, Voltaire ou Baudelaire, encontramos traços desta tendência em Mário de Sá-Carneiro, em Fernando Pessoa e sobretudo em José de Almada Negreiros, que, na década de 1920, viria a aprimorar a narrativa breve nos seus trabalhos, dando à luz verdadeiros exemplos de micronarrativas. Trata-se de uma prática que se manteria marginal, e, no entanto, alguma manifestação de reconhecimento e de continuação pós-*Orpheu* ser-lhe-ia dada pela revista *Contemporânea*.

Keywords

Brevity in literature, Microfictions, Modernism, José de Almada Negreiros, *Contemporânea*.

Abstract

As part of the avant-garde movements at the beginning of the 20th century, extreme brevity in literature can be pinpointed as one of the creative impulses by which the expression of modernity gained traction. Influenced by authors such as Poe, Voltaire, and Baudelaire, it is possible to find traces of that tendency in Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, and most of all in José de Almada Negreiros, who, in the 1920s, would refine brevity and narrative in his works, creating fine examples of microfictions. Such literary practice would remain confined to the margins. However, some acknowledgement and continuation post-*Orpheu* would take place in the pages of the *Contemporânea* magazine.

* Investigador independente.

Nas primeiras décadas do século XX, verifica-se que alguns autores aplicaram o princípio de depuração nos seus escritos, incluindo os de natureza narrativa, que aqui serão realçados.¹ Estes textos, construídos sobre os pilares da extrema brevidade e da narratividade, identificados sob a forma literária de ‘micronarrativas’, podem ser definidos da seguinte forma:

As micronarrativas são textos literários extremamente breves – não atingem habitualmente mais do que algumas dezenas de palavras e limitam-se ao espaço de uma página – marcados pelo efeito narrativo, que pode ser construído de modo explícito ou implícito. No primeiro caso, através da utilização de elementos verbais, visuais, ou de ambos, desde que estes arquitectem duas ou mais acções numa linha temporal nas quais participa pelo menos uma personagem e das quais se ergue um momento de tensão que coloca questões, sem que a resposta a estas questões seja imediatamente apreensível. No segundo, pela presença de elementos-rastilho que apontam para uma narrativa que está omissa, mas é passível de ser activada pelo leitor. Com uma concisão/depuração linguísticas acentuadas, as micronarrativas apresentam um discurso sintético, parco em adjectivos e em artifícios líricos, assim se diferenciando da estética poética.

(RODRIGUES, 2015a: 53)²

Os exemplos encontrados permitem afirmar que a prática de micronarrativas em Portugal nesse período foi uma realidade com pouco impacto e nunca reconhecida pela crítica, tendo adquirido, apesar disso, alguma substância no percurso artístico das principais figuras da geração de *Orpheu*. Nelas existiu, pelo menos, um claro comportamento literário de anti-verbosidade ornamental, com ecos das propostas de Voltaire e de Poe, entre outros, escritores que bem conheciam e admiravam.

Em particular, a predisposição para a depuração e para a narrativa parece-me estrutural na obra multifacetada de José de Almada Negreiros. Este facto pode ser detectado, desde logo, nas primeiras composições humorísticas que publicou, tendo-se depois alastrado aos textos literários, aos ensaios relâmpago ou à pintura de traços simples. Num contexto mundial de ruptura e de reformulação estética, marcado pela oposição aos valores estabelecidos, Almada encontrou no seio órfico condições para expressar essas duas facetas. O contacto de Almada com Pessoa, sobretudo, mas também com as obras de outras personalidades da Vanguarda europeia, entre as quais a tríade francesa Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire, permitiu-lhe conhecer um leque de pensamentos e de práticas com as quais se identificaria e que funcionariam como motivação para que continuasse as suas experiências na área das narrativas breves. Textos incluídos em *Parva (em Latim)* (1920)³ e em *A Invenção do Dia Claro*

¹ Este artigo foi preparado a partir de uma selecção e adaptação de textos pertencentes à tese de doutoramento de Bruno Silva RODRIGUES (2015a).

² Para conhecer em detalhe o processo de construção desta definição, cf. pp. 24-53.

³ Jornal manuscrito actualmente na colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Conhecem-se os números 1, 2, 4 e 5.

(1920-1921)⁴ revelam o trabalho de afinação que Almada executou nas suas diversas micronarrativas, iniciadas com *Frizos* (1914-1915)⁵; nesse processo, optimizou a simplicidade formal e temática, a economia discursiva e o efeito visual resultante da unidade do texto.

O reconhecimento das características específicas das micronarrativas de Almada permite afastá-las de outras formas literárias semelhantes e de interpretações habitualmente ligadas ao vasto reino da poesia. Estas criações, nascendo de um pensamento pluriartístico raro (fundamental na concepção modernista, veja-se as multiplicidades expressivas presentes no projecto da revista *Orpheu*), para além de representarem um exercício subversivo relativamente à perpetuação de práticas literárias tradicionalistas, apresentam-se como um dos mais precoces exemplos de extrema depuração narrativa na literatura portuguesa.

A aplicação da brevidade nos textos literários em geral, levada a cabo pelos modernistas, teve algum eco em autores e publicações que seguiram o legado da revista *Orpheu*. Neste ponto, especial mérito deve ser atribuído às páginas da *Contemporânea* (1915, 1920-1926), nas quais é possível comprovar a divulgação de formas extremamente breves, tais como *haikai*, fábulas, *greguerías*, etc., assinadas por personalidades quer nacionais, quer estrangeiras. Note-se, contudo, que estas ocorrências mantêm a sua natureza esporádica e, no caso daquelas com teor narrativo, apresentam desenlaces quase sempre fechados, ao invés de explorarem modelos de abertura textual, como havia sido esboçado por Almada.

Foquemo-nos, para já, nas sementes da brevidade literária (dando primazia às prosas narrativas) lançadas ao vento por Sá-Carneiro e por Pessoa. Analisaremos, depois, o percurso de Almada Negreiros, em particular o contexto, a materialização e o refinamento das suas micronarrativas nas duas primeiras décadas do século XX. Por fim, intuiremos a influência destas propostas modernistas na acção da revista *Contemporânea*.

Mário de Sá-Carneiro: indícios de brevidade

Mário de Sá-Carneiro não escreveria um romance durante a sua curta (mas literariamente profícua) vida. O seu trabalho mais extenso, *A Confissão de Lúcio* (1914, escrito em 1913), que subintitula “narrativa”, ainda assim levanta a suspeita de alguma sensibilidade para uma escrita depurativa. Não só este volume não ultrapassa a centena de páginas escritas, como apresenta, em várias ocasiões ao longo do texto,

⁴ Texto de uma conferência, anunciada pela primeira vez em Maio de 1920 por altura de uma exposição de Almada com o mesmo título. A conferência, no entanto, só viria a ser proferida publicamente em Março de 1921. Em Dezembro do mesmo ano, com alguns textos acrescentados, adquiriu a forma de livro (cf. PIZARRO e FERREIRA, 2009: 283-312).

⁵ Série de treze textos breves, doze deles publicados no número 1 da revista *Orpheu* (1915).

marcas gráficas compostas por pontos corridos que, em algumas situações, substituem um período temporal, gesto no sentido da eliminação / encobrimento de informações textuais:⁶

Mas por fim adormeci, levado num sono até alta manhã...

.....
.....

Dois dias depois, sem prevenir ninguém, sem escrever uma palavra a Ricardo, eu tive *finalmente* a coragem de partir...

(SÁ-CARNEIRO, 1914: 167)

Mais virtuoso do que Poe “na imaginação visionadora do estranho” (PESSOA, [1923]: 4-5), como escreveria Fernando Pessoa num texto introdutório à obra do autor americano, Mário de Sá-Carneiro optaria por curtas teceduras literárias. Admirador, precisamente, de Poe, ao qual alude em tom elogioso numa carta enviada a Pessoa no dia 10 de Março de 1913, confessando nesta que as obras pré-cubistas de Picasso “nos causam por vezes – *com os meios mais simples* – os calafrios geniais de Edgar Pöe [sic]” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 53), Sá-Carneiro apelida de “textos breves” um conjunto de escritos que compõem o seu primeiro trabalho narrativo. Estas peças escritas foram integradas, entre 1908 e 1909, numa secção do semanário *Azulejos* bem a propósito intitulada “Contos breves” (cf. NÃO ASSINADO, 1986: 7). Semanário este que, aliás, incluiria nas suas páginas vários outros textos avulsos de extensão reduzida, sobretudo humorísticos.

Fazendo jus ao título do periódico, os contos de Mário de Sá-Carneiro remetem para um ambiente episódico, encontrando-se neles alguns exemplos de estratégias que conspiram para manter um discurso reduzido, sem derivações desnecessárias e focado no essencial da sua narrativa. Em 1986, estas prosas seriam reunidas num volume (que recordaria também no título o termo “Azulejos”) e, nessa altura, o seu editor anónimo afirmaria que já ali se anteviam, “de um ponto de vista temático, as principais obsessões que iremos encontrar no escritor da (breve) maturidade”, destacando ainda, do ponto de vista formal, o seu estilo prosaico subversivo em relação a uma forma lógica de narrar (NÃO ASSINADO, 1986: 7). Atente-se em “A mendiga”, o mais breve desses “azulejos” (com pouco mais de duzentas palavras), publicado originalmente a 2 de Janeiro de 1909:

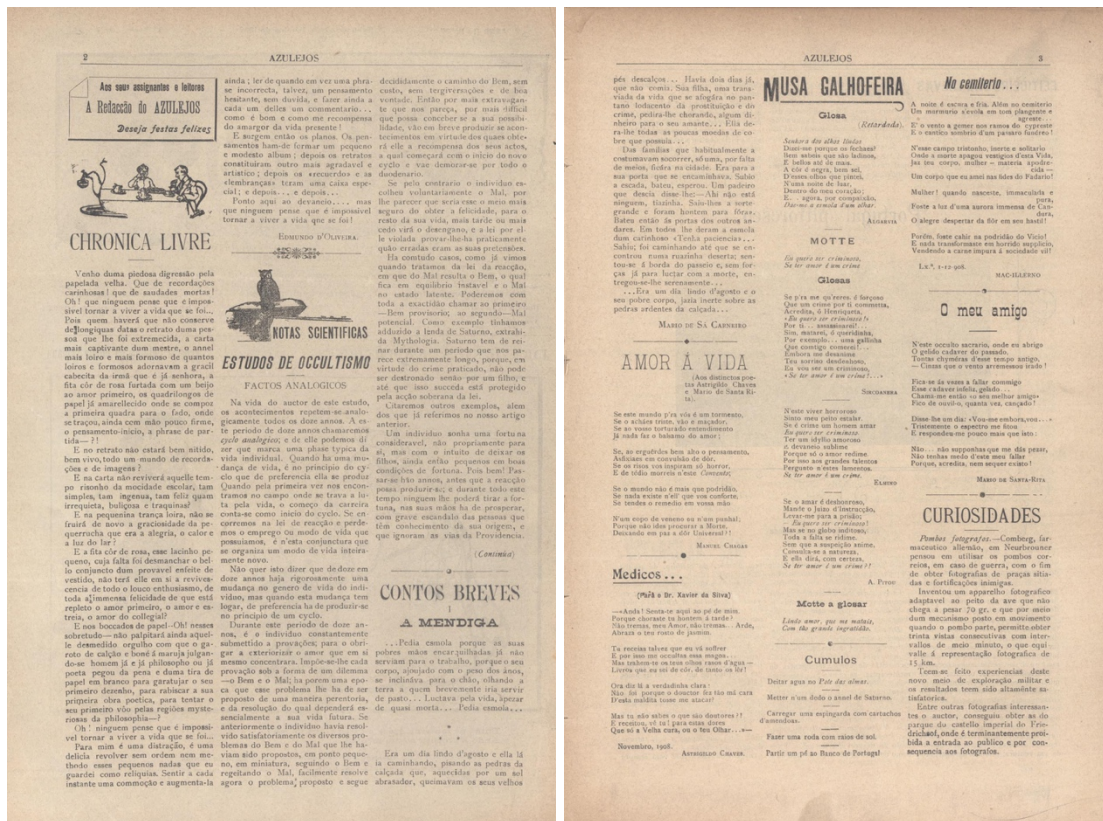
Pedia esmola porque as suas pobres mãos encarquilhadas já não serviam para o trabalho, porque o seu corpo, ajoujado com o peso dos anos, se inclinava para o chão, olhando a terra a quem brevemente iria servir de pasto... Lutava pela vida, apesar de quase morta... Pedia esmola...

⁶ Apesar de a primeira edição apresentar 206 páginas numeradas, várias estão vazias e muitas outras são deixadas com grandes áreas em branco. Veja-se que, numa edição recente, *A Confissão de Lucio* é grafada em menos de 100 páginas (cf. SÁ-CARNEIRO, 2010: 293-390).

Era um dia lindo d'agosto e ela lá ia caminhando, pisando as pedras da calçada que, aquecidas por um sol abrasador, queimavam os seus velhos pés descalços... Havia dois dias já, que não comia. Sua filha, uma transviada da vida que se afogara no pântano lodacento da prostituição e do crime, pedira-lhe chorando, algum dinheiro para o seu amante... Ela dera-lhe todas as poucas moedas de cobre que possuía...

Das famílias que habitualmente a costumavam socorrer, só uma, por falta de meios, ficara na cidade. Era para a sua porta que se encaminhava. Subiu a escada, bateu, esperou. Um padeiro que descia disse-lhe: – Aí não está ninguém, tiazinha. Saiu-lhes a sorte grande e foram ontem para fora. Bateu então às portas dos outros andares. Em todos lhe deram a esmola dum carinhoso “Tenha paciência”... Saiu; foi caminhando até que se encontrou numa ruazinha deserta; sentou-se à borda do passeio e, sem forças já para lutar com a morte, entregou-se-lhe serenamente...

... Era um dia lindo d'agosto e o seu pobre corpo jazia inerte sobre as pedras ardentes da calçada. (SÁ-CARNEIRO, 1986: 27-28)



Figs. 1a e 1b. “A mendiga” (cf. SÁ-CARNEIRO, 1909: 2-3).

Não parece oferecer dúvida que este texto pretende transmitir o drama da vida de uma personagem recorrendo a uma narração abreviada (seleccionada) dessa mesma vida e, para além disso, confrontar o leitor com o cenário e a problemática da desigualdade social. Ou seja, transmite-se a história de alguém, contando, neste caso, as suas últimas e fatídicas passadas. O estilo em que a narrativa é exposta inclui momentos descritivos e informativos sobre o estado de alma da personagem. Todavia, não só surge aqui marcado esse exercício de selecção, levado a cabo *a priori* pelo autor, quanto à redução de uma história mais longa em poucos eventos, como

algumas passagens do texto apontam para uma atitude pragmática, concentrada no encadeamento das acções centrais que fabricam o drama (bater à porta de uma família e depois de outras, o percurso do trajecto até ao local em que se abandona à morte) que surgem no parágrafo antecedendo o desfecho. Em termos formais, no entanto, o desenlace da narrativa resolve o enredo, não levantando dúvidas ou inquietações no que respeita ao sentido do texto. Quer isto dizer que o leitor não encontra um modelo narrativo disruptivo, perante o qual teria de descobrir / reanalisar os elementos linguísticos e suas inter-relações, de modo a apurar (ou a especular sobre) as significações e lógica textuais.

Por outro lado, pertencente ao mesmo volume, o conto “O caixão” (7 de Setembro de 1908), que surge impresso por completo em apenas uma página da revista (embora constituído por cerca de quinhentas palavras), apresenta elementos mais contundentes que favorecem a negação de um ‘tudo dizer’ na expressão literária narrativa, começando logo pela sua frase de abertura: “...E, no meio da alegria ruidosa dessa ceia de rapazes, a voz grave do Patricio Cruz fez-se ouvir” (SÁ-CARNEIRO, 1908: 5)⁷. Introduzindo a narrativa *in medias res* por meio de uma conjugação, Sá-Carneiro transmite a sua intenção de deixar de lado eventos acessórios, chamando toda a atenção do leitor para o acontecimento central que deseja explorar. A ênfase é dada a um elemento – um caixão carregado por dois homens que, afinal, não passava de um adereço de teatro – e não àquilo que envolve este elemento (as descrições são praticamente inexistentes), tal como acontece, por vezes, num azulejo ou numa série deles, em que os eventos suspensos na imagem são, num primeiro impacto, mais incisivos em quem a visualiza do que os detalhes acessórios lá figurados.

Dispostas sob a analogia ‘texto-azulejo’, algumas destas peças esboçam uma escrita de momento, concentrada num contexto narrativo específico, sugerindo ainda indícios de uma ambição visual no sentido de aproximar a lógica da página à de uma tela. Uma espécie de presságio para uma escrita que viria a ser “fixador[a] de instantes” (título de um conto que publicado em *A Águia*, 1913; cf. SÁ-CARNEIRO, 1913a: 47-54). O diálogo entre texto (breve) e imagem, encaixa-se, aliás, plenamente no âmbito do projecto modernista e, quanto aos portugueses, está implícita em algumas das suas produções.

Refira-se que Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971), assinando com o pseudónimo Violante de Cysneiros (cf. KLOBUCKA, 2015), criado por ocasião da sua participação no projecto *Orpheu*, publicaria em 1916, no periódico *O Autónimo*, textos para uma rubrica também ela intitulada “Azulejos”.⁸ Paralelamente, no seu

⁷ Na edição de 1986, as reticências iniciais foram suprimidas, perdendo-se com isso uma ênfase ainda maior num estilo narrativo cingido ao essencial, que remete para o leitor o preenchimento das informações ausentes. (cf. SÁ-CARNEIRO, 1986: 11).

⁸ Cada um destes textos, dezanove no total (publicados entre 13 de Maio e 2 de Dezembro de 1916), surge numerado e subintitulado. Com a excepção do último, todos são assinados por Violante de Cysneiros. O título da rubrica terá sido da responsabilidade de Côrtes-Rodrigues, já que a mesma

primeiro trabalho em prosa, Almada Negreiros evoca para a escrita uma referência visual que incide sobre o instante (e é instantânea), ao intitular de *Frizos* uma série de treze textos breves, doze dos quais incluídos no número inaugural da revista *Orpheu* (1915). O primeiro destes, “Silencios”, publicado um ano antes, é ainda iniciado, tal como no ‘azulejo’ de Mário de Sá-Carneiro, por “...e”, para mais em letra minúscula (NEGREIROS, 1914: 7). *Frizos* é, recorde-se, anunciado na revista *Orpheu* como uma obra independente, a “saír [sic] este ano”, constituída por “prosas ilustradas pelo autor” (NÃO ASSINADO, 1915a: [s. p.]), informação que demonstra a natureza verbo-visual do projecto e a relação dos textos com a faceta plástica de Almada, associação reforçada mais adiante pela informação veiculada na página que lhes serve de intróito: “Frizos do desenhador José de Almada-Negreiros [sic]” (NEGREIROS, 1915: 51)⁹. O próprio título remete para uma marca visual, se nos lembrarmos dos frisos enquanto elemento arquitectónico, que, não raramente, sobretudo na Civilização Egípcia e na Antiguidade Clássica¹⁰ surgem adornados de figuras e símbolos, ora esculpidos, ora pintados, e por vezes acompanhados de signos linguísticos com a função de representarem um episódio ou uma série de acontecimentos do foro mitológico. Junte-se a estes exemplos o de Augusto Ferreira Gomes (1892-1953), que subintitularia da seguinte forma a sua prosa poética destinada ao malogrado terceiro volume da revista *Orpheu*: “Descrição de um frizo a malachilo e oiro, encontrado nas ruínas da casa de Caius Syrus, em Pompeia” (GOMES, 1984: 41-46; VLACHOU, 2015: 525-527).

Os casos anteriores, para além de sugerirem uma atitude a tender para a aproximação (e subversão) de géneros literários e até de reinos artísticos, remetem também para a importância do elemento humorístico. Na actuação da primeira geração modernista em Portugal, formada em torno do projecto *Orpheu*, a depuração, a visualidade e o humor surgem manifestados noutras produções protagonizadas por alguns colaboradores da revista, como seja a hipotética récita “*paúllica*”, que terá sido “preparada em segredo”. De acordo com o jornal *A Capital*, em 5 de Julho de 1915, tratar-se-ia de um:

não existia antes, nem se prolongou depois, da sua colaboração.

⁹ Também Pessoa, conhecedor do trajeto de Almada no desenho humorístico, se refere aos textos de *Frizos* como “contos do desenhador, José de Almada Negreiros” (PESSOA, 1985: 58).

¹⁰ As civilizações egípcia e grega são conhecidas fontes de inspiração para Almada e Pessoa, respectivamente. Lembre-se que Almada produz em 1913 alguns desenhos que remetem para os frisos egípcios (cf. RODRIGUES, 2015a: 95-96) e que se auto-intitula em “A scena do odio” (datada de 1915, mas só publicada na *Contemporânea* em 1923), como “Narciso do Egipto” (NEGREIROS, 1923: 1). Já Pessoa parece inclusive relacionar o paganismo com o sentido de contenção artística, ao escrever “Objectivos acima de tudo, os pagãos tinham a noção do Limite. Foram os primeiros a tel-a. Em tudo que foi d’elles essa noção se revela. Na sua estatuária, que é de homens comprehendedores da fôrma, na sua litteratura onde, pela primeira vez no mundo apparece a noção da unidade, da construcção, da organicidade da obra de arte” (PESSOA, 2016: 346, 489; cf. PESSOA, 1966: 260).

Drama dinamico (!) intitulado *A bebedeira*, representado por... pernas. O panno sóbe apenas até á altura do joelho dos actores, de fórmula que o espectador não vê mais do que pernas humanas, pernas de cadeiras, pernas de mesas, tudo isto illuminado por estranhos effeitos de luz, dançando coisas macabras e desconexas...

(NÃO ASSINADO, 1915c: 2; SOUSA, PIZARRO e FERNANDES, 2022: 260-261)

Mário de Sá-Carneiro esteve certamente envolvido na urdidura deste projecto (ou blague¹¹), mas seria Pessoa, pela mão do seu heterónimo Álvaro de Campos, que corrigiria, em carta enviada ao director daquele periódico (carta que não seria publicada, apesar de aludida na notícia no dia seguinte), utilizando um tom de paródia e confronto, alguns dos dados noticiados sobre os “intuitos theatraes que tomaram alguns dos meus collegas de ‘Orpheu’, sob minha diligente orientação”. Adianta, então, que se tratava, não tanto de um “drama dinamico” futurista, mas de um “estudo synthetico do jornalismo portuguez, e que [...] se vêem apenas os doze pés dos trez jornalistas que estão em quasi-scena” (PESSOA, 2014b: 537-539; BNP/E3, 160). Paródia à parte, a representação traria à cena os três aspectos referidos, utilizados de forma subversiva: depuração – no facto de apenas serem visíveis as pernas dos actores; visualidade – sobretudo no desafio (imagin)ativo de levar os espectadores a reconstruir os elementos em falta; e, claro, o humor – enquanto base de toda a orquestração. Aspectos que, assim, serviriam o propósito modernista de fabricar e expor a novidade artística, alternativa aos modelos vigentes, mesmo se (ou exactamente por isso) tal criasse polémica e chocasse o meio cultural.

Quanto a Fernando Pessoa, não só se detecta também nas suas produções a componente humorista (cf. VASCONCELOS, 2017), como se poderá afirmar ter sido ele um dos pólos difusores de uma literatura económica e breve.

Fernando Pessoa e a lição de Edgar Allan Poe: teoria, projecção e prática

Pessoa defendeu em várias ocasiões um comportamento de contenção literária, tendo escrito (ou pensado escrever) textos nos quais o valor da brevidade marca presença. Esta inclinação de Pessoa para os textos breves não surge, obviamente, por acaso. De entre as várias considerações que teceu sobre autores nacionais e internacionais, contam-se aquelas à obra de Edgar Allan Poe, que lhe terá chegado às mãos muito cedo no seu percurso e crescimento literários.¹² Um dos primeiros divulgadores de Poe em Portugal, lembre-se, seria Antero de Quental (cf. SOUSA,

¹¹ Mário de Sá-Carneiro estava em Portugal, e provavelmente em Lisboa, nesta altura, uma vez que existe um hiato na sua correspondência para Fernando Pessoa entre 21 de Junho e 11 de Julho, sugerindo que se encontraria com este na capital (cf. SÁ-CARNEIRO, 2001: 170).

¹² Há indícios de Pessoa ter lido Poe em 1903, conforme deixou anotado em diário. Este foi o momento em que adquiriu, aproveitando o prémio monetário que lhe foi atribuído pelo *Queen Victoria Memorial Prize*, o volume *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays* (Londres: Chatto & Windus, 1902), com introdução de Baudelaire (cf. MONTEIRO, 2000: 111-128).

1999: 116), poeta e filósofo muito apreciado por Pessoa, de cuja obra, aliás, afirmaria ter sido um “definite beginning” [“ponto de partida”] para “the literary change represented by the definitive rupture with Portuguese literary traditions” [a “transformação literária, representada por um rompimento definido com as tradições literárias portuguesas”] (PESSOA, 1967: 351 e 353). A importância de Poe em Pessoa é, pois, assinalável, como postula George MONTEIRO: “Among Pessoa’s precursors on this side of the Atlantic, Edgar Allan Poe stands out as the earliest of them, and, in some ways, the most durable” (2000: 12). Uma das vias pelas quais esta influência se insinua no pensamento pessoano é, precisamente, a da brevidade literária. Numa referência elogiosa incluída em *Erostratus* (projecto, em parte, de c. 1929), Pessoa lembra que “It was one of Poe’s critical triumphs that he foresaw the necessity of the shorter poems. This was one of his visions of a future” [“Um dos triunfos críticos de Poe foi prever a necessidade de poemas breves. Foi esta uma das suas visões do futuro”] (PESSOA, 1967: 207 e 256). Espécie de presságio que Pessoa de algum modo subscreveu num texto escrito intitulado *Impermanence*, escrito cerca de uma década antes de *Erostratus*, mas que tem afinidade com este: “Our age is not that of long poems, for the sense of proportion and construction are the qualities that we have not got. Our age is the age of small poems, of short lyrics, of sonnets and of songs” [“A nossa época não é para longos poemas, pois o sentido da proporção e construção são qualidades que não possuímos. A nossa época é de poemetos, curtas produções líricas, sonetos e canções”] (PESSOA, 1967: 282 e 284). Pessoa revela, portanto, conhecer muito bem a ideia veiculada por Poe, tanto quanto à brevidade, como quanto à importância em preservar a unidade do texto (o efeito de “totality”) na transmissão literária. Sobre esta matéria, Pessoa escreveria ainda no mesmo *Erostratus*: “We need not exclude the epic poem, but we can reduce it to five books — the size of a drama, which should be the limit of literary bulk, that interest may be thorough and maintained” [“Não há necessidade de excluirmos o poema épico, mas podemos reduzi-lo a cinco livros — as dimensões de um drama, que deveriam constituir os limites do bojo literário para que o interesse possa ser completo e se mantenha”] (PESSOA, 1967: 207 e 257; cf. PESSOA, 2000: 194).

A inclinação de Pessoa para a brevidade na literatura é também manifestada pelo seu interesse na frase de Émile Faguet: “La postérité n’aime que les écrivains concis” (FAGUET, 1887: 406). Frase sublinhada no exemplar de um livro deste crítico francês pertencente à sua biblioteca particular (PIZARRO, FERRARI e CARDIELLO, 2010: 235) que transcreveria, ou parafrasearia, quatro vezes no seu *Erostratus*, do qual se pode extrair ainda o seguinte trecho, eco da filosofia ali contida:

In a hundred years from now it will be impossible to issue a complete edition of Byron, or of Shelley or of Goethe the poet or Hugo. Even modern selections from them will be further pared down by the stress and storm of time: the hundred pages, in which we now know Wordsworth (to any purpose), will become fifty; the fifty, in which we know Coleridge, will perhaps be no more than ten. Every nation will have its great fundamental books and one or two anthologies of the rest.

[Daqui a cem anos será impossível fazer uma edição completa de Byron, ou de Shelley, ou de Goethe como poeta, ou de Hugo. Mesmo as modernas selectas destes autores serão cada vez mais aparadas pela tensão e tempestade do tempo: as cem paginas em que agora conhecemos Wordsworth (para qualquer fim que seja) reduzir-se-ão para cinquenta; as cinquenta em que conhecemos Coleridge talvez acabem por não ser mais de dez. Cada nação terá as suas grandes obras fundamentais e uma ou duas antologias do resto.]

(PESSOA, 1967: 204 e 253-254)

Outros comentários como [“O romance é o conto de fadas de quem não tem imaginação”] (PESSOA, 1967: 286; cf. PESSOA, 2000: 222), ou o juízo crítico referente à verbosidade dos contos policiais de Anna Katherine Green, “always unpleasantly long [...] on account of some silly love affairs and unimaginative embroilments” [sempre desagradavelmente longos [...] por causa de alguns casos tolos de amor e alguns enredos nada imaginativos] (PESSOA, 2012a: 250; cf. MIRAGLIA, 2018: 421), mostram um Pessoa mais brevista do que adepto das peças longas, ele que, justamente, também não escreveria nenhum romance, embora tenha projectado textos no âmbito do conto / novela policial, muitos inacabados.

Pessoa não expressa apenas teoricamente estas ideias. Podemos encontrar provas da prática da brevidade literária em várias das suas obras e, entre elas, algumas micronarrativas. No *Livro do Desassossego*, por exemplo, para além de diversos aforismos e passagens intituladas de “Máximas”, encontramos textos muito depurados, cuja narrativa assume uma importância estrutural no discurso:

O moço atava os embrulhos de todos os dias no frio crepuscular do escritório vasto. “Que grande trovão”, disse para ninguém, com um tom alto de “bons dias”, o cruelíssimo bandido. Meu coração começou a bater [de] novo. O apocalipse tinha passado. Fez-se uma pausa. E com alívio – luz forte e clara, espaço, trovão duro – este troar próximo já afastado nos aliviava do que houvera. Deus cessara. Senti-me respirar com os pulmões inteiros. Reparei que estava pouco ar no escritório. Notei que havia ali outra gente, sem ser o moço. Todos haviam estado calados. Soou uma coisa trémula e crespa: era a grande folha espessa do Razão que o Moreira virara para diante, bruscamente, para verificar.

(PESSOA, 2014a: 124; parêntesis rectos como no original)

Repare-se como o estilo trabalha aqui para a concisão da narrativa através do uso da conjugação “e” no início de um parágrafo, ou, mais evidente ainda, no recurso a cláusulas accionais sintéticas, colocadas umas a seguir às outras (“Meu coração começou a bater [de] novo. O apocalipse tinha passado. Fez-se uma pausa”).

Depois, há “A Rosa de seda (fábula)”, uma das narrativas mais breves que Pessoa publicaria, neste caso no dia 4 de Abril de 1915 em *O Jornal*, logo a seguir, portanto, ao surgimento da revista *Orpheu*:

Num fabulario ainda por encontrar será um dia lida esta fabula:

A uma bordadora de um paiz longinquo foi encommendado pela sua rainha que bordasse, sobre sêda ou setim, entre folhas uma rosa branca. A bordadora, como era muito jovem, foi

procurar por toda a parte aquella rosa branca perfeitissima, em cuja semelhança bordasse a sua. Mas succedia que umas rosas eram menos bellas do que lhe convinha, e que outras não eram brancas como deviam ser. Gastou dias sobre dias, chorosas horas, buscando a rosa que imitasse com sêda, e, como nos paizes longinquos nunca deixa de haver pena de morte, ella sabia bem que, pelas leis dos contos como este, não podiam deixar de a matar se ella não bordasse a rosa branca.

Por fim, não tendo melhor remedio, bordou da memoria a rosa que lhe haviam exigido. Depois de a bordar foi comparal-a com as rosas brancas que existem realmente nas roseiras. Succedeu que todas as rosas brancas se pareciam exactamente com a rosa que ella bordara, que cada uma d'ellas era exactamente aquella.

Ella levou o trabalho ao palacio e é de suppor que casasse com o principe.

No fabulario, onde vem, esta fabula não traz moralidade. Mesmo porque, na idade de ouro, as fabulas não tinham moralidade nenhuma.

(PESSOA, 1959a: 305-308; SOUSA, PIZARRO e FERNANDES, 2022: 338-339)

Parodiando o género fábula, ou mais concretamente, construindo uma anti-fábula que nunca poderia vir a ser incluída num livro dedicado ao género, Pessoa concentra o discurso no núcleo da trama, isto é, na demanda da rosa perfeita por parte da bordadora. Nele, a informação supérflua é apenas telegraficamente mencionada ou deixada à imaginação do leitor (como seja o casamento com o príncipe, no fim do texto, ou de uma esperada descrição da rainha e do seu reino) e os momentos descritivos são reduzidos ao mínimo. A história é assim tecida em pouco mais de duzentas palavras, na qual as ideias de concisão e de brevidade prevalecem, havendo ainda espaço para cunhar nela um tom humorístico, ingrediente fundamental na actuação dos modernistas portugueses e, em particular, nas micronarrativas que estes escreveriam.

O facto de este texto ter vindo a público pouco depois do número inaugural da revista *Orpheu* sugere que, por esta altura, Pessoa applicava a brevidade nas suas narrativas. Efectivamente, deste período conhecem-se várias micronarrativas, mais breves ainda do que esta última, embora nunca publicadas, entre os quais uma outra que traz novamente a lume uma referência à fábula:

Fabula Invisivel

— Sim, disse o homem louro, foi a melhor mulher que conheci.

Calei-me, que era o que estava; ha opiniões que são como os presentes que não damos — não podem dar-se (como as mulheres honestas).

— Era morena? perguntei enfim, esgotados os effeitos do silencio, e porque sou psychologo.

— Não, era minha mulher, respondeu o homem sempre louro.

— Muito obrigado, disse eu.

E continuamos fumando em silencio, ambos satisfeitos com a vida.

(Isto é uma fabula. O homem louro, porem, levou comsigo a moralidade quando se levantou. Quando o encontrar, e elle m'a restituir, dictal-a-hei a V. Exas).

(PESSOA, 2020: 161; BNP/E3, 27²² E⁵⁻¹)

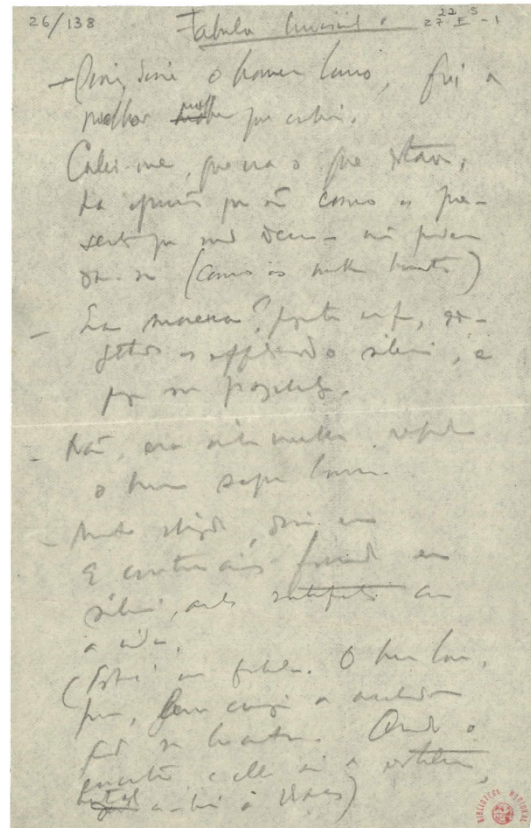


Fig. 2. "Fábula Invisível" (BNP/E3, 27²² E⁵-1r).¹³

Estas “fábulas” mostram um Pessoa em experimentações com a brevidade narrativa e o uso que dela faz, num estilo depurativo acompanhado de um humor acutilante, para subverter o género.

Outros esboços de projectos seus, que ficaram por concluir, também integram, de forma directa, o princípio da brevidade e depuração narrativas, sugerindo, uma vez mais, a sua importância e presença no processo criativo – embora talvez também indiquem, dada a não concretização dos mesmos, alguma incerteza ou dificuldade quanto à publicação de obras com estas características. Logo em 1903, Pessoa teve a intenção de reunir alguns contos em volume, “20 deles ‘short and pathetic’”, palavras do próprio. Mais tarde, em 1920, num outro projecto atribuído à mão heteronímica de Bernardo Soares, que teria o nome de *Taquigrafia* (BNP/E3, 144G-29r)¹⁴, título que, na opinião de Ana Maria Freitas, pode “ter a ver com o intuito de representar, de forma breve, casos de vida”, Pessoa demonstra conhecer (e valorizar) a filosofia desta técnica de escrita abreviada, na qual a brevidade está implícita

¹³ A transcrição anterior é de José Barreto, que reviu o texto (“damos” vs. “demos”; “mulheres honestas” vs. “mulheres bonitas”; “fumando em silêncio” vs. “forrados em silêncio”; “Isto é uma fábula” vs. “Esta é uma fábula”; “e ele in da a ostentar” vs. “e ele ma restituir”). Tinha sido publicado em 2015 sob o título “Fábula Imoral” (cf. PESSOA, 2015: 193-195).

¹⁴ Veja-se este e outros cadernos em <https://purl.pt/1000/1/cadernos/index.html>.

(PESSOA, 2012b: 8, 10). Pessoa projectou ainda um livro que consistia numa colecção de, conforme anotou, “Small essays based on the circumstance that ‘there is no subject, however wide, which may not be contained in a small discourse’” (PESSOA, 2009: 375; cf. SOUSA, PIZARRO e FERNANDES, 2022: 422). Passível também de ilustrar a presença e importância destes aspectos na sua conduta literária, está a vontade de incluir na lista de publicações da Olisipo, efémera editora que criou, um volume com “Haikais e outros poemas japoneses” (PESSOA, 1986a: 159). Seria, em todo o caso, a Olisipo a editar uma das obras de carácter mais brevista em Portugal naquele início de século: *A Invenção do Dia Claro* (1921), de Almada Negreiros.

O interesse por peças de extrema brevidade prolongar-se-ia no tempo, como demonstram outros textos seus datados dos anos 20, entre os quais se podem novamente encontrar algumas micronarrativas. Nota especial para dois exemplos com assinatura de Álvaro de Campos: o primeiro surge integrado num texto-resposta a um inquérito, promovido em 1926 pelo jornal *A Informação* (cf. PESSOA, 1926: 3), e mais tarde recuperado com o título “Aventura amorosa” numa compilação com orientação brevista (PESSOA, 1959b: 309-311); o segundo, intitulado bem a propósito “Novela curta” e contendo pouco mais de 100 palavras, seria publicado por *O Notícias Ilustrado*, em 1929, num exíguo quadrado posicionado no canto superior direito da página (PESSOA, 1929: 2).

Se Pessoa defendeu a brevidade e a contenção literárias no geral, e estas tiveram repercussões na sua expressão narrativa, não espantará que tenha partilhado tais ideais com os seus parceiros modernistas, sobretudo os mais próximos de si. E, mais do que partilhado, talvez os tenha influenciado. Como Almada Negreiros um dia recordaria: “nenhum de nós [os de *Orpheu*] tinha dúvidas: ele [Fernando Pessoa] era o Mestre!” (citado em PESSOA, 1986b: 264).

Almada Negreiros, o mais breve dos breves

Almada penetra na atmosfera vanguardista da capital em 1913, data da sua primeira exposição individual na qual exibiria caricaturas e desenhos. É nesse ano que frequenta o café “A Brasileira” do Chiado, que se encontra com PESSOA (1966: 42) e que ilustra um poema de Mário de SÁ-CARNEIRO (1913b: 758). Qual a profundidade e natureza das tertúlias entre “o entusiasta sem limites do novo”, “o mais lúcido companheiro literário que possa alguma vez ter um autor” (referências suas a Mário de Sá-Carneiro e Pessoa, respectivamente) e Almada, e com que detalhe estava este a par dos projectos daqueles, é difícil dizer (NEGREIROS, 1971: 19-20). No entanto, o facto de ter tido contacto logo em 1913, senão antes, com a obra de Sá-Carneiro e de existirem comentários entre este último e Pessoa sobre dois trabalhos de Almada, ambos de 1915 (o poema “A scena do odio” e a novela *Sr. Mendes*, desaparecida) (cf. SÁ-CARNEIRO, 2001: 188-189, 222, 252), sugere a existência de um intercâmbio artístico a três, que iria, com certeza, deixar marcas na obra almadiana.

Difícilmente terá passado ao lado de Almada, por exemplo, a “original expressão” (NÃO ASSINADO, 1914: 191) da novela *A Confissão de Lucio* ou o vanguardismo contido nos contos publicados na imprensa, entre 1913 e 1914, e depois reunidos em *Céu em Fogo* (1915), os quais, aliás, na opinião de Massaud MOISÉS, “nem são novelas [...], nem sempre se enquadram na categoria do conto” (1975: 165-166), duas obras de Mário de Sá-Carneiro inovadoras e disruptivas quanto à forma e às estratégias narrativas que apresentam.

Relativamente a Pessoa, sabe-se que Almada elogiou “O Marinheiro” em 1915 e que seria com alguns trabalhos daquele que as suas primeiras narrativas dialogariam mais de perto.¹⁵ Neste sentido, Celina SILVA apontaria que “Almada [...] rapidamente ‘absorve’ muitos dos conceitos debatidos entre ‘os de *Orpheu*’”, em que pontificaria, à cabeça, o ideário de Pessoa. A afirmação, ainda desta autora, de que existiu “uma grande afinidade entre a teorização elaborada por Pessoa [...] e a produção de Almada até 1917” (1994: 142, 101) ganha, com efeito, maior contorno quando se observa a similitude entre o princípio que Pessoa anotou no seu (já referido) projecto de ensaios sintéticos e o estilo presente em *Civilização e Cultura* (1935), texto com apenas cento e noventa e cinco palavras no qual Almada disserta sobre dois conceitos complexos recorrendo a um discurso extremamente breve, conciso e quase telegráfico (cf. NEGREIROS, 1935: 6). Confirmam estes dois casos que, pelo menos com Almada e Pessoa, a aplicação da brevidade na actuação do Modernismo português transbordou a prática literária. Aliás, neste âmbito, Almada escreveria a mais breve e sintetizada (para além de irónica) História de Portugal.¹⁶

Também à semelhança do que fez Pessoa, se podem encontrar em Almada algumas passagens a favor da contenção e brevidade literárias. Veja-se o seguinte trecho retirado de *A Invenção do Dia Claro*:

Imaginava eu que havia um livro para as pessoas, como ha hostias para cuidar da febre. Um livro com tanta certeza como uma hostia. Um livro pequenino, com duas paginas, como uma hostia. Um livro que dissesse tudo, claro e depressa, como um cartaz, com a morada e o dia.
(NEGREIROS, 1921b: 11)

Mas a transposição mais evidente desta ideia aparece num ensaio publicado em 1942, no qual, logo na abertura, se lê um apelo aos autores para resistirem à tentação

¹⁵ Num retrato-caricatura de Pessoa, executado por Almada e datado de 15 de Março de 1915, pode ler-se: “Ao Fernando Pessoa com admiração pelo ‘Marinheiro’” (NEGREIROS, 1994: 19). Esta dedicatória é anterior, portanto, à data do número inaugural da revista *Orpheu* (finais de Março), confirmando a partilha de trabalhos antes da publicação dos mesmos.

¹⁶ Refiro-me a “Histoire du Portugal par cœur”, de que existem duas versões conhecidas: uma datada de 24 de Abril de 1919, incluída em *Parva (em Latim)*, sem ilustrações e disposta em forma de estrofe, ocupando uma página e meia de dupla coluna; a outra, de 7 de Abril de 1919, publicada em 1922 na revista *Contemporânea*, acompanhada de nove ilustrações e distribuída por onze páginas, apresentando acentuadas alterações textuais em relação à versão anterior (cf. NEGREIROS, 1920a: [s. p.]; 1922d: 25-35).

da repetição estéril: “O Poeta não pode deixar à posteridade tanto texto quanto é necessário para um livro de venda”. Ensaio para o qual, muito convenientemente, Almada escolheu como epígrafe a frase de Voltaire, “Je trouve tous les livres trop longs” (NEGREIROS, 1942: 256). *Et pour cause*, pois Voltaire, que Pessoa também lera¹⁷ e Almada enumerara, em 1933, num rol de “formidáveis figuras do pensamento europeu” (NEGREIROS, 2006: 201), foi um conhecido adepto do comedimento literário, tendo deixado para as gerações futuras vários pensamentos neste sentido, entre os quais: “Le secret d’ennuyer est celui de tout dire” (VOLTARE, 1822: 37). De facto, as facetas respeitantes à defesa da brevidade literária, protagonizadas sobretudo por Pessoa, com ecos de Poe, mas também por Voltaire, Baudelaire, Rimbaud ou Apollinaire, surgem como uma evidente fonte de influência na génese das experiências narrativas de Almada (cf. RODRIGUES, 2015a: 65-75). Refira-se ainda o contexto do Futurismo, que Almada abraçaria e do qual seria o grande motivador em Portugal (na companhia de Santa-Rita Pintor) entre 1915 e 1918. Não é, por isso, de admirar a presença ideológica de Marinetti na sua expressão artística, manifestada, em particular, pelo grito de alerta sobre a necessidade da literatura se reinventar enquanto arte moderna, abraçando e reflectindo as velozes transformações que ocorriam na sociedade, começando pela própria velocidade, essa nova ditadora em vários quadrantes da vida.

O experimentalismo e a negação das convenções apresentam-se como vias para essa renovação, daí o elevado anarquismo linguístico, formal e gráfico que caracteriza os textos futuristas almadianos neste período. Neles viu David Mourão-Ferreira uma base para a tendência de síntese de Almada, mas classificou-a como um sinal de aversão à narrativa. No entanto, se por um lado é possível ler os princípios da proposta literária futurista espelhados, por exemplo, em *K4: O Quadrado Azul* (1917), como “um implacável veredicto quanto à impossibilidade de narrar” (MOURÃO-FERREIRA, 1985: 88), por outro lado, esses mesmos princípios podem também ser interpretados, e funcionar, como um incitamento à acção crítica e à revisão das formas de narração tradicionais, até aí praticadas, sem implicar a negação da acção e a intenção narrativas, presentes na literatura e no autor. Mais ainda quando a intenção está intrinsecamente plantada dentro deste último, o que acontece em Almada. Em *K4: O Quadrado Azul*, Almada explana essa acção crítica, ao apontar os discursos saudosistas, promotores de enredos empoladamente descritivos

¹⁷ Existem dois livros de Voltaire na Biblioteca particular de Pessoa (cf. VOLTARE, 1904; 1912; PIZARRO, FERRARI e CARDIELLO, 2010: 347). Pessoa recordaria ainda, numa passagem do seu *Erostratus*, uma crítica de Voltaire relativamente à prolixidade na literatura: “Most of modern literature is written talk, fireside telling with the voice raised, the wrong afflatus, sometimes that sad Letter to Posterity which, as Voltaire said of J. B. Rousseau’s poem of the name, will never reach the addressee” [“A maior parte da literatura moderna é conversa escrita, contos à lareira pronunciados em voz alta, o aflato errado, algumas vezes a triste Carta à Posteridade, que, como disse Voltaire acerca do poema de J. B. Rousseau com o mesmo título, nunca chegará ao destinatário”] (PESSOA, 1967: 205 e 254).

em que imperava o vagar, como um tipo de expressividade literária a reformular. Exclama, por isso, morte à “saudade”, ao “regresso”, ao “verbo parar” e ao “verbo recuar”, quatro elementos que se distanciavam cada vez mais do momento histórico em que vivia, marcado por uma série de eventos de ordem tecnológica e sociocultural que alteravam paradigmas e comportamentos. Note-se que estas mudanças introduziriam, no quotidiano, expectativas erguidas sobre novas lógicas temporais, transparecendo um estado de coisas que justificava palavras de ordem como: “Morram os relógios, mentira! O mez é que tem 24 horas! o anno são só 12 dias!” (NEGREIROS, 1917: 17). Almada demonstra saber bem que a noção da passagem do tempo se alterava, e que, portanto, como noutra ocasião, em 1925, lembraria, “A unidade do tempo passou a ser relativa” (NEGREIROS, 1925: 3).

Ainda que esta seja uma fase bastante experimentalista e exuberante da sua produção artística, o estímulo futurista nos anos pós-*Orpheu* terá servido como inspiração para que Almada continuasse a desenvolver, no contexto da renovação e da subversão que ia marcando parte das actividades literárias no país, os textos narrativos esboçados em *Frizos*, sobretudo aqueles integrados no âmbito da extrema brevidade. De facto, a brevidade e a depuração literárias foram valores que estiveram presentes na estética do Futurismo, bem representados, por exemplo, no teatro síntese de Marinetti, que haveria de ter uma peça publicada, em 1922, precisamente na revista *Contemporânea*, como se verá mais adiante. Sabendo, pois, que a literatura tinha agora à sua frente um horizonte em que reinava a euforia do novo e da velocidade, Almada estava consciente de que, para narrar este horizonte, seria necessária uma outra dinâmica e configuração discursivas. As narrativas concisas e depuradas dão voz a estas alterações, uma vez que, pela manipulação temporal que as caracteriza, oferecem a possibilidade de experienciar um universo ficcional vasto (muitas vezes apresentado de forma compacta e elíptica, mas depois expansível) por intermédio de uma leitura veloz.

Cruzando-se com os destinos de Almada esteve ainda o escritor Ramón Gómez de la Serna, autor de um tipo de textos extremamente breves (raramente ultrapassando duas linhas) a que chamou *greguerías* e que terá começado a escrever em 1910 (DE LA SERNA, 1998: 8). Tratando-se de rasgos textuais com uma brevidade extrema (na sua maioria compostos por uma ou duas frases), e carregados de humor, algumas dessas *greguerías* são marcadas pela narratividade, possuindo os traços fundamentais das micronarrativas. Um dos casos mais representativos seria este: “Olharam-se de janela a janela em dois comboios que iam em direcções opostas, mas tal é a força do amor que logo os dois comboios se puseram a andar para o mesmo lado” (DE LA SERNA, 1998: 15). Ramón Gómez de la Serna, que viveu em Portugal algumas temporadas desde 1915 – e contactou nessa altura pelo menos com António Ferro – terá sido, de acordo com Fernando Cabral MARTINS, um importante impulsor da estadia em Madrid, entre 1927 e 1932 (cf. 2004: 16-17), do “el extraordinario, admirado Almada”, comentário proferido pelo espanhol em 1921

(citado em GASPAR, 2004: 171). É de supor que Almada conhecia, antes da década de 1920 e, portanto, da escrita de *A Invenção do Dia Claro*, algumas *greguerías* deste seu amigo e admirador, podendo estas ter motivado até as narrativas mais breves incluídas no livro almadiano.

Em resumo, poder-se-á então dizer que Almada encontrou, nos contactos (exteriores) com importantes vanguardistas brevistas, nacionais e internacionais, condições favoráveis e inspiracionais ao desenvolvimento da sua expressão interior, a qual, aliás, já se inclinava desde bem cedo para o campo da economia e da sugestão artísticas, aplicado à narrativa. De facto, a combinação brevidade-narratividade-humorismo mostra-se de tal forma estrutural na realização artística de Almada que não surpreende que se encontrem manifestações destes eixos logo nas primeiras composições que assinou, produzidas antes da sua entrada no grupo modernista português (cf. RODRIGUES, 2015a: 83-100).

A sensibilidade de Almada para a arte visual e a sua inclinação para contar histórias, juntamente com a actividade de ilustrador humorístico e o ambiente intelectual de vanguarda em que mergulhou no início da sua vida artística, destacam-se assim como elementos-chave de uma fórmula pessoal que contribuiu para a produção de textos, nas primeiras duas décadas do século XX, com valor narrativo e marcados pela brevidade, porventura os mais breves publicados por um escritor português até esse momento. Vários destes textos apresentam características que permitem identificá-los como micronarrativas ou para elas se encaminham. Analisemos alguns exemplos.

Frizos

As narrativas incluídas em *Frizos* iniciam o trajecto, lembrando as palavras de Jorge de SENA, de “uma das maiores linguagens realmente de vanguarda e realmente modernas da nossa literatura neste século” (1990: 28). Linguagem que introduz na literatura princípios de outros reinos artísticos, desde logo daqueles que incluem actuações ao vivo, porque a predisposição de Almada para contar é uma predisposição cénica – contar é representar. Ernesto de SOUSA resume esta dualidade, apontando a presença da atitude narrativa ao lado do aspecto performativo:

Quando o lemos é impossível deixar de sentir o pintor enquanto que nos desenhos e pinturas dificilmente o narrador ou o poeta, o artesão da linguagem deixam de se nos impor. Isto verifica-se em primeiro lugar por uma poderosa tendência narrativa, um fascínio relativamente à comunicação oral.

([1983]: 24)

Contar, portanto, *in presentia*, e animar, por seu lado, contando. Sendo então possível afirmar, como o faz Ellen SAPEGA, que “Toda a obra almadiana é essencialmente narrativa” (1992: 17), com as histórias a marcarem lugar inclusive nos textos das suas

conferências e nos seus ensaios.¹⁸ Daí também que os seus amigos, caso de López Rubio (1903-1996), recordem “as facécias e histórias inventadas por Almada que a todos divertia” (citado em VICENTE, 1985: 64).

Nem sempre, no entanto, esta inclinação surge completamente inequívoca em *Frizos*. Leia-se “A sombra”, a mais breve das micronarrativas aí incluídas¹⁹, em que a dimensão de narrar convive com a de poetizar aquilo que é narrado, o que terá levado Ellen SAPEGA a afirmar que este texto não inclui “quaisquer estruturas narrativas” (1992: 23):

(TRADUÇÃO DE UM POEMA DE UMA LINGUA DESCONHECIDA)

Foi ali que um dia sentiu desejos de partir também. Que ficava fazendo sósinha? Quem leva uma lança, leva a mulher também.
O seu chã negro tem um segredo, e o seu mal de morte vem do mesmo dia.
Os annos correram sem nóvas algumas, e as môças finaram-se velhas, velhas de tanto esperar.
E todas as noites, na margem sombria, uma silhueta franzina de tragica sonambula vae seguindo, como um braço murcho de cypreste a boiar ao de cima da corrente que o vae levando-mansamente.

(NEGREIROS, 1915: 55)

Acontece que a narração, ainda que apresentando-se sub-repticiamente, é a base que sustenta a dinâmica da mensagem literária e constrói o estado desolador em que se encontra a personagem principal. É verdade que a palavra poema, contida no cabeçalho (espécie de subtítulo), anuncia e prepara à partida o leitor para um registo poético, mas não se pode esquecer a pretensão modernista de contrariar convenções e hibridizar géneros literários. As marcas de uma escrita poetizada existem, mas são as formas verbais “correram”, “finaram-se” e “vae seguindo” (sobretudo esta) que, formando uma linha temporal e encadeando os vários momentos vividos pela protagonista, carregam e transmitem a dimensão da sua angústia – o cerne do texto.

A estratégia discursiva recorre à exposição de uns poucos factos textuais, informados em traços gerais, dos quais se podem extrair outros, olhando às relações semânticas que se estabelecem entre si. Este tipo de discurso promove uma narrativa contida no seu essencial, depurada e aberta, com elevada carga metafórica e metonímica. Depreende-se que a acção se passa num local rústico, uma aldeia talvez, mas é apenas referido um “ali”. Não é dito que existe um homem e que este debandara para a guerra, mas para onde irá “Quem leva uma lança” senão para uma batalha? A morte desse homem também não é referida de forma explícita, mas é

¹⁸ Entre muitos outros exemplos, veja-se as seguintes passagens: “Isso era apenas na istoria [sic] que se estava a contar” (“O modernismo”; NEGREIROS, 1926: 3); e “Esta velha historia, escolhida para iniciar estas palavras” (em “O desenho”; NEGREIROS, 1927a: 4).

¹⁹ Os textos de *Frizos* que mais se aproximam das micronarrativas, segundo a definição apresentada no início deste artigo, são: “Silencios”, “Ciúmes”, “O echo”, “Mima fataxa”, “A sombra”, “A sésta” e “Primavera” (cf. RODRIGUES, 2015a: 92-93).

tentador imaginar que aquele braço vagaroso na corrente, metáfora para o fado da sua companheira, será imagem do corpo dele, tanto quanto simboliza a vida da mulher que se arrasta em dúvida e esperança. Não é ainda dito explicitamente que a figura feminina partira, embora o desejasse, e, no entanto, todas as noites ela “vae seguindo” à beira da “margem sombria”, uma margem que pode ser sempre a mesma. “Tragica sonambula”, ela realiza, talvez, esse seu desejo, na deambulação sonhada por essa margem-“sombri[i]a” (título do texto), repetição dos seus dias. E mais não sabemos. Os pormenores ausentes incentivam o leitor a ir além dos elementos fornecidos pelo texto, abrindo outras opções para o desenrolar da história, umas das características fundamentais das micronarrativas. Isto é, abrem um espaço em que o leitor “se vê obrigado a participar na recomposição da ordem dos acontecimentos e a interceptar as várias falas incluídas no texto” (SAPEGA, 1992: 27).

Algumas das marcas linguísticas que atribuem formalmente uma natureza narrativa aos textos de *Frizos* mais próximos das micronarrativas são: “De repente”, (“Ciumes”); “Depois” (“Ciumes”, “A sésta” e “Primavera”); ou o verbo “Ir”, em particular conjugado no pretérito perfeito (“foi” ou “foram”), presente em quase todos eles. Para o ambiente narrativo contribui ainda a utilização da conjunção “E” no início de algumas frases, chegando mesmo a iniciar, como já referi anteriormente, “Silencios”. Cada “E” pressupõe um acontecimento anterior e acrescenta à história um novo, transmitindo uma sensação de sequência temporal entre os dois. São disso exemplos: “E vinha de novo o silencio a ensinar-lhes o caminho”, “E as boas-noites a separa-los de novo”, em “Silencios” (NEGREIROS, 1914: 7); “E elle a saudá-la ameaçou-lhe um beijo”, em “O echo”; “E Ella, magoada dos remorsos de Pierrot, acaricia-lhe a fronte num grande perdão. E, feitas as pazes, ficou combinado que Ella dormisse outra vez”, em “A sésta” (NEGREIROS, 1915: 53, 56).

Entre estes “frizos”, há os que recorrem a um discurso mais simplificado para construir a sua narrativa. É o caso de “O echo”, texto parco em adjetivos, figuras de estilo e descrições, que oferece com clareza uma história pouco complexa e pouco expansível (mas não totalmente fechada) e centrada num único momento de subjectividade:

Tão tarde. Adão não vem? Aonde iria Adão?!
 Talvez que fosse á caça; quer fazer surpresas com alguma côrça branca lá da floresta.
 Era p'lo entardecer, e Eva já sentia cuidados por tantas demoras.
 Foi chamar ao cimo dos rochedos, e uma voz de mulher tambem, tambem chamou Adão.
 Teve mêdo: Mas julgando fantazia chamou de nôvo: Adão? E uma voz de mulher tambem, tambem chamou Adão.
 Foi-se triste para a tenda.
 Adão já tinha vindo e trouxera as settas todas, e a cáça era nenhuma!
 E elle a saudá-la ameaçou-lhe um beijo e ella fugiu-lhe.
 – Outra que não Ella chamára tambem por Elle.

(NEGREIROS, 1915: 53, 54)

Evocando duas personagens bíblicas incontornáveis, Almada constrói um enredo e revela, de forma criativa, a solução do mesmo, estreitando assim as suas opções interpretativas. O título é logo a primeira pista colocada à disposição do leitor e este pode comparar a informação aí contida com a sua suspeita quanto à chave que resolve o enigma patente no texto. Se esse indício tivesse sido omitido, a certeza da interpretação seria menor, já que a ideia de eco, presente na repetição “também, também”, é veiculada através de uma relação metonímica não completamente evidente. Refira-se que o recurso a dois vocábulos iguais para produzir este efeito demonstra um trabalho exploratório e lúdico sobre a linguagem de modo a descobrir, nesta, novas (e indirectas) possibilidades de sentido. Trabalho que se tornaria um hábito confessado de Almada: “Gásto os dias a experimentar logares e posições para as palavras. É uma paciência de que eu gósto” (NEGREIROS, 1921b: 21). Aqui, o jogo linguístico inventado (“também, também”) realça a importância das componentes visuais e auditivas do texto, para além das semânticas, deixando evidente a intenção de Almada em apelar a sentidos mormente explorados noutros reinos artísticos, proposta de uma experiência literária plurisensorial que se aproxima das representações ao vivo e, dada a brevidade da leitura, também da observação de uma composição plástica.²⁰

Parva (em Latim)

Estilo linguístico semelhante marca também presença em algumas micronarrativas contidas em *Parva (em Latim)*, um jornal manuscrito em 1920 no âmbito de um grupo futurista criado na companhia de quatro amigas e após regresso a Portugal depois de uma curta estadia em Paris. Na antecâmara deste projecto, em 1919, Almada escreve e envia por carta para esse grupo quatro micronarrativas (cf. NEGREIROS, 2017: 256). Entre estas encontra-se uma versão brevíssima do seu conto “O kágado”, publicado em 1921, e este “O lagarto”:

Ao princípio tive medo mas depois pareceu-me um arlequim. Parece que traz um maillot muito justo ao corpo. Os palhaços vestem-se de lagarto. Ao princípio também tive medo dos palhaços, muito medo, mas depois é que vi que eles não faziam mal, é para fazer rir. Já vi um palhaço imitar um lagarto. Este palhaço não era para fazer rir, ninguém se ria, era uma coisa difícilíssima o que fazia o palhaço que imitava o lagarto. Imitava muito bem o lagarto. Um dia num piquenique uma senhora da sociedade bateu num lagarto com o chapéu de chuva. Fartou-se de chover toda a noite.

(NEGREIROS, 2017: 89)

No seu estilo bastante cénico e marcadamente oral, a narrativa inicia-se com timidez, secundarizada pelas sensações do narrador. No entanto, ela ganha novo e inesperado fôlego na sua última parte, através de uma construção accional, que

²⁰ A relação estreita entre a leitura de uma micronarrativa e a visualização de uma imagem pode ser representada pelo epíteto *ut pictura narratiuncula* (cf. RODRIGUES, 2015b).

embora remeta para as elaborações precedentes, está longe de esgotar as possíveis interpretações do texto.

Esses quatro primeiros exercícios depurativos ficariam guardados na gaveta, mas outras narrativas “pequenas” (vocábulo que remete para uma das acepções do étimo latino *parvus*) e sintéticas seriam incluídas no jornal. “Pierrette desce ao jardim da Pierrette”, por exemplo, é uma composição verbo-visual que sugere a existência do horizonte espacial de uma página, presente em várias prosas de Almada. Inspirado, uma vez mais, nas personagens da *Commedia dell’Arte*, as quais seriam integradas em várias das suas obras visuais, dramáticas e literárias (desde logo em dois textos de *Frizos*), este trabalho tem ainda o interesse acrescido de apresentar o texto condicionado ao espaço que ladeia uma imagem feminina posicionada no meio da página, com isto transmitindo ao leitor a sensação de que o autor se lançou num auto-desafio condensativo do seu relato para que este aí coubesse. (NEGREIROS, 1920c: [s. p.]). O mesmo sucede em “Viagem que fez Zu ao Poço do Bispo”, uma história igualmente delimitada, desta feita dentro de um rectângulo central:

Pipas vazias e guarda fiscal e pipas vazias. Ainda mais guarda fiscal. Mais pipas vazias. E por fim, pipas vazias e guarda fiscal.

Não se vê o poço nem o bispo. Havia um guarda fiscal sentado em cima de uma pipa vazia. A uma certa altura acabam os electricos porque ha uma parede mesmo deante das linhas. Os electricos voltam para traz com saudades do Terreiro do Paço. Estou com dôres de cabeça. Nas dôres de cabeça ha pipas vazias e guarda fiscal. Deante do Poço do Bispo o Tejo parece particular.

(NEGREIROS, 1920d: [s. p.])

Aqui, a narrativa começa por ser sugerida pela palavra “viagem” contida no título, embora se trate de uma viagem transmitida por intermédio de expressões descritivas e da atitude introspectiva do protagonista, o qual se apresenta estático, como se tivesse acabado de chegar ao seu destino. É nessa condição que detalha o que vê e sente, mais a dor de cabeça que, entretanto, o assaltou. Apesar da aparente inércia, o discurso possui elementos que levam o leitor a imaginar acontecimentos sucessivos. Desta forma, é praticamente inevitável não recriar mentalmente a chegada e a partida dos eléctricos ou, contido no jogo criativo e simples das palavras que compõem o primeiro parágrafo, a entrada e saída de guardas-fiscais do que pode ser um armazém (ou, noutra leitura, uma tasca). Com recurso a uma história simples, que se cinge a uns poucos momentos triviais do quotidiano, Almada volta a conseguir engendrar uma micronarrativa em que ainda cabem o tom humorístico e as recriações linguísticas.

Num terceiro texto pertencente a este jornal, intitulado “História da menina doida que não era parva de todo”, assiste-se a uma acção ainda mais vincada no sentido da concisão narrativa:

Eu nunca gostei de brincar senão ao pé dos Grandes Edifícios. Faziam uma sombra muito grande para eu poder brincar à vontade e sem chapéu. Depois do almoço a sombra estava do outro lado.

Quando já estão todos a dormir accendo a vela. A vela não tem nem metade da força do Sol mas as sombras da vela estão sempre a tremer e as do Sol não.

Partiu-se o meu copo de beber leite e trouxeram-me o leite noutra copo. O leite também parecia outro. Já não sou a mesma. O copo que se partiu é que me fazia lembrar-me de tudo.

Quando veem buscar o burro para ir andar à nóra vê-se perfeitamente que elle não queria agora mas vae.

Se me dessem a escolher eu antes queria ser cegonha para não ter que andar acompanhada quando se vae à rua.

(NEGREIROS, 1920b: [s. p.])

Esta micronarrativa parece ter sido edificada com camadas avulsas empilhadas umas sobre as outras, cada qual constituída por um parágrafo relatando um acontecimento sem ligação referencial àquele que o antecede ou sucede, deixando assim ao leitor muito por preencher. A excepção está no sujeito narrativo que, presumivelmente, por sugestão do título, é comum a todos. Cada um destes blocos possuiria condições formais para ser considerado uma micronarrativa, quisesse o autor apresentá-los como tal – o que, efectivamente, viria a acontecer com o primeiro, reformulado e incluído por Almada em *A Invenção do Dia Claro*, justamente numa secção em que a simplicidade e a brevidade são levadas ao extremo.

A Invenção do Dia Claro

Refiro-me à secção intitulada “Retrato da estrella que guiou o filho prodigo na volta á casa paterna”, na qual é apresentada uma lista contendo doze textos breves e independentes, uns de carácter filosófico, outros intimistas ou aforísticos, outros ainda com características híbridas entre a poesia e a prosa.²¹ Os cinco primeiros, no entanto, porque revelam de forma mais evidente uma intenção e uma estrutura narrativas, que em alguns casos é mais implícita do que explícita, aproximam-se das características das micronarrativas, as mais breves que Almada terá publicado:

Na praia uma menina perguntou-me se eu era rico. Estava de gatas e muito longe, a perguntar-me se eu era rico.

Todas as manhãs ia brincar com os vizinhos para a sombra da igreja. Depois do almoço a sombra era do outro lado.

Quando as meninas corriam no jardim, os cabellos e os vestidos ficavam para traz.

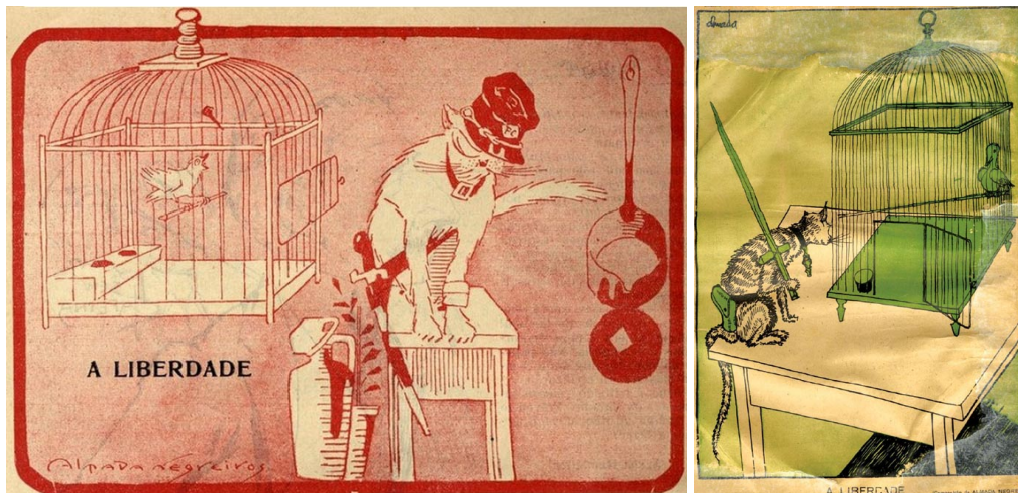
A rapariga das laranjas tinha uma linda voz para vender laranjas. As pessoas ficavam co’as laranjas na mão a ouví-la.

²¹ Apesar de agrupados sob o mesmo título, a separação gráfica “* * *”, a disparidade temática e a ausência de referencialidade entre os textos, confere-lhes autonomia e completude.

A laranjeira ao pé da nóra já me conhecia – punha-se a fingir que era o vento que a fazia mexer.
(NEGREIROS, 1921b: 36)

Repare-se que as alterações efectuadas ao parágrafo retirado do texto de *Parva* (em *Latim*), transformado na segunda micronarrativa acima transcrita, confirmam a atitude depurativa, mas também de potencialização visual (presente no processo criativo de Almada neste período), sem que a aplicação destes parâmetros tenha implicado a perda da valência narrativa original. Efeito este conseguido: pela condensação das expressões “grandes edifícios” e “sombra muito grande”, em apenas “a sombra da igreja” – Almada elimina dois adjetivos, conservando a sensação de grandiosidade; pela especificação do acto de brincar – que, ao contrário do que acontece na primeira versão, adquire agora um elemento temporal (“todas as manhãs”), o qual reforça o valor narrativo do texto; pela diminuição da ênfase confessional do discurso – que perde protagonismo com a alusão a “vizinhos”; e finalmente pela eliminação das razões de teor emocional (“não gostar” e “estar à vontade”) – manifestadas no primeiro caso quanto à escolha da sombra como local para brincar. Considerando ainda o facto de Almada não revelar o género da personagem (que no contexto da primeira versão sabia-se ser feminina), este cinzelamento literário abre o texto para maiores avenidas interpretativas. Almada não só selecciona e autonomiza um parágrafo, elevando-o à condição de texto uno, como subtrai texto ao texto (já de si extremamente breve), sem perder de vista a narrativa, saindo esta, pelo contrário, ainda mais realçada. Uma narrativa inteiramente desprovida de adjectivações e somente apoiada numa linha temporal a dois momentos, ambos com os mesmos elementos nucleares: a personagem (narrador), o acto de brincar e a sombra de uma igreja. A circunstância de brincar à sombra fica assim como que suspensa no segundo momento pela falta de informação explícita que a confirme ou negue, sendo criado um ponto de tensão na narrativa, o qual, posicionado no final do texto (final também da leitura) permanece vivo na retina do leitor, levando-o, inevitavelmente, a cismar nesse vazio. A palavra “sombra” é aliás repetida, tornando-se uma das mais fortes instigadoras da unidade visual e narrativa do texto. São estes os elementos que funcionam como pinceladas instantâneas de uma imagem una e viva sugerida ao leitor.

Uma intervenção como esta, de natureza depurativa, é também possível de ser verificada num documento rascunho, manuscrito, do seu poema “Aconteceu-me” (não datado). Aí, encontra-se patente uma acção selectiva semelhante (ou eliminatória, podia dizer-se) que parece seguir o sentido de aligeirar e reduzir o tecido textual, sendo o resultado final manifestamente mais conciso do que a versão original (cf. NEGREIROS, 1993: 25). O mesmo sucede no caso da nova versão, realizada em 1921, da composição “A liberdade”, esboçada originalmente nove anos antes:



Figs. 3a e 3b. “A liberdade” (NEGREIROS, 1912: [4]; 1921a: 7).

A simplicidade operada nesta composição ganha corpo numa espécie de silêncio, tanto pelo facto de o pássaro surgir em sossego vocal (de bico fechado, ao contrário do desenho de 1912), como pela depuração efectuada aos elementos principais (o gato surge de costas, sem a informação do rosto e sem o chapéu ou a ligadura) e secundários (ambas as personagens posicionam-se sobre uma mesa que substitui o banco e sustenta a gaiola, anteriormente pendurada, verificando-se ainda a ausência da panela, do vaso, do garrafão e do copo, elementos semióticos presentes na primeira versão). Esta comparação tem a particularidade de demonstrar a existência, no campo visual, de um mesmo trajecto, no sentido da simplificação, entre os trabalhos criados nos anos 10 e os do início da década de 20 – percurso análogo àquele que levou, no campo literário, a uma simplificação da estrutura, do discurso e da forma, visível nas micronarrativas de 1920-1921 comparativamente àquelas de *Frizos*.

Com efeito, para além da simplicidade presente nos temas e no estilo de escrita daquelas micronarrativas incluídas em *A Invenção do Dia Claro*, a atitude depurativa terá sido a grande responsável pela sua forma extremamente breve. O resultado traduziu-se em tecidos textuais constituídos por uma, no máximo duas orações, nas quais mora uma narrativa reduzida a pouco mais de duas acções, que, em alguns casos, não são explicitamente apresentadas. Mesmo assim, estas características não garantem que os textos adquiram necessariamente a condição de abertos ou ambíguos. São abertos os dois primeiros, podendo aí sentir-se a vertigem do acontecimento seguinte. Isto é, o momento em que a menina continua a fazer a sua pergunta (ou finalmente pare de perguntar, ou ainda que o ouvinte responda) e a esperada revelação do protagonista quanto ao seu hábito da parte da tarde, brincando ou não (e de que lado) junto à igreja. Mas nos restantes textos a narrativa é mais fechada, verificando-se a ênfase no elemento inusitado da história, de braço dado com um humor subtil (que embora não goze aqui de espaço para se revelar de forma mais evidente, devido à brevidade extrema do texto, não deixa de marcar a sua presença), aquilo que a deixa razoavelmente resolvida.

Estes são exemplos de uma escrita que põe quase totalmente de lado o exercício descritivo, privilegiando a sugestão através de apontadores narrativos, conseguindo projectar no leitor a tal imagem una e viva, fruto da sua forma económica extrema. Uma imagem que transmite em traços simples o “desenho” de Almada e o seu entendimento do instante apreendido: a de uma rapariga lá ao fundo, com areia a rodeá-la, a perguntar, a perguntar, a perguntar; a de uma pressuposta criança a observar, num momento de dúvida, a sombra vespertina de uma igreja, onde poderão andar (ou não) crianças a brincar; a de uma tela contendo várias figuras desenhadas a correr, com os seus vestidos e cabelos exageradamente arrastados, como se de uma fotografia tirada em movimento se tratasse; uma vendedora a dançar em tons de laranja perante uma audiência rendida; uma árvore balbuciando-se às escondidas por trás do ombro de uma figura que por ela passa.

Sendo um “visual” (NEGREIROS, 1965: 8), mas também um contador de histórias, surge como natural que Almada tenha, desde muito cedo, apreciado o valor da brevidade na narrativa, encetando explorações que incluíram uma simplicidade engenhosa, num estilo muito seu, transversal à escrita e ao desenho. Nos seus textos breves, por forma a manter uma unidade visual e semiótica, terá percebido que seria necessário acrescentar à brevidade essa simplicidade e assim esta última torna-se, como escreveu um dia Jorge de SENA, “característica profunda da linguagem de Almada Negreiros, [...] a de uma simplificação no sentido, não dum primitivismo propriamente, mas do que nós poderíamos dizer duma sofisticação da sua simplicidade”, em que “as coisas profundas parecem ser ditas sempre por acaso” (1990: 14). Uma simplicidade que se exacerbou “nos seus desenhos de Paris”, pois é nessa altura que “toma consciência da generalidade da regra – e assim passará também a escrever. Tal é, para ele, ‘a Invenção do Dia Claro’”, refere por seu lado José-Augusto FRANÇA (1986: 247). O encontro entre brevidade e simplicidade atinge a sua perfeição nestas micronarrativas incluídas em *A Invenção do Dia Claro*, obra que Almada viria a confessar, em 1953, ser “O meu unico livro” (NEGREIROS, 1953: 9) e que Fernando Pessoa tentaria traduzir para inglês (cf. NEGREIROS, 2010: 73-95). A distinção dada a uma obra, toda ela anticonvencional e caracterizada pela brevidade, em detrimento de outros trabalhos seus, revela os valores fundamentais da sua actuação e o seu posicionamento do lado da diferença.

De breve a vazio: a recepção crítica da brevidade literária em Almada

Em 1927, Almada publica ainda uma outra micronarrativa com o título “Particular (sem a preocupação de ser entendido pelo publico)”, continuando a praticar a concisão e a simplicidade, embora se note a intromissão de uma intenção ensaística, pelo que em rigor se trate de uma micronarrativa híbrida. Hibridez que terá, talvez, levado a que este texto não tenha ainda sido incluído em nenhum dos vários volumes que integram as edições já publicadas das suas obras completas.

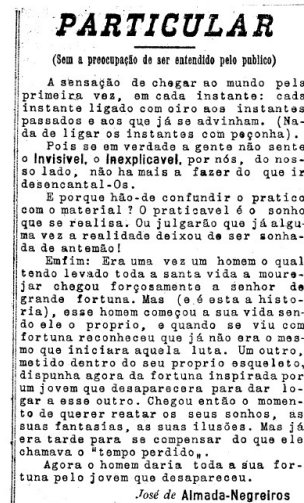


Fig. 4. “Particular (sem a preocupação de ser entendido pelo publico)” (NEGREIROS, 1927b: 1).

Como deixa transparecer o conteúdo do parêntese, Almada estava consciente de que a faceta brevista da sua produção artística, demonstrada por um número considerável de trabalhos realizados dentro de uma lógica económica e sintética, não seria entendida nem valorizada pelos seus leitores. Ainda assim, a espaços, houve algum reconhecimento. Logo em 1915, *El Eco de Santiago*, periódico galego, reportando o lançamento da revista *Orpheu*, havia caracterizado “O echo” como “una joya de filigrana”, reconhecendo e valorizando o trabalho minucioso, executado em reduzidas dimensões, mas de grande mestria literária, expressado por Almada nesta micronarrativa (SÁEZ DELGADO, 1999: 93). E nos anos 30, aquando da sua estadia em Madrid (1927-1932), a percepção de Almada, “o breve”, teve também alguma substância, dada pelo facto de algumas composições suas em banda desenhada terem sido integradas numa rubrica do seminário espanhol *El Sol*, não por acaso intitulada “Los maestros de la historieta”. Mas só em 1946 é que essa sua faceta literária seria apresentada, ainda que ao público inglês, como traço proeminente da sua obra. Quem o fez foi Charles David Ley em 1946, quando, em nota à tradução inglesa da peça em um acto *O Público em Cena*, apontou ser esta “one of his many shorter literary works” (NEGREIROS, 1946: 8). Três opiniões estrangeiras que contrastam com o que acontecera em Portugal, onde a crítica tardaria a detectar o rastilho / herança que, neste contexto de extrema brevidade narrativa, Almada deixava.

Veja-se *Frizos*, por exemplo, que incluídos quase na totalidade em *Orpheu* 1, foram praticamente ignorados no âmbito da repulsa generalizada com que a imprensa portuguesa da época recebeu a revista. Relegado para segundo plano face a outros textos mais polémicos, *Frizos* foi, ainda assim, alvo do mesmo tom trocista num artigo publicado em *A Nação*, no qual se lê: “E agora na prosa, este mimo do sr. José de Almada Negreiros intitulado Taça de chá”. Com direito a transcrição na íntegra, este texto é criticado sobretudo quanto ao tema: “se o auctor nos permite,

observar-lhe-hemos que desvalorizou a sua obra com uma omissão importantíssima, não dizendo como são as estampas do bule, do assucareiro e da manteigueira. Assim está o aparelho incompleto, o que é uma pena” (CRISPIM, 1915: 1).

Não só Almada não demonstra a intenção de recriar a taça de chá através de uma prosa ecfástica (se assim fosse, teria retratado minuciosamente os elementos nela existentes), como ao invés, ainda que inspirada nestes, opta por um exercício accional, construindo uma prosa poética com valor narrativo, ao mesmo tempo propondo uma literatura de teor imaginativo que vai para além da simples descrição estática das coisas. Nada é dito acerca do aspecto inovador desta escolha, nem surge valorizada a construção astuta e o humor subtil, presente no comportamento da gueixa que na manhã seguinte à morte do seu amado tenta esfriá-lo para assim poder entregar-se a outro, já que aquele lhe pedira para se manter com ele enquanto permanecesse quente. Uma dedução que requereria atenção redobrada aos pormenores narrativos do texto. O autor do artigo parece, então, não superar o impacto inesperado, a natureza inusitada e o valor redutor (talvez propositadamente construído), veiculados pela afirmação metonímica contida na última frase do texto, através da qual o leitor fica informado da fonte (neste caso um objecto) para a história narrada: “A estampa do pires é igual” (NEGREIROS, 1915: 59). Frase que atribui à composição um traço de *blague*, efeito que, portanto, lhe anula qualquer seriedade, logo vulgarizando-a e tornando-a num alvo de fácil ridicularização. A ausência de recepções críticas que tivessem visionado os aspectos inovadores desses textos vai continuar por algumas décadas, como se *Frizos*, na obra de Almada Negreiros, tivesse sido um acidente de percurso.²² Vitorino Nemésio, por seu lado, quando aproveita o recém-editado romance de Almada, *Nome de Guerra* (1938), para lançar, na *Revista de Portugal*, alguma atenção sobre a prosa almadiana, não caracteriza, senão superficialmente, os trabalhos anteriores, limitando-se a aludir a dois títulos: *A Invenção do Dia Claro* e *K4: O Quadrado Azul*, resumindo que estes foram “pequenos e paradoxais escritos entre poema e conto, conto e ensaio, ensaio e poema” (NEMÉSIO, 1938: 451).

A Invenção do Dia Claro, tal como *Frizos*, foi outra obra condenada a ver adiado o seu reconhecimento para as gerações imediatamente seguintes. Ainda assim, logo após a sua publicação, foi identificada, em pelo menos um artigo, como “um jubiloso convite á gente simples e de desejos limpidos”, mas logo surgiria postulado que o seu autor “está muito além dos seus contemporaneos”. Ou seja, tratava-se de uma produção deslocada do seu tempo, justificando-se o prognóstico feito pelo crítico de que Almada “há-de achar poucos leitores”, pois haverá “quem o não compreenda

²² Um dos primeiros exercícios interpretativos sobre *Frizos* terá sido executado em 1992 (cf. SAPEGA, 1992: 19-39). O próprio Almada, numa das tábuas bibliográficas que produziu para o projecto das obras completas a ser editado pela Ática (nunca realizado), não inclui *Frizos* (cf. NEGREIROS, 1998: 238). No entanto, *Frizos* faz parte de pelo menos uma outra lista, inédita, actualmente no espólio de Almada (cf. NEGREIROS, [1963-1965]).

ou mesmo quem se ria da sua maneira singular de ensinar aos outros a arte de se tornarem crianças” (MENDES, 1921: 4). A dificuldade em lidar com esta vertente de simplicidade na literatura de Almada, faceta povoada de textos híbridos e experimentalistas, nos quais se incluem as suas micronarrativas, terá contribuído para que a mesma fosse praticamente excluída dos meios literários desde muito cedo e durante várias décadas. Ainda assim, registre-se uma excepção.

Contemporânea

Não obstante a indiferença generalizada com que a crítica recebeu os trabalhos de Almada que incluem micronarrativas, um exemplo de assimilação, na senda do que as figuras principais do Modernismo português produziram quanto à divulgação de obras de teor brevista, encontra-se na revista *Contemporânea*, uma publicação multidisciplinar “que ia figurando como protagonista da vida artistica [sic] e intelectual dos anos 20, animando-a polemicamente – e mundanamente também” (FRANÇA, 1979: 55). Não é de espantar este facto. Comandada por José Pacheco, tripulante e cúmplice com os de *Orpheu* (particularmente com Almada) em tantas aventuras vanguardistas, a revista incorporou, no campo visual e escrito, inúmeras participações dos três modernistas mais afamados, entre muitos outros autores relacionáveis com estes (cf. SILVA, 2004: 314-349). Uma revista, portanto, que deu “voz ao que poderíamos designar por um segundo momento do chamado primeiro modernismo” (SILVA, 2004: 314).

Logo no número 3, de Julho de 1922, poucos meses depois da publicação de *A Invenção do Dia Claro*, a revista *Contemporânea* faz sair um importante artigo de Mário Saa intitulado “Mario: o breve” (“o breve” é um dos cognomes com que o autor apresentaria as suas ideias na revista – os outros seriam “o inculto” e “o laico”), em que é esboçada a defesa da brevidade na literatura – possivelmente o primeiro exercício em português com uma clara ênfase neste tema. Em estilo de manifesto pessoal, o autor afirma-se “inventor da linha recta, inimigo do adjectivo” e insurge-se, em primeiro lugar, contra o exercício desmedido da expressão verbal: “Tudo o que é grande se diz depressa”; “Como eu adoro as pequeninas frases, lúcidos murmúrios... sínteses de pensamento, extractos de espirito!”. Debruçando-se depois sobre a expressão escrita, Mário Saa defende que esta deve ser breve: “Escrever em aforismos é ser apenas... grande! [...] Deveríamos ser obrigados a escrever em pedra antes de passarmos para papel [...]. Sentir violentamente é exprimir em síntese: tanto mais uma obra é do autor quanto mais o autor exprimir em síntese”. E ainda, mais claramente: “Onde ha afluencia ha brevidade; ha síntese onde ha muito que dizer... ou muita criação no modo de dizer!”. Afinal: “‘Deus’ é um monosilabo; relampagos iluminam firmamentos!” (SAA, 1922: 105-107). Mário Saa revela, pois, a mesma atitude brevista que Pessoa e Almada já defendiam e colocaram em prática. Em quem mais se inspiraria Saa para escrever na *Contemporânea* um texto-manifesto

deste tipo, entre outros “textos híbridos e verdadeiramente vanguardistas” (MARQUES, [s.d.]), senão em Almada, de quem fora, aliás, colega de liceu (cf. SAA, 2006: 12)?

A inclinação da revista *Contemporânea* para promover formas literárias breves, entre as quais algumas micronarrativas, estava augurada logo no concurso de contos lançado no número *specimen* de 1915 (com capa de Almada), um concurso para “O melhor conto” sem deixar de incluir no regulamento a alínea seguinte: “Cada conto [...] não poderá ocupar mais espaço que o de duas paginas, compreendendo as indispensáveis ilustrações” (NÃO ASSINADO, 1915b: 3). Parece sintomático que ao limitar a expressão escrita a somente duas páginas, mas obrigando a presença de ilustrações, se tentava ao mesmo tempo elevar a afinação narrativa, deixando a muitas vezes supérflua descrição para as imagens. A iniciativa, no entanto, não teria consequências, uma vez que o primeiro fascículo da revista só chegaria às bancas sete anos depois²³ e desconhece-se se terão sido recebidas (e quais) participações. Mesmo assim, em 1922, a revista abre outro concurso aos seus leitores, desta feita a feitura de peças de teatro limitadas a um acto, mantendo, portanto, uma certa promoção minimalista quanto à dimensão literária, embora, claro está, dessa vez o regulamento não tenha ido ao ponto de impor um tecto para o número de páginas (NÃO ASSINADO, 1922: 98). No número em que é anunciado o concurso (o mesmo em que saiu o artigo de Mário Saa) seria, bem a propósito, publicada uma micropeça de teatro assinada por Marinetti, impressa numa única página e composta apenas por um diálogo de sete falas:

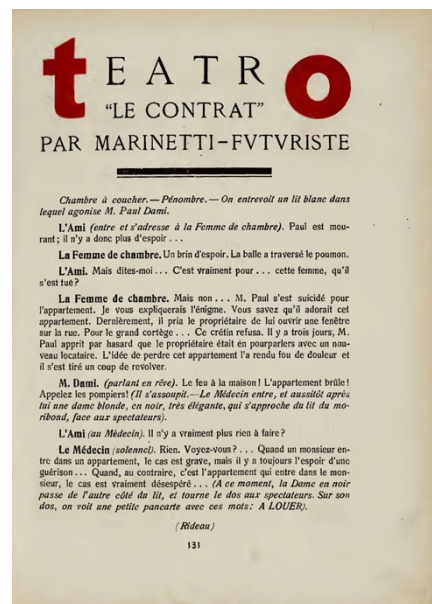


Fig. 5. “Le contrat” (MARINETTI, 1922: 131).

²³ Dada a vasta participação de Almada na revista de José Pacheco e a forte ligação desta à revista *Orpheu*, é possível que a limitação de “duas páginas” para os contos a concurso tenha sido inspirada pela valorização da brevidade e pelas breves prosas (sobretudo as de *Frizos*) ali presentes.

Eis uma tragicomédia que relata um episódio ocorrido no leito de morte de alguém que se terá suicidado, não aparentemente pela causa mais comum a estas decisões – a do amor por outrem –, mas pelo enorme desgosto perante a perda iminente de um apartamento. Apesar de o texto ser factualmente claro quanto aos acontecimentos, cada palavra escolhida é decisiva para a construção de uma narrativa afinal enigmática e aberta a interpretações em vários planos, características fundamentais das micronarrativas. Do ponto de vista formal, participam neste efeito as inúmeras reticências existentes. Já do ponto de vista semântico note-se: o alerta de incêndio e o apelo aos bombeiros, manifestado pelo homem agonizado no estertor da sua morte, que confirma a identificação da personagem com o apartamento (ou antes, a substituição do amor asfixiante em que vivia – e que não lhe deixava abrir uma janela para a rua – pelo apartamento); o diagnóstico médico no sentido dessa deslocação amor-apartamento, ditando o doutor que uma coisa é entrar num amor, outra é deixar que o amor entre dentro de nós; e a presença enigmática da mulher vestida de negro, representativa de um amor que se subentende, precisamente, como negro e destrutivo, mulher que, para mais, é a mensageira do fatídico (e humorista) slogan “Para alugar” (remetendo este tanto para o apartamento como para ela própria). Assim, em poucas, mas bem escolhidas falas, Marinetti apresenta ao leitor um texto vendado, uma grande metáfora, convidando-o a encaixar as peças e ver nele, afinal, outro sentido para além daquele mais óbvio e taxativamente apresentado no início.

Nesse mesmo número da revista pode ainda encontrar-se um breve conto de Almada, “O diamante” (com cerca de quinhentas e cinquenta palavras, ocupando página e meia), o qual voltaria a ser reproduzido, poucos meses depois, na rubrica “Chá das cinco” do *Diário de Lisboa* (cf. NEGREIROS, 1922a; 1922b). As participações de Almada na *Contemporânea* são, sem surpresas, constantes, entre as quais se conta a publicação da sua muito sintética “Histoire du Portugal par cœur”, já aludida, e de um trecho narrativo de uma única página, “O dinheiro” (alegadamente parte de uma conferência; cf. NEGREIROS, 1922d; 1922c).

Entre 1922 e 1926, as páginas da *Contemporânea* apresentariam várias outras formas literárias breves, algumas da autoria de escritores directamente relacionáveis com Almada, sendo o suspeito maior Ramón Gómez de la Serna. Escolha feliz esta, derivada do posicionamento internacional da revista, que fazia questão de defender o “inter-cambio intelectual e artístico com o paiz vizinho” (como surge grafado nas suas páginas iniciais do número 1 de Maio de 1922), mas talvez também motivada, pressupõe-se com alguma segurança, pela influência do modernista português. No volume de Julho de 1922, por exemplo, podemos encontrar sete textículos, cada um com poucas linhas e alguns de teor narrativo, como este:

Definicion de personajes de novela

Era una de esas mujeres que llevan uno de esos corsés baratos de 9,50 que se exponen en las tiendas de telas con gran profusion y cuyos escaparates se ven, sobre todo vemos en la

maadrugada...

Era un hombre de esos que están mordiendo siempre un puro nuevo y echan á la humanidad el desperdício de la circuncision del puro, escupiéndolo por entre los colmillos con monstruoso desdén.

(DE LA SERNA, 1922: 133-134)

Num aparente exercício de paródia (de insólito e de lúdico, mas também de economia), este texto define as personagens de uma novela sem avançar explicitamente para a narrativa da mesma (ou antes, avançando, mas não com o autor no comando, já que este transfere a tarefa para o leitor – o que configura um exemplo de micronarrativa em que a acção está implícita se activada por quem a lê).

O autor espanhol reapareceria também em 1925, agora como alvo de um ensaio que incidiria, tanto sobre si, “escritor novo dentro de uma literatura velha”, ao início “menosprezado” e chamado “de louco”, como sobre as suas *greguerías*, “o mais belo poema das pequenas coisas, das coisas que nada são e que, Gómez de la Serna, piedosamente recolheu”, conforme são aí definidas (ESAGUY, 1925: 6-7). Sinal positivo e de promoção de um estilo de escrita extremamente breve, ainda que validado somente como forma de tratar assuntos menores, ou seja, assuntos episódicos do dia-a-dia.

Saem também em 1922 seis quadras em língua espanhola com o título “Haikais”, agora assinadas por Adriano del Valle, sendo que uma destas, à semelhança do “frizo” de Almada, descreve uma taça de chá apresentando exactamente o mesmo título: “La taza del te”.

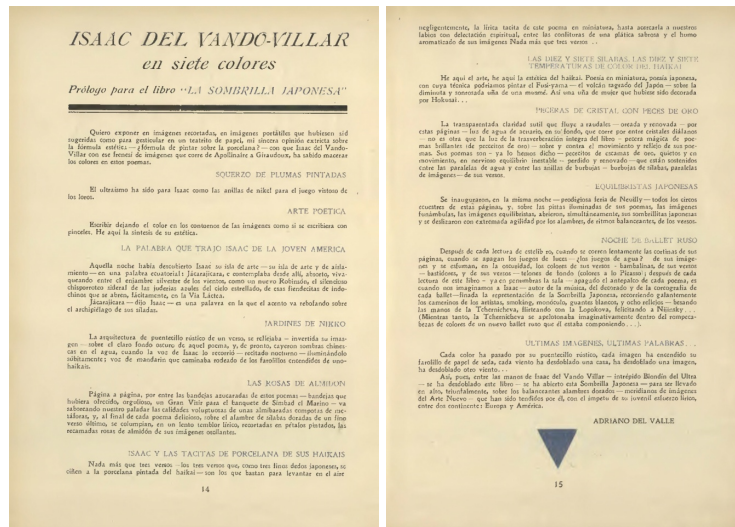
En la taza rosa van, entre luceros,
suscitando un vago temblor de campana,
los poetas chinos, como jardineros
que cuidan las rosas de la porcelana.

(DEL VALLE, 1922: 25)

Aproveitando o rótulo de um género complicado de definir, como é o dos *haikais*, Adriano del Valle produz uma *ekphrasis* em quadra, participando assim no movimento disruptivo das formas literárias clássicas, tão comum na actuação modernista. Para além disso, apresenta-nos um texto fortemente narrativo, desprovido dos elementos acessórios qualificativos habituais neste tipo de construções – em mais um exemplo sugestivo de como narrativa e brevidade, uma vez em conluio, se inserem naturalmente no contexto e, portanto, na dinâmica da revista e do seu tempo.

O poeta voltaria, no primeiro semestre de 1924, a escrever algumas linhas na *Contemporânea* sobre estas formas de “Poesía en miniatura”, num texto anunciado como sendo o prólogo para o livro *La sombrilla japonesa*, do seu amigo Isaac del Vando-Villar. Um prólogo que o autor faz questão de expor em “imágenes recortadas, en imágenes portátiles que hubiesen sido sugeridas como para gesticular

en un teatrito de papel” (DEL VALLE, 1924: 14), isto é, em tópicos sintéticos, o mais sugestivo e visuais possíveis (Figs. 6a e 6b). Veja-se novamente a alusão aos *haikai*, meio por excelência extremamente breve, em que se pode exprimir uma prosa ou uma poesia, ou ambas num só arranjo, numa desejada dança-diluição de géneros. Adriano del Valle manifestaria, aliás, o propósito de editar *La sombrilla japonesa* em nova versão com ilustrações de Almada (o que não aconteceria; cf. GASPAS, 2004: 172). Esta intertextualidade terá resultado dos contactos mantidos, no início dos anos 20, entre Del Valle e Pessoa, e da admiração que o espanhol nutria por Almada, pelo menos desde 1924, tendo recebido deste, em 1946, um exemplar de *Pierrot e Arlequim: Personagens de Theatro* (1924) e outro de *A Invenção do Dia Claro*, esta última que já conheceria, conforme carta enviada Del Valle a Pessoa em 1924. Almada, na dedicatória que grafou nessa cópia de *A Invenção do Dia Claro*, recorda ter sido o espanhol o primeiro a afirmar, relativamente ao texto de *Frizos*, “O echo”, que este “tiene atisbos de genio” (cf. SÁEZ DELGADO, 2014: 57).



Figs. 6a e 6b. “Isaac del Vando-Villar en siete colores: prólogo para el libro ‘La Sombra japonesa’” (DEL VALLE, 1924: 14-15).

Nota final ainda para “Alguns {Pi/Par/Char} adócos”, vinte e um aforismos humoristas de duas a quatro linhas cada, incluídos na revista em 1923 (cf. BRUN, 1923: 46-48), os quais, embora sem grande valor narrativo, são assinados por André Brun (1881-1926), autor contemporâneo de Almada. A presença de Brun não é certamente casual, pois trata-se de um autor com incursões na escrita brevista (cf. RODRIGUES, 2015a: 137) e adepto de uma urgente renovação na expressão literária e artística, como fica evidente num texto seu, grafado no catálogo de uma exposição organizada por humoristas portugueses (1913), em que Almada também participou:

Um bello dia, descobriu-se que havia artistas da penna e do lapis que não pensavam como toda a gente – sobretudo como os outros artistas – e escolhiam para a expressão do seu pensamento formulas d’uma apparencia frivola, paradoxal, cujo effeito era o de fazer rir os

habituaados aos ritos, ponderados e graves, habituaes da grande Arte, a quem persuadiram que deve ser sempre efunada de pompas para ser immortal. E, como apenas se attentasse desdenhosamente na exterioridade extravagante das formulas, sem profundar o pensamento que as inspirava, succedeu que esses, a quem, por necessidade de classificação, chamaram humoristas [...] passaram a ser considerados como creaturas agradaveis n'um contacto passageiro; mas incapazes de, pelo seu esforço creador, produzir uma impressão duradoura.

(BRUN, 1913: 7)

O incentivo ao pensamento original e a crítica à propagada necessidade de uma obra ser “efunada [sic] de pompas” para se tornar imortal, são mais uma vez ideias que concorrem para o fundo modernista e, dentro dele, para a linha brevista da *Contemporânea*.

*

Todos estes exemplos de literatura breve terão contribuído, naturalmente, para “o silêncio com que a imprensa recebera a publicação da revista” (SILVA, 2004: 316) e, para além disso, terão também participado no fenómeno segundo o qual “na *Contemporânea*, o modernismo, repetindo-se, tornou-se aceitável” (TRINDADE, 2008: 186). Esta progressiva aceitação, no entanto, não celebrizou de imediato as formas literárias breves e muito menos as micronarrativas. Ainda assim, a tímida (mas consciente) montra de brevidade que os modernistas orquestraram e a *Contemporânea* prolongou, permaneceu sub-repticiamente presente, aqui e ali, aquém e além, nos suspeitos do costume e noutros poucos por eles influenciados. E terão sido estas sementes, meio dormentes meio sonâmbulas, que mais tarde os movimentos surrealistas e concretistas resgatariam com novo fôlego para as suas hortas criativas (cf. RODRIGUES, 2015a: 128-180).

Bibliografia

- BRUN, André (1923). "Alguns {Pi/Par/Char} adoxos". *Contemporânea*, n.º 7, Lisboa, Janeiro, pp. 46-48.
- _____. (1913). "A proposito de humorismo". 2.ª *Exposição Grupo de Humoristas Portugueses em 1913*. Lisboa: Tipografia do Comércio, pp. 7-10.
- CRISPIM (1915). "Orpheu – I". *A Nação*, Lisboa, 15 Abril, p. 1.
- DE LA SERNA, Ramón Gómez (1998). *Greguerías*. Tradução de Jorge Silva Melo. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1922). "Nuevo muestrario-verano 1922". *Contemporânea*, n.º 3, Lisboa, Julho, pp. 132-35.
- DEL VALLE, Adriano (1924). "Isaac del Vando-Villar en siete colores: prólogo para el libro 'La sombrilla japonesa'". *Contemporânea*, n.º 10, Lisboa, Março, pp. 14-15.
- _____. (1922). "Haikais". *Contemporânea*, n.º 4, Lisboa, Outubro, p. 25.
- ESAGUY, Augusto d' (1925). "Ramón Gómez de la Serna (ensaio)". *Contemporânea*, n.º 1, Lisboa, Março, Suplemento, pp. 6-7.
- FAGUET, Émile (1887). *Dix-neuvième siècle : Études littéraires*. 40.ª edição. Paris : Société Française d'Imprimerie et de Librairie. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-181>
- FRANÇA, José-Augusto (1986). *Amadeo de Souza-Cardoso, o Português à Força & Almada Negreiros, o Português Sem Mestre*. Venda Nova: Bertrand. 3.ª edição refundida e 2.ª edição respectivamente.
- _____. (1979). "Nota sobre a Contemporânea. Sema: Publicação Sazonal de Artes e Letras, n.º 3, Lisboa, Outono, pp. 51-55.
- GASPAR, Luís Manuel (2004). "Esboço de cronologia". *El alma de Almada el impar: Obra gráfica 1926-1931*. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, pp. 166-194.
- GOMES, Augusto Ferreira (1984). "Por esse crepusculo a morte de um fauno...". *Orpheu* 3. Edição de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Ática, pp. 41-46.
- KLOBUCKA, Anna M. (2015). "A propósito de Violante de Cysneiros: *Orpheu*, *Nova Sapho* e as poéticas e políticas de género no Modernismo português". *Estranhar Pessoa*, n.º 2, Lisboa, Outono, pp. 120-136. <https://estranharpessoa.com>
- MARINETTI (1922). "Le Contrat". *Contemporânea*, n.º 3, Lisboa, Julho, p. 131.
- MARQUES, Ricardo [s.d.]. "Contemporânea". *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/contemporanea>
- MARTINS, Fernando Cabral (2004). "A Cidade mágica portuguesa". *Marginálias: Ramón Gómez de la Serna, desenhos de Almada*. Edição de Fernando Cabral Martins e Juan Manuel Bonet. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 15-20.
- MENDES, Ruy (1921). "Uma obra parabolica: 'Invenção do Dia Claro' por José de Almada Negreiros, sejamos creanças para sermos sábios". *Diário de Lisboa*, 12 de Dezembro, p. 4.
- MIRAGLIA, Gianluca (2018). "'Essay on Detective Literature' & 'The Detective Story': dois ensaios de Fernando Pessoa sobre a ficção policial". *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 13, Primavera, pp. 399-507. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0P849DN>
- MOISÉS, Massaud (1975). "Mário de Sá-Carneiro". *O Conto Português*. Edição de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, pp. 165-71.
- MONTEIRO, George (2000). *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*. Lexington: University Press of Kentucky.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1985). "Almada ficcionista". *Almada: Compilação das Comunicações Apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 87-104.
- NÃO ASSINADO (1986). "Nota prévia". *Mário de Sá-Carneiro em "Azulejos": (Contos Breves)*. Lisboa: Contexto, p. 7.
- _____. (1922). "Concurso de peças teatrais em I acto". *Contemporânea*, n.º 3, Lisboa, Julho, p. 98.
- _____. (1915a). "Obras dos colaboradores dêste numero". *Orpheu: Revista Trimestral de Literatura*, n.º 1, [s. p.]. Reproduzido em 1994. Lisboa: Contexto.

- (1915b). “Os nossos concursos: o melhor conto”. *Contemporânea*, número *specimen*, Lisboa, p. 3.
- (1915c). “Uma recita do ‘Orpheu’!: entre outras produções scenicas pensam em representar um ‘drama dinâmico’...” (1915). *A Capital*. 5 Julho 1915, p. 2.
- (1914). “Bibliografia” (1914). *A Águia*, n.º 30, Porto, Junho, pp. 190-192.
- NEGREIROS, José de Almada (2017). *Ficções*. Edição de Fernando Cabral Martins, et al. Lisboa: Assírio & Alvim. 2.ª edição revista e aumentada.
- (2010). “*The Invention of the Bright Day*”. *A Invenção do Dia Claro*. Edição de Jerónimo Pizarro. Tradução de Fernando Pessoa. Lisboa: Guimarães.
- (2006). *Manifestos e Conferências*. Edição de Fernando Cabral Martins, et al. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1998). “1912-1965: Artes e Letras, primeira recolha da obra”. *Colóquio/Letras*, n.º 149-150, p. 238.
- (1994). “Caricatura de Fernando Pessoa”. *Poesia: revista ilustrada de informação poética*, n.º 41, Janeiro, p. 19.
- (1993). *Almada: O Escritor, O ilustrador*. Edição de Manuela Rêgo. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- (1971). *José de Almada Negreiros: Obras Completas*. Lisboa: Estampa, vol. V.
- (1965). *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática. Reproduzido em 2015. Lisboa: Babel.
- [1963-1965]. “Obras completas”. *Modern!smo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa. <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-almada-negreiros/details/33/907>
- (1953). “Diga-nos a verdade: Almada Negreiros”. *Diário de Lisboa*, 28 Janeiro 1953, p. 9.
- (1946). “The public on the stage: One act play”. Tradução de Charles David Ley. *Adam: International Review*, n.º 154-155, Londres, pp. 8-12.
- (1942). “Prefácio ao livro de qualquer poeta”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, n.º 2, Lisboa; Rio de Janeiro, Outubro, pp. 256-61.
- (1935). “Civilização e cultura”. *Sudoeste: Cadernos de Almada Negreiros*, n.º 1, Lisboa, Junho, p. 6.
- (1927a). “O desenho”. *A Ideia Nacional*, Lisboa, 8 Julho, p. 4.
- (1927b). “Particular (sem a preocupação de ser entendido pelo publico)”. *Folha do Sado*, n.º 9, Alcácer do Sal, 30 de Janeiro, p. 1.
- (1926). “Modernismo: conferencia realisada na festa de encerramento do II Salão d’Outono”. *Folha do Sado*, Alcácer do Sal, 19 de Dezembro, p. 3.
- (1925). “Uma estrela do paiz visinho: ‘La Argentinita’ é uma artista verdadeira, saudavel e genial”. *Diário de Lisboa*, 17 de Fevereiro, p. 3.
- (1923). “A scena do odio”. *Contemporânea*, n.º 7, Lisboa, Janeiro, Separata, pp. 1-8.
- (1922a). “O diamante”. *Contemporânea*, n.º 3, Lisboa, Julho, pp. 113-14.
- (1922b). “O diamante”. *Diário de Lisboa*, 5 de Setembro, p. 4.
- (1922c). “O dinheiro”. *Contemporânea*, n.º 2, Lisboa, Junho, p. 92.
- (1922d). “Histoire du Portugal par cœur”. *Contemporânea*, n.º 1, Lisboa, Maio. pp. 25-35.
- (1921a). “A liberdade”. *ABC A Rir*, n.º 1, Lisboa, 1 de Janeiro, p. 7.
- (1921b). *A Invenção do Dia Claro*. Lisboa: Olisipo. Reproduzido em 2005. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1920a). “Histoire du Portugal par cœur et au hasard écrite par moi pour mes 4 cousines”. *Parva (em Latim)*. [s. loc.]: [s. ed.], vol. I, [s. p.].
- (1920b). “História da menina doida que não era parva de todo”. *Parva (em Latim)*. [s. loc.]: [s. ed.], vol. II, [s. p.].
- (1920c). “Pierrette desce ao jardim da Pierrette”. *Parva (em Latim)*. [s. loc.]: [s. ed.], vol. II, [s. p.].
- (1920d). “Viagem que fez Zu ao Poço do Bispo”. *Parva (em Latim)*. [s. loc.]: [s. ed.], vol. V, [s. p.].
- (1917). *K4: O Quadrado Azul, Poesia Terminus, Diz-se Aqui o Segredo do Genio Intransmissível*. Lisboa: [s. ed.]. Reproduzido em 2000. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1915). “Frizos”. *Orpheu: Revista Trimestral de Literatura*, n.º 1, pp. 51-59. Reproduzido em 1994. Lisboa: Contexto.

- _____. (1914). "Silencios". *Portugal Artístico*, n.º 2, Lisboa, Março, p. 7.
- _____. (1912). "A liberdade". *A Bomba*, n.º 2, Porto, 27 de Abril, [p. 4].
- NEMÉSIO, Vitorino (1938). "Romance e novela". *Revista de Portugal*, n.º 3, Coimbra, Abril, pp. 450-456.
- PESSOA, Fernando (2020). *Antologia Mínima – Prosa*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2016). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2015). *A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2014a). *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2014b). *Obra Completa Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2012a). *Histórias de um Raciocinador e o Ensaio "História policial"*. Edição e tradução de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2012b). *O Mendigo e Outros Contos*, Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2009). *Fernando Pessoa: O Guardador de Papéis*. Edição de Jerónimo Pizarro. Alfragide: Texto.
- _____. (2000). *Fernando Pessoa, Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- _____. (1986a). *Fernando Pessoa: O Comércio e a Publicidade*. Edição de António Mega Ferreira. Lisboa: Cinevoz / Lusomedia.
- _____. (1986b). *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Edição de António Quadros. Mem Martins: Europa-América.
- _____. (1985). *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____. (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Pardo Coelho. Lisboa: Ática.
- _____. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Pardo Coelho. Lisboa: Ática.
- _____. (1959a). "A Rosa de seda (fábula)". *Sarça Erótica*. Ed. de Petrus. Porto: Arte e Cultura, pp. 305-308.
- _____. (1959b). "Uma aventura amorosa". *Sarça Erótica*. Ed. de Petrus. Porto: Arte e Cultura, pp. 309-311.
- _____. (1929). "Novela curta". *O Notícias Ilustrado*, n.º 60, Lisboa, 4 de Agosto, p. 2.
- _____. (1926). [Caro Sr. Ferreira Gomes: Respondo, numerando, às seis perguntas do inquerito que não creio que seja seu]. *A Informação*, n.º 61, Lisboa, 17 de Setembro, p. 3.
- _____. [1923]. "Edgar Allan Poe (1809-1849)". *William Wilson*. Tradução de Carlos Sequeira. Lisboa: Edições Delta, pp. 3-5.
- _____. (1915). [Carta de Álvaro de Campos ao director de *A Capital* em 6 de Julho de 1915]. *Espólio Fernando Pessoa*. Biblioteca Nacional de Portugal. BNP/E3, 160.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patrício; CARDIELLO, António (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Edição bilingue. Lisboa: D. Quixote.
- PIZARRO, Jerónimo; FERREIRA, Sara Afonso (2009). "A Génese d'A Invenção do Dia Claro e o estabelecimento de *Invention of the Bright Day*". *Fernando Pessoa: O Guardador de Papéis*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Texto, pp. 283-312.
- RODRIGUES, Bruno Silva (2015a). *As Micronarrativas em Portugal: De Almada Negreiros a Ana Hatherly*. Tese de Doutoramento. Universidade de Oxford. Reino Unido.
- _____. (2015b). "Ut pictura narratiuncula - alguns casos na literatura portuguesa do século XX". *Estudos da AIL em Teoria e Metodologia: Relacionamento nas Lusofonias I*. Edição de Elias J. Torres Feijó, et al. Santiago de Compostela; Coimbra: AIL, pp. 51-59.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2010). *Verso e Prosa*. Ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1986). *Mário de Sá-Carneiro em "Azulejos": (Contos Breves)*. Lisboa: Contexto.

- _____. (1914). *A Confissão de Lucio*. Lisboa: [s. ed.]. Reproduzido em 2013. [s. loc.]: A Bela e o Monstro.
- _____. (1913a). "O fixador de instantes". *A Águia*, n.º 20, Porto, Agosto, pp. 47-54.
- _____. (1913b). "Rodopio". *Ilustração Portuguesa*, n.º 410, Lisboa, 29 de Dezembro, p. 758.
- _____. (1909). "A mendiga". *Azulejos*, n.º 7, Lisboa, 2 de Janeiro, pp. 2-3.
- _____. (1908). "O caixão". *Azulejos*, n.º 6, Lisboa, 7 de Setembro, p. 5.
- SAA, Mário (2006). *Poesia e Alguma Prosa*. Edição de João Rui de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1922). "Mário: o breve", *Contemporânea*, n.º 3, Lisboa, Julho, pp. 105-108
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2014). "A recepção de Almada Negreiros em Espanha". *Revista de História da Arte*, n.º 2, Lisboa, pp. 52-61. <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>
- _____. (1999). *Órficos y Ultraístas: Portugal y España en el Diálogo de las Primeras Vanguardias Literarias (1915-1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- SAPEGA, Ellen (1992). *Ficções Modernistas: Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: ICALP.
- SENA, Jorge de (1990). "Almada Negreiros poeta". *Almada Negreiros: Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2ª edição, vol. I, pp. 9-33.
- SILVA, Celina (1994). *Almada Negreiros: A Busca de uma Poética de Ingenuidade*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004). *Realidade e Ficção: Para uma Biografia Epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, Ernesto de [1983]. *Maternidade: 26 Desenhos de Almada Negreiros*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1999). "Poe in Portugal". *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Iowa City: University of Iowa Press, pp. 115-20.
- SOUSA, Rui; PIZARRO, Jerónimo; FERNANDES, Manuel P. (2022). "O espólio infinito: sobre as novas aquisições, 390 a 829". *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 21, Primavera, pp. 239-471. Brown Digital Repository, Brown University Library. Disponível em linha: <https://doi.org/10.26300/zg56-re52>
- TRINDADE, Luís (2008). "O Jornalismo como modernismo: quotidiano, escrita e massificação". *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português*. Edição de António Pedro Pita e Luís Trindade. Coimbra: CEIS20, pp. 185-197.
- VASCONCELOS, Ricardo (2017). "Mário de Sá-Carneiro, Orpheu, and the Modernist Blague". *Mário de Sá-Carneiro: A Cosmopolitan Modernist*. Edição de Fernando Beleza e Simon Park. Oxford: Peter Lang, pp. 27-47.
- VICENTE, António Pedro (1985). *Almada Negreiros: 5 Anos em Madrid*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- VLACHOU, Foteini (2015). "Augusto Ferreira Gomes and Orpheu 3: the 'Death of a Faun' and literary ekphrasis in Portugal at the beginning of the twentieth century". *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 8, Outono, pp. 506-536. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0TB1546>
- VOLTAIRE (1912). *Romans*. Paris : Librairie Ernest Flammarion. 2 vols. Livro disponível em linha: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-562_2
- _____. (1904) *Contes en vers et satires*. Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale. Disponível em: <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-561>
- _____. (1822). *Poèmes et discours en vers de Voltaire*. Paris : Ménard et Desenne-fils.

BRUNO SILVA RODRIGUES escreve sobre os temas do Surrealismo e das micronarrativas em Portugal. Coeditou em 2015 a tradução de *Apenas uma Narrativa* para inglês: *António Pedro, Just a Story*. Em 2017, participou no volume *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad* com o artigo “Brevity and micronarrativas in Portuguese Modernism” e em 2019 escreveu três entradas para *The International Encyclopedia of Surrealism* (António Maria Lisboa, António Pedro e Portugal). Recentemente, fez parte do elenco que homenageou a vida de Cruzeiro Seixas na revista *A Ideia*, publicando o artigo “Notas para uma cartografia da poesia de Cruzeiro Seixas”.

BRUNO SILVA RODRIGUES writes on Surrealism and microfictions in Portugal. He is the co-editor of *António Pedro, Just a Story* (2015). In 2017, he contributed to the volume *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad* with an essay on “Brevity and micronarrativas in Portuguese Modernism”, and in 2019 wrote three entries for *The International Encyclopedia of Surrealism* (António Maria Lisboa, António Pedro and Portugal). Recently, he paid tribute to Cruzeiro Seixas as part of the celebrations of the poet's life in *A Ideia* magazine, publishing the article “Notas para uma cartografia da poesia de Cruzeiro Seixas”.

Sodoma Revisitada, Sodoma Redivinizada

[Sodom Revisited, Sodom Re-divinized]

António Fernando Cascais*

Palavras-chave

Raul Leal, Sodoma Divinizada, António Botto, Fernando Pessoa, Pederastia.

Resumo

Com o manifesto de 1923, *Sodoma Divinizada*, Raul Leal não pretende apenas sair em defesa de António Botto, como oferecer uma alternativa doutrinária sua aos termos do paganismo estético a que recorre Fernando Pessoa com o mesmo propósito, de algum modo se medindo amigavelmente com o autor de “António Botto e o ideal estético em Portugal”. No manifesto desagua toda a teorização do Vertiginismo Transcendente empreendida por Raul Leal desde o texto fundacional de *A Liberdade Transcendente*, de 1913. No entanto, para além da presença de toda a arquitetura concetual, a própria sublimação da Luxúria e da perversão superior já nele se encontra e é coerente com várias outras obras ao longo de toda a vida de Raul Leal, tanto anteriores como posteriores ao episódio da “literatura de Sodoma”.

Keywords

Raul Leal, Sodoma Divinizada, António Botto, Fernando Pessoa, Pederasty.

Abstract

Through his 1923 manifesto, *Sodoma Divinizada*, Raul Leal does not only purport to champion António Botto, but rather produces an authoritative alternative of his own to Fernando Pessoa’s aesthetic paganism line of argument for the same effect. In this, Leal is somehow attempting to amiably measure himself up as an equal with the author of “António Botto e o ideal estético em Portugal”. Into the manifesto flows the whole framework of the Transcendent Vertiginism defined by Leal in his 1913 foundational text *A Liberdade Transcendente*. However, beyond the presence of that entire framework, the sublimation of Lust and superior perversion can be found in it and it is consistent with several other works all along Raul Leal’s entire life, both precedent and subsequent to the episode of the “literature of Sodom”.

* ICNOVA – Instituto de Comunicação da NOVA.

Quando publica *Sodoma Divinizada* (1923), Raul Leal era detentor de um currículo de apaixonado e truculento polemista nos planos político, literário e cultural, desde os seus tempos de estudante de Direito na Universidade de Coimbra. Tanto pode explicar o denodo com que literalmente salta para o comboio posto em andamento pelo artigo de Fernando Pessoa em defesa de “António Botto e o ideal estético em Portugal”, no n.º 3 da *Contemporânea*. Leal responde efetivamente ao demolidor artigo com que, no n.º 4 da mesma revista, Álvaro Maia atinge a apologia anteriormente feita por Pessoa, mas logo adianta que “não é para defender António Botto que aqui estou” (LEAL, 1989: 74), até porque essa defesa já ele a tinha empreendido através do artigo “António Botto e o Sentido Íntimo do Ritmo”, n.º O Dia de 16 de novembro de 1922. Entre os críticos atuais (GONÇALVES, 2014: 35-36; HILÁRIO, 2008: 281; NEVES, 2015: 383; SILVA, 2015: 114), é opinião corrente que Leal se teria sentido insatisfeito com a tibieza da resposta de Pessoa a Maia, o que é verdade. Não obstante, adiantaríamos que, mais do que insatisfação, o que Leal pretende é contrapor ao argumentário pessoano do paganismo em prol de Botto a sua “defesa e ilustração” de uma pederastia divinizada que ele mesmo diz não ser a do poeta das *Canções*, tomando inteiro partido da polémica entretanto aberta, de maneira a expor as suas próprias teses.

Sobre o argumentário pagão de Pessoa em prol da poesia de Botto, tivemos oportunidade de nos debruçar anteriormente (CASCAIS, 2013), apontando então a habilidade de Botto se esgueirar entre os pingos de chuva de uma borrasca em que Leal, Pessoa e também a durante muito tempo injustamente esquecida Judith Teixeira, mas não o próprio Botto, se lançaram *à son corps défendant*. Mais razão não poderia, pois, ter Aníbal Fernandes quando cedo nota que “António Botto atravessou pela margem essa tempestade que lhe era central” (FERNANDES, 1989: 127). Não será por isso extemporâneo reconhecer que Leal se está a pôr ao lado de Pessoa, mas nos seus próprios e alternativos termos, assim se medindo amigavelmente com ele num exercício que não deixa de ter o seu quê de emulatório, e que cada um fica com o Botto que lhe cabe. Isso em nada viria a opô-los ou sequer distanciá-los, e não só porque Pessoa dá mostras de (ser um dos poucos a) compreender cabalmente o irracionalismo poético-religioso do vertiginismo de Leal, como lhe admira sem reservas a coragem cívica, em cuja defesa sai a terreiro com o seu *Sobre um Manifesto de Estudantes* (1923), depois de os manifestos de Leal, *Uma Lição de Moral aos Estudantes de Lisboa* e *Para os Sórdidos Estudantes de Lisboa* (1923) terem sido objeto, por parte destes, de uma ignóbil campanha de assassinato de carácter. De resto está provada a forma concertada como Leal e Pessoa reagiram aos manifestos dos estudantes (BARRETO, 2012: 245).

A moldura concetual que fundamenta *Sodoma Divinizada*, encontramos-la no Vertiginismo Transcendente cedo definido por Leal em *A Liberdade Transcendente*, de 1913. Seria não só inútil como impossível fazer uma exposição detalhada do sistema lealino, mas acreditamos que algumas passagens deste texto fundacional incidem

diretamente no posterior manifesto em que ele se abalança à divinização da Luxúria e da pederastia. Licenciado em Direito, que mal exerceu, Leal ostenta em *A Liberdade Transcendente* uma segura formação filosófica e científica onde inclui referências a Hume, Veron, Kant e Hegel, Aristóteles e Locke, Platão e Espinosa, Wundt e Wolf, Descartes e Berkeley, Condillac e Hume, Bacon e Hobbes, Newton e Clarke, mas Leibniz mais do que todos, passando pelo teatro clássico e por Goethe e Baudelaire, não perdendo a oportunidade para apodar Lombroso de ocultista, ao mesmo tempo que se vai demarcado de Wilde. Além de vasta erudição, usa de uma limpidez que só se interrompe lá para o último terço do texto, que já antecipa a escrita espasmódica e ofegante dos posteriores manifestos, mas de que ele tem a coragem de se defender, talvez não prevendo, à época em que redige *A Liberdade Transcendente*, que será a fragilidade daqueles últimos que mais iria carecer de salvaguardas:

Meçam bem o alcance de todas as minhas palavras e se, neste resumo, elas podem parecer comprometedoras para a minha reputação em vista do seu aparente absurdo, as minhas obras futuras e mesmo muitas passagens desta, indicadoras duma inteligência sã, livrar-me-hão dos perigos em que por ventura possa incorrer.

(LEAL, 1913: 52)

Atentemos especialmente nas últimas páginas, que sintetizam toda a exposição do Vertiginismo Transcendente naquelas que as precedem:

Deus está em nós, mais ainda, nós somos Deus, o Deus Vertigico, o Deus absolutamente Convulsivo, fusão, transcendentalização do Deus da Bondade, da Harmonia e de Satan, e a compenetração íntima, o conhecimento ou o sentimento absoluto, [...] enfim, a consciência transcendente de tudo, de toda a Vertigem Infinita, Universal, de todo o Infinito em que transcendemos a nossa própria personalidade, o nosso eu e em que gozamos o eterno prazer transcendente e convulsivo do Espírito e da Vertigem que na sua consubstanciação transcendente, [...] transcende toda a acção definida e temporal e transcende, enfim, todas as noções definidas, realizadas em definidas acções, a noção do Bem ou do Mal, da Justiça ou da Injustiça, da Beleza ou do Horrível.

(LEAL, 1913: 110)

Visto que é “o próprio furor criativo do Poder Divino que não conhece limites determinadores” (LEAL, 2018a: 29), a experiência da Vertigem, tal como ela é apresentada por Leal, não só tem um carácter sobre-humano – porque divino, na verdade – como é transformada em princípio de subjetivação, pelo qual me posso constituir como um Eu, e em princípio cognitivo, através do qual eu posso conhecer o mundo. Ao dizer coisas tais como, entre muitas outras, que a realidade da Verdade-Vertigem é impregnada de Vácuo, impregnada de Irreal, possuindo a mesma natureza do Sonho, Leal confere, porém, um inegável carácter onírico e alucinatório à experiência cognitiva.

Com efeito, e ao invés de constituir um instrumento de redução da incerteza, da aleatoriedade e da essencial desconexão que é constitutiva da experiência vivida, a cognição é – deve ser – a tal ponto congenial a esta que se confunde com ela e, por isso, a restitui integralmente, como reconhece naquele que deveria ser o primeiro capítulo de um seu livro sobre *Fernando Pessoa. Precursor do Quinto Império. Na Glória de Deus*:

[...] a Incerteza não surge apenas para nós por supostamente não atingirmos a compreensão, assim misteriosa, das coisas, pertencendo antes substancialmente à Vida, à Existência Pura [...] e quando é certo também que a compreensão referida das coisas se pode tornar um facto, vivendo nós com a razão transcendida a natureza substancialmente, ontologicamente incerta, confusa, labirinticamente emaranhada, estonteante, vertígica de tudo o que existe, natureza-irreal de Sonho-Fantasma em que se exprime o Absoluto através do vácuo!

(LEAL, 2018a: 28-29)

Mais, na medida em que transcende todas as oposições (Bem / Mal, Justiça / Injustiça, Beleza / Fealdade) que sustentam um sistema axiológico a cuja luz se podem emitir juízos de valor acerca do que for, o que é posto definitivamente em causa é o próprio fundamento teórico de qualquer possível condenação da Luxúria e da pederastia, ou, melhor, da condenação vulgar delas, tal como elas também podem ser vividas de forma vulgar e não elevada, como virá a esclarecer Leal em *Sodoma Divinizada*, mas não sem antes o ter feito em *A Liberdade Transcendente*:

A chamada vida dissoluta, quando bem compreendida, não é nada dissoluta! É dissoluta aquela que é o desbragamento dos sentidos mas quando as maiores depravações ultrapassam os sentidos cuja vida é realmente exterior e exteriorizadora, quando os ultrapassam para atingir a alma, assim profundamente convulsionada numa luxúria extática, então, essas depravações são superiores, pressentem todo o Espírito em seu convulsionismo transcendente... Não devemos viver da depravação pela depravação, do mal pelo mal, não devemos viver da paixão, mas devemos aproveitar, não o que ela tem de concreto e material de que apenas devemos partir por a Vida, sempre material, sobretudo a Vida Convulsiva, nos forçar a isso, mas devemos aproveitar, digo, a essência convulsiva da paixão, apercebida abstractamente, e tendo sempre a nossa vista espiritual posta no Espírito!... Não nos devemos lançar na paixão como paixão, ao contrário, devemo-nos elevar acima de todas as paixões, mas através delas, através de todas as depravações e dos crimes mais hediondos é que devemos procurar a espiritualização suprema da nossa alma, definitivamente alcançada na Morte!...

(LEAL, 1913: 119)

Trata-se de algo que Rui Lopo sintetizou lapidarmente na sua análise, quando o descreve:

[...] na concepção do mundo como totalidade deveniente e processual em que tudo em tudo se contém, realiza, funde e indetermina, que se articula com o interesse que ambos manifestam pela mística da *coincidência dos opostos* e pela estrutura do *paradoxo* como figura apta a dizer verdades complexas, relativas a níveis de realidade distintos, ainda que

complementares. Em Raul Leal, a teorização filosófica da *unidade dos contrários* é obtida na prática da luxúria, na criação artística ou na política utópica, desde que alimentadas pela *loucura universal*, pelo *furor diabólico-divino*, pela *Vertigem*, conceito central na sua obra e que designa simultaneamente a participação de Deus na matéria e o resultado final (e apenas ante-visto por profetas e artistas) desse processo.

(LOPO, 2013: 24)

De resto, não é preciso ressaltar aqui a extraordinária coerência doutrinária que Raul Leal manteve ao longo da sua atribulada vida, coerência inclusivamente reforçada sempre que ele executa o gesto de esclarecer retrospectivamente as suas posições.

É o que acontece, por exemplo, na carta a Jorge de Sena de 3 de julho de 1957, na qual define o seu *Vertiginismo Transcendente* como um *Ultra-existencialismo* que se distingue do existencialismo por viver como real – como verdadeiramente existente – a vertiginificante complexidade que se expressa no Compreender ou Conceber que somos, subjetivamente, psiquicamente, e, assim, “essencial razão de ser metafísica que faz que não se trate de obra irracional ou arracional de acaso como parecem supor os simples existencialistas” (Leal *apud* SENA e LEAL, 2010: 48). Ou seja, Leal estabelece a experiência da “contrastogenia-Vertigem de tudo, sempre subjectivamente em nós e sempre fantásmica” (Leal *apud* SENA e LEAL, 2010: 48), como princípio cognitivo que abole a oposição entre subjetividade e realidade externa.

Deste ponto de vista, pode-se fazer entroncar a posição de Leal na denúncia, de matriz heideggeriana, da relação sujeito-objeto própria da racionalidade tecnocientífica moderna, a cuja luz ela é entendida como manipulação objetivadora, regida por um princípio de eficácia. Contrariamente, Martin Heidegger concebe a *Erlebnis*, a experiência originária do ser-no-mundo, sempre radicalmente histórica e linguística, como desvelamento poético que faz com que o mundo seja para nós ao mesmo tempo que nos faz ser a nós próprios, a *Ereignis* que transcende a consciência racional, e que nada tem a ver com o forçar da natureza, das coisas, a revelarem-se, traduzidas nas fórmulas matemáticas quantificadoras da ciência.

Assumidamente incorrendo no risco de uma sobressimplificação abusiva, adiantaríamos que há uma identidade de fundo entre as concepções de experiência em Leal e em Heidegger, e que, a essa luz, o vertiginismo lealeano se pode entender como experiência de que tudo está em tudo, sob todas as formas e de todas as maneiras, que tudo se interrelaciona, se interpenetra e intercomunica, sob todas as distinções e diferenciações linguísticas, morais, políticas constitutivas da finitude humana. Outra coisa não é a indefinida abertura de possíveis, o poder ser tudo em todos, de todas as maneiras, que é, necessariamente, sobre-humana, e que Leal identifica com o seu Vertiginismo Transcendente.

Não é nada difícil registar neste ponto a proximidade entre Leal e o Sensacionismo de Álvaro de Campos, com a ressalva de que, no caso do primeiro, se trata de um programa ético-político que realiza “em simulacro a própria vertigem que diz, isto é, assim sendo capaz de a escrever” (MARTINS, 2008: 395), sem nunca

chegar a formular cabalmente o seu projeto de uma Astralédia, enquanto o programa poético sensacionista é inteiramente bem sucedido no delineamento de uma síntese de todas as artes assente num *ethos* das afeções. Com efeito, o pessoano sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos que se propõe abolir todos os contrários, num sentido alquímico, esotérico e ocultista, é claramente definido e desenvolvido por Pessoa e pode ser tomado inclusivamente como uma das chaves da sua heteronímia (ou heteronimismo), enquanto Leal nunca chega a alcançar nada de semelhante para si próprio e para a sua obra, por mais que insista na vertigem pela vertigem, sem, porém, ousar sequer precipitar-se de braços abertos, quando tudo o exigiria então, a não ser na Indecisão. Nem por isso deixou Pessoa de ter clara percepção da afinidade de fundo entre o Sensacionismo e a abertura de possíveis defendida por Leal, facto que bem pode ser tido por uma das alíneas explicativas da afetuosa cumplicidade que os ligava.

Na verdade, se a abertura radical de possíveis se dá num plano estritamente concetual, não está ao alcance da nossa finitude vivê-la na prática, sujeitos, como estamos, às radicais historicidade e linguisticidade da nossa experiência de ser-no-mundo cuja postulada abertura essencial e originária é de imediato restringida e limitada pelo aqui e agora do nosso enraizamento histórico-linguístico, e como, por outro lado, o próprio Leal não deixa de reconhecer:

Na verdade, existir, exprimir-se, evidenciar-se é, por natureza, evidenciar-se para fora, para Outro, enfim, *relativamente* a Outro ou *subjectivamente* em Outro. Ora, evidenciar-se ou exprimir-se *em relação* a Outro é exprimir-se por criação deste assim verdadeiro agente criador da existência, evidenciada, expressa por ele e para ele que tem, pois, *consciência* dessa evidenciação. [...] Portanto, o Outro de que falei e *em relação* ao qual há existências ou *evidências*, é verdadeiramente um Outrem em virtude da sua natureza anímica. Então, as existências, o que tem, pois, *evidência*, exprimindo-se *em relação* a Outrem – isto é, por-para – em Outrem – exprime-se, assim *subjectivamente*, sendo, portanto, a sua *subjectividade* expressão de *psiquismo* e de *relatividade*. Mas Existência evidenciada como Existência que é (Existência é, por natureza, o que exprime, se evidencia), evidencia-se como Realidade, Realidade absoluta, objectiva através da sua referida *subjectividade* ou psíquica *relatividade* que lhe dá um realismo incerto, confuso, *vertiginoso* e então impregnado de Irreal. Tudo nos leva, pois, à Indecisão-Vertigem de tudo, à metafísica ou ontológica Indecisão-Vertigem de tudo...

(Leal *apud* SENA e LEAL, 2010: 50)

Na sua noção de existência como algo que se exprime ou evidencia para fora, “o que está bem marcado no prefixo ‘ex’, de *exprimir-se* ou de *existir*” (Leal *apud* SENA e LEAL, 2010: 49), poderia dizer-se que Leal se aproxima da *ex-sistência* heideggeriana que entende o ser do *dasein* como puro apareser, acontecer e poder ser destituído de essência in-sistente previamente a toda a mediação linguística – mas também, *et pour cause*, por aí se afasta ele decisivamente de toda a abertura vertiginosa de possíveis suscetível de ser por alguém vivida como tal neste mundo. Nem por isso Leal

considera sequer a remota possibilidade de algum modo renunciar à, ou infletir o rumo da, sua missão demiúrgica de *Hiper-Esteta* (LEAL, 1913: 130), a cujo propósito estabelece um interessantíssimo paralelo, não somente temporal, com o augúrio do Super-Camões de Pessoa (LOPO, 2013: 5). Propõe-se, pois, Leal:

Assim, eu, seguindo estes princípios, não só através das minhas obras em que directamente cultivarei o espírito e por meio das quais eu prepararei a fusão dos outros em mim, não só através delas caminharei para uma morte superior, uma morte convulsiva e livre, uma morte puramente espiritual, vertigica, mas também caminharei através das mais convulsivas depravações, igualmente úteis em si pelas convulsões d'alma que criam e indirectamente úteis pela fusão que por entre essas convulsões também provocam das almas dos outros em mim, nas depravações superiores em mim bem sentidas!... Caminharei através de todas as aventuras, de todas e através de todas as artes, artes convulsivas e espiritualizadoras e caminharei sempre como esteta, um esteta convulsivo que acima de todas as considerações morais se eleva para sentir em si, no seu eu e quase abstractamente, friamente se quiserem, quase espiritualmente, amoralmente, para sentir as almas concretas das coisas, das formas, para sentir em si todo o convulsionismo vibrante, quase em abstracto considerado, todo o convulsionismo da Vida.

(LEAL, 1913: 120-121)

A vertigem manifesta-se no mundo que é também Luxúria, e esta, além da componente vertigica, possui uma componente de bestialidade, mas Leal mostra-se intoleravelmente ambíguo no que toca ao estatuto dessa Besta, ora depreciada como abjeta, ora valorizada como impulso anímico, irresistível, autotélico, uma demanda insaciável, muito distinta, porém, da procura obsessiva de um exutório sexual.

Com efeito, para Leal, a luxúria pode ser profana, terrena, indivina, se deriva da natureza, em alguns luxuriosos, e bem assim no cio burguês puramente carnal, mas pode ser mística se os seus agentes forem místicos em pura exaltação, sentindo Deus convulsivamente através de tudo. Mas isso é apenas acessível ao ínfimo escol a que pertence Leal e, porventura, alguns dos seus companheiros da aventura órfica: “Apenas as naturezas exaltadamente ascéticas podem sentir na luxúria Sobrenatural e Deus. Vão além da Natureza que é o único plano dos burgueses e artistas terrenos” (LEAL, 1989: 82). Experienciarem-na dessa forma mais não faz do que comprovar que “[a] Luxúria é a mais alta manifestação de Mundo, é o Mundo em toda a bestialidade convulsivamente divina quando elevado a puro paroxismo. E se o Mundo é sagrado, sagrada, divina, é a Luxúria!” (LEAL, 1989: 78).

As ocupações artísticas, científicas e filosóficas, tal como as do vício e da luxúria, podem ser cultivadas de forma inferior, terrena, naturalista e profana, mas, em contrapartida, o culto luxurioso das formas bestiais não tem por isso de ser necessariamente antiestético, podendo até ser divino. A bestialidade convulsiva pode tornar-se sublime, tal como muitas coisas queridas dos mais exaltados devassos e a Luxúria pode ser o paroxismo da Arte, apesar de muitos artistas não o alcançarem: “É por ser paroxística, ser Vertigem, sagrada enquanto espírito essencial

de Deus, que a luxúria procura o convulsivo e não apenas a beleza plástica, querendo pois a beleza brutal e dos nervos que a arte despida de sensualidade espasmodicamente espiritualizada não pode atingir” (LEAL, 1989: 78).

Neste sentido, a divinização da Luxúria serve a Leal para a distinguir dos cultos estéticos que não chegam a ser luxuriosos, ao mesmo tempo que constitui um atributo das “formas horrendas das catedrais góticas”, como na “pompa berrante, brutal da Igreja” e enfim em “muitas obras e atitudes dos místicos medievais” (LEAL, 1989: 77). É óbvia a identidade profunda que une *Sodoma Divinizada*, que temos vindo a citar, e as teses de *A Liberdade Transcendente*, que a antecede em uma década:

O culto erótico [...] o culto do excessivo divino que é a Vertigem pura, bestial encarnada mundanamente na luxúria, é a vertiginação do culto estético que, elevado assim a um atordoamento delirante, atinge o supremo paroxismo. A emoção luxuriosa é a emoção estética convulsivamente infinitizada. [...] O erotismo e a luxúria são pois bem o paroxismo infinitamente convulsivo, vertigoso do estetismo puro, não contrariando este. Num caso temos o Belo, limitado por natureza, no outro caso temos o Sublime que não conhece limites, que só conhece a loucura delirante do Infinito que é Deus.

(LEAL, 1989: 76)

Tudo isto que vem desaguar em *Sodoma Divinizada*, faz-se acompanhar, não obstante, por uma sequência argumentativa que é assiduamente falaciosa, rebarbativa e tautológica, de inferências que são menos do que deduções lógicas, e de frequentes paradoxos que são resolvidos com recurso a um tipo de raciocínio que só pode ser qualificado de paralógico (um e outro), que não lógico (um ou outro) atribuindo, por vezes no mesmo enunciado, sentidos contraditórios ao mesmo termo. Os parágrafos intermináveis possibilitam que ele perca o fio à sua própria meada e os neologismos não explicados tornam os escritos herméticos.

Leal constrói os seus textos como os modelos geométricos de M. C. Escher, oníricas impossibilidades tridimensionais onde se pode subir para baixo e sair para dentro, erguer o olhar para o fundo ao mesmo tempo que se cai para o alto.¹ De resto, é isso que de algum modo defende o pronunciamento estético expresso no texto “A derrocada da técnica” (LEAL, 1922: 61). Não seremos os primeiros a notar a retórica retumbante e profética da sua escrita, incomparavelmente mais próxima, porém, da oralidade de comício e de sermão proselitista do que do raciocínio dedutivo e da demonstração filosófica. Rui Lopo põe oportunamente os pontos nos is:

¹ O mesmo se poderia dizer, aliás, da poética de um Herberto Helder que, nada por acaso, tem oportunidade de conviver com Leal por intermédio da frequência comum do Grupo do Café Gelo. Só o reconhecimento de uma profunda afinidade com Leal permitiria a aceitação deste como um dos seus entre a segunda geração surrealista portuguesa, da qual faz parte Luiz Pacheco, seu futuro editor.

O projecto aqui enunciado faz explodir completamente as palavras em convulsões de significação, transpondo para o campo da intencionalidade filosófica e do seu registo conceptual algo que correspondia então a alguma prática poética experimental de vanguarda. Leal assume-se como sujeito – porque ponto culminante – da expressão da totalidade (como conceito e experiência) almejada pela história da controvérsia filosófica de todos os tempos, afinal denunciada como conjunto de concepções *fictícias* estabelecidas por pensadores *fictícios*.

(LOPO, 2013: 7)

Logo em 1913, Leonardo Coimbra, na sua recensão crítica de *A Liberdade Transcendente*, relaciona o vertiginismo defendido por Leal com o irracionalismo voluntarista de Schopenhauer e o vitalismo de Bergson, para o demolir de forma agressiva até às fundações. Em posição diametralmente oposta, Pinharanda Gomes sublinha a coerência de Leal ao longo da sua vida, tendo as tribulações por que passou ficado a dever-se “ao seu irrequietismo intelectual e às suas atitudes irreduzíveis de original paladino de ideias consideradas indesejáveis pelo meio ambiente” (GOMES, 1962: 4). Por outro lado, Gomes aduz argumentos no sentido de considerar que Leal foi mais um *compagnon de route* da geração de *Orpheu* do que propriamente um genuíno orfeico, ainda que essa afinidade tenha tido muito provavelmente o seu mais alto contributo na crítica ao cientismo positivista da cultura republicana, de cujo regime político se demarca decididamente.

No entanto, se as reflexões de Leal prefiguram de algum modo a metodologia da livre associação na literatura e na poesia surrealistas (e daí uma das razões do fascínio de surrealistas como Mário Cesariny), os seus *topoi* pouco ou nada têm de delirante. Logo no início de *Sodoma Divinizada* encontramos um dos principais:

Deus é o Infinito e impor o Limitado como o impõe a sacrílega Razão é negar Deus! Se o Infinito não vai contra limites é que ultrapassa antes metafisicamente todos os limites, obra da Razão que que determina, que delimita, que *limita* tudo. O Infinito ultrapassa pois a Razão, é Ultra-Razão em Vertigem. O que tem por essência o Infinito é, por natureza, indeterminável por ser indelimitável, é enfim, Indefinido Absoluto, que exprime pura Vertigem na Vida. Tudo é Infinito, só o Infinito existe, só existe Deus, nada se pode pois determinar. [...] A Vertigem é com efeito a suprema imprecisão anti-racional ou antes, ultra-racional das cousas mergulhadas no infinito de Deus. E é por mergulharem no infinito de Deus que as coisas são imprecisas, incertas, vertigicas. Logo a Vertigem é sagrada, é divina. O Infinito é o Indefinido Absoluto, é a própria Vertigem que assim é Deus!

(LEAL, 1989: 75)

A parte inicial é um tema que se pode fazer remontar tão longe quanto à tese de Giordano Bruno, expressa no seu *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*, que, contra o dogma de um universo (aristotélico e cristão) cujos limites podem ser avistados pelo olhar humano, defende que a ideia de infinitude física da criatura pode ser derivada da própria natureza infinita do Deus criador. Criado tão infinito quanto a divindade, o universo pode também comportar uma pluralidade de mundos como a Terra, assim como é admissível a ideia de uma pluralidade de

formas sexuais humanas: um *uomo heteroclito* que pode inclusivamente não se conformar com o dicotómico *bimembrum* macho e fêmea, mas antes uma infinidade de possíveis combinatórios que precede e sustenta todas as definições e concreções inteligíveis, mais não exprimindo tudo isso que a portentosa exuberância da *natura naturante*.

Que o infinito seja a própria vertigem que é Deus, trata-se já de uma leitura caracteristicamente moderna que Leal fica a dever ao seu projeto de instauração da Igreja futurista do Paracletianismo, já claramente esboçado quando, em 1921, redige a célebre missiva a Marinetti, propondo-lhe uma reforma radical do futurismo, de acordo com o futurismo psicodinâmico português, que não é apenas fisicamente dinâmico, como o futurismo ortodoxo do italiano que pretendia incendiar os museus e bibliotecas italianas para nada ficar do passado. Algo que tinha sido adiantado em *A Liberdade Transcendente*:

O português vive do Espírito, só do Espírito, a sua vida é só espiritual, abstractamente espiritual e espiritual, transcendente, transcendentemente abstracta, absoluta é a sua liberdade, absoluto, transcendente é o seu personalismo que de modo algum pode ter as explosões de animalidade defendidas por Wilde e movidas por um amor próprio animal, um amor próprio cheio de paixão, de materialidade!... Elevar a humanidade toda á espiritualidade lusitana e transcendentemente integralizar bem essa espiritualidade convulsiva, cujo integralismo, cujo transcendentalismo é apenas pressentido e não transcendentemente sentido pelos portugueses mais espiritualistas, elevar assim todo o Homem ao Transcendental Vertigico, á Vertigem Pura, é o destino sublime que a mim proprio impuz!...

(LEAL, 1913: 130)

Pela nossa parte, ressalvaríamos tão-só que o genérico “português” a que alude Leal será, afinal, uma maneira tão dissimulada quanto pessoal de contrapor a Wilde o português que ele individualmente é.

A perspetiva de LEAL pretende-se, portanto, bastante diferente, como explicará novamente, e uma vez mais com inteira coerência retrospectiva, no artigo de 1959, “As tendências orfaicas e o saudosismo” (2018b). Nele expõe a sua visão das revoluções históricas recuperadoras, à cabeça das quais o próprio movimento cristão, que teve na sua origem características profundamente revolucionárias em relação ao judaísmo e ao paganismo, uma tendência fortemente modernista, lá onde o paganismo antigo ignorava “a vida emotiva do Eu que é a Grande Criação Cristã” (LEAL, 2018: 171).²

² De facto, Leal e Pessoa unem-se no propósito de fazer a defesa de Botto tanto quanto se dividem nos termos em que a fazem. O paracletianismo cristão herético do primeiro exprime uma visão do mundo que em tudo se distingue do paganismo do segundo, com a ressalva que a argumentação pessoana, incomparavelmente mais impessoal do que a de Leal, exprime uma procura denodada de granjear um espaço de inscrição da poesia de Botto, destituída do espírito de missão reformadora global em que se empenha aquele. Há muito de estratégico no paganismo pessoano que lança mão dos prestígios civilizacionais do esteticismo pagão para recuperar a poesia de Botto (que não noutros

Segundo Leal, Agostinho de Hipona e Tomás de Aquino não destruíram a herança platónica e aristotélica, antes as ultrapassaram sublimando-as, atualizando-as e espiritualizando-as, melhor do que o posterior Leibniz, mais estruturalmente metafísico e especulativo, como aconteceu com todos os que tiveram muitas vezes de lutar contra aqueles que se tornaram crucificadores de todas as tendências mais avançadas (LEAL, 2018b: 171). É neste sentido que Leal pode assumir para si a identidade do Henoch bíblico, pai de Matusalém, avô de Noé, a que corresponde o Hermes Trismegisto helenístico, cujo conhecimento iniciático se pode por sua vez fazer assimilar – se quisermos aplanar os imensamente mais sinuosos meandros de um complexíssimo percurso histórico – às qualidades que atribuem ao Espírito Santo cristão algumas influentes heresias e dissensões medievais, como as inspiradas por Joaquim de Flora. Trazida para a cultura religiosa portuguesa pela Rainha Santa Isabel, esta mundividência sobreviveu com pujança às purgas inquisitoriais e às constrições da Igreja oficial apenas no culto açoriano do Divino Espírito Santo, teve igualmente uma forte influência no pensamento mítico-feminista de Natália Correia e, designadamente, na sua conceção da Matria portuguesa. Pela parte que lhe toca, Leal transforma *Sodoma Divinizada* num dos textos-chave do anúncio do advento de uma Teocracia Universal Paracletiana que constituirá a realização histórico-ontológica da era do Espírito Santo Paráclito ou Paracleto, a terceira era numa ordem iniciada por Deus-Pai, prosseguida pela era do Deus-Filho, respetivamente Primeira e Segunda Pessoas da Santíssima Trindade. Trata-se de uma visão que não é católica, nem sequer cristã, e que, pretende Leal, fará com que a Igreja Católica se dissipe nas trevas de um aniquilamento total, substituída por uma Anarquia em que cada ser adquire uma onipotência divina: “A personalidade, divinizando-se, atinge o paroxismo da Força, do Poder-Liberdade, Poder-Vertigem que os anarquistas sonham” (LEAL, 1989: 118). Heresiarca místico dotado, como dirá Jorge de SENA, “de uma personalidade inteiramente possessa da sua própria originalidade e do pensamento que se tornou, tragicamente, a única razão de ser da sua peculiar importância” (1984: 11), LEAL conclui, como se sabe, com a ameaça de excomungar o Papa (1989: 119).

Eis o quadro concetual em que há que situar a divinização da Luxúria, em geral, e da pederastia, que adquire uma importância fundamental no interior daquela. Abolindo as oposições e distinções tradicionais que opõem hierarquicamente a Luxúria e a pederastia, de um lado, e a virtude moral, de outro, Leal não abre, porém

textos seus de apologia do paganismo), de outro modo irrecuperável a todos os títulos. Pode dizer-se que Leal e Pessoa começam por disputar Botto sub-repticiamente, um numa base ético-mítica e outro numa base ético-estética, cada um se servindo a si próprio por interposta pessoa do poeta das Canções, até que a verdadeira lapidação moral e política (nada mítica, nada estética) a que são submetidos por Maia, Teotónio Pereira e os estudantes de Lisboa os obriga a responder na mesma moeda, unidos, nas posteriores réplicas e tréplicas, num comum abandono da argumentação doutrinária inicial a favor de um apedrejamento verbal émulo do dos seus detratores.

ao que poderia parecer um relativismo indiscriminado, antes se limita a deslocar aquela partilha. De outro ponto de vista, aliás, o gesto nada tem de inédito e é bem conhecido entre as minorias discriminadas em processo de integração, que retraçam a cesura entre aceitável e inaceitável de forma a se incluírem dentro daquele, recortando no seu interior, e em relação a alguns dos seus membros, a exclusão de que eram inicialmente objeto como um todo, recriando dessa maneira novas discriminações no seu próprio seio. Em coerência com o ideário do Vertiginismo Transcendente, a partilha feita por Leal é entre uma Luxúria inferior, terrenamente vivida, e uma Luxúria divinamente cultivada, uma distinção que faz lembrar a destrição Grega entre uma Afrodite Pandemos, democrática e de massas, e uma Afrodite Urânica, celestial e reservada a eleitos (unicamente homens, na boa tradição androcêntrica misógina). Mesmo assim, a própria condenação da primeira apenas faz sentido se nos situarmos no exclusivo plano da Terra em que tudo é condenável, desde a vida do lar ou da atividade bruta e inteligente das oficinas até à prostituição ou aos movimentos políticos revolucionários, na medida em que são expressão da Terra que faz com que a imoralidade e a desonra também não possam ser mais condenáveis do que a moralidade e a honra terrenas (LEAL, 1989: 86).

Nesta medida, são condenáveis tanto o pai de família e o comerciante honrado como a prostituta, o chulo, o escroque ou o pederasta que só têm preocupações terrenas, como a luxúria que não se exerce misticamente: “O pederasta e o luxurioso alheado das cousas divinas não é digno de censura por ser pederasta e luxurioso; é-o apenas como quaisquer outros homens – o do lar, o comediante honrado, o escroque por não exercer o vício misticamente” (LEAL, 1989: 88). Por esta via, Leal põe em causa o estatuto de autoridade moral de qualquer instância que se arrogue o direito de condenar a pederastia, mas tão-só para lhe substituir o alto critério da sua própria. E, com efeito, mostra-se implacável a esse respeito, pois se trata de algo de que ele mesmo não está livre, chegando a confessar, em carta a Pessoa reproduzida por Mário CESARINY (2015: 95-107), que:

Também em Lisboa sofri uma atracção eléctrica semelhante à de Paris seguida de outra já então cheia de revolta, de reacção contra a ‘détresse’, mas num campo mais interessante posto que ainda mais ignóbil, a atracção estupenda dos urinóis públicos! Era naquela atmosfera animalizadora de urina que eu precisava realizar as minhas perversões. E então corria espavorido pelas Avenidas e Aterro em busca de porras que me explodiam nas mãos para eu depois as lambar numa nervosidade estonteante de alcoólico...

(Leal *apud* CESARINY, 2015: 102)

Em sua opinião – uma opinião que acaba por exonerar a condenação bíblica –, terá sido por essa sodomia profana e degradada que Sodoma foi justamente condenada, porque os pederastas e luxuriosos de Sodoma não exerciam o vício de forma divina: “Era como cousa humana que se sentia o Vício e não como inspiração de Deus. [...] Portanto Sodoma não foi condenada às chamas por ser viciosa mas por não ser

misticamente viciosa. [...] Foi só por isso, foi só pelo facto dos viciosos não serem exaltadamente místicos, não vivendo Deus na Luxúria, que Sodoma foi castigada...” (LEAL, 1989: 86).

É nesta conformidade que Leal se demarca igualmente de pessoas como os homens travestidos apanhados em flagrante pela polícia no Carnaval de 1923, no episódio que ficou conhecido como o Baile da Graça, e que lhe merecem a mais profunda repulsa. Alminhas abjetas, invetiva-os ele, são pederastas inferiores ou incompletos, tipos que desacreditam o vício, sentindo-o só à flor da pele, incapazes de ter atitudes convulsivamente extásicas. Nem por isso deixa de ser um mundo que Leal conhece bem, intimamente bem, o que denuncia um certo sentimento de pertença rejeitante. Por outras palavras, Leal sabe quem é e, diga-se em abono da verdade da coragem, nunca de ninguém ele escondeu:

Os subterraneos do Olympia, certas bambochatas do Moulin Rouge, o Bal Tabarin, o Palmyro e outros logares semelhantes, sempre me causaram o mais profundo asco. Nunca pude fazer a vida reles de Montmartre. Não é assim que se exerce o vicio superiormente. Seria preferível a devassidão d’um Gilles de Rais. Ao menos nella sempre havia o elemento mystico posto que ás avessas, o que, é claro, o torna abominavel. Porque eu não sou satanista, achando porém preferível uma missa negra ás bambochatas porcas, abjectas de Montmartre. A Grandeza, ainda que no Mal, sempre é Grandeza. Mesmo o que ha de horrilmente sacrilego e sinistramente abominavel nas práticas satanistas é que torna estas Enormes. [...] As minhas “immoralidades” são pois bem distintas d’aquellas que são exercidas pelos protagonistas do Baile da Graça. Além de comprehender o vicio superiormente, o que não succede com elles, tambem nunca vendi a carne e o espirito. Portanto nada de confusões. E exijo que respeitem o meu caracter e a minha intelligencia embora me condemnem nos meus vicios, condenação que aliás acho absurda.

(Leal *apud* BARRETO, 2012: 254-255)

Ao contrário dos sodomitas originais, estes são rebentos da mesma cepa moderna de onde brotou António Botto:

Ora, sem dúvida, António Botto não satisfaz o meu ideal do luxurioso e pederasta místico; mas isso depende principalmente do meio em que vivemos, meio perverso em que se não sente Deus que assim se mantém alheado de nós. Mesmo naturezas exaltadamente místicas como a minha se sentem muitas vezes nefastamente influenciadas pelo meio depravado, sacrílego da vida moderna.

(LEAL, 1989: 87)

Outro é pois o plano em que Leal se posiciona, ou gostaria de se posicionar, numa *apologia pro vita sua* como sumo-sacerdote de uma subjetividade sexual, a sua antes de mais, ainda que projetada naquilo que entendemos ser uma comunidade imaginada de iguais que, nem naquele tempo, nem em nenhum outro, poderia corresponder a uma realidade sociológica efetiva: “Mas desde que o pederasta seja um místico que exaltadamente sinta Deus em Unidade Pura e pura Onipotência,

pura Força de Vertigem-Ânsia, então a pederastia dele será divina. Ele sentir-se-á macho e fêmea, isto é, requintadamente, espiritualmente bestial e sentir-se-á assim como expressão una e vertígica de Deus” (LEAL, 1989: 84).

Consistentemente com o projeto do Vertiginismo Transcendente, porém, trata-se, para Leal, de tomar inteiro partido do facto de tudo na vida ser indefinível, incerto e vertígico, de nada se poder determinar, e designadamente de que é que consta uma organização social (LEAL, 1989: 113), e de explorar a constante evolução da sociedade no sentido desejado. Visto que ela é um puro devir cheio de elementos de dissolução que se acentuam em épocas de decadência, as quais não passam de épocas de transição, trata-se de fortalecer os gérmes de uma nova organização social, demolindo para criar, por intermédio da instituição de templos da Luxúria (LEAL, 1989: 107): “E as minhas criações hão-de assegurar em Deus a eternização do Homem, sem o artifício da procriação” (LEAL, 1989: 115).

Não sendo a luxúria só por si condenável, mas tão-só quando nela não se faz sentir o espírito divino, a pederastia merecedora de idêntico estatuto de privilégio é uma pederastia cultural, verdadeiramente professada como vocação, em dom de si e entrega sem reservas que comprometem a totalidade do ser individual. Muito longe de ser uma prática, ela é, em tudo e por tudo, um autêntico modo de vida:

E consagrada não deve ser apenas a luxúria em geral, consagrada deve ser também a pederastia, *quando divinamente sentida*. Ela possui do mesmo modo fundamentos teológicos ou teometafísicos em Vertigem. Nela se exprime a unidade essencial de tudo, a unidade essencial da Existência em Deus. A divisão em dois sexos destrói essa unidade que devemos restabelecer através da pederastia. É no mesmo ser que devemos fundir a pura virilidade e a pura feminilidade. Trata-se de dois aspectos do mesmo. [...] Portanto a Vida não deve surgir mais dividida em duas partes, em dois sexos diferentes. É necessário restabelecer através de nós a unidade de Deus que se no fundo é eterna, para nós não o é, estando alheados dela visto pela Serpente nos termos dividido em duas partes.

(LEAL, 1989: 83)

Eis a chave da divinização da pederastia. O tema é antiquíssimo e fundacional da nossa cultura, remontando consabidamente ao discurso de Aristófanes no *Banquete* platónico sobre o andrógino matricial. Muito ao contrário das equívocas leituras cristianizantes e modernizantes, quando os Gregos não eram nem cristãos nem modernos, a demanda da metade perdida não é de modo nenhum impulsionada, em Aristófanes, pela diferença sexual. A falta que a desencadeia não decorre da diferença anatómica, como se cada sexo procurasse complementar-se com aquilo que anatomicamente o outro possui para colmatar a sua própria carência orgânica. Nada autoriza uma leitura heterossexualizante – e heteronormativa – do *Banquete* e Aristófanes tanto concebe uniões de duas metades com sexos diferentes como uniões entre indivíduos do mesmo sexo, machos e fêmeas.

Leal, precisamente, faz essa leitura correta, mostrando-se fiel ao espírito do texto original, quando refere expressamente que a união dos sexos não perfaz a

condição necessária à fusão dos dois seres, justamente porque ocorre no plano meramente terreno, carnal, lá onde o *eros ouranos* antigo só era realmente acessível às almas superiores masculinas e pressupunha uma relação puramente ‘erótica’, isto é, não procriativa. Por outro lado, e agora sim, Leal não deixa de proceder a uma certa ‘cristianização’, por assim dizer, quando afirma que se trata de nos essencializarmos através da fusão delas num mesmo ser, o qual pode desse modo atingir a unidade essencial do Infinito que é o supremo Um, o espírito uno de Deus:

Possuindo assim o Universo-Deus e pelo Universo-Deus sendo possuídos em Vertigem, em Luxúria, a nossa natureza é bem assim teometafisicamente pederástica, feita de actividade viril e passividade de fêmea. E isso devemos sentir intimamente por toda a Eternidade. Sentir o nosso pederastismo teometafísico o mesmo é que sentir a nossa natureza essencial. Aqueles que o não sentem, estão alheados da sua própria natureza, da sua própria substância.

(LEAL, 1989: 85)

A categorização da pederastia como amor do Uno – à época em que Leal escreve, o termo homossexualidade ainda não tinha suplantado o tradicional de pederastia no uso comum – nada deve, porém, à teologia moral cristã, antes constitui uma rutura decisiva com ela, mas aí é a heterodoxia paracletiana a exprimir-se livremente:

E é a pederastia, ainda melhor do que o safismo, que nos conduz a essa unificação teometafísica da Vida. Aliás, a pederastia é a atracção da Força, é a mais alta manifestação de virilidade. [...] É o pederasta que pode sentir Deus na Sua Unidade essencial e pois na Sua Onipotência que, dividindo-se, enfraquece. A simples ligação amorosa entre os sexos não estabelece uma unidade pura, absoluta mas apenas episodicamente artificial, fictícia e toda de superfície, toda empírica; enfim, não estabelece metafisicamente a fusão de dois seres num só, por muito convulsiva e extásica que seja a luxúria desenvolvida. A unidade pura e essencial, própria do Infinito, própria de Deus, só a pederastia poderá estabelecer. Só então se dará a divina fusão dos dois seres num só.

(LEAL, 1989: 84)

Estávamos longe ainda dos atuais programas epistemopolíticos *queer* de superação dos binarismos heteronormativos. Hoje, nada autoriza uma leitura retrospectiva, inevitavelmente anacrónica, do gesto crítico lealino que, mesmo assim, constituía uma das vias, então possíveis, para pôr em causa a sexualidade, em geral, e a heterossexualidade, em particular, como ideal regulador que ela evidentemente é.

O horizonte de inteligibilidade no interior do qual operam as fórmulas de Leal diz antes respeito à perseguição de uma criatividade generalizada místico-religiosa, agenciada por um sujeito difuso e fluido – uma espécie de Eu-Deus ou Nós-Deus – de atributos consideravelmente indefinidos, prática e atuação incerta, móveis vagos e efeitos duvidosos, tudo expresso na costumeira oratória inebriante, de que, mal deixa de se fazer ouvir, apenas resta o sabor a ressaca:

Eis ainda uma justificação teometafísica da pederastia. E bem teometafísica pois existindo Deus só nosso, concebe-LO em puro senti-LO, sendo pois puramente possuído por nós, também nos possui em anímico Poder bestialmente vertigoso, enfim em pura, divina Luxúria, visto O concebemos como criador de nós-Universo, como essência que puramente nos forma e pois puramente nos possui: criar, formar, conceber o mesmo é que possuir o que se concebe e que só existe na concepção, isto é, no espírito do criador mental.

(LEAL, 1989: 85)

Afirmações como esta, no manifesto *Sodoma Divinizada*, são completamente consistentes com as teses enunciadas desde *A Liberdade Transcendente*, no que respeita a uma questão muito precisa: o operador da identificação com Deus (“só nosso, concebe-LO em puro senti-LO [...] em anímico Poder”) é o sentimento de onipotência de que Leal demiurgicamente se acha investido, o qual, por sua vez, se sustenta de uma constante apologia da Força como pura atividade que é evidente por si mesma e que se impõe como *ultima ratio*, instância derradeira e dado inamovível para lá do qual não é possível nem pensar, nem agir. Aliás, a Força retorna ciclicamente no discurso lealino na qualidade de sua clausura retórica – aquilo que a conhecida expressão francesa chama o *penser en rond*, um raciocínio medularmente falacioso cuja conclusão acaba por se encontrar nas premissas, ou que ela retroativamente explicita nelas: “Assim, a Existência tal como a concebo, a Existência Transcendente, transcende a contingência e o absoluto, a verdadeira modificabilidade, a modificabilidade temporal e a identidade! Ela é só a Força, a Actividade Pura, Transcendente, a Vertigem!” (LEAL, 1913: 56).

A apologia da Força constitui um tema clássico futurista, e é mister notar aqui a sua extraordinária semelhança com idêntica tematização, mas muito mais legível e linear, na conferência “De Mim – Em que se explicam as minhas razões Sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral”, da contemporânea ‘degenerada’ Judith Teixeira (CASCAIS, 2017). Por outro lado, sabemos também como, neste aspeto, Leal contrapõe o seu paracletianismo místico à tradução política ostensivamente violenta que Marinetti, de forma muito real e concreta, propunha para semelhante força, na sua Itália mussoliniana. Em todo o caso, o tema está lá, mas a exigir mais um ponto de contextualização no pensamento lealino, que, a nosso ver se liga diretamente (tanto quanto em Leal se possa achar algo de direto) com o estatuto da Luxúria, no seu discurso, e bem assim com um entendimento do valor essencialmente metafórico que haverá que reconhecer à Vertigem.

Salvo o seu carácter omnipresente, a Luxúria lealina nada tem a ver com a libido freudiana, teorizada pela mesma época enquanto princípio explicativo do psiquismo humano, ao passo que aquilo que Leal pretende explicar não é apenas este, mas uma dinâmica ontológica que torna a sua Luxúria análoga ao *Eros* de uma das versões conhecidas do Génesis grego, o ovo cósmico como princípio gerador do qual eclode toda a matéria, inerte ou viva. E, mais precisamente ainda, quando Leal se refere a uma Existência que transcende a própria modificabilidade, não é preciso

grande esforço para a associar à imagem da *chora* platónica, o recetáculo genético universal de tudo quanto é transformação cósmica. Admitindo naturalmente os riscos, e, logo, a discutibilidade, de lançar uma luz porventura exorbitantemente hermenêutica sobre as obscuras ambiguidades lealinas que a não suportam, aventaríamos que há um móbil na sua intrincada reflexão, que terá sobretudo que ver com a necessidade, a nosso ver óbvia em *Sodoma Divinizada*, de derruir todo o fundamento de qualquer normatividade suscetível de refutar o projeto de divinização da pederastia.

Efetivamente, o panfleto “Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da Igreja Católica” circunscreve expressamente o campo da moralidade às relações sociais, remetendo a vida sensual para um domínio pré-social, ou supra social, que no caso de Leal é, desejavelmente, o plano vertigíco-transcendente da Luxúria divinamente vivida, a qual está muito nietzscheaneamente para além do bem e do mal enquanto entidades relacionais: “A moral não é o que os srs. estudantes imaginam. As perversões sexuais só serão indignas se fôrem realizadas de uma forma reles e se não se pensar noutra coisa que não seja o vício. Aliás não é tanto na vida sensual que a moralidade ou immoralidade se pode manifestar: o campo d’ellas é antes o das relações sociais” (Leal *apud* BARRETO, 2012: 254). Que, num plano transcendente, tudo e o seu contrário sejam igualmente possíveis, é uma hipótese a todos os títulos vertiginosa, quando todo o entrave é móvel e quando toda a contenção fruto de puro arbítrio e, conseqüentemente, toda a destrição entre possíveis desejáveis e possíveis indesejáveis é porosa, para dizer o mínimo. Vertigem não será pois mais do que a tradução metafórica desta espécie de *dynamis* universal, de experiência da abertura ilimitada de possíveis, em que nos deparamos em estado de absoluta projeção, de puro e explosivo excesso ontológico, mas a que Leal atribui um valor eminentemente positivo, como se a Vertigem fosse, também o poderíamos dizer, uma espécie de reverso herético do tema cristão da queda. Neste sentido, a *anima mundi* que rege o funcionamento universal não pode ser entendida à maneira de uma Grande Razão, mas antes segundo uma outra metáfora, a de uma Loucura Universal formadora e organizativa, “uma viva reunião caótica e ao mesmo tempo sistemática de uma infinidade de aspectos convulsivos em Vertigem [...] Porque não vedes assim em tudo uma loucura universal?” (LEAL, 2003: 5-6). Compreende-se assim que, neste plano de transcendência, qualquer juízo de valor constituiria um *non lieu*, uma pura improcedência, um essencial vazio desprovido de sentido. E bem assim, tanto no que particularmente respeita à pederastia em *Sodoma Divinizada*, como em relação a tudo o resto – genericamente, a ‘Loucura’ – no texto *A Loucura Universal*, originalmente publicado em 1935, que citamos:

Em cada coisa e em cada elemento de Ser encontramos o Infinito e nada encontramos; tudo são trevas e luz em tudo. E é a vida com a morte que numa labiríntica dança macabra animada por Deus e por Satan, convulsiona a Existência e o Universo, criando este em torrentes

colossais de Vertigem Pura. A loucura dos homens é a mais alta representação da Loucura Universal.

(LEAL, 2003: 7)

O aparente paradoxo dessa estranha identificação entre dois opostos mútua e radicalmente exclusivos, Deus e Satan, sê-lo-á bem menos se começarmos por pensá-la na onnipotência que Leal atribui a ambos por igual.

Por isso, deve ser apreciada *cum grano salis* a afirmação de José Régio segundo a qual “[e]m Raul Leal a vertigem era o caminho para a sublimidade, e a sublimidade para ele morava paredes meias com o sagrado. Era um místico do mal, um aliado de Satã” (RÉGIO, 1974: 140-141). Quanto à sublimidade, e, sem dúvida, quanto ao satanismo, longe de se tratar de uma revivescência maniqueia, aquilo com que deparamos é a tese da coextensibilidade do bem e do mal, no quadro da ambivalência intrínseca da *dynamis* vertígica, que já se encontra em *A Liberdade Transcendente*, onde o nosso autor ocupa algumas páginas (LEAL, 1913: 75-78) a defender a transcendência do bem e do mal sob a forma do Sublime, que mais não é do que o belo convulsivo, o Belo Pavoroso (LEAL, 1913: 86).

Esta verdadeira unidade de contrários apenas é possível, em última análise, porque um Deus Amoral e Esteta necessita do mal enquanto expressão da luta na dinâmica vertígica universal que, ao fim e ao cabo, o constitui: “Se não há carácter nos indivíduos, se não há carácter em Deus, não há Bondade, não há Justiça, Maldade, Injustiça, Necessidade, Liberdade, Beleza, Harmonia, não há enfim, o Definido pois há a transcendência de tudo isso, a transcendência do Definido, isto é, a transcendência suprema do Infinito!” (LEAL, 1913: 96). Na qualidade de apontamento significativo, afigura-se inteiramente oportuno detetar no modo como este operador, que é ao mesmo tempo divino e satânico, labora no sentido de pôr em causa toda a imposição normativa, uma afinidade profunda com um tema glosado por Sade.

Ao longo de toda a sua obra, mas, proeminentemente em *A Filosofia na Alcova*, o divino Marquês incita àquilo que chama ‘o crime’, significando com isso a definitiva rejeição da natureza como fonte da distinção do bem e do mal, como horizonte normativo e fonte de valor, porque tanto prescreve o vício como a virtude em função das suas necessidades, pelo que só arbitrariamente a sociedade pôde alguma vez impor um sistema moral fundamentando naquela a sua fictícia legitimidade (caso exemplar do dever de procriação, igualmente negado por Leal e por Sade). Não é verosímil que Leal tenha lido a obra sadiana, mas a verdade é que essa afinidade abissal não passou nada despercebida aos surrealistas que em Portugal a reabilitaram, incensando (Cesariny, Natália...) em Leal a alma de fascinante celerado que bem sabiam ter sido a de Donatien-Alphonse-François de Sade. A duplicidade essencial do princípio unitário divino-satânico que transcende Bem e Mal recorre em *A Loucura Universal* e atravessa de maneira mais subtil todo o manifesto de *Sodoma Divinizada*. Perante este estado de coisas, Leal compenetra-se

de forma muito pessoal quanto ao que lhe é dado fazer, e isto tão cedo quanto o escrito sobre “A derrocada da técnica”, publicado na *Contemporânea* (Junho de 1922):

Mas desde que nos compenetrems com toda a alma, não apenas com a ideia, de que o mundo exterior não é mais do que um mundo de impressões nossas e pois desenroladas em nós para serem trabalhadas pelo nosso pensamento emotivo, desde que nos compenetrems de que a existência não é objetiva mas de que se dá só relativamente a nós, só duma forma subjetiva, então poderemos ser tudo, pois tudo que antes era sentido num exterior fictício, passa a ser sentido como formando o nosso proprio eu. [...] Óra como vamos sentindo que todo o Universo passa a ser um mundo de impressões e concepções nossas, que passa a ser o nosso proprio eu, cada um poderá conhecer todo o Universo que é ele e transforma-lo, trabalhal-o a seu bel-prazer.

(LEAL, 1922: 60)

Só se não tivéssemos a clara percepção que o – por outro lado – inegável programa de ressubjetivação aqui apresentado por Leal “é a imagem mesma da pulsão irresistível para o bizarro e o excessivo, o disparo de girândolas de energia num eu que se expande até ao horizonte” (MARTINS, 2008: 396), é que este trabalho de si sobre si próprio poderia passar por algo com que viemos a familiarizar-nos em tempos bem mais recentes.

O certo, porém, é que Leal, nada por acaso, articula esse programa de ressubjetivação com uma reflexão sobre a técnica que permanece no centro das preocupações modernas desde os tempos em que a geração do Pós-Primeira Guerra Mundial, a que ele pertence, começa a concentrar-se nas relações entre a tecnociência e a cultura (no mundo germânico, a *Kultur*). Essa reflexão reparte-se por pontos de vista diametralmente opostos, nuns casos, ela é predominantemente disfórica, antitecnocientífica e anticosmopolita (casos de Oswald Spengler e Martin Heidegger, em parte Ernst Jünger), e, noutros casos, nomeadamente as vanguardas artísticas que emergem do processo de autonomização moderna da esfera do estético-expressivo, tendencialmente positiva e mesmo eufórica e utópica. A declarada afinidade com a obra de Pessoa, de cuja heteronímia “brota uma verdadeira metafísica da Máquina e da Vida Mecânica” (LEAL, 2018b: 183), e, sobretudo, do “panegírico delirantemente espasmódico da vida industrial moderna” de Álvaro de Campos (LEAL, 2018b: 172), seriam de molde a filiar Leal na avaliação basicamente positiva da técnica, não fora a intenção de restituir uma espécie de alma à tecnociência, cuja derrocada advoga em prol do fim da divisão do trabalho e da especialização profissional a que ela deu origem e que culminou com o industrialismo (não é outro o sentido da Astralédia de que fala alhures): “Portanto a diversidade de profissões desaparecerá e a natureza da única profissão que há-de surgir, será puramente espiritual e não técnica” (LEAL, 1922: 61).

Será este, de resto, um dos aspetos em que se pode afirmar, com Fernando Cabral Martins, que o seu Futurismo em nada se parece com o russo ou o italiano (daí também a demarcação de Marinetti) e que a matriz poética do seu pensamento,

que consuma a “fusão entre poesia, ficção e especulação filosófica” (MARTINS, 2008: 397), se aproxima bem mais de uma posição como a heideggeriana e, bem assim, do reacionarismo cultural e político deste. Uma vez mais e sempre, porém, deparamos neste ponto com uma das cristalizadas ambiguidades de Leal: todo o caudal de reflexão sobre a tecnociência dá por adquirido que uma das consequências maiores dela é o abandono definitivo do milenar estatuto da natureza como horizonte normativo de toda a ação humana, adquirido que Leal reconhece e abraça. Com efeito, os seus escritos de juventude são contemporâneos da Segunda Revolução Científica (física relativista einsteineana, teoria quântica...), que é a principal responsável pela alteração da imagem da natureza herdada de Copérnico, de Galileu e de Newton, inspirando inúmeras leituras sociais e culturais mais ou menos irracionais e relativistas que vão no sentido de uma revisão radical do pensamento da normatividade.

Não restam provas de que Leal tenha tido acesso a tal conhecimento no momento de ele ser produzido, mas que o veio a adquirir posteriormente, usando-o então para reler e corroborar retrospectivamente a sua obra pregressa, atesta-o sem margem para dúvidas o texto de 1959 sobre “As tendências orfeicas e o saudosismo”, especialmente quando nele entende que a físico-química dos estudos da radioatividade substancial dos corpos e da sua energia intra-atômica representam o renascimento da antiga alquimia, injustamente condenada por Lavoisier e que se perdeu na Primeira Revolução Científica, lá onde a Segunda Revolução vem recuperar de algum modo a ideia alquímica de universal transmutação (material e de valores). A ambivalência de Leal reside no facto de, além de lamentar tudo o que antes se referiu, ele deplorar também a perda do sentido de transcendência que mais não é do que o inevitável preço que ele se recusa a pagar pela derruição do horizonte de normatividade, para tanto recorrendo ao Vertiginismo Transcendente da salvação paracletiana providenciadora de uma nova alma estético-religiosa para a técnica. Esta insolúvel ambivalência repercute-se exatamente no desejo de pôr termo a qualquer horizonte normativo que censure a Luxúria e a pederastia, e, simultaneamente, de restaurar uma forma de normatividade que as submeta ao imperativo da espiritualização e da divinização de maneira a torná-las aceitáveis e desejáveis.

O pensamento de Leal não é restituível, de uma maneira ou de outra, para as preocupações atuais, tais como as formulamos, as vivemos e em função delas intervimos, cultural, social, politicamente. O mundo em que vivemos e agimos mudou radicalmente a partir do virar das décadas de 1960 para 1970 e a Raul Leal já não foi dado conhecê-lo, embora estivesse suficientemente aberto ao rumo para que visivelmente apontavam a seu tempo os surrealistas portugueses que o incensavam ou personalidades que lhe prestavam a atenção que ele afinal sempre deveria ter merecido, como o fizeram Mário Cesariny, Natália Correia, Jorge de Sena. Depois de Pessoa, a que há que acrescentar os nomes de José Régio e Pinharanda Gomes, cada um com motivações diametralmente opostas, mas conjuntados num comum

respeito humano pela pessoa, só estes terão rompido um pouco da absoluta solidão e da autêntica morte social a que foi votado Raul Leal, pelo menos desde a sua intervenção no episódio da “literatura de Sodoma”. É precisamente isso que diz em “Publica-se o primeiro capítulo do livro em preparação *Fernando Pessoa. Precursor do Quinto Império. Na Glória de Deus*”, o Quinto Império da Vertigem que ele contribui para fundar através dos seus esforços sobrenaturais para

[...] convulsionar vertigicamente o Mundo, erguendo-o em espasmos delirantes de Ascese e Loucura ao Furor Criativo de Deus [...] devendo eu então, excitado ocultamente por ele, realizar em absoluto o seu sonho puríssimo de Vertigem Divina por entre sórdidos suplicios que a vida terrestre, hoje feita de lama, continuamente impõe aos Grandes Realizadores, para ela profundamente odiosos, para ela abominavelmente malditos!

(LEAL, 2018a: 30)

Não se coibindo de, sempre em tom de tremendismo operático, dar voz aos (então) dezoito anos amargurados de luta estupenda que lhe restam viver (haveria de cumprir quase trinta) depois da perda do companheiro de Infortúnio e Glória que sempre esteve pronto a defendê-lo com a suprema elevação de uma força magnética poderosíssima dos ataques vilíssimos da canalha e ao risco do seu alto prestígio, reconhece que se trata tanto de uma missão como de um destino. Uma missão dura e maravilhosamente imposta por Deus entre os relâmpagos da cataclísmica criação, sujeita a quatro grandes provas que o seu destino glorioso e maldito lhe impôs, a da nobreza de alma, a da grandeza de caráter, a da força de espírito e a da vitalidade e da audácia (LEAL, 2018a: 31).

Com efeito, se não se pode forçar o espírito e a letra de *Sodoma Divinizada* a caber no mundo de sentido da atual emancipação LGBTQI+, que ele não compreenderia nem subscreveria, a obra de Leal pode legitimamente ser reivindicada para a sua genealogia, estabelecida com os exigíveis critérios de rigor epistemopolítico. E pode sê-lo através de um dos elementos históricos que a integra, o do malditismo, sensivelmente delimitável de Rimbaud e Verlaine ao Marcel Proust de *A Raça Maldita*, sendo que Leal chega a reclamar-se explicitamente dele, quando se irmana com Sá-Carneiro e Pessoa, fundadores de *Orpheu* por inspiração nos “*poètes maudits*” como os denominou Verlaine, para parafrasear as suas próprias palavras (LEAL, 2018b: 178) em “As tendências orfeicas e o saudosismo”: “Tudo o que veio depois, deve-se à nossa Grande Revolução Estética e Mental!” (LEAL, 2018b: 169).³ Cabalmente consciente que foi o grupo do *Orpheu* que pela primeira vez em Portugal ergueu bem alto o estandarte da revolta, de caráter então verdadeiramente ideológico (LEAL, 2018b: 181), contra velharias mais ou menos académicas, Leal faz uma

³ E se alguém compreendeu intimamente o malditismo de Leal foi Luís Pacheco, ele mesmo um dos seus derradeiros cultores em Portugal, na sua vida assim como na sua obra, que em 1961 homenageia o autor de *Sodoma Divinizada* com a reedição em livro (seguida de “António Botto e o sentido íntimo do ritmo”) nas edições Contraponto por si fundadas.

indesmentível afirmação política. O facto nada tem de somenos e prova que, para além das dimensões mediáticas e do escândalo social e literário, o episódio da “literatura de Sodoma” ocorreu num contexto político preciso e nele participou politicamente.

A partir do momento em que Álvaro Maia começa por deslocar o seu argumentário para o terreno da moral social e da boa ordem política, a discussão nunca mais pôde reverter para o campo da estética, da arte e da literatura onde Pessoa tinha inicialmente desejado contê-la. *Sodoma Divinizada* ainda se posiciona de modo a abranger suficientemente uma argumentação multitemática, mas todas as peças seguintes da polémica que envolvem Leal, Pessoa, os estudantes de Lisboa e António Teotónio Pereira já não, nem na letra, nem na truculência⁴. Se não mesmo antes, em *Para os sórdidos estudantes de Lisboa*, Leal deixou a perder de vista quaisquer inibições, insinuando inclusivamente a possível homofobia internalizada dos seus detratores armarizados, lá onde ele nunca realmente o foi: “theotónios de merda que nem merecem que se lhes escarre no focinho [...] tinham acabado de vir da alcova com os homens de quem são *souteneurs*! [...] Constituem os estudantes a sociedade d’amanhã. Como será sórdida essa sociedade que há-de vir. Que desolação, que profunda desolação...” (Leal *apud* BARRETO, 2012: 146). Na verdade, a capacidade de afirmação política ostensiva não era nada de que Leal não tivesse dado amplas prova desde o manifesto *O Bando Sinistro*, contra Afonso Costa, no qual exprime agressivamente as suas convicções monárquicas e antirrepublicanas. No entanto, o seu reacionarismo político inclui um fortíssimo elemento anticatólico, precisamente lá onde a deriva fascizante do regime republicano inclui na sua contestação a este a restauração da influência social e política perdida com o laicismo agressivo dos primeiros anos da República.

A postura de afirmação herética e política contra a Igreja Católica será fulcral no ódio que consagram a Leal os estudantes e Teotónio Pereira, que acusa de serem manipulados por ela e que engloba, por sua vez, numa censura mais vasta ainda contra quantos lhe vituperam a abjeção: “Abjeta é a sociedade em que vivo [...]

⁴ Até ao tempo em que escrevemos, ainda não foi objeto de uma informada e criteriosa análise histórica e política a documentação respeitante ao chamado episódio da “literatura de Sodoma” que ao longo do tempo foi sendo coligida, muito exaustiva e meritória, mas tão-só empiricamente, por Aníbal FERNANDES (1989), Fernando HILÁRIO (2008) e, sobretudo e mais recente, por Zetho da Cunha GONÇALVES (2014). Sendo doravante adquirido que o ataque a Botto, Pessoa, Leal e Teixeira consubstancia uma versão nacional das expedições punitivas das milícias fascistas italianas (contemporâneas) ou alemãs (que antecipam), deve ser aceite *cum grano salis* a tese de Rui Ramos segundo a qual a responsabilidade deve ser assacada ao puritanismo militante das hostes republicanas morigeradoras desde o tempo da contestação da monarquia. Acontece que essa vontade purgatória só se torna eficazmente agressiva com a progressiva deriva fascista do republicanismo pós-Primeira Guerra Mundial, a qual cumpre a síntese entre higienismo social e reacionarismo político. Neste sentido, mais adequada era já a visão de José Régio, que dá conta dela, como indicamos adiante, sem responsabilizar o regime republicano como um todo indiferenciado.

sórdida sociedade de burgueses ignóbeis” (LEAL, 1989: 117). Efetivamente, o seu cultivado malditismo tem tudo de político e só podemos dar razão a José Régio, para quem um fim digno de rivalizar com o de alguns grandes poetas malditos (RÉGIO, 1974: 144) estava em grande medida traçado desde *Sodoma Divinizada*:

As consequências deste manifesto ‘aberrante’ – aberração que aflorava a transcendência divina – iam ver-se em breve. Raul Leal desempenhou no sintomático melodrama que os primeiros fascistas representaram em Portugal um papel importante, o único papel importante da sua obscura vida de poeta ‘teometafísico’, designação que lhe era cara e que o consagrou na memória dos que o conheceram, o admiraram e o respeitaram na sua amaldiçoada grandeza.

(RÉGIO, 1974: 149)⁵

A este propósito, Régio formula uma tese que há boas razões para reter. Em sua opinião, foi Raul Leal, mais do que o livro de Botto ou o ensaio de Pessoa em defesa deste, quem causou a farsa da “literatura de Sodoma” (RÉGIO, 1974: 150). Assim, os ataques de que em 1915 foi alvo *Orpheu* por parte da República democrática não se comparam à violência desencadeada pelas primeiras manifestações reacionárias fascistas de que foram alvo Botto, Pessoa e Leal a partir de 1922:

Ora, o que vai suceder em 1923 constitui uma pequena amostra do que incontestavelmente se verificaria, caso, em vez das *Canções* e da *Sodoma Divinizada*, do *Ideal Estético em Portugal* e do *Anúncio por causa da Moral*, fossem o *Orpheu* e o *Portugal Futurista*, o *Manifesto da Luxúria* e *A Cena do Ódio* que viessem a lume nessa data. Entre 20 e 30 qualquer destas manifestações de autonomia intelectual teriam sido implacavelmente contestadas, combatidas ou mesmo esmagadas na casca.

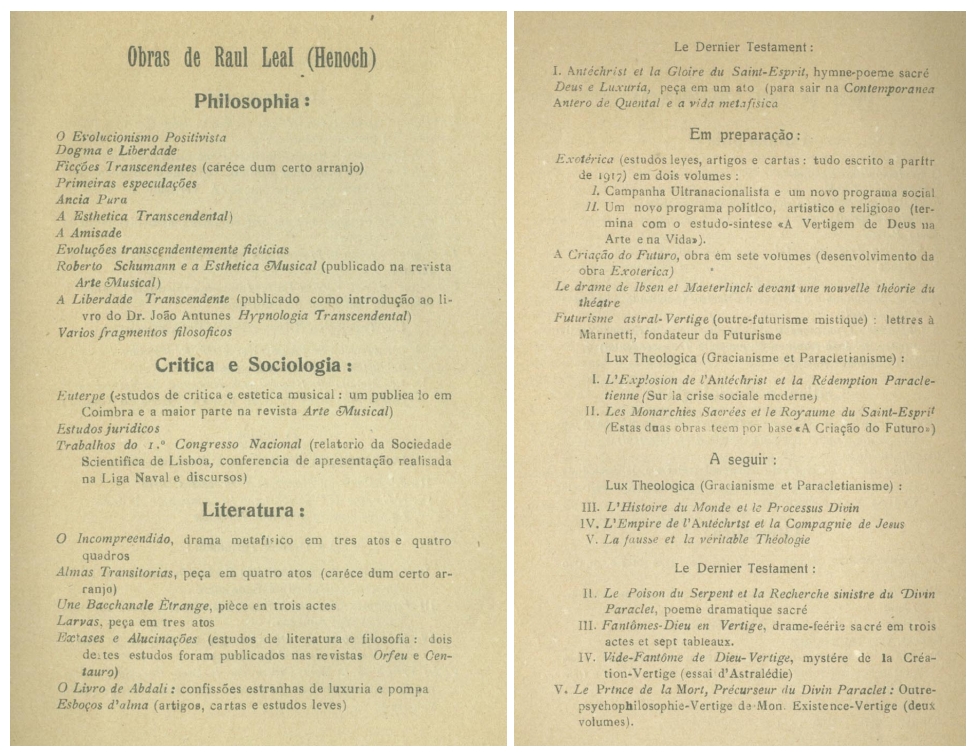
(RÉGIO, 1974: 151-152)

A acrescentar a tudo o que antecede, tanto contribui para explicar que a coerência que mantém até ao final da vida, em textos como *O Sentido Esotérico da História* e *Sindicalismo Personalista*, que firmam a sua adesão ao ideário salazarista e ao projeto colonialista português já em pleno estertor, e que de modo nenhum merecem rasura ou branqueamento, não bastassem para poupar este “espírito cada vez mais incómodo, que se tornou o símbolo mesmo da marginalidade cultural, num país onde a ordem policial do ‘Estado Novo’ imperava, não deixando de sobre ele se exercer a sua repressão implacável” (SEABRA, 2010: 25).

⁵ A defesa que faz José Régio, da inclusão na *Presença* do texto de Leal “A Virgem-Besta”, reconhecido como excessivo pelo próprio, mas cuja publicação acabou por ser obstruída pela opinião maioritária dos colaboradores da revista, diz muito sobre Régio não apenas como redator, quanto à sua fidelidade aos ideais presencistas contra a pusilanimidade dos demais, como da sua consciência cívica e intelectual, para além de estética, no que respeita à liberdade individual e à liberdade de expressão de que Leal era, a seus olhos, um expoente.



Fig. 1. Fotografia de Raul Leal em *Antéchrist et la gloire du Saint-Esprit* (1920) (CFP 8-311).



Figs. 2a e 2b. Últimas páginas de *Sodoma Divinisada* (1923) (CFP 1-88).

Bibliografia

- BARRETO, José (2012). “Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes de 1923” [contém: “Para os sórdidos estudantes de Lisboa”; “Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da Igreja Católica”]. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, outono, pp. 240-270. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z02V2DM3>
- CASCAIS, António Fernando (2017). “Uma leitura *queer* da conferência ‘De mim’ de Judite Teixeira”. *Judith Teixeira: Ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Fabio Mario da Silva, Annabela Rita, Maria Lúcia Dal Farra, Ana Luísa Vilela e Ana Maria Oliveira (orgs.). Viseu: Edições Esgotadas, pp. 85-115.
- _____. (2013). “O topos do paganismo na crítica e na estética literária: Pessoa e Botto”. *Teografias*, n.º 3 (“Metamorfoses da santidade”), Universidade de Aveiro, pp. 363-388.
- CESARINY, Mário (2015). *O Virgem-Negra. Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.* Lisboa: Assírio & Alvim. 3.ª edição.
- FERNANDES, Aníbal (1989). “Organização, introdução e cronologia”. *Sodoma Divinizada*. Lisboa: Guimarães Editores.
- GOMES, Pinharanda (1966). *Filologia e Filosofia (Temas de filologia e filosofia portuguesas)*. Braga: Livraria Pax.
- _____. (1965). *Um d’Orpheu – Raul Leal (ensaio bio-bibliográfico)*. Lisboa: Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris, n.º 34.
- _____. (1962). *Raul Leal. Iniciação no seu Conhecimento*. Lisboa: Guimarães Editores.
- GONÇALVES, Zetho da Cunha (2014). “Apontamentos para uma contenda hilariante no Portugal dos anos de 1920”. *Notícia do Maior Escândalo Erótico-Sexual do século XX em Portugal*. Organizado por Zetho da Cunha Gonçalves. Lisboa: Letra Livre, pp. 15-48.
- HILÁRIO, Fernando (2008). *Orpheu - Percursos e Ecos de um Escândalo*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- LEAL, Raul (2018a). “Publica-se o primeiro capítulo do livro em preparação *Fernando Pessoa. Precursor do Quinto Império. Na Glória de Deus*”. *Fernando Pessoa: Um Retrato Fora da Arca*. Zetho da Cunha Gonçalves (org.). Lisboa: Antígona, pp. 28-32.
- _____. (2018b). “As tendências orfeicas e o saudosismo”. *Fernando Pessoa: Um Retrato Fora da Arca*. Zetho da Cunha Gonçalves (org.). Lisboa: Antígona, pp. 169-190.
- _____. (2003). *A Loucura Universal*, Lisboa: Editorial Nova Ática.
- _____. (1989). *Sodoma Divinizada*. Lisboa: Guimarães Editores.
- _____. (1970). *O Sentido Esotérico da História*. Coordenação, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Livraria Portugal.
- _____. (1922). “A derrocada da técnica”. *Contemporânea*, n.º 2, Lisboa, junho, pp. 60-63.
- _____. (1913). *A Liberdade Transcendente*. Lisboa: Livraria Clássica de A. M. Teixeira.
- LOPO, Rui (2013). “Raul Leal e Fernando Pessoa: um sublimado furor diabolicamente divino”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, Primavera, pp. 1-27. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0J38R1N>
- MARTINS, Fernando Cabral (2008). “Raul Leal”. *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, pp. 395-397.
- NEVES, Márcia Seabra (2015). “Raul Leal (Henoch) O mais louco dos loucos do *Orpheu* e o profeta maldito”. *1915 – O Ano de Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 369-387.
- RÉGIO, José (1974). *Retratos de Poetas Que eu Conheci*. Porto: Brasília Editora.
- SEABRA, José Augusto (2010). “Da maldição de Raul Leal à sua correspondência com Jorge de Sena”. *Correspondência 1957-1960*. Jorge de Sena e Raul Leal. Lisboa: Guerra & Paz, pp. 17-31.
- SENA, Jorge de (1984). *Líricas Portuguesas*. Lisboa: Edições 70. 3.ª edição, vol. I.
- SENA, Jorge de; LEAL, Raul (2010). *Correspondência 1957-1960*. Lisboa: Guerra & Paz.

SILVA, Manuela Parreira da (2015). “Raul Leal, o filósofo ‘futurista’ de *Orpheu*”. *Estranhar Pessoa*, n.º 2, Lisboa, pp. 110-119.

ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS é doutorado em Ciências da Comunicação. Professor da Universidade Nova de Lisboa e investigador do ICNOVA – Instituto de Comunicação da NOVA. Autor de *Mediações da Ciência* (ICNOVA, 2019). Organizou os livros: *Olhares sobre a Cultura Visual da Medicina em Portugal* (Unyleya, 2014), *Indisciplinar a Teoria* (Fenda, 2004), *A SIDA por um Fio* (Vega, 1997) entre outros, e, em colaboração, *O Vírus-Cinema: Cinema Queer e VIH/sida* (Lisboa, 2018), *Cinema e Cultura Queer. Queer Lisboa – Festival Internacional de Cinema Queer* (Lisboa, 2014), *Hospital Miguel Bombarda 1968 – Fotografias de José Fontes* (Documenta, 2016), *Lei, Segurança, Disciplina. Trinta Anos Depois de Vigiar e Punir de Michel Foucault* (CFCUL, 2009). Investigador responsável dos Projectos FCT “História da Cultura Visual da Medicina em Portugal” e “Modelos e Práticas de Comunicação da Ciência em Portugal”. Tem trabalhado nas áreas da Mediação dos Saberes, da Bioética, da História da Psiquiatria, da Cultura Visual da Medicina, dos estudos foucauldianos, dos estudos do corpo e dos estudos *Queer* e de Género, com cerca de três centenas de publicações em revistas científicas e livros coletivos, nacionais e internacionais.

ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS holds a Ph.D. in Communication Sciences. Professor at NOVA – New University of Lisbon, Portugal and researcher at ICNOVA – Communication Institute of NOVA. Author of *Mediações da Ciência* (ICNOVA, 2019). He edited the books *Olhares sobre a Cultura Visual da Medicina em Portugal* (Unyleya, 2014), *Indisciplinar a Teoria* (Fenda, 2004), *A SIDA por um Fio* (Vega, 1997) among others, and co-edited *Vírus-Cinema: Cinema Queer e VIH/sida* (Lisboa, 2018), *Cinema e Cultura Queer. Queer Lisboa – Festival Internacional de Cinema Queer* (Lisboa, 2014), *Hospital Miguel Bombarda 1968 – Fotografias de José Fontes* (Documenta, 2016), *Lei, Segurança, Disciplina. Trinta Anos Depois de Vigiar e Punir de Michel Foucault* (CFCUL, 2009). Principal researcher in the FCT Projects “História da Cultura Visual da Medicina em Portugal” and “Modelos e Práticas de Comunicação da Ciência em Portugal.” He’s been working in the fields of Mediation of Science, Bioethics, the History of Psychiatry, the Visual Culture of Medicine, Foucauldian Studies, Body Studies and Gender and Queer Studies. He published over three hundred book chapters and essays and papers in national and international journals.

Father, Son, and Holy Ghost— Love triangles in Portuguese *Modernismo*

[Pai, Filho e Espírito Santo – Triângulos de amor no Modernismo português]

Nicolás Barbosa*

Keywords

Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Alfredo Pedro Guisado, *Modernismo*, Holy Trinity, *Orpheu*, *Contemporânea*.

Abstract

This article explores a melodramatic pattern in early-twentieth-century Portuguese literature that leads to the publication of *Contemporânea* in 1922: the repeated allusions to God and the Christian Holy Trinity as a dramatic metaphor of the poet's process of creation. The insistence on these divine metaphors of eroticism, faithfulness, and love triangles points to the way Portuguese writers view religion in dramatic terms. This article traces an aesthetic line that leads to *Contemporânea*, through three authors and a selection of their publications in specific moments throughout the first decades of the twentieth century: Fernando Pessoa's dramatic poem *Portugal*, an unfinished project whose writing process took place between 1910-1913; Alfredo Pedro Guisado's poem "Ante Deus", published in the 1915 first issue of *Orpheu*; and a selection of José de Almada Negreiros' illustrations included in *Contemporânea* in 1922.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Alfredo Pedro Guisado, *Modernismo*, Santa Trindade, *Orpheu*, *Contemporânea*.

Resumo

Este artigo explora um padrão melodramático na literatura portuguesa do início do século XX que conduz ao Modernismo e à publicação de *Contemporânea* em 1922: as repetidas alusões a Deus e à Santíssima Trindade cristã como metáfora dramática do processo de criação do poeta. A insistência nestas metáforas divinas de erotismo, fidelidade e triângulos amorosos aponta para o modo como os escritores portugueses veem a religião em termos dramáticos. Este artigo traça uma linha estética que conduz à *Contemporânea*, através de três autores e de uma seleção das suas publicações em momentos específicos ao longo das primeiras décadas do século XX: o poema dramático de Fernando Pessoa, *Portugal*, um projeto inacabado cujo processo de escrita decorreu entre 1910-1913; o poema "Ante Deus", de Alfredo Pedro Guisado, publicado no primeiro número de *Orpheu* em 1915; e uma seleção de ilustrações de José de Almada Negreiros incluídas na *Contemporânea* em 1922.

* Camões, I.P. Visiting Professor at Universidad de los Andes, Department of Humanities and Literature.

The publication of the first issue of *Contemporânea*, in 1922, takes place in a context of transformation and rupture in Portuguese literature. The appearance of avant-garde literary magazines across Europe in the first decades of the twentieth century fueled the waves of a new Portuguese *Modernismo*. To an extent, writers and artists in Portugal shape their new voices in an inescapable framework of a literary hodgepodge. While many of them express a zealous animosity against their predecessors, they cannot escape the ambivalence of turn-of-the-century aesthetics. Writers from Portuguese *Modernismo* continue to uphold literary and philosophical traditions, through writings that reveal their hesitant role as thresholds between past, present, and future.¹

This article explores a melodramatic pattern in early-twentieth-century literary texts and publications in Portugal: the repeated allusions to God and the Christian Holy Trinity, as a dramatic metaphor for the poet and the artist's process of creation. The insistence on these divine metaphors of eroticism, faithfulness, and love triangles points to the way *Modernismo* views religion in dramatic terms. The work of many Portuguese writers reveals an understanding of poetic creation as the result of a melodramatic process that resembles the logics of impregnation, reproduction, and love reciprocity in Christian tradition.

The themes and forms that the writers and artists published in *Contemporânea* introduce draw extensively from earlier religious and dramatic explorations. This article will analyze some of these earlier manifestations in order to trace a line that leads to *Contemporânea*. I will address three authors and a selection of their publications in specific moments in time: Fernando Pessoa's dramatic poem *Portugal*², an unfinished

¹ MATOS (2007) explores the political, economic, social, and religious unrest that is prevalent in turn-of-the-century Portuguese authors. On the brink of Portuguese *Modernismo*, this generation's particular "atitude mental" [mental attitude] is characterized by "um olhar marcadamente pessimista ressoando o pensamento de filósofos como E. Hartmann e Schopenhauer. Os poetas da época exprimem com especial acuidade um acentuado sentimento decadentista de desengano, desistência e tédio. [...] Em sociedades que caminhavam na senda da secularização e do laicismo, caía-se na dúvida e na incerteza, a anunciar as perplexidades do homem moderno" (MATOS, 2007: 27-28) [a noticeably pessimistic outlook that echoed philosophers such as E. Hartmann and Schopenhauer. Turn-of-the-century poets sharply manifest an acute decadent feeling of disillusion, withdrawal, and ennui. (...) In societies that walked along the path of secularization and laicism, there was a proclivity toward doubt and uncertainty, which announced the perplexities of modern mankind].

² *Portugal* anticipates the structure and themes that Pessoa would then develop in *Mensagem*. A total of 106 manuscripts comprises *Portugal*'s five cantos and epilogue, plus other fragments that are not attributed to specific cantos (some fragments are labeled as belonging to the "Último Canto" [Last Canto], which could refer to either the fifth canto or an additional sixth canto). As a direct predecessor of *Mensagem* and a dramatic poem that ambiguously builds the Portuguese nation in a style reminiscent of Luís de Camões, *Portugal* reveals new insights on the genetic history and interpretations of *Mensagem*, Pessoa's only published full book. These manuscripts were first transcribed and published in the 17th issue of *Pessoa Plural*, in 2020, as a result of an edition project conducted by Rui Sousa, Jerónimo Pizarro, Carlos Pittella, and Nicolás Barbosa.

project written between 1910-1913; Alfredo Pedro Guisado's poem "Ante Deus", published in the first issue of *Orpheu* in 1915; and a selection of José de Almada Negreiros' illustrations included in *Contemporânea* in 1922.

The seed of a love story: the father

Various instances throughout *Portugal* introduce the figure of God in dramatic and affective-erotic terms.³ This section will analyze two stanzas from *Portugal*, both of which are emblematic of a proclivity toward a melodramatic religious staging in Portuguese *Modernismo* and early-twentieth century aesthetics.

As seen in one of the unnumbered stanzas of *Portugal*'s first canto, the figure of God appears as analogous to the poet:

Senti-me só, abandonado e pouco;	[I felt alone, abandoned, and belittled;
E como a nympha que emprenha d'um deus,	And as the nymph that a god has impregnated,
Expira de commoção e □ louco	That expires out of commotion and foolish □
Ao sentir-se no ventre □	When the □ womb feels
O sentimento que me torna rouco	The feeling that makes me raucous
O segredar do pensamento aos seus	The secrets that reason whispers to its
Sentidos intimos, excede a real	Intimate senses, exceed the real
Natureza da minha alma □	Nature of my □ soul] ⁴

(Pessoa, *apud* BARBOSA, PIZARRO, PITTELLA e SOUSA, 2020: 91; BNP/E3, 11⁷ EN-2^v)⁵

The poet introduces God as an undetermined deity ("um deus" [*a god*]) contained in a simile of impregnation. The verses establish a relationship between the idea of sexual intercourse and God. Feminized, the poet compares himself to a fertilized nymph and, as an incarnation of a female divinity, his womb carries the seed of a god. The indetermination of this god implies a plurality of deities or, inversely, a singular collective whose members are not particular but interchangeable. Throughout

³ Pessoa's blasphemous use of sacred concepts could be linked to the fact that the poet "sofre o influxo de uma educação britânica, sendo, por isso, menos perturbado pelo sentimentalismo congénito e panteísta português" (FERNANDES, 1968: 39) [*suffers from the influence of a British education and is, therefore, less troubled by the Portuguese congenital and pantheistic sentimentality*]. Pessoa's approach to divinity is filled with contradiction: "Poeta lúcido, [...] porque, sem fé em nenhuma das religiões, sabe que lhe falta o apoio da crença numa divindade presente que assuma verdadeiras funções paternais e o guie. Daí o amargor que se denota em todas as contradições religiosas da sua obra e na metafísica no Sagrado que procura, nesse desejo de estar face a face com o mistério do Divino" (FERNANDES, 1968: 52) [*A lucid poet, (...) because, despite his lack of faith in any religion, he knows he also lacks the supporting belief in a present divinity that takes on a true fatherly and guiding role. This explains the bitterness of all the religious contradictions in Pessoa's corpus and in his long-sought metaphysics of the Sacred, in his desire to stand face to face before the mystery of the Divine*].

⁴ This and all ensuing English translations are my own and were done only for the purposes of this article.

⁵ The stanza is originally found in manuscript 11⁷ EN-2^v of the Fernando Pessoa archive (E3) at Portugal's National Library (BNP) in Lisbon.

this simile of procreation, the poet does not fully identify the other progenitor, but offers a hint: the undetermined father is a god.

The image of fertilization is analogous to the process of literary creation. The stanza defines both processes as a change in status. The poet goes from the solitude of singularity to the company of a family structure: womb, consort, and progeny. The result is the poet's inspired emotions and thoughts ("[o] sentimento" [*the feeling*]; "[o] segredar do pensamento" [*the secrets that reason whispers*]), all of which constitute the stanza itself.

This self-referential simile conceives the stanza as an offspring, as the product of the story of a sexual union between the poet and a god. Inspiration is the action that makes the simile possible: literary creation is the result of a rhythmic respite inward, such as the inhalation and exhalation of intercourse. Like a nymph's orgasmic reaction to penetration and impregnation, the poet "[e]xpira de comção" [*expires out of commotion*], offering an etymological and symbolic depiction of the act of inspiration.

To embody the metaphor of a female figure that bears the seed of divinity, the poet acknowledges the need for a paradoxical transformation. If creative inspiration resembles the act and product of intercourse with a god, the poet too can mother excess, like a nymph, and within his mortal boundaries, he can bear something larger and more transcendental than himself. Not gratuitously, the poet describes his experience as a secretive communication that "excede a real | Natureza da minha alma" [*exceeds the real | Nature of my soul*]. Implicitly, this comparison alludes to the figure of the Virgin Mary, the woman who embodies the paradox of a mortal containment of God.⁶

Literary inspiration and its simile, the nymph's impregnation, are processes that transgress individuality under the logic that all *dramatis personae* are inherently fluid. The nymph and the mortal poet—both of whom are the offspring of a deity—are also the deity's reproductive partner and are thus mothers of God's other offspring. While the deity is a father, a grandfather, and a husband, the poet is simultaneously a son, a wife, and a mother.

⁶ MANGLAVITI (2000) further analyzes the relationship between the Virgin Mary, breath and inspiration, and poetic creation. Specifically, the author addresses the "world-mothering air" metaphor in Gerard Manley Hopkins' poem "The Blessed Virgin compared to the Air we Breathe" (MANGLAVITI, 2000: 44). SANÍN also examines the relationship between the Annunciation of the Virgin Mary and poetic creation, conceiving pregnancy and writing as the result of a divine exhalation: "[Don Juan] quiere ser poeta y presiente que el artista debe feminizarse para crear. [...] intuye que para componer poemas [...] debe ser penetrado; que la inspiración es una posesión, y que la creación artística es gestación [...]; que debe ser inseminado y dar a luz si quiere que de él salga um poema" (2020: 69) [*Don Juan wants to be a poet and suspects that he must feminize himself in order to create. [...] He senses that if he wishes to write poems (...) he must be penetrated; that inspiration is a possession; and that artistic creation is pregnancy (...); that he must be inseminated and must give birth if he wants a poem to come out*]; then adding: "el ángel de la Anunciación, la alegoría de todas las inspiraciones" (SANÍN, 2020: 90) [*the angel of Annunciation: the allegory of all inspirations*].

This multidirectional configuration, both filial and affective, signals an early notice of Pessoa's ensuing *drama em gente*, the stage where the poet would disrupt the unidirectional and hierarchical structure of the author and the authored. For instance, Alberto Caeiro's both fictional and factual geneses are consistent with the notion of the poet's fluid roles, and the heteronym is both father and son. While Pessoa builds the myth of a Triumphal Day in April 1914 in which Caeiro, his master, allegedly "appears in" him (PESSOA, *apud* PIZARRO, 2017: 56), Caeiro's factual genesis is a long-lasting process:

There is one Caeiro who poses a synchronic challenge to us, [...]; and there is another one who challenges us diachronically as we try to track the process of his construction and his many voices against a timeline. [...] Reading Caeiro synchronically and diachronically, contrasting one view of a character to the view of many, can enrich our interpretation. This multiplicity is one of Fernando Pessoa's greatest achievements. We can read Caeiro as a canonized author; but we can also read him as a work in progress, constructed from what Pessoa wrote *qua* Caeiro and what Pessoa *qua* others said of their Master.

(PIZARRO, 2017: 68)

In *Portugal's* first canto, the poet's act of literary inspiration is based on an incestuous fantasy, which suggests that creation arises from the transgression of norms. There is a disruption, not only of family roles through incest, but of inter-generational procreation, threatening the logic of generational lineages and, ultimately, of the sequential passage of time. The feminized poet—who is both daughter and wife—is a testament to the disarrangement of time. By becoming the father's wife, the poet-nymph—i. e. the daughter—is also her own mother. Thus, the stanza is also a stance: literary creation is an erotic staging that, in its attempt to take control of time, dissolves the *dramatis personae* in a melodramatic fashion, revealing the incestuous identities of two forbidden lovers.

As seen in the following stanza, *Portugal's* third canto further explores the nature of the poet's impregnator. The father is the seed of this melodrama of fluid characters, and God himself is the primeval *dramatis persona* that contains all other characters onstage:⁷

⁷ *Portugal* proposes a logic in line with the *Book of Genesis*, which establishes a dramatic stage that is created by, and built in the image of, God himself. God's creation is his own mirroring manifestation. Therefore, the figure of the creator contains every character and prop onstage. *Genesis* develops the story of creation through a *mise en abyme* of separations (light from darkness, the earth from the heavens and the waters, mankind from animals, and man from woman). At the same time, *Genesis* is based on the notion that one enclosed stage (and character) contains infinite reproductions. The creation of vegetation reproduces this logic: "God said, 'Let the earth produce vegetation: seed-bearing plants, and fruit trees on earth, bearing fruit with their seed inside, each corresponding to its own species.' And so it was" (*New Jerusalem Bible*, Gn 1:11). Seeds allude to the embryonic potential of God, who carries within all ability to reproduce into his own future genealogy—i. e. God is the potential of infinite descent.

Espera e crê. A vida é o que cremos	[Await and believe. Life is what we believe
Nada sabemos, dolorosamente...	We know nothing, alas...
E Deus é o nome do que não sabemos,	And God is the name of what we don't know,
Do misterio □ e immanente,	Of the □ and immanent mystery,
É o nome em que casamos os extremos	It is the name in which we tie both ends:
De saber e ignorar que a alma sente...	Knowing and ignoring that the soul feels...
Ao céu o olhar □ levantamos	To the heavens we raise our □ gaze
E sem rezar, sentimos que rezamos.	And even without praying, we can feel we are.]
(Pessoa, <i>apud</i> BARBOSA, PIZARRO, PITTELLA e SOUSA, 2020: 125-126; BNP, 11 ⁷ EN-60 ^v)	

In a riddle-like fashion, these first verses build a periphrastic description of God. The third verse defines God as “o nome do que não sabemos” [*the name of what we don't know*]. The concrete reference of this noun phrase (the name of the unknown) is indicated in the previous verse: “Nada” [*nothing*]. Therefore, the poet defines God through a contrived logic of transitivity: if God is the name of what we don't know, and what we don't know is everything (“Nada” [*nothing*]), therefore God is this very same nothingness.

The stanza problematizes the relationship between signifier and signified and hints at the idea that any attempt to theorize about the source of literary creation is comparable to the paradoxical attempt of defining God. The poet portrays God as a signifier that designates a unity—nothingness (or the name of what we don't know), yet this signifier is incompatible with its signified. God is the name that designates what, as unknown and thus unintelligible, cannot be designated. At the same time, the undesigned is a proper name, implying that the signifier is void of meaning precisely because it designates the void of nothingness.

As the encompassment of infinity, God's nothingness is also everything. This play on words, inherent to the grammatical double negative of various languages, including Portuguese, points at the paradoxical philosophy of enantiosemy⁸ that is present throughout Pessoaan literature and the literary avant-gardes⁹. The nothingness of what the poet ignores is the double negation of everything being unknown. What the stanza conveys is that the enantiosemic nature of the grammatical double negative (the fact that “nada” can mean both nothing and everything) encompasses the paradoxical nature of God. As an infinite being, God is a container of everything and, in its infinite containment, must also harbor nothingness.

⁸ Enantiosemy, also referred to as autonymy, is defined as the internal antonymy of a word: the possibility of a word to contain opposing meanings (e. g. the words “clip” or “peruse”, in English, which can mean “to cut off” or “to clasp, attach, or grip” and “to look over in detail” or “to look over in a cursory manner”, respectively. Enantiosemy is a dual and dialectical “arrangement of the objective reality itself” (MELIKYAN *et al.*, 2016: 128).

⁹ Pessoa proposes an exact enantiosemy throughout many of his writings. In “Tabacaria”, for instance, the poet argues: “Falhei em tudo. | Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada” (PESSOA, 2017: 256) [*I failed at everything. | Since I had no purpose, perhaps everything was nothing*].

To the poet, God is also “o nome em que casamos os extremos” [*the name in which we tie both ends*]. This spatialization of God, as a mappable and finite line, establishes a visual metaphor of the unknown and attempts to explain God in the terms of mortal time. If life is as much as the poet can aspire to believe he knows (“A vida é o que cremos” [*Life is what we believe*]), and God is the unknown as well as the juncture of opposite ends, this means God can be represented spatially in the terms of human lifetime: life is a mappable line that the poet is able to perceive, while God is everything that lies outside the poet’s scope of view, that is, the outside beyond the ends of the line.

That which remains unknown is, in the poet’s words, an immanent mystery. Once again, the poet implies a paradoxical view of perception while building a subtle metaphor for pregnancy. By equating God to an immanent mystery, Pessoa places God within the material, yet inaccessible, realm. Immanent, as opposed to transcendental, points to the idea that God is contained in an inner essence of his material creation.¹⁰

Like the impregnated poet of the first canto, the stanza in the third canto reasserts that God has penetrated the poet and nature as a whole. Like the offspring of an impregnated woman, the poet and nature’s inner presence remains mysterious and unseen. Though the poet contains God within, he is unable to grasp his meaning. The metaphor is achieved through the visual suggestion of such circular impossibility: though the poet’s life is a linear and mappable passage of time, which, by definition, contains a starting and an end point, the poet is unable to see both ends. Birth and death, though contained in mortal time, are unattainable to the mortal man, and are therefore manifestations of God within the poet’s material space and mortal time.

The belief in God’s immanent mystery is the basis of the poet’s faith and, therefore, works as a melodramatic trigger. As the following sections will argue, Portuguese *Modernismo* conceives faithfulness as a motif with both a religious and an affective-erotic connotation: the belief that, even when unseen, the loved one reciprocates the lover with unconditional and exclusive love.

An incestuous transgression: the son

Only five years later, and along with other authors, Fernando Pessoa would continue to explore poetic creation through affective terms. *Orpheu’s* first issue¹¹, in 1915, includes a series of literary works that depict melodramatic lyricism between poetic

¹⁰ “For Spinoza God is the immanent cause of all things” (LUCASH, 1994: 164).

¹¹ Portugal’s National Library (BNP) in Lisbon keeps a full digitized copy of *Orpheu’s* two published issues, along with additional documents (galley proofs of the unpublished third issue and letters from Mário de Sá-Carneiro). The digitized copy is located in the BNP digital collection RES. 2750 V.

voices and divinity—for instance, Mário de Sá-Carneiro's poems from *Indícios de Oiro* that appear in *Orpheu*, or Ronald de Carvalho's "A alma que passa", "O elogio dos repuxos", and "Reflexos".¹² *Orpheu* also reflects on the human and literary origin, that is, about the relationship with one's progenitor—as seen in Fernando Pessoa's *O Marinheiro*.¹³

Alfredo Pedro Guisado's thirteen sonnets also explore these motifs. One of Guisado's poems, "Ante Deus", depicts the poet's ability to impersonate God, while exhibiting the blurred identities of the members of the holy family. Guisado examines the inherent disruption in the three-pillar structure of father, mother, and son:¹⁴

Quando te vi eu fui o teu voar E desci Deus p'ra me encontrar em mim. Voei-me sôbre pontes de marfim – E uma das pontes, Deus, em meu olhar!	[Once I saw you I became your flight And I descended God to find myself in me. I flew myself over ivory bridges— And one of the bridges, God, before my eyes!
Aureolei-me de oiro em sombra fria E meus vôos caíram destruídos. Foram dedos de Deus os meus sentidos. Meu Corpo andou ao colo de Maria.	In a cold shadow I made myself a golden halo And my ruined flights collapsed. My senses were God's fingers. My Body stood on Mary's lap.
Agora durmo Cristo em véus pagãos. São tapetes de Deus as minhas mãos. Regresso Ansia p'ra alcançar os céus.	Now I sleep Christ in pagan veils. My hands are God's carpets. I come back Zeal to reach the heavens.

¹² Pessoa had a copy of Carvalho's 1913 *Luz Gloriosa* in his personal library. The book has Carvalho's handwritten dedication to Pessoa, who underlined—and drew upstrokes next to—a few verses that foretell *Orpheu*'s melodramatic lyricism. Underlined verses refer to love unions (e.g. "o casamento de Roberto e Martha" [*Roberto and Martha's wedding*], in "Rythmos Rusticos"; CARVALHO, 1913: 43); love separations (e.g. "e agoa-morta entre nós... e o caes... e a sombra e o Mundo..." [*and dead water between us... and the pier... and the shadow and the World*], in "Legenda"; CARVALHO, 1913: 87); and hyperbolic love (e.g. "E tu que eu não conheço e que me fazes | superior a mim mesmo [...] || [...] Saudade de um Amor que eu nunca tive" [*And you whom I don't know, you who make me | greater than myself (...) || (...) Longing of a Love I never had*], in "Lenda Triste"; CARVALHO, 1913: 110).

¹³ In Pessoa's static drama, three women discuss the origins of their words. When the third watcher says: "Minha irmã, não nos devieis ter contado essa historia. [...] Contaveis e eu tanto me distrahia que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizieis eram trez entes diferentes, como trez criaturas que fallam e andam" [*Sister, you should not have told us that story. [...] As you were telling it I was so distracted that I began to hear the meaning of your words apart from their sound. And it seemed to me that you, and your voice, and the sense of what you were saying were three different entities, like three creatures that speak and walk*]; the second one replies: "São realmente trez entes diferentes, com vida propria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas porque é que fallamos? Quem é que nos faz continuar fallando? Porque fallo eu sem querer fallar?" [*They really are three different entities, with a real life of their own. God might know why... Oh, but why do we speak? Who is making us speak? Why do I speak without intending to?*] (PESSOA, 1915: 37-38).

¹⁴ The interchangeability of roles in the lineage of God, Jesus, and the Virgin Mary resembles the mystery and simultaneity that lays the foundation of the dogma of the Holy Trinity. In turn, the Holy Trinity constitutes a model for further metaphors of three-pillar singular entities (GOODEY, 2019: 9).

Ergo-me mais. Sou o perfil da Dôr.
 Sôbre os ombros de Deus olho em redor
 E Deus não sabe qual de nós é Deus!

*I stand up straight. I am Pain's own contour.
 On God's shoulders I look around
 And God ignores which one of us is God!*

(GUISADO, 1915: 49)

"Ante Deus" establishes a mirroring relationship between the poet and God¹⁵. The opening verse alludes to a second person who is presumably God and, therefore, the poet himself. This relationship between the poet and the second person becomes both the poet's impersonation of God as well as an encounter with himself: "E descendi Deus p'ra me encontrar em mim" [*And I descended God to find myself in me*].

Throughout the first stanza, the poet fulfills the role of both the grammatical subject and object. He flies over himself and seeks to reach himself: "Voei-me sôbre pontes de marfim" [*I flew myself over ivory bridges*].¹⁶ At the same time, the poet overflies the bridges, one of which is said to be God. This fulfillment of multiple roles is achieved through the manipulation of verbs that, in a disruption of usage, are transformed into reflexives ("voei-me", "aureolei-me" [*I flew myself, I made myself a halo*]). This suggests how, at a grammatical level, language already acknowledges the fluidity of roles and the dramatic split of the self: a first person that can be both progeny (the agent that executes an action) and offspring (the object which the action turns back on).¹⁷

The second stanza introduces the figure of Mary in the affective family composition of mother and son: "Meu Corpo andou ao colo de Maria" [*My Body stood on Mary's lap*]. This verse further blends the poet with the figure of a God, now as a baby Jesus, reproducing the image of mother and child. The following stanza continues to blur the borders between the individuality of the poet and Christ by applying a forced transitivity into an intransitive verb: "Agora durmo Cristo em véus pagãos" [*Now I sleep Christ in pagan veils*].

¹⁵ See TIGERSTEDT (1968), who elaborates a literary genealogy that attempts to trace the origins of the metaphor of the poet as a godlike creator. This study encompasses authors like St. Augustine and Plato and argues that literary tradition draws heavily on Christian theology and classical philosophy to pursue the idea that the poet is a creator. At the same time, God's creation, the universe, "is often compared to a musical composition or song, or to a discourse, or, generally, to a perfect work of art, or even to a book, written by God, in which the creatures are the letters" (TIGERSTEDT, 1968: 467).

¹⁶ This portrayal of a blurred poet-God identity anticipates Fernando Pessoa's "Além-Deus", a series of five poems which were to be published in *Orpheu's* unsuccessful third issue, in 1916. The third poem, "A Voz de Deus", presents this dissolution: "Oh Universo, eu sou-te... [...] || [...] Mero eco de mim, me inundo | De ondas de negro lume | Em que para Deus me afundo" (PESSOA, 1984: 37) [*Oh, Universe, I am to you... (...) || A mere echo of myself, I inundate myself | In waves of black fire | Where I immerse myself into God*].

¹⁷ KOREPINA analyzes the symmetry of relations in reflexive constructions. As she explains: "Semantic reflexivity is a category of the sentence, because it reflects specific subject-object relationships, where a subject and object referent is partly or fully the same. A reflexive construction is one in which the subject and object refer to the same person or thing" (2018: 1).

The poet's growing transformation into God and Christ sheds light upon the paradoxical and transgressive premise of the Holy Trinity: the notion of an offspring that can be the parent of his own progeny, and, thus, his own father. "Ante Deus" indicates an inevitability of the incestuous quality of poetic creation: the poet's offspring—the work of art—is the result of a transgressive fluidity of family roles. The poet splits the self and creates out of an erotic relationship with himself, in the way that the Holy family is sustained on the notion that a son is also the parent and partner of his own mother.

An unfaithful love: the holy ghost

The release of *Contemporânea* in 1922 cements many of the literary motifs mentioned above. The first issue is strung together by texts and illustrations that portray a melodramatic proclivity and a need to conceive literary creation in religious and affective-erotic terms. For instance, Mário de Sá-Carneiro's ode to Paris, the magazine's initial poem, presents a city that he describes as "Regaço de namorada" [*Girlfriend's lap*] and "Consolo da viuvez | Sempre noiva da minh'Alma..." [*Widowhood's solace | My Soul's forever bride...*], leading up to a climactic erotic declaration: "— Quisera dormir contigo, | Ser todo a tua mulher!..." [*I would like to sleep with you, | To be, all of me, your woman!...*] (SÁ-CARNEIRO, 1922: 23-24). Similarly, António Botto's poem "[Podes levar as rosas que trouxeste]" [*You may take the roses you brought*] introduces the melodramatic voice of an unreciprocated love: "Nem me digas, | Que has de ser perpetuamente | O motivo mais ardente | — O maior motivo | Das minhas cantigas. || Enganámo-nos, meu bem! || Agora que já conheço | Todo o sabor dos teus beijos, | Quero-te menos" [*Don't tell me, | That you ought to be eternally | The most ardente motive | — The biggest motive | Of my songs. || We fooled ourselves, my love! || Now that I know | The taste of all your kisses, | I don't want you as much as I did before*] (BOTTO, 1922: 37).

To explain how *Contemporânea* blends these motifs, this final section will dissect some of the drawings by José de Almada Negreiros published throughout the issue. These illustrations are the expression of themes that are crosswise to the contents of the magazine: the redrawing of tradition, the eucharistic nature in the foundation of aesthetic movements, the erotic connotations of symbolic unions, and the relationship between the unseen and faith.

The cover page, illustrated by Almada, depicts a goblet and a flower from an upper perspective (see Fig. 1). As all goblets, this drinking vessel has no handles, but a foot, a stem, and a bowl-shaped cup. The rose also has a stem and an upper cup-shaped structure that, as in all flowers, supports the perianth (the outer floral structure). Almada's drawing presents an object (the goblet) that mirrors the structural components of the other object it contains (the rose). The cover of *Contemporânea* is an exercise of

duplication (a structure with its own repetition placed on top) and of analogy (roots, a stem, and a perianth are to flowers what a foot, a stem, and a cup are to goblets).

The goblet's preeminence in *Contemporânea*, as the cover page of an inaugural issue, suggests a link to the goblet *par excellence*: the antonomasia of the quintessential holy chalice. Symptomatically, "chalice" is also the name used to designate a flower's cup-shaped structure. Like the God portrayed in the *Book of Genesis*¹⁸, Almada proposes a *mise en abyme* of vessels: a chalice (the goblet) that contains another chalice (the rose), which, in turn, contains the potential of infinite chalices via the reproductive parts that it contains.

Almada's illustration raises the multiple meanings of the chalice but hides the object's inner lower half. Though we have no visible indication of any liquid inside the cup, the purpose of the chalice itself does suggest, at least in possibility, the presence of a liquid: water, wine, or the blood of Christ. The chalice is indicative of its own functionality, pointing at the possibility of a toast. An observer of this cover page might interpret the chalice—which bears the label *Contemporânea*—as an invitation to absorb the eponymous magazine, as if he were to drink its contents. While the illustration suggests ways in which reading may be comparable to the act of drinking, the portrayal of a chalice potentially filled with an unseen liquid is also analogous to the unseen contents of a magazine that the reader is yet to unveil. Like a religious believer, the reader is invited to drink what he is unable to see, that is, to execute an act of faith.



Fig. 1. Cover page of *Contemporânea* (1922)
by José de Almada Negreiros.

¹⁸ See footnote 7.

As a vessel that holds a rose, the chalice is also a vase. Symbolically, this vase contains femininity and, as the Christian chalice, purity. Almada suggests that a chalice's content, i. e. Christ's immaculate blood, is a ground—the soil and the water—where reproduction can potentially take place and where a seed can become a rose. Therefore, *Contemporânea's* chalice examines how a cup is also a fecund womb where progenitors meet, where impregnation takes place, and where reproduction can stem from.

The religious and erotic nuances are also visible in the overall geometry of Almada's composition, which depicts a cross-shaped union of a chalice and a rose¹⁹. The latter appears with its leaves wide open, creating a contour that mirrors a human shape with open arms, reminiscent of the posture of an embrace or a crucifixion. Additionally, the composition is surrounded by a radiance or a shadow, evocative of the aura and the nimbus associated with a deity's presence on Earth, or of the shade produced by a light illuminating the drawing from an upper perspective (a light that comes precisely from the position of the reader's gaze).

Other illustrations throughout the pages of *Contemporânea* establish a dialog with the themes suggested in Almada's cover. The artist's self-portrait, for instance, explicitly addresses eroticism and mirrors the magazine's proclivity toward the *mise en abyme* suggested by the chalice and the rose (see Fig. 2).

Like the objects on the cover page, Almada's portrait is drawn from an upper view. The body is dressed in a skin-tight garment that creates the illusion of nudity. The man sits down posing in the manner of an art model as if waiting to be sketched or as if he were in the middle of being drawn. In Baroque fashion, the pose suggests that this self-portrait is the prefiguration of another portrait, an ensuing croquis that is to be executed outside the limits of this illustration and finished at a future time. The existence of an unseen drawing that will come after this present, and visible, drawing points at a *mise en abyme* of sketches.

As all self-portraits do, Almada's drawing builds a spiral of mirrors where the figures of creator and creation merge. Almada—the artist and creator—models a creation in his own image—Almada the model—while elaborating a genetic mirror of the Christian god. It is noteworthy that, besides the cover page, this self-portrait

¹⁹ Throughout Almada's career in drawing and illustration, geometry becomes increasingly relevant, as analyzed by Pedro Freitas and Simão Palmeirim. They focus on the relevance of the artist's geometric corpus by the 1950s and 60s, and trace Almada's geometric philosophy to theoretical works in his personal library, such as *De divina proportione*, by Luca Pacioli, a work that "descreve várias propriedades matemáticas da divisão de um segmento em média e extrema razão – chamada de 'divina proporção' por Luca Pacioli, e, mais recentemente, 'secção de ouro' – associando-lhe alguns significados filosóficos e religiosos" (FREITAS, 2020: 285) [*describes various mathematical properties of a segment's division into mean and extreme ratio—called the 'divine proportion' by Luca Pacioli, and, more recently, 'golden section'—in association to various philosophical and religious meanings*].

is the magazine's first full-page illustration, indicative of the importance of this aesthetic of narcissistic eroticism throughout *Contemporânea*.

The idea of literary creation as an erotic encounter between the poet and God, as seen in *Portugal* and "Ante Deus", here gains an onanistic nuance. As another creator, the poet-artist gains a godlike ability to create in his image. In consequence, the encounter becomes a union of mirroring figures, and, as Almada's self-portrait indicates, artistic creation is achieved through a drama populated by eroticized characters who are all versions of the same self.

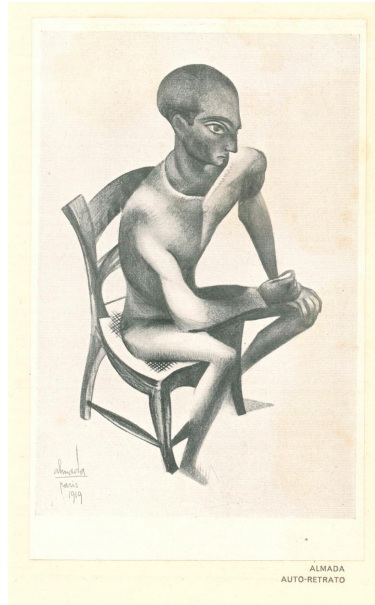


Fig. 2. Page 4 of *Contemporânea* (1922): self-portrait by José de Almada Negreiros.

Other moments in *Contemporânea* reiterate the concern of a Portuguese mythical spirit and national redemption, as explored by Pessoa in *Portugal*. Through the juxtaposition of verse and illustration, Almada's "Histoire du Portugal par coeur", a poem originally written in 1919, continues to explore the symbols and components of Lusitanian legacy²⁰. He does so through the use of the same religious and affective-erotic motifs hinted in *Portugal* and *Orpheu*.

In the initial page of the poem, Almada briefly suggests the relationship between literary creation, religiosity, and love: "Dédicace perpétuelle: A Toi, pour que tu ne crois que je vais le dédier a une autre" [*Perpetual dedication: To You, so you don't believe I will dedicate it to another woman*] (see Fig. 3).

²⁰ "A abordagem desenvolvida por Almada toma directrizes enunciadas num certo tom de elogio crítico, de objetivação sobretudo simbólica e mítica acerca dos temas afins à Cultura e História de Portugal" (LAMBERT, 2003: 14).

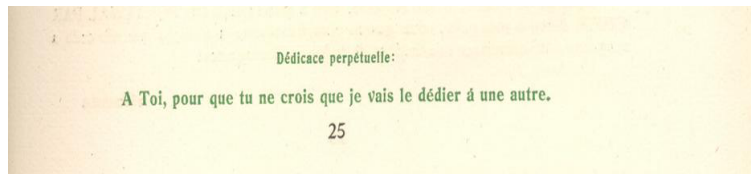


Fig. 3. Excerpt from page 25 of *Contemporânea* (1922): title page of "Histoire du Portugal par coeur" by José de Almada Negreiros

The dedication satirizes faithfulness by means of a circular—and, thus, perpetual—rhetoric. Almost tautologically, the poet implies he dedicates the poem to someone because he does not dedicate it to someone else. At the same time, the foolish logic reveals the opposite of a dedication, that is, a potential infidelity. Throughout the poem, Almada's illustrations reiterate the notion that family roles, romantic unions, and the temptation of both religious and affective-erotic infidelity are foundational elements of the Portuguese spirit, that is, of the poetic creation of Portugal. From the start, "Histoire du Portugal par coeur" frames poetic creation within the melodrama of a hinted love triangle.

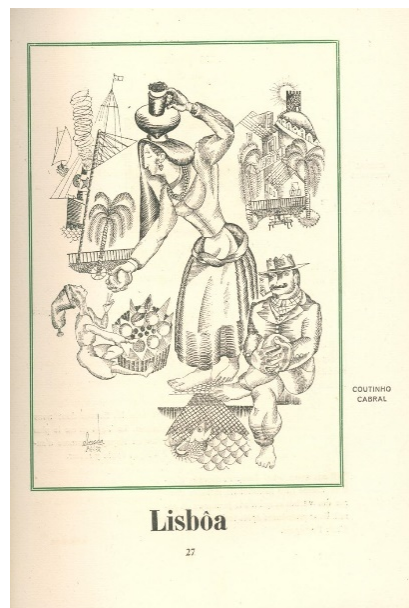


Fig. 4. Page 27 of *Contemporânea* (1922): drawing from "Histoire du Portugal par coeur" by José de Almada Negreiros.

The drawing associated with Lisbon, for instance, presents a triangular composition that mirrors the family structure of woman, man, and child (see Fig. 4). The woman occupies most of the page and divides the lower part of the illustration into two, each containing males. The woman is also proportionally larger than her counterparts, and her breasts, which are at the very center of the image, serve as a vantage point. The two sides of the triangular composition emerge from the vertex of the breasts: to the left, her arm leads to the child, and to the right, her torso and hip lead to the man.

The woman appears to be performing multiple tasks: she is walking, as indicated by the position of her feet; she carries a vessel on her head while maintaining enough balance to avoid dropping it; she appears bent sideways; and she is handing an object to the child. The woman divides the visual distribution of the composition as much as her movements are split into multiple actions, while also dividing her attention between two men: a child that receives it and an adult man who does not.

The lack of interaction between the woman and the man contrasts with the visual link between her and the child. In this triangular composition of characters whose sex and age are reminiscent of traditional family roles, the man's place is subverted. An intergenerational couple is formed (woman and child), whereas the man, a parody of a would-be king whose crown is a lesser spiked hat, sits uncoupled.

Throughout the rest of the poem, the association between romantic relationships, couples, and potential love triangles becomes increasingly present. Right after the Lisboa illustration, Almada inserts a drawing of a horse and a rider (see Fig. 5). The horse appears to be duplicated, a mechanism to portray movement in a way reminiscent of Muybridge's "Horse in Motion"²¹. This technique raises a question about the limitations of the depiction of movement—i.e. the depiction of space-time. At the same time, the duplicated horses reveal how the passage of time can be conceived as a constant split of individualities: one horse is also a multiplicity of countless horses that occupy infinite points in space-time.



Fig. 5. Excerpt from page 28 of *Contemporânea* (1922): drawing from "Histoire du Portugal par coeur" by José de Almada Negreiros.

²¹ "Muybridge's horse images marked the start of his increasingly sophisticated obsession with bodies of all kinds in motion. They made the world of motion visible, and in doing so reversed photography's preoccupation with extracting stillness from the chaos of the world. [...] Muybridge's ground-breaking photography can be linked to general transformations in the sense of movement that marked the nineteenth century. [...] In April 1830, the month of Muybridge's birth, [...] [h]uman mobility was limited by the velocities of horses, water, and wind. When Muybridge died in 1904 the earth was linked by a massive and intricate web of rail and steam [...]. The air too was about to be colonized [...]. The process of time and space compression was in full swing" (CRESSWELL; OTT, 2022: 18-19).

Though horse and rider are both technically in motion, only the horse is portrayed as two, while the rider remains one. The rider's unsplit shape tinges this character with a passive quality, implying that the effort and movement are actually coming from the horse. Yet, at the same time, the rider's unsplit shape reinforces the idea that only one man suffices to dominate the beast. The rider's feat is, thus, twice as worthy, since he exerts his power over a beast that seems to count as two. As a result, the couple of man and beast is also a triangle, a geometry of vertices where only one has control over the other two.

Ensuing depictions of couples become more explicitly romantic as "Histoire du Portugal par coeur" reaches its final pages. The illustration associated with Sintra depicts two couples in what seems to be two trite versions of a romantic date: a picnic and a boat ride (see Fig. 6).

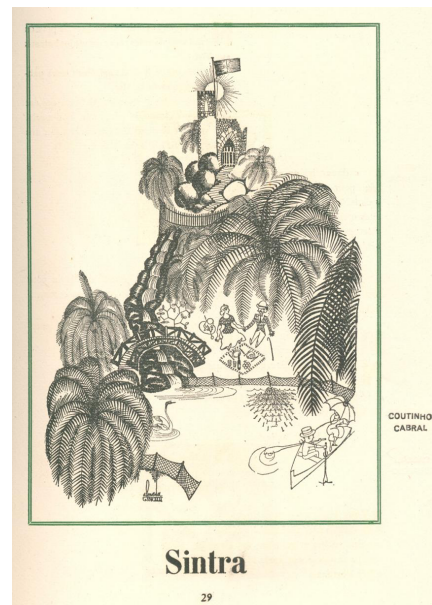


Fig. 6. Page 29 of *Contemporânea* (1922): drawing from "Histoire du Portugal par coeur" by José de Almada Negreiros.

The couples are enjoying the placidity of nature. They are inserted in a triangular composition of water, stones, and palm trees, which culminates in a mountain peak crowned by a stone castle, the sun, and a flag. Water is predominant: a river demarcates one side of the ground where the first couple sits down holding hands, while a lake—whose lack of strokes indicates the stillness of the water—occupies the lower section of the drawing. Overall, this is a top-down composition that leads the eye along the descending path of water. Atop, the flag and the sun lead to a stairway that, in turn, leads down to a cascade, whose plentiful strokes accentuate the effect of gravity as a signal of rapidly flowing water.

Ultimately, Almada's vertical composition leads the eye down to the merger and exchange of fluids: the river that blends into the lake. Almada includes a

surrounding fence but does not fully enclose the lake. He leaves a visual omission in the bottom right corner and, thus, pulls us into the water. According to the perspective of the illustration, no fence separates the couple on the boat from the perspective of the observer, suggesting that the reader of *Contemporânea* is in the lake as well, perhaps as a potential third vertex of these love triangles.

The increasing tension and blurred boundaries between two and three-piece compositions are ultimately expressed in the illustration of Almada's well-known "1+1=1" formula (see Fig. 7). This equation appears in the plays *Deseja-se Mulher* and *S.O.S.*, and, implicitly, across other works along several years and in different genres, in which the author continued to explore the philosophy of a multiple singleness. This formula encompasses the contradicting notion that mankind cannot achieve absolute oneness nor dismember its collective nature into a true multiplicity. In his 1932 conference "Direção Única", Almada states: "Todas as coisas se relacionam entre si" (ALMADA NEGREIROS, 2004: 169) [*Everything is related to everything*]; adding: "a mulher e o homem estão condenados à fatalidade da sua única unidade comum" (ALMADA NEGREIROS, 2004: 177) [*women and men are condemned to the fatality of their single common unity*].²²

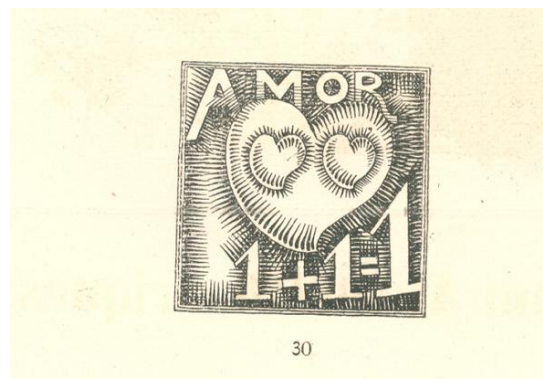


Fig. 7. Excerpt from page 30 of *Contemporânea* (1922): drawing from "Histoire du Portugal par coeur" by José de Almada Negreiros.

When compared to other instances in Almada's corpus, *Contemporânea's* version of the "1+1=1" axiom has two striking elements: the formula is depicted graphically, as one in a series of illustrations, and it is directly associated with love. Almada establishes a correspondence between the shapes and the numbers and he directly associates the components of the equation with a three-piece composition of hearts. Visually, the composition leads the observer to the same mathematical logic

²² Almada's formula also alludes to his criticism of the Portuguese spirit: "A unidade de Portugal como nação devia cumprir-se em cinco parcelas singulares, interrelacionadas entre si, sem prejuízo de sua autonomia e identidade: o indivíduo como pessoa humana; a colectividade portuguesa; civilização peninsular ibérica; a Europa e o Universo" (LAMBERT, 2003: 21) [*Portugal's unity as a nation had to be achieved in five singular and, regardless of their autonomy and identity, interrelated pillars: the individual as a human person, the Portuguese collectivity; the Iberian peninsular civilization; Europe, and the Universe*].

of the addition equation: the factors ("1+1") are contained in the result ("=1"), as well as the two smaller hearts are contained in the third larger heart. The formula itself is also graphically enhanced, so as to convey the notion that the result is larger than the factors, with the third number drawn at a larger scale than the previous two.

These four illustrations from "*Histoire du Portugal par coeur*" (the woman, the man, and the child; the two-horse rider; the picnic and boat couples; and the 1+1 love formula) depict relational tensions between individuals. The drawings show how oneness is subject to duplication, while both oneness and duplication, in turn, form potential systems of three-pillar relationships. Additionally, these images foretell the religious logic with which these authors attempt to rebuild, through aesthetic terms, the alleged history of the Portuguese nation. This religious logic alludes to the tension of the Christian triple identity in the Holy Trinity, as the basis for the primeval love relationship of a believer: faithfulness toward a single three-piece composition.

One of the final drawings in "*Histoire du Portugal par coeur*", which is labeled after Dom Afonso Henriques, includes a banner that identifies the specific context of this depiction: the Battle of Ourique (see Fig. 8). The illustration portrays a warrior, the King, in a combat position, as if he were about to thrust his sword at an enemy. The warrior appears in full armor and his enlarged proportion occupies almost three fourths of the composition. At a smaller scale, the illustration also depicts Afonso Henriques' coat of arms (which has ever since been part of the Portuguese coat of arms) and a figure of Christ, also in combat and holding a sword, next to a cascade of what appears to be bodies of defeated enemies.

The coat of arms and the figure of Christ are separated by the warrior's thigh and bent knee. This division serves as a mirror: above, the crucified son in the role of a warrior; below, the coat of arms inspired by the crucified son and composed of a cross with five smaller escutcheons.²³

The composition depicts the foundation of the Kingdom of Portugal. By doing so, Almada's illustration emblazons this historical event as an act of faith. Christ the warrior stands triumphant next to the bodies of the infidels, those unfaithful to his love, while the larger warrior—the Christian King—pleads allegiance to a Christ depicted, not gratuitously, next to his heart. In this orgy of defeated infidels, the cuckolds—the couple of the King and his mirroring Christ—brandish their swords, which stand erect after the punishment—a massacre—against nonreciprocal love.

²³ The composition of the five escutcheons is meant to represent Afonso Henriques' wounds in the Battle of Ourique, which, according to the legend, mirror the Five Holy Wounds that Christ suffered during his crucifixion. The so-called "miracle of Ourique" is the propagated thesis that Afonso Henriques' triumph in the Battle of Ourique (1139) is not only "the key event in the foundation of nationality" but also the "greatest victory ever gained by a Christian king" as a result of "the legendary apparition of Christ to the first Portuguese king, Afonso Henriques" (MATOS, 1997: 68-69).

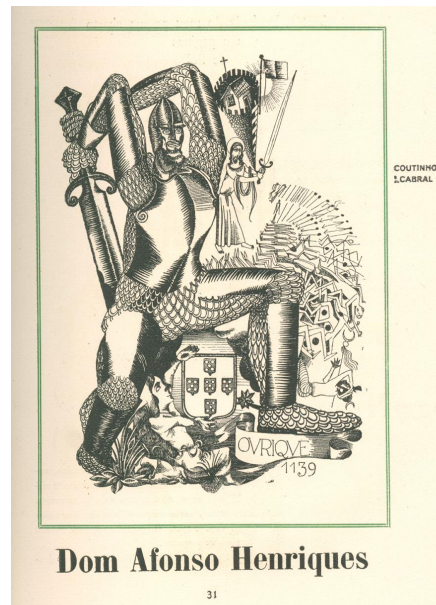


Fig. 8. Page 31 of *Contemporânea* (1922): drawing from “*Histoire du Portugal par coeur*” by José de Almada Negreiros.

Contemporânea depicts poetic creation as a metaphor for the relationship between the Christian believer and the Holy Ghost. The poet and the artist’s creative process is, thus, a definition of faith: while it mirrors the temptation of religious and erotic infidelity, poetic creation is also based on a logic of faithfulness in the unseen—i. e. in the invisible manifestation of God’s Holy Ghost.

Authors like Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado, and José de Almada Negreiros draw heavily from religious and erotic images as metaphors for the poet’s relationship to creation. These writers elaborate parallelisms that stage a melodrama of the self: a multi-party structure of lovers and family members that unite, inspire, inseminate, betray, and remain faithful to each other. By no means is this a pattern that originated in *Contemporânea*, let alone *Orpheu* or early-twentieth-century poetic and dramatic production. Portuguese authors elaborate this metaphor as evidence of a literary awareness: their craft is inescapably framed in a history of religious dramas. Therefore, authors like Pessoa, Guisado and Almada Negreiros depict poetic creation as a drama that tradition has rewritten once and again, in a stage where the poet is the Prometheus and the Icarus who will forever attempt to impersonate the father—and the impregnated lover—of himself.

Bibliography

- ALMADA NEGREIROS, José de (1922). [Front cover, illustrations, and "Histoire du Portugal par coeur"]. *Contemporânea*, vol. 1, n.º 1, pp. 1-48. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
- BARBOSA, Nicolás; PIZARRO, Jerónimo; PITTELLA, Carlos; SOUSA, Rui. (2020). "Portugal, o Primeiro Aviso de Mensagem: 106 Documentos Inéditos". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 17, Spring, pp. 76–229. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/djfd-kf82>
- BOTTO, António (1922). "[Podes levar as rosas que trouxeste]". *Contemporânea*, vol. 1, n.º 1, Lisboa, p. 37. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORÂNEA/Contemporânea.htm>
- CARVALHO, Ronald de (1913). *Luz Gloriosa: Poema de Ronald de Carvalho*. Paris: Crés et Cie.
- CRESSWELL, Tim; OTT, John (2022). *Muybridge and Mobility*. Berkeley: University of California Press.
- FERNANDES, Raul Miguel Rosado (1968). "Três Poetas Blasfemos (Bocage, Junqueiro, Pessoa)". *Luso-Brazilian Review*, vol. 5, n.º 2, Madison, pp. 35-62. <https://www.jstor.org/stable/3513020>
- FREITAS, Pedro; PALMEIRIM, Simão (2020). "A geometria que Almada leu. Fontes bibliográficas para a compreensão do vocabulário geométrico tardio de Almada Negreiros". *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, vol. 20, Coimbra, pp. 283-298. https://doi.org/10.14195/1645-2259_20_13
- GOODEY, Daniel (2019). "The centrality of the trinity". *Revista Científica Guillermo de Ockham*, vol. 17, n.º 1, Cali, p. 9. <https://doi.org/10.21500/22563202.4087>
- GUISADO, Alfredo Pedro (1915). "Ante Deus". *Orpheu: Revista Trimestral de Literatura*, vol. 1, n.º 1, Lisboa, p. 49. Disponível em: <https://purl.pt/12089> & <http://ric.slhi.pt/Orpheu/orpheu?lang=en>
- KOREPINA, Natalia (2018). "On issue of semantics and pragmatics of reflexive constructions". *SHS Web of Conferences*, n.º 50, pp. 1-5. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20185001085>
- LAMBERT, Maria de Fatima (2003). "'Histoire du Portugal par Coeur' – o imaginário segundo Almada Negreiros". *Viagens no Imaginário*. Porto: Ed. Instituto Jean Piaget, pp. 1-21.
- LUCASH, Frank (1994). "Spinoza's philosophy of immanence – Dogmatic or critical?". *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 8, n.º 3, pp. 164-178. <https://www.jstor.org/stable/25670108>
- MANGLAVITI, Leo M (2000). "World-Mothering Air": The Virgin Mary as poetic image". *The Hopkins Quarterly*, n.º 27, pp. 44-53. <https://www.jstor.org/stable/45241362>
- MATOS, Sérgio Campos (2007). "Representações da crise finissecular em Portugal". *Progresso e Religião: A República no Brasil e em Portugal 1889-1910*. Amadeu Carvalho Homem, Armando Malheiro da Silva, Artur Cesar Isaia (org.). Coimbra: Coimbra University Press, pp. 17-33.
- _____. (1997). "Portugal: the Nineteenth-century debate on the formation of the nation". *Portuguese Studies*, vol. 13, pp. 66-94. <https://www.jstor.org/stable/41105062>
- MELIKYAN, ET AL (2016). "Enantiosemy phenomenon: System and speech parameterization". *Voprosy Kognitivnoy Lingvistiki*, n.º 1, pp. 128-134. Cf. <https://www.researchgate.net/>
- New Jerusalem Bible: Standard Edition* (1989). Ed. WANSBROUGH OSB, Dom Henry. Ampleforth Abbey.
- PESSOA, Fernando (2017). *Pessoa múltiple: antología bilingüe*. Edición, traducción y notas de Jerónimo Pizarro y Nicolás Barbosa. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1984). "Além-Deus". *Orpheu* 3. Lisbon: Ática.
- _____. (1915). "O Marinheiro". *Orpheu: Revista Trimestral de Literatura*, vol. 1, n.º 1, pp. 27-39. Disponível em: <https://purl.pt/12089> & <http://ric.slhi.pt/Orpheu/orpheu?lang=en>
- PIZARRO, Jerónimo (2017). "How to construct a master: Pessoa and Caeiro". *Portuguese Studies*, vol. 33, n.º 1, pp. 56-69. <https://doi.org/10.5699/portstudies.33.1.0056>
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1922). "Poemas de Paris". *Contemporânea*, vol. 1, n.º 1, Lisboa, pp. 23-24. Ver: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORÂNEA/Contemporânea.htm>
- SANÍN, Carolina (2020). *Tu cruz en el cielo desierto*. Bogotá: Laguna Libros.
- TIGERSTEDT, E. N. (1968). "The poet as creator: Origins of a metaphor". *Comparative Literature Studies*, vol. 5, n.º 4, pp. 455-488. <https://www.jstor.org/stable/40467788>

NICOLÁS BARBOSA is a Visiting Professor of Portuguese Studies at Universidad de los Andes, in Bogotá, under the Camões I. P. cooperation agreement in Colombia. He holds a Ph.D. and M.A. in Portuguese and Brazilian Studies from Brown University and a B.A. in Literature from Universidad de los Andes. He is responsible for the Spanish translation of over twenty Lusophone and Anglophone literary works in Ibero-America, and author of over twenty academic articles and book chapters. Barbosa has also worked as a cultural advisor to the Embassies of the U.S., Sweden, Norway, Denmark, Finland, and the Netherlands in Colombia.

NICOLÁS BARBOSA é Professor Visitante de Estudos Portugueses na Universidad de los Andes, em Bogotá, no acordo de cooperação do Camões I. P. na Colômbia. Barbosa tem um Ph.D. e um mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Brown University e é formado em Letras pela Universidad de los Andes. É responsável pela tradução para espanhol de mais de vinte obras literárias lusófonas e anglófonas na Ibero-América e autor de mais de vinte artigos académicos e capítulos de livros. Barbosa também trabalhou como assessor cultural das Embaixadas dos EUA, Suécia, Noruega, Dinamarca, Finlândia e os Países Baixos na Colômbia.

O filme dos acontecimentos: Modernismo, jornalismo e cinema na década de 1920 em Portugal

[The film of the events:
Modernism, journalism, and cinema in 1920s Portugal]

Luís Trindade*

Palavras-chave

Jornalismo, Quotidiano, Modernismo, Sinfonia urbana, Folhetim.

Resumo

Este artigo analisa a relação entre jornalismo e Modernismo na década de 1920. A partir de um filme de 1928 sobre a produção de um número do *Diário de Notícias*, procuraremos explorar formas de Modernismo banal, ou vernacular, partilhadas tanto por aqueles que tomaram contacto com criações artísticas modernistas, como por um público mais vasto de leitores de jornais e espectadores de cinema. Organizando a sua narrativa ao longo de vinte e quatro horas na vida da cidade – à semelhança de outras sinfonias urbanas cinematográficas contemporâneas –, a montagem do filme permite-lhe revelar as várias camadas que compõem o trabalho jornalístico. Neste sentido, o filme mostra-nos não só como o jornal preenche o quotidiano moderno, mas também como a narrativa cinematográfica é a forma de representação mais eficaz para dar conta dessa ubiquidade. Simultaneamente, os folhetins jornalísticos, género literário de grande popularidade, responderam ao desafio narrativo colocado tanto pelo cinema como pelo Modernismo através de metáforas cinematográficas.

Keywords

Journalism, Everyday life, Modernism, City symphony, Feuilleton.

Abstract

This article analyses the relation between journalism and Modernism in the 1920s. Taking a 1928 film on the production of an edition of *Diário de Notícias* as its point of departure, it seeks to explore forms of banal (or vernacular) modernism shared by both those who were familiar with the works of Modernism, and by a wider audience of newspaper readers and moviegoers. Organizing its narrative throughout a period of twenty-four hours in the city life—like other contemporary urban symphonies—, the film's montage allows it to reveal the different layers of journalistic work. In this sense, the film shows us not only how newspapers fill the everyday, but also how film narrative can be seen as the most effective form of representation of journalistic ubiquity. Simultaneously, newspaper feuilletons, a particularly popular literary genre, responded to the narrative challenge posed by both cinema and Modernism through cinematographic metaphors.

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS20).

À primeira vista, o estudo do Modernismo presta-se pouco às abordagens da história cultural.¹ Associado a noções como vanguarda e experimentalismo; inicialmente marcado pelo escândalo e pela provocação (bem como pela censura); mais tarde integrado nos vários cânones artísticos: a história do Modernismo parece desenrolar-se pela margem dos fenómenos de massificação cultural do século xx. Em Portugal, é talvez necessário esperar pela década de trinta, em particular pelo recrutamento de alguns nomes associados ao Modernismo para a construção da Política de Espírito do Estado Novo, para que se reconheça uma clara penetração social da estética modernista, ou, pelo menos, de um conjunto de tropos associados ao seu imaginário.

A distância entre o Modernismo e o campo cultural terá tido uma das suas expressões mais eloquentes no *Manifesto Anti-Dantas*, de José de Almada Negreiros, normalmente lido como um dos textos seminais do Futurismo português, mas que constitui também uma fonte histórica importante para mapear o universo de escritores, dramaturgos e pintores, entretanto ignorados pelo cânone, mas que constituíam, em 1915, a face mais visível da literatura, do jornalismo e das instituições culturais em Portugal (visibilidade em relação à qual o jovem Almada estabelece a sua distinção cultural). O *Manifesto*, neste sentido, distancia-se daquilo que o seu autor considera serem os nomes estabelecidos – aqueles que ocupam os lugares do poder literário – mas também de algumas tendências e estilos dominantes. Na realidade, ao criticar, por exemplo, os excessos de academismo e historicismo, Almada denuncia estas tendências como estratégias para dominar o campo. Partindo desta ideia, ou seja, do mundo simbolizado pelo nome de Júlio Dantas, podemos, no entanto, relativizar a distância entre o Modernismo e o seu contexto, e descobrir formas de apropriação de tropos modernistas em lugares por vezes inesperados.

Uma das primeiras tentativas para relacionar o modernismo com manifestações culturais massificadas levou Miriam HANSEN (1999) a falar de modernismo vernacular a propósito do cinema. A tensão entre fluidez e fragmentação na linguagem cinematográfica (que a montagem transforma na narrativa específica dos filmes) teria tornado acessíveis algumas das principais dimensões da estética modernista aos espectadores de cinema. Mais recentemente, Kate LACEY (2018) viu nas programações radiofónicas dos anos 20 uma forma de ‘texto modernista’, enquanto sistematização e domesticação da experiência fragmentada do quotidiano moderno. Noutro lugar, eu próprio sugeri que algo de semelhante se podia dizer em relação ao jornalismo, e em particular à reportagem como forma de modernismo banal (TRINDADE, 2009). Banal, aqui, significa simultaneamente a redução do Modernismo a algumas figuras de estilo mais ou menos estereotipadas, mas também

¹ Este artigo revisita, com alterações, o capítulo 4, “The Film of Events”, de *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal* (2016). Esta versão baseia-se numa tradução de Miguel Cardoso.

a formas de familiarização do imaginário modernista junto de centenas de milhares de leitores de jornais.

A relação entre Modernismo e um objeto, como o jornalismo, tão enraizado no quotidiano, constitui uma oportunidade única para uma história cultural do Modernismo. No limite, a narrativa das reportagens pode ser vista como uma resposta ao que Hayden WHITE (1999) chamou de acontecimentos modernistas, acontecimentos cuja dimensão e intensidade (White pensava, por exemplo, no mundo da destruição e da comunicação em massa no contexto das guerras mundiais) exigiam expressões e narrativas como as que foram produzidas pelos diferentes modernismos. Os jornais, como ponto de interseção entre informações oriundas de todo o mundo (inclusivamente através do telégrafo e do telefone), e potencialmente transportáveis para todo o mundo (de comboio, de navio ou avião), representariam neste sentido uma síntese entre a modernidade e as suas formas de representação.

Este artigo propõe-se explorar o cruzamento entre o Modernismo e algumas formas culturais massificadas nos anos 20 em Portugal. A partir de um objeto que nos permitirá pensar, simultaneamente, em jornalismo, cinema e modernidade – um filme sobre a produção de um jornal como um aspeto central do quotidiano moderno –, procuraremos desenvolver uma reflexão acerca do impacto social do Modernismo enquanto imaginário literário banalizado. No cruzamento entre o cinema e o jornalismo (mais concretamente, os folhetins como a sua forma literária específica), o modernismo banal foi uma dimensão do campo cultural, relacionando-se também com outras formas literárias banalizadas, nomeadamente os folhetins jornalísticos de Júlio Dantas e da sua geração.

Filmar jornais

O cinema, no início dos anos 20, tornara-se já um referente importante para o jornalismo. Os repórteres comparavam-se frequentemente a câmaras de filmar e prometiam, com as suas reportagens, dar aos leitores o filme dos acontecimentos. Alguns destes acontecimentos pareciam de facto exigir a presença da câmara de imagens em movimento: em 1922, a viagem aérea transatlântica de Gago Coutinho e Sacadura Cabral – um acontecimento particularmente entusiasmante, até pelo seu carácter moderno² – parecera à primeira vista pôr a nu os limites da reportagem jornalística, por implicar não só velocidades difíceis de descrever, como uma capacidade de transmissão simultânea do que decorria a uma grande distância, aparentemente inacessível ao formato jornalístico.

² Fernando Pessoa havia de publicar um poema dedicado a Sacadura Cabral no n.º 3 de *Athena*, em dezembro de 1924.

E, no entanto, uma constelação de formas de comunicação a montante e a jusante das páginas dos jornais – o telégrafo, o telefone, os *placards* de rua e as edições sucessivas – puderam dar ao público aquilo que em 1922 parecia ser já uma experiência próxima da transmissão em direto. A sua estrutura – aquilo que nos permite, a partir do jornal, desenhar um mapa de acontecimentos que convergem nas suas páginas e que circularão depois em forma de notícia – é por sua vez propícia à representação fílmica. Neste sentido, pode sugerir-se que só a montagem cinematográfica tinha capacidade de representar adequadamente a constelação jornalística. É o que parece demonstrar *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*, filme de 1928 encomendado pelo próprio periódico, e que constitui um exemplo típico de sinfonia urbana, género central no cinema modernista dos anos vinte. A estrutura narrativa do filme tem como eixo as vinte e quatro horas na vida da cidade, jogando com a coincidência entre a duração do dia e a temporalidade do próprio diário. Era esta estrutura que permitia converter o jornalismo em matéria narrativa: as notícias eram relegadas para segundo plano, de modo a que a própria produção do jornal pudesse emergir como o acontecimento do dia.³

E o que formava, então, a narrativa do jornal? A resposta mais imediata é a sua ubiquidade no quotidiano moderno, cuja representação só parecia possível através da montagem. A intersecção entre cinema e jornalismo dá-nos, assim, uma imagem particularmente rigorosa daquele aspeto da modernidade onde estas formas agem mais diretamente: a constituição de uma esfera pública partilhada por milhares (ou milhões) de leitores que compõem aquilo a que Benedict ANDERSON (2005) chamou de comunidade imaginada. Mais do que um retrato dessa comunidade, porém, o filme permite-nos vê-la em movimento, no próprio processo da sua imaginação. Por outras palavras, o conceito de comunidade torna-se visível à medida que são mostradas a produção e circulação de jornais, e desse modo vemos o que preenche o imaginário dos leitores organizados em torno da imprensa.⁴ O que

³ Não é o cinema, naturalmente, que impõe a sua temporalidade aos jornais. Na verdade, pode sugerir-se que, se tantos filmes modernistas fizeram coincidir as suas narrativas com as vinte e quatro horas do dia, tal deve-se ao facto de a temporalidade urbana já ser estruturada pelo ritmo das edições diárias dos jornais. Peter FRITZSCHE parece sugerir isto mesmo a propósito de *Berlim, Sinfonia de uma Capital*: “Ao sublinhar o movimento, o contraste e a transitoriedade do inventário urbano, o jornal afastou-se da organização textual ou narrativa da realidade e construiu um encontro visual, ou tátil, com essa realidade. Sem fotografias e utilizando apenas moderadamente a ilustração [...], a imprensa produzia imagem após imagem, cuja seleção tinha sido feita de acordo com as propriedades formais, e não com a substância temática. A imprensa escrita antecipou assim os efeitos puramente visuais, não miméticos, do cinema. O ‘espetáculo urbano’ que é tão manifesto no celebrado documentário de Walter Ruttmann, *Berlim, Sinfonia de uma capital*, de 1927, por exemplo, embelezava um campo visual já preparado na passagem do século por editores como Ullstein e Mosse. Como leitor e consumidor, o público anterior à guerra relacionava-se cada vez mais com a cidade através do prazer visual” (1996: 130).

⁴ O paralelo entre jornalismo e cinema atinge aqui um ponto puramente formal, onde os elementos da imagem cinematográfica – o fotograma, o plano – e a sua gramática narrativa – a montagem –

nos é dado a ver nesta relação é, então, uma síntese entre os olhares do repórter e do leitor que passa os olhos pelas notícias – o mundo inteiro convergindo na página –, sublinhada no filme pela representação da leitura, uma experiência de simultaneidade que nos mostra a comunidade dos leitores partilhando os mesmos acontecimentos.

O enredo do filme decorre ao longo do período de vinte e quatro horas que leva a produzir um diário, numa sucessão de motivos urbanos familiares, combinados com as várias tarefas que dão forma às narrativas jornalísticas.⁵ É neste sentido que o processo de produção do jornal nos pode dar um verdadeiro panorama da vida urbana. E, no entanto, é através da edição de imagens, mais do que em qualquer forma de narrativa escrita (os únicos intertítulos hoje visíveis apenas foram inseridos posteriormente), que se estabelece aqui a narrativa jornalística. Ou seja, a vida da cidade materializa-se, a nossos olhos, mais pelo ritmo imposto pela circulação do jornal – que a montagem reproduz – do que pelas notícias propriamente ditas.

Esta ideia de ritmo produzido por imagens em movimento permite-nos começar a reflexão sobre o filme através da sua temporalidade, ou, dito de forma mais simples, através da hora em que inicia a narrativa. Segundo a versão disponível, o jornal não começa de madrugada, quando as rotativas são postas a funcionar (este momento ficou guardado para o fim do filme). A opção de não começar por aqui parece fazer sentido: a produção de um jornal começa com a produção de notícias, não com a sua impressão. Mas, para produzir notícias, era necessário que uma série de mecanismos estivesse já preparada para as receber,

podem ser utilizados para descrever a articulação entre os diferentes relatos noticiosos dentro da circulação de uma edição de jornal. A definição do cinema, por Francesco CASETTI, como o “olho do século” (por, precisamente, combinar o plano e a sequência, conjugando a fragmentação e a transitoriedade) pode ser usada para descrever tanto *Como se Faz um Número do Diário de Notícias* como o próprio jornal: “O cinema capturou efetivamente esta dualidade emergente da visão moderna, assegurando o diálogo entre ambas. Com o plano, o cinema coloca um perímetro limitado de visão no ecrã; mas cada plano procura restaurar [...] uma visão ‘epifânica’ do mundo. Através da montagem, cada plano propõe apenas uma visão, mas a sequência de planos permite perspectivas múltiplas, ou mesmo ubíquas” (2008: 32).

⁵ A descrição que se segue levanta algumas questões metodológicas: a única cópia que resta no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento contém menos de metade do original. Por outro lado, a ordem do negativo foi fixada pelo arquivo e, embora siga aquela que é presumivelmente a sequência mais coerente, não podemos estar inteiramente seguros de que corresponda ao original. Apesar destas limitações, há duas coisas que a atual versão do filme nos permite assumir: a narrativa segue a temporalidade de outras sinfonias urbanas e a sua estrutura oscila entre as narrativas da produção de duas edições diferentes: a edição produzida na véspera, que circula ‘hoje’, e a que é produzida hoje para circular ‘amanhã’. Por outro lado, o filme, que estreou em 1928, tinha como título original, simplesmente, *Diário de Notícias*. Mantenho aqui o título que lhe foi dado no arquivo, *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*, para que os títulos do filme e do jornal se distingam no texto.

antes mesmo da ocorrência de qualquer acontecimento. A edição em papel era assim apenas o ponto final de um processo sem o qual esta não faria sentido.

O jornal, enquanto objeto, resulta assim de três momentos distintos: os acontecimentos de um dia específico; uma linha de produção de narrativas impressas; e o sentido produzido pela leitura individual e coletiva. Pode até dizer-se que o momento intermédio – quando o papel é impresso, dobrado e empacotado – é o menos importante, sobretudo quando comparado com os acontecimentos – mais ou menos contingentes – do dia, e com o momento final da leitura, quando o significado das notícias é fixado pelos leitores. O filme está, portanto, imerso em várias camadas temporais, e foi a esta complexidade que a montagem teve de dar resposta.

Nestas circunstâncias, é interessante verificar que o filme começa por aquilo que, de uma determinada perspetiva, representa o final da produção noticiosa, quando começamos por ver imagens das diferentes formas como os jornais eram manuseados pelos leitores: homens lendo enquanto conversam, um camponês que lê enquanto come. O interesse destas imagens está num pormenor discreto, mas essencial: podemos presumir que a edição que nos está a ser mostrada não é aquela cuja produção o filme é suposto narrar, mas a da véspera, que acabou de se concluir – no ato de leitura – na manhã do dia em que o filme supostamente decorre. Pode, assim, dizer-se que as manhãs são, jornalisticamente falando, um momento em que se passam duas coisas em simultâneo: a produção da edição de amanhã e a leitura das notícias da véspera. Esta sobreposição de tempos não só dá aos espectadores um sentido de continuidade – os jornais são produzidos todos os dias – mas reforça também a ideia de que, mais do que apenas refletir, os jornais são uma parte ativa do dia-a-dia. Será esta a ideia-chave do filme, na medida em que procura dissolver a distinção entre fazer a notícia e produzir o quotidiano.

Depois das imagens iniciais, segue-se um conjunto de planos dos escritórios do jornal, centro a partir do qual tudo o resto se organizará. O primeiro destes planos mostra-nos a entrada do *Diário de Notícias*, uma azáfama de pessoas circulando, ou então esperando em fila para colocar anúncios. Estas imagens reforçam a distância entre acontecimentos e notícias. Já sabíamos que a edição só acaba a sua função nas mãos dos leitores. Agora, vemos também que o jornal começa a ganhar forma antes mesmo de que qualquer acontecimento tenha lugar, nas múltiplas trocas que envolvem as pessoas através dos gestos quotidianos com que comunicam. A edição de amanhã surgirá com as notícias que ocorreram no dia anterior, mas o jornal, para garantir o fluxo de notícias, depende, à partida, de formas contínuas de sociabilidade e troca.

É importante sublinhar o que há de contraintuitivo nesta introdução: o ponto de partida não é o acontecimento accidental, mas uma rotina matinal – não é o extraordinário, mas a vida de todos os dias. O corte seguinte, que nos dá acesso à redação, reforça esta ideia, permitindo-nos observar com mais pormenor a estrutura montada para capturar a circulação: homens atarefados a escrever, ler e falar, enquanto fileiras de mulheres se entregam a uma coreografia de gestos repetitivos

em frente a máquinas de escrever. Até aqui, então, tudo o que nos é dado a ver aponta para uma produção quotidiana de informação relativamente independente do acontecimento inesperado e sensacional que é o traço distintivo da imprensa. É como se as rotinas comunicativas que acabámos de ver pudessem, caso nada acontecesse, tomar o lugar das notícias.

O resto da sequência completa a descrição. A rede de telégrafos e telefones permite ao operador de câmara traçar um impressionante desenho geométrico de fios cruzados, antes de cortar para um grupo composto por homens que medeiam o fluxo de informação ao receber um telegrama, enquanto falam ao telefone e pressionam uma campainha que acende um número num pequeno quadro.⁶ A cena pode ser de uma enorme sofisticação, mas o que mais impressiona é a facilidade com que estes homens fazem tudo ao mesmo tempo, sugerindo que aquilo que à primeira vista quase parece uma representação futurista da comunicação moderna é, afinal, apenas uma rotina.

Com esta estrutura montada – o processo de receção, transmissão e reprodução de mensagens por pessoas e máquinas –, a narrativa pode então deslocar-se para a produção de notícias propriamente dita. Os jornalistas entram em cena. No entanto, na primeira sequência com os protagonistas mais prováveis do filme, estes são-nos mostrados como apenas mais uma peça da engrenagem: um grupo de homens em fila, aguardando as tarefas que lhes são ditadas por um funcionário à secretária. Aos poucos, porém, o filme abre-se ao exterior, permitindo que o envolvimento dos repórteres com o mundo assuma finalmente o primeiro plano.

Quase de imediato, os mesmos homens surgem justapostos com cenas da vida moderna – jovens dançando ao som de uma *jazz-band* –, tentando registar acontecimentos – espreitando para o interior de um comboio – e o filme torna-se subitamente numa sucessão de visibilidades, acontecimentos em catadupa que alternam com imagens de jornalistas que escrevem o que vêm nos seus blocos de notas. O repórter torna-se, aqui, a figura central da montagem associativa. Em torno dele, agrega-se todo o tempo e espaço da vida social. A sequência atinge o seu clímax quando os acontecimentos propriamente ditos desaparecem, para só ficarem imagens dos próprios repórteres a ver: dois destes repórteres – um com um bloco de notas, o outro com uma câmara – surgem em plano americano no topo de uma

⁶ Na sua análise de *Berlim, Sinfonia de uma Capital*, Sarah JILANI destaca um momento parecido, onde os meios de comunicação modernos também ditam o ritmo da produção urbana: “Quando o relógio bate as oito, o filme foca nos inícios do dia de trabalho [*business day*]. Enquanto os telefones, as máquinas de escrever, os livros de contabilidade e os arquivadores são preparados, as grandes burocracias modernas são postas em movimento. Duas secretárias começam a datilografar, e com esta rapidez dentro do plano, os diferentes planos dão início a um ritmo visual semelhante ao da sequência da fábrica. Desta vez, o que o conduz é a enorme eficiência da comunicação moderna. Enquanto a pura simultaneidade desta comunicação corresponde ao ritmo da montagem, tanto o olhar fílmico como o nosso próprio olhar vêem-se envolvidos numa espiral” (2013).

colina, olhando de relance a paisagem. O mundo, em certo sentido, é reduzido a uma abstração cuja representação dependerá daquilo que os jornalistas conseguirem observar – e mais tarde mostrar.



Fig. 1. A pressão do cinema sobre a imprensa, enquanto forma narrativa, exigiu um reforço da componente visual do jornalismo. Os repórteres tinham de se comportar como câmaras e dar o filme dos acontecimentos.

Quando os repórteres passaram para primeiro plano, foi a própria reportagem (o género com que a imprensa mais imediatamente se procura apropriar da realidade) que se tornou no verdadeiro objeto do filme. E quando um famoso repórter – o mais famoso de todos, António Ferro – é visto ao subir a bordo de um navio, *Como se Faz um Número do Diário de Notícias* ganha uma dimensão meta-narrativa, uma verdadeira narrativa sobre a construção de narrativas. Neste momento, a feitura de um jornal subsume qualquer outro acontecimento (desde logo porque este acontecimento, qualquer que ele seja, só se tornará visível através da imprensa). Este é um ponto-chave da produção jornalística: os jornais eram estruturas que não só procuravam fixar o fluxo que organizava a vida moderna, como funcionavam também enquanto verdadeiras máquinas de informação, preparadas para capturar tudo o que acontecesse e transformar tudo em acontecimento jornalístico.

E, no entanto, ainda só estamos a meio do filme. Neste momento, a narrativa chega a um impasse e tem de ser interrompida, precisamente quando os repórteres pareciam ter a realidade sob controlo. O realizador, ou quem quer que tenha montado a cópia e tentado, *a posteriori*, dar-lhe um fio narrativo plausível, ter-se-á visto perante duas opções: continuar, presumivelmente com o regresso à redação, com a

escrita das notícias e os preparativos finais para que a edição pudesse ir para o prelo, ou, em alternativa, voltar ao ponto de partida, o outro aspeto decisivo da presença do *Diário de Notícias* na cidade: a circulação da edição desse dia.

Ou seja, mais do que seguir uma única edição desde o início da sua produção até às mãos dos leitores (o que implicaria que a narrativa se prolongasse por dois dias), o filme parece focar-se em algo um pouco diferente daquilo que o título, *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*, promete. Vimos já como, ao optar por dar conta das várias formas de presença do *Diário de Notícias* ao longo de um só dia, o filme vê-se obrigado a narrar duas edições: a do dia seguinte, que ia sendo preparada; e a que tinha sido publicada nessa manhã, começando então a circular enquanto os escritórios recebiam anúncios e mensagens, e os repórteres calcorreavam a cidade. Mais do que mostrar como se faz um número do jornal, o filme mostra a coexistência de duas edições no mesmo dia. Pode dizer-se que a primeira parte do filme mostra a produção da edição do dia seguinte. A segunda, que agora começa, debruça-se sobre a edição que agora circula.

Quando muda o fio narrativo, mudam também mais uma vez os protagonistas: as mulheres e homens que escreviam e recebiam mensagens nos escritórios dão agora lugar a mãos que contam dinheiro e o guardam em caixas registadoras; nas ruas, lá fora, os mesmos lugares que os repórteres tinham percorrido são agora invadidos por rapazes que apregoam cabeçalhos. Daqui para a frente, o filme passa a acompanhar a distribuição deste caderno preenchido por anúncios, informação e reportagens a que chamamos jornal. Quando da observação e registo dos acontecimentos passamos para a circulação em papel, os repórteres dão o seu lugar aos ardinias.

O filme revela enfim aqui o ponto de chegada da relação do jornalismo com a sociedade, a formação de uma comunidade de leitores que partilha narrativas e produz sentidos, à distância e em simultâneo. Isto porque, para lá da eficiência dos serviços, da sofisticação das telecomunicações e até da energia dos repórteres, a finalidade do jornalismo são os leitores. O que o filme aqui nos mostra é então este momento habitualmente oculto, mas decisivo, em que o produto acabado chega a todo o território nacional, dando forma à sua comunidade imaginada. Por outras palavras, e como já foi sugerido, na segunda parte do filme já não é necessário imaginar a comunidade, visto que é a própria montagem que dá forma à esfera pública.

Após deixar o edifício do *Diário de Notícias*, a câmara mostra-nos os vendedores a correr pela rua, espalhando-se a partir do Bairro Alto – onde se situava a maior parte das redações dos jornais – pelo resto da cidade. Neste cenário, os ardinias tornam-se, eles próprios, num espetáculo, enchendo as ruas com animação e fazendo os transeuntes parar em redor dos jornais. Para reforçar o movimento, a câmara foi montada num carro, perseguindo um destes vendedores avenida abaixo. Entretanto, alguns dos seus colegas saltavam para um elétrico para vender jornais aos passageiros. Ao vê-los gritar títulos e cabeçalhos, é impossível não pensar como os limites do cinema mudo não nos permitem ouvir os seus gritos enchendo também as ruas de

som. Mas o que é aqui determinante, mais uma vez, é a forma como o ritmo das imagens nos dá a ver a velocidade com que os ardinas distribuem os jornais. Ao mesmo tempo, a montagem cria uma percepção de simultaneidade. O movimento agrega a comunidade, levando-nos a imaginar que se todas estas cópias são vendidas ao mesmo tempo – a uma mulher que conduz um automóvel, a uma outra debruçada à janela, ou atiradas para uma casa e levadas pelas escadas de um prédio – então podemos igualmente supor que serão lidas em simultâneo.

Estamos agora muito perto de uma visão panorâmica da circulação de jornais. Os ardinas chegam a todos os cantos da cidade. Com eles, o jornal torna-se algo que todos conseguem ver, e que ninguém pode ignorar. Nestas circunstâncias, o jornal está em todo o lado, não tanto porque qualquer coisa pode tornar-se notícia, mas porque parece chegar potencialmente a toda a gente. A sequência seguinte é o corolário disto mesmo, ao mostrar, em sucessão, um operário sentado no passeio a quem a mulher traz o jornal com o almoço, um homem a ler nas docas, uma varina, e até, um casal burguês na cama ao acordar para o pequeno-almoço acompanhado pelo *Diário de Notícias*: todo um retrato social organizado em torno da leitura do jornal.

Este, contudo, não se ficava pelos limites da cidade e, portanto, o filme também não. Para que a sua circulação pudesse prosseguir, os ardinas tinham agora de dar lugar a outros meios de transporte. As cópias do *Diário de Notícias* são colocadas numa carruagem. Quando o comboio deixa a estação, a câmara segue-o, permitindo-nos ver as planícies do Ribatejo a norte de Lisboa, seguidas de zonas mais montanhosas e finalmente a costa até ao Porto, como se desenhasse um mapa do país. Uma resma de jornais é atirada para o cais em cada estação, mas os motivos mais expressivos ocorrem com o comboio em andamento. A câmara realiza todo o tipo de efeitos – filma os carris de cima, regista a passagem de outro comboio em direção oposta – realçando a sensação de velocidade. Tal como nas cenas com os ardinas, após o comboio seguir viagem, ficam os leitores, gozando o seu jornal. Na verdade, a experiência da leitura começa logo no comboio, quando nos é mostrada uma carruagem cheia de passageiros, cada qual com a sua cópia.

A imagem mais notável, porém, é a de um cenário idílico onde um homem sentado no alpendre de uma casa rural lê o *Diário de Notícias* rodeado de mulheres cosendo. O episódio passa-se provavelmente numa qualquer aldeia de Portugal, mas, quando a câmara se aproxima para um plano fechado da primeira página, percebemos que o homem está a ler sobre algo que se passou em Itália. O alcance geográfico das notícias não parecia ter limites. A imagem do que parece ser um camponês informando-se sobre um país estrangeiro sugere como o jornal tinha a capacidade de condensar o mundo.⁷ Mas o filme mostra-nos também como

⁷ Wolfgang SCHIVELBUSCH explica o papel do comboio neste processo: “A contração da nação à metrópole [...] aparecia, em contrapartida, como uma expansão da metrópole; ao estabelecer linhas de transporte para áreas cada vez mais distantes, a metrópole tendia a incorporar toda a nação” (1986, 35).

este movimento centrípeto para a página tinha um contraponto centrífugo na multiplicação de cópias distribuídas pela cidade por ardinas, para o resto do país de comboio, e ainda, como a sequência continua a mostrar, para lugares mais remotos através do correio, até às colónias por navio e para outros países de avião.

O jornal fora, então, produzido e distribuído. Mas não, como sabemos, o mesmo jornal: a edição do dia seguinte fora produzida enquanto a de hoje era distribuída. A terceira parte do filme segue o dia até ao fim⁸, não para acompanhar as reações dos leitores, mas para retomar a narrativa inicial no momento em que a edição de amanhã está prestes a ser impressa. Neste ponto, o filme acrescenta, pela primeira vez, intertítulos às imagens: 'enquanto o Bairro Alto dorme, as grandes máquinas rotativas, perfeitas e prodigiosas, capazes de imprimir 100,000 cópias do *Diário de Notícias* em 45 minutos, começam a cantar a sua clara canção do progresso'. O jornal podia ser descrito como uma mercadoria produzida industrialmente, mas, depois de o vermos a circular pelo país, a sua narrativa já não podia ser a mesma. A cidade adormecida, enquanto centenas de milhares de cópias eram imprimidas, sugere que o dia está a ser transformado em narrativa e, portanto, que a narrativa de amanhã – pessoas a comunicar, a tomar decisões baseadas em informação ou meramente fruindo a leitura do que se passou no dia anterior – já está em preparação, uma forma de produção em massa de nada menos do que o quotidiano moderno.

Metáforas cinematográficas

O filme fala-nos de uma 'canção do progresso'. Como soaria tal canção? O que fazia do jornalismo esta máquina narrativa com que apenas o cinema conseguia competir na produção de perceções? O cinema era capaz de representar a produção do jornal de pelo menos duas formas. Por um lado, a montagem era a linguagem da ubiquidade e da simultaneidade jornalística. Por outro, a estrutura temporal de *Como se Faz um Número do Diário de Notícias* sugere que produzir uma edição dia após dia expunha a narrativa jornalística a uma contingência semelhante à da abertura do cinema à continuidade. O simples facto de os dias se seguirem uns aos outros impede o fechamento da produção de jornais. Tanto o jornalismo como o cinema eram assim narrativas adequadas a um tempo que se sentia em fluxo, com a percepção da contemporaneidade marcada pela sucessão de acontecimentos e edições de jornal.

O fluxo pode assim ser entendido como a estrutura temporal do progresso que, enquanto traço central da percepção moderna, constituiu um desafio decisivo para as suas formas de representação. É na resposta a este desafio que se situa a relação entre cinema e jornalismo, como quando o primeiro serviu para que a presença

⁸ Não esquecendo as reservas iniciais, dado que só temos acesso a uma parte do filme original, temos razões para crer que as sequências noturnas concluíam de facto a primeira versão, por corresponder à estrutura narrativa habitual nas sinfonias urbanas.

no mundo de um jornal pudesse ser representada. Mas o cinema foi também, como procuraremos agora desenvolver, um referente para a própria prática jornalística, como quando os repórteres usavam metáforas em que se comparavam a câmaras e apresentavam as suas reportagens como o filme dos acontecimentos. Pode dizer-se que o desafio do jornalismo seria o de reproduzir imagens em movimento, desafio a que as metáforas começaram por dar resposta, mas que alguns jornalistas modernistas procuraram levar mais longe, tornando o jornalismo num aspeto central do quotidiano.

Para o fazer, porém, esse jornalismo teve de se afirmar no interior do campo literário, onde reencontraremos a figura de Júlio Dantas, que nos vai ajudar a perceber a relação entre jornalismo e literatura, e assim situar o que poderá ter sido uma afirmação modernista na imprensa em Portugal. Tanto ou mais do que o teatro, a visibilidade de Dantas devia-se à sua colaboração jornalística em forma de folhetim e crónica. Desde meados dos anos 10 que um conjunto de autores, incluindo Dantas e o seu amigo Augusto de Castro, vinha conquistando a fama literária sobre o êxito de folhetins leves, ou fúteis, invariavelmente sobre mulheres e as suas paixões, folhetins cuja leveza e futilidade serviam para narrar a mudança histórica.

Esta leveza – palavra que facilmente sugerirá também movimento, como veremos – era de resto o sinal da novidade que Castro trouxera ao *Diário de Notícias* quando, em 1919, se tornou seu diretor. Cinco anos mais tarde, outro folhetinista, Antero de Figueiredo, descreveu o impacto de Castro no estilo jornalístico do diário com termos próximos desta literatura: na sua qualidade de “jornalista moderno”, garantia FIGUEIREDO, o diretor fora capaz de “dar vida a um jornal”, transformando o que era “circunspecto e maciço” em algo “vivaz”, “mexediço” [sic], “insinuante” e “airoso” (1924: 1). Já em 1933, Castro publicaria um livro, *Sexo 33, ou a Revolução da Mulher*, onde procurava estabelecer uma relação entre o dinamismo dissolvente dos tempos e a frivolidade das mulheres. O livro resume a crise do período com uma fórmula, o “triunfo do número”, que teria tido origem em 1914, com “o advento das forças sociais desorganizadas contra o individualismo de antes da guerra” (CASTRO, 1933: 159). As mulheres, ou uma certa imagem de feminilidade, surgia assim como a mais visível de entre “[...] essa forças de *número* desencadeadas pelo grande conflito” (CASTRO, 1933: 160).

A escolha desta imagem da mulher como epítome de um mundo em inquietante transformação é interessante na medida em que cria uma verdadeira constelação histórica: a massificação, da guerra ao cinema, corrompera o mundo; esta corrupção era visível na perda dos valores civilizacionais da racionalidade e da seriedade; a mulher surgia como a materialização do sentimentalismo e futilidade que marcava a nova cultura; a melhor forma de representar este fenómeno, finalmente, era através de uma literatura que, tal como o novo jornalismo, conseguisse ser vivaz, mexediça, insinuante e airosa. O êxito de Dantas e Castro deve-se, assim, à capacidade

de ambos em fazer a crítica da frivolidade através de uma literatura que parecia responder adequadamente – através do seu estilo frívolo – ao ar dos tempos.

A medida do seu êxito é-nos dada pelas edições sucessivas dos volumes com que os autores reuniram os seus folhetins jornalísticos. O tom começava logo nos títulos: *Ao Ouvido de Madame X*, de Dantas, e *Fumo do Meu Cigarro*, de Castro, sugeriam um estilo ancorado nos sentidos e capaz de apreender a evanescência da época. Em *Fumo do Meu Cigarro*, CASTRO descreve *Ao Ouvido de Madame X* como um exemplo daquela “arte infinitamente difícil e infinitamente delicada” de “conversar com mulheres” (1933: 110). Na sua coletânea seguinte, intitulada simplesmente *Mulheres*, seria a vez de DANTAS se referir a Castro como “insinuante” e “scintilante”, um escritor cuja relação com os leitores era tão moderna quanto se poderia, naquele contexto, imaginar: “lê-lo – é vê-lo, é ouvi-lo” (1916: 242). No seu volume seguinte, *Fantoches e Manequins*, CASTRO voltaria a elogiar “o novo livro do meu querido amigo” – *Mulheres* – pela “série de kodaks femininos, colhendo, de surpresa [...], uma alma, um perfil, um tornozelo, uma lágrima, ou um decote de mulher” (1917: 197).

Se o mundo estava cada vez mais acelerado e evanescente, a literatura teria de conseguir exprimir qualidades – o sussurro ao ouvido, o movimento do fumo do cigarro – que, à primeira vista, ultrapassavam as possibilidades da palavra escrita. A circularidade do esforço (uma literatura que procura a superficialidade para representar uma época superficial) acaba por assinalar os limites do género: mostrar mulheres como imagens evanescentes retira qualquer existência material às personagens femininas, tornando impossível a sua representação para lá da idealização incorpórea da sua imagem. Foi aqui, precisamente, que alguns jovens folhetinistas viram uma oportunidade. António Ferro (o repórter viajante em *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*), enquanto figura de proa da nova geração de jornalistas modernistas, traçou a linha de corte em diálogo com o seu predecessor, Júlio Dantas:

Conheço-a por Mademoiselle Y, porque outra letra não ha no alfabeto que melhor a desenhe. Ela é bem um Y, com a sua cabeça em abreviatura, o seu corpo em I, os seus pés atirados como aspas... Podia chamar-lhe Mademoiselle X, que é a letra *nariz de cera*, para designar mulheres com mistério, mas a letra X é uma letra antipática, anafada, bojuda, uma letra que só pode fotografar, com precisão, mulheres volumosas, atarracadas. Que o sr. Dantas me perdôe mas a sua Madame X, além de ser surda (visto que é forçado a dizer-lhe tudo ao ouvido), tem papeira, com certeza...

(FERRO, 1923b: 24)

À primeira vista, os tropos do género pareciam sobreviver à viragem modernista. As mulheres continuavam jovens, sem rumo, e a sua superficialidade encaixava-as nos mesmos moldes estereotipados. No entanto, o estatuto das imagens era agora outro, o que parecia dar-lhes uma dimensão corporal inexistente em Dantas: enquanto X não passava de um símbolo representando algo invisível, já o nome Y

radicalizava a representação verbal, traçando um desenho do referente. Para assumir todas as consequências desta transformação e permitir que as personagens surgissem na sua plena materialidade, Ferro socorreu-se do dispositivo cinematográfico:

Em certa mesa, perto da minha, Madame Film – com o corpo em *film*, todo movimentado – ha muito que tinha caído na objectiva dos meus olhos. Imensamente cinematografica, imensamente fotogenica, Madame Film, em sorrisos e trejeitos, foi desenrolando ali [...] um belo *film* em series...

(FERRO, 1923b: 80)

Enquanto corpo de imagem e movimento, só a lente poderia capturar Madame Film.⁹ Mas, uma vez que não era realizador de cinema, Ferro viu-se obrigado a sugerir que aquilo que escrevia era o resultado de observação direta. Isto implicava algo de semelhante a uma reportagem, género cuja credibilidade assentava na capacidade do repórter em envolver-se nos acontecimentos.

O Modernismo, como forma de envolvimento artístico na vida moderna, parecia a jovens jornalistas como Ferro a resposta estilística adequada a uma situação histórica onde a realidade, transformada em imagens em movimento, era impossível de representar sem recurso ao cinema.¹⁰ Neste contexto, o facto de Ferro persistir em folhetins frívolos acerca de mulheres superficiais não é a questão fundamental. Mais importante é salientar como a verdadeira diferença entre Madame X e Mademoiselle Y é a mesma que separava Dantas, um escritor tradicional, de Ferro, um repórter modernista – ou seja, um escritor em movimento.

Um dos textos mais significativos de António Ferro neste período, *A Idade do Jazz-Band*, foi inicialmente lido numa conferência no Rio de Janeiro, em 1922. O que torna este texto tão relevante não é tanto, como à primeira vista poderia parecer, o facto ter sido apresentado ao vivo, mas o esforço de definir o período enquanto se procurava, simultaneamente, alargar os limites da sua representação. Perante o público, a leitura era esporadicamente interrompida por uma bailarina que ilustraria

⁹ O gesto de Ferro é um exemplo interessante daquilo que W. J. T. MITCHELL chama “esperança ecrástica” [*ekphrastic hope*], “a pretensão de que os significantes escritos adquiram *de facto* traços icónicos, resultando em artefactos verbais que se ‘assemelham’, de algum modo, à forma visual que tratam” (1994: 158). A éfrase, “representação verbal de uma representação visual”, lida com questões em jogo nestes folhetins, enquanto narrativas que se esforçam por se tornar imagens, ao mesmo tempo que reduzem a realidade a uma imagem: “Se a mulher é ‘bonita como uma imagem’ (silenciosa e disponível para o olhar), não surpreende que as imagens sejam tratadas como objetos femininos” (MITCHELL, 1994: 163).

¹⁰ Curiosamente, este impulso da palavra escrita para as imagens foi sentido pelo jornalismo ainda antes da popularização do cinema. Kate CAMPBELL identificou alguns discursos do início do século XX que estão muito próximos do que aqui estamos a descrever: “‘o olho jornalístico é agora muito mais importante do que a caneta jornalística (Watson 1906)’ – não tanto em relação às ilustrações propriamente ditas, mas à forma pelos quais os sentidos visual e outros estavam a permear a prosa quotidiana do jornalismo” (2000: 42).

o que o texto expressava por palavras. E aquilo que o texto se esforçava por expressar era uma paisagem que, em 1922, já seria familiar, se não mesmo banal, de:

ruas barbáricas das grandes cidades, ruas doidas com olhos inconstantes nos *placards* luminosos e fugidios, ruas eléctricas, ruas possessoras de automóveis e de carros, ruas onde os cinemas maquilhados de cartazes têm atitudes felinas de mundanas, convidando-nos a entrar, ruas ferozes, ruas panteras, ruas listadas de tabuletas, nos vestidos e nos gritos...

(FERRO, 1923a: 56)

A Idade do Jazz-Band dá-nos um retrato abrangente do mundo moderno, incluindo os seus tropos mais reconhecíveis, ou estereotipados, sobretudo quando relacionados com a comunicação e os transportes. No texto, estes mecanismos relacionam-se enquanto sujeitos e objetos da mesma representação: as ruas urbanas – com os seus ‘olhos inconstantes’ – podem ser vistas, simultaneamente, como o espaço e o conteúdo do cinema – com cartazes que as ‘maquilham’. Mais do que a constante agitação urbana, ou a sofisticação dos seus mecanismos de representação, a idade moderna devia ser vista como uma relação entre um espaço e as formas que o tornam visível.

Curiosamente, o cinema não era aqui o epítome da era. Esta via-se antes representada pela *jazz-band*, que para Ferro devia ser entendida mais como dança do que género musical. “Dançar”, como forma de “multiplicar-se”, de “ter um corpo em cada gesto e em cada frase”, parecia de algum modo capaz de pôr a narrativa em movimento, de “gerar imagens da própria imagem, [de] desenvolver-se como um filme [...]” (FERRO, 1923a: 42). Tal como a azáfama das ruas para que o cinema contribuía, também a dança era capaz de gerar imagens através do movimento. Em contrapartida, as ruas e os corpos precisavam do cinema para se movimentarem: “no *jazz-band*, como num *écran*, cabem todas as imagens da vida moderna” (FERRO, 1923a: 55). A possibilidade da dança em representar o tempo parecia assim depender da capacidade em encontrar uma expressão cinematográfica.

Já tínhamos visto o mesmo em *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*: para lá da identificação entre cinema e modernidade, a realidade moderna era definida como tendo uma qualidade fílmica. A dança, enquanto multiplicação de gestos, parecia materializar a forma como, noutra ocasião, FERRO havia identificado a arte com o movimento dos corpos – “Os actores, os homens de *sport*, são artistas plásticos como nenhuns outros...” (1987a: 318) – elevando a arte à própria vida (e onde não era difícil de imaginar a própria presença mundana dos repórteres). Para que isto fosse possível, porém, era necessário atualizar as referências tecnológicas, e foi esta a finalidade das metáforas cinematográficas nos folhetins modernistas. A questão, em *A Idade do Jazz Band*, não era assim simplesmente a diferença simbólica entre X e Y, porque se Y era um corpo e podia, por isso, ser filmada, a narrativa de Ferro tinha de realçar a sua natureza cinematográfica para lá da metáfora e encontrar uma forma de a pôr em movimento.

A *Idade do Jazz-Band* amplifica o desafio da literatura moderna quando, no pós-guerra, pede à escrita que seja capaz de acompanhar a dança, quando esta “desarticula os corpos” (FERRO, 1923a: 42). A ambição de FERRO mostra-se na tentativa de fazer e desfazer estes corpos, como se as suas palavras fossem fotogramas projetados num ecrã, dando imagem a um momento em que “a pele, os ossos, a carne, se desvalorizaram, como papel-moeda” (1923a: 39). Falar na desarticulação de corpos femininos, sugere que o que até aí fora apenas uma abstração, uma figura evanescente, se pode tornar num gesto materialmente inscrito. Como se, de Dantas para Ferro, o folhetim passasse de uma forma de autoridade masculina para um instrumento de tortura. E, no entanto, se nos ativermos com mais atenção nas imagens recorrentes com que Ferro procura modernizar o folhetim, percebemos que nem a violência das imagens consegue libertá-lo de tropos já um pouco gastos.

Imagens como “a mulher é a capa. O homem é o texto” (FERRO, 1923a: 53) sugeriam que a objetificação estereotipada servia ainda um propósito de prender a mulher ao papel de leitora passiva. Nestas circunstâncias, a violência da narração também pode ser lida como indício de uma limitação. Como o próprio FERRO se viu forçado a reconhecer, apesar da imagem de que “cada frase é uma mulher”, as suas palavras, paradoxalmente, não eram suficientes “para cantar todo o improvisado da Epoca, a espontaneidade duma Hora em que todos os seres, as coisas, os ritmos, nascem das próprias palavras” (1923a: 43). A busca frenética pela metáfora parece então configurar uma resposta ansiosa aos limites da escrita num momento de “inquietação cinematográfica” (FERRO, 1923a: 63). Quando Ferro associa a imagem da mulher à inquietação da época, limitava-se a acrescentar a expressividade do movimento à mesma autoridade com que já Castro e Dantas a tinham instrumentalizado como símbolo do momento histórico.

Por muito sintomático que seja o tratamento das mulheres na prosa de Ferro, a principal rutura com os folhetins tradicionais deve ser lida noutro plano. Muito simplesmente, se os novos tempos pediam uma nova literatura, esta, por sua vez, exigia um novo tipo de escritor. Estamos agora em melhor posição para desenvolver a hipótese que nos tem conduzido: o que muda, de Madame X para Mademoiselle Y – apenas duas metáforas, embora Y talvez já esteja perto da metonímia – é menos significativo do que a diferença entre Júlio Dantas, o académico, e António Ferro, o repórter. Por outras palavras, se Ferro é de algum modo capaz de expandir os limites da representação, isso deve-se menos a qualquer qualidade da sua escrita, do que ao facto de ele próprio dar corpo à nova figura literária do jornalismo modernista.

Quando Afonso de Bragança, o editorialista da *Contemporânea* (e colega repórter no *Diário de Lisboa*), se queixou da escrita das mulheres, Ferro respondeu-lhe, perguntando:

“Que importa que elas escrevam sem pontuação?” Afinal, “essa coisa das vírgulas, dos pontos, é uma inferioridade nossa”, e, em certa medida, os erros gramaticais podiam ser vistos como uma saída para os seus impasses literários: “Mas você, meu querido Afonso, que é um jornalista moderno, tão moderno que só escreve em caracteres de imprensa [...] não concorda que a mais bela literatura é a literatura dos gritos, dos pontos de admiração, das palavras soltas?!...”

(FERRO, 1923b: 42)

Para além de mais um exemplo de instrumentalização da imagem feminina, a resposta reforça a dimensão moderna do jornalismo, bem como a imagem dos repórteres como escritores modernistas. Mas isto era algo que Bragança já sabia. Na verdade, quando tentou definir o lugar de Ferro no campo literário, em 1922, foi ele quem pela primeira vez definiu um jornalista modernista:

A nossa literatura está cada vez mais jornalística [...]. Há duas categorias bem diferentes de jornalistas literários. Os que lá chegam, por determinismo de talento, depois de uma agitada vida profissional, e os que, vindos da literatura, não podem nem sabem fazer outro jornalismo. O jornalista-literato começou escrevendo para o público. [...] A sua prosa, quando não é vulgar, é pelo menos, clara. O literato jornalista desconhece o público e as conveniências artísticas. O sr. Antonio Ferro é, hoje, um jornalista destes.

(BRAGANÇA, 1922: 2)

Mais do que o rigor da distinção, o que aqui parece interessante é a forma como Bragança situa as novas formas de legitimidade literária no seio dos jornais. Na era do Modernismo, a reputação literária parecia depender da capacidade do escritor em envolver-se no mundo com o dinamismo próprio dos repórteres. Isto é particularmente evidente nas imagens que estes usavam para se descreverem a si próprios. Para jornalistas literatos e literatos jornalistas como Bragança, Ferro e muitos outros – entre os quais futuros escritores como Ferreira de Castro, ideólogos como João Ameal, ou míticos repórteres como Reinaldo Ferreira – a literatura impunha-se sobre o mundo como mais uma máquina de visibilidade e circulação.

Aqui, parecemos ter subido um degrau metafórico. Para apresentar as mulheres como objetos de representação cinematográfica, os homens precisariam de incorporar os mecanismos da sua reprodução. Eram estas as circunstâncias que faziam com que FERRO pudesse dizer que “João Ameal é o operador cinematográfico da Vida portuguesa de hoje”, e que um livro seu se lia como um “‘film’ de actualidades” (1921b: 2), ou que Oliveira GUIMARÃES – outro “literato jornalista” – comparasse o mesmo Ameal a “uma *limousine* vertiginosa, nervosa, que corre, que vâa, que salta” (1922: xxviii). António FERRO também recorreu a uma metáfora motorizada para descrever a figura mais notável do grupo: ele próprio: “A alma de António Ferro é um cartaz espantando a multidão. A sua prosa é um automóvel de *carrosserie* vermelha, que passa a buzinar, atropelando tudo [...]” (1987b: 20).

Enquanto câmaras, posters ou carros, estes escritores pareciam funcionar como aquelas máquinas que, além de registrar e projetar imagens, tinham tornado a vida quotidiana na realidade moderna, inquieta, que, precisamente, exigia máquinas que a registassem e projetassem.

Conclusão: a produção moderna do quotidiano

É difícil ver como poderia Ameal ser equiparado a uma “*limousine* vertiginosa”, ou Ferro a um “cartaz espantando a multidão”, a não ser através da mesma figura de estilo que transformara as mulheres em ecrã. E, no entanto, a atividade destes modernistas parece ter-lhes permitido irem além da metáfora e comportarem-se como se reproduzir mecanicamente a realidade fosse algo mesmo ao seu alcance: enquanto repórteres, eles podiam argumentar que a sua presença no mundo se assemelhava ao trânsito motorizado e que a publicação em jornais fazia dos seus textos narrativas em movimento. Esta situação ficou particularmente evidente nas ocasiões em que tanto Ameal como Ferro tiveram oportunidade de editar as suas próprias revistas. Quando, em 1924, Ameal propôs a Oliveira Guimarães que editassem juntos *O Chiado*, o diálogo entre eles, na apresentação da revista, sugeria que já estavam equipados com as funcionalidades técnicas de uma câmara:

Oliveira Guimarães – Sobre o Chiado? Uma revista sobre o Chiado? Mas isso é um *tour de force*! Mas você deixa de ser um homem de letras, para ser um atleta. Permita que o felicite. [...] E quando começa o “Chiado”?

João Ameal – Quando havia de ser? Já. Imediatamente. Hoje.

Oliveira Guimarães – Hoje mesmo? Mas então não é uma revista: é um instantâneo.

João Ameal – Um instantâneo, evidentemente. Basta nós descermos o Chiado de braço dado – para a revista estar feita...

(Ameal; cf. GUIMARÃES, 1924: 2)

Já para António FERRO, quando foi encarregue da remodelação da *Ilustração Portuguesa*, em 1921, parecia evidente que a revista, para singrar, teria de se assemelhar a uma sala de cinema: “Mais do que o livro, mais do que o teatro, o ‘magazine’ tem que viver a sua época, tem que documentá-la, tem que fixar-lhe as memórias. O ‘magazine’ tem grandes afinidades com o cinema. O papel ‘couché’ é o ‘ecran’ dos ‘magazines’” (1921a: 232). Pondo momentaneamente de lado a dimensão metafórica destas imagens, o que aqui parece decisivo é o modo como a circulação dos periódicos torna estas ambições quase plausíveis. Em certo sentido, Ameal e Guimarães deram de facto vida à sua revista pelo simples de facto de descerem a rua a pé; e FERRO, mesmo que falasse em sentido figurado, não deixava de ter alguma razão quando garantia que “vou tornar Lisboa semanal”, ou ao prometer que “se fôr preciso, a ‘Ilustração Portuguesa’ inventará Lisboa...” (1921a: 232). Só o suporte

jornalístico poderia permitir que a literatura reclamasse uma tão intensa presença material no mundo.

Os jornais, enquanto narrativas em movimento, constituem a dimensão textual do quotidiano moderno, uma estrutura de pessoas que comunicam, decidem e agem a partir de informação. É nestas circunstâncias que os repórteres podem tornar-se um pouco mais do que meros narradores de uma realidade de que se mantêm separados: quando Ferro garantia que havia de “tornar Lisboa semanal” – e, se necessário, inventá-la – reclamava a autoria de nada menos que o próprio tempo, cuja passagem seria definida pela escrita dos jornais diários e das revistas semanais. O jornalismo, por outras palavras, tornava-se literalmente uma forma de produção desse quotidiano acelerado e feito de circulações, de que o Modernismo, historicamente, constituiu a resposta literária e artística.

Bibliografia

- AMEAL, João; GUIMARÃES, Luís de Oliveira (1924). “Entre Nós...”. *O Chiado*. Verão, Lisboa, p. 2.
- ANDERSON, Benedict (2005). *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- BRAGANÇA, Afonso de (1922). “Crónica de Livros”. *Diário de Lisboa*, 28 de março, Lisboa, p. 2.
- CAMPBELL, Kate (2000). “Journalistic Discourses and Constructions of Modern Knowledge”. *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*. Laurel BRAKE, Bill BELL, David FINKELSTEIN (eds.). New York: Palgrave, pp. 40-53.
- CASETTI, Francesco (2008). *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- CASTRO, Augusto (1933). *Sexo 33 ou a Revolução da Mulher (Idílios e Ironias)*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- _____. (1917). *Fantoches e Manequins*. Lisboa: Editora Literária Fluminense.
- DANTAS, Júlio (1916). *Mulheres*. Porto: Livraria Chardron.
- FERRO, António (1987a). “A Questão da Sociedade Nacional de Belas-Artes”. *Obras de: António Ferro 1. Intervenção Modernista; Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo, pp. 315-319.
- _____. (1987b). “Teoria da Indiferença”. *Obras de: António Ferro 1. Intervenção Modernista; Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo, pp. 13-43.
- _____. (1923a). *A Idade do Jazz-Band*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co.
- _____. (1923b). *Batalha das Flores*. Rio de Janeiro: H. Antunes & C.^a.
- _____. [O Homem que Passa] (1921a). “A Ilustração Portuguesa entrevista a Ilustração Portuguesa”. *Ilustração Portuguesa*, 8 de outubro, Lisboa, pp. 232-234.
- _____. (1921b). “Crónica Literária”. *Diário de Lisboa*, 25 de junho, Lisboa, p. 2.
- FIGUEIREDO, Antero de (1924). “Dr. Augusto de Castro – A homenagem de algumas figuras mais representativas da mentalidade portuguesa á obra nacional que realizou no ‘Diário de Notícias’”. *Diário de Notícias*, 30 de março, Lisboa, p. 1.
- FRITZSCHE, Peter (1996). *Reading Berlin 1900*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- GUIMARÃES, Luiz de Oliveira, in Ameal, João (1922). *A Religião do Espaço*. Lisboa: ‘Lumen’ Empresa Internacional Editora. [Trata-se de uma citação promocional de Luiz de Oliveira Guimarães na p. XXVIII de Religião do Espaço, de João Ameal.]
- HANSEN, Miriam Bratu (1999). “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. *Modernism/Modernity*, vol. 6, n.º 2, pp. 59-77.
- JILANI, Sarah (2013). “Urban Modernity and Fluctuating Time: ‘Catching the Tempo’ of the 1920s City Symphony Films”. *Senses of Cinema*, n.º 68, ver: <https://www.sensesofcinema.com/>
- LACEY, Kate (2018). “Radio’s Vernacular Modernism: the schedule as modernist text”. *Media History*, vol. 24, 2, pp. 1-14
- MITCHELL, W. J. T. (1994). “Ekphrasis and the Other”. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 151-182.
- PESSOA, Fernando (1924). “Sacadura Cabral”. *Athena*, n.º 3, Lisboa, dezembro, p. 81.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang (1986). *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: The University of California Press.
- TRINDADE, Luís (2016). *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal*. New York: Berghahn.
- _____. (2009). “Um Cartaz Espantando a Multidão. António Ferro e outras almas do modernismo banal”, in *Comunicação & Cultura*, n.º 8, Lisboa, pp. 89-102.
- WHITE, Hayden (1999). “The Modernist Event”. *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 66-86.

LUÍS TRINDADE é professor de história contemporânea na Universidade de Coimbra, onde também desempenha funções como vice-coordenador do Centro de Estudos Interdisciplinares. Entre 2007 e 2019, lecionou história e cultura portuguesa na Universidade de Londres (Birkbeck College). Publicou *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo Entre a Política e a Literatura* (2008), *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal* (2016) e *Silêncio Aflito. A Sociedade Portuguesa Através da Música Popular (dos Anos 40 aos Anos 70)* (2022). A sua investigação debruça-se sobre as histórias do nacionalismo, marxismo, intelectuais, cinema, e outras áreas da cultura popular em Portugal no século vinte.

LUÍS TRINDADE teaches modern history at the University of Coimbra, where he is also the vice-coordinator of the Centre for Interdisciplinary Studies. Between 2007 and 2019, he taught Portuguese culture and history at the University of London (Birkbeck College). He published *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo Entre a Política e a Literatura* (2008), *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal* (2016) and *Silêncio Aflito. A Sociedade Portuguesa Através da Música Popular (dos Anos 40 aos Anos 70)* (2022). His research focuses on the histories of nationalism, Marxism, intellectuals, cinema, and mass culture in twentieth century Portugal.

João Cabral do Nascimento: Um autor contemporâneo apagado de um certo retrato de família

[João Cabral do Nascimento:
A contemporary author erased from a certain family portrait]

Ana Salgueiro*

Palavras-chave

João Cabral do Nascimento, *Orpheu*, Sensacionismo, A Questão d'Os Novos, Modernismos periféricos.

Resumo

João Cabral do Nascimento foi contemporâneo de artistas que, nos anos 1910-1920, procuraram a modernização dos seus sistemas culturais, através de discursos e projetos manifestamente modernistas. Esta sua contemporaneidade consubstanciou-se no convívio de Cabral de Nascimento com algumas figuras marcantes do período e na participação efetiva (e não raras vezes crítica) em alguns dos acontecimentos que, em Lisboa assim como em Coimbra e no Funchal, marcaram as diversas orientações dos Modernismos portugueses. Tomando de empréstimo, quer o verbo pessoano *constellar-se* quer a imagem (também benjaminiana) da *constelação* para pensar a relação entre textos e autores, neste artigo revisitam-se vários textos de teor cronístico e crítico de Cabral de Nascimento, para discutir a sua heterogénea contemporaneidade modernista e o silêncio que tem recaído sobre a obra do autor madeirense.

Keywords

João Cabral do Nascimento, *Orpheu*, Sensationism, *Os Novos* controversy, Peripheral modernisms.

Abstract

João Cabral do Nascimento was a contemporary of some of the artists who, around the 1910s and the 1920s, sought to modernize their cultural systems, through modernist discourses and projects. This contemporaneity has been substantiated through Cabral de Nascimento's contact with some of the most important artists of the period and through his effective participation (sometimes critical) in several of the events that, in Lisbon, as well as in Coimbra and Funchal, marked the different orientations of the Portuguese modernisms. Recovering both the Pessoa verb *constellar-se*, and the *constellation* image (also Benjaminian) to think about the relationship between texts and authors, this article revisits several chronicles and critical texts by Cabral de Nascimento, to discuss his heterogeneous modernist contemporaneity and the silence that has fallen on the work of the author from Madeira.

* Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura; Direção Regional do Arquivo e Biblioteca da Madeira, Centro de Estudos de História do Atlântico.

Se é verdade que cientificamente falando, as constelações não existem, só existem as estrelas, tão-pouco existe a poesia, só existem poetas e poemas [...] constelações e poesia existem no olhar humano.
(RAMALHO, 2021: 350)

A minha geração está realizando esse trabalho. Não são, como você ingenuamente os capitula – futuristas. São apenas – contemporâneos. E com que esforço, n'um país que o não é! [...]. Vocês esgotaram a vida. E o que é pior – esgotaram Portugal. Portugal, como vocês, não é “contemporâneo”. Nem europeu. [...]. O que nos resta? Voltar ao princípio. Começar de novo. Nós somos os “primitivos” d'uma vida nova que se desenha.
(BRAGANÇA, 1922: 1-3)

Nós os de “Orpheu”: a indefinição de um (auto)retrato

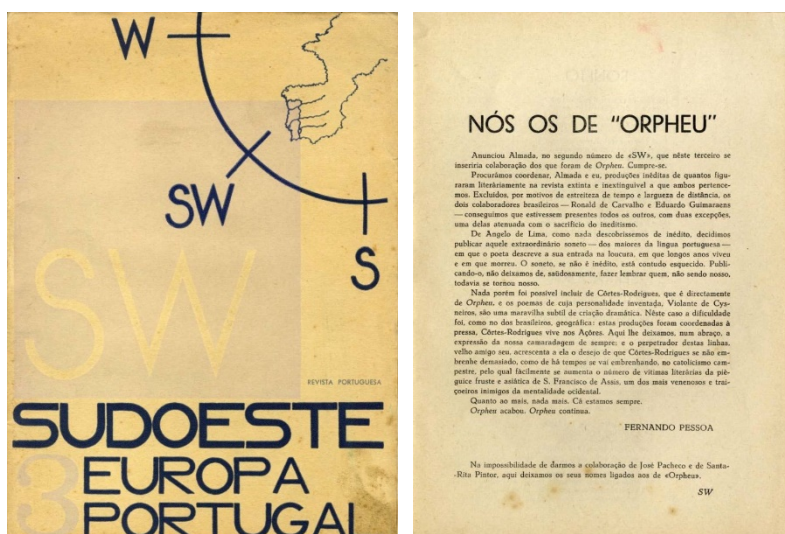
Em outubro de 1935, no n.º 2 de *SUDOESTE. Cadernos de ALMADA NEGREIROS*, o artista que em 1916, no iconoclasta *Manifesto Anti-Dantas*, se apresentara como *poeta d'Orpheu futurista e tudo* (mas que, a acompanhar “A Scena do Ódio”, texto datado de maio de 1915, se identificava como “POETA SENSACIONISTA E NARCISO DO EGYPTO”, dotado de múltiplos “avatares”¹) anunciava uma nova orientação para aquele seu mais recente e renovado projeto editorial.² A partir do n.º 3 (afinal, o último), que viria a ser publicado com a data de novembro de 1935 (coincidindo com o mês da morte de Fernando Pessoa, embora este ainda tenha coorganizado com Almada o dossier sobre *os de Orpheu* incluído na edição)³, *SUDOESTE* deixaria de se apresentar como *Cadernos de ALMADA NEGREIROS*, passando a ser uma “revista de colaboração” (NEGREIROS, 1935a: 4). Num declarado gesto de “homenagem aos colaboradores” da “extinta revista ‘Orpheu’ e os da atual ‘Presença’ de Coimbra”, Almada pretendia que a sua nova revista integrasse a colaboração de elementos dos dois grupos,

¹ Nas provas do n.º 3 de *Orpheu* de 1917, “A Scena do Ódio” surge datado de 14 de maio de 1915 e é acompanhado da seguinte dedicatória: “A Alvaro de Campos | a | dedicação intensa | de | todos os meus avatares” (NEGREIROS, 1917: 194). Na versão do mesmo texto publicado em separata d’*A Contemporânea*, em 1923, na edição conjunta dos n.ºs 7, 8 e 9, mantém-se a identificação do poeta com o Sensacionismo e o destinatário da dedicatória, mas há alterações no corpo desta última: “A ALVARO DE CAMPOS | Excerptos de um poema desbaratado que foi escripto durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de maio de 1915” (NEGREIROS, 1923: 3).

² Parte da argumentação seguida neste artigo foi apresentada na comunicação “A ‘mecânica das sensações’, da aceleração e do fragmento na *marginalia* de Cabral do Nascimento de 1921-1922. De novo, o *en-contro* com Pessoa”, no seminário “Entre *Orpheu* e os *Novos*: periféricos e integrados”, realizado no Funchal a 7 de junho de 2022, organizado pelo Centro de Estudos de História do Atlântico – Alberto Vieira, em parceria com duas universidades e com o apoio da Agência de Promoção da Madeira.

³ Pessoa inicia o texto que abre a secção dedicada aos “DE ‘ORPHEU’”, notando que a decisão de inserir, “neste terceiro” número de *SW*, “colaboração dos que foram de *Orpheu*” tinha sido de Almada (NEGREIROS, 1935a: 4).

autores que, em 1935, ele considerava “representa[re]m a mais constante posição da Arte em Portugal”, num alinhamento artístico e cultural que ele próprio, diretor da nova revista, “prossegu[ia] em SW” (NEGREIROS, 1935a: 4).



Figs. 1 e 2. Capa e pág. 3 de *SUDOESTE*, n.º 3, novembro de 1935, Lisboa.

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Sudoeste/N3/N3_master/SudoesteN3.pdf

Assim, *SUDOESTE* – publicação mensal, cuja génese, segundo Almada, recuava a uma ideia sua de 1920⁴ –, em 1935, afirmava-se como herdeira e continuadora de *Orpheu*, à semelhança do que, em certa medida, fora *Contemporânea* em 1922, *Presença* em 1927 e tinham sido tantas outras revistas portuguesas desde 1915. Na realidade, cada uma a seu modo, tendo em vista novos contextos e/ou distintos critérios editoriais, foi resgatando desse projeto coletivo, heterogêneo e também fértil em aparentes contradições, as linhas específicas de orientação que, de entre as muitas aí ensaiadas ou destas derivadas, lhe interessava seguir. Aliás, e como oportunamente salientou Rita PATRÍCIO (2015), disto mesmo dá conta João Gaspar SIMÕES, em “Nós A ‘Presença’” (1935), ao relacionar *os da Presença* com *os de Orpheu*.

Sobre o perfil caleidoscópico de *Orpheu*, Pessoa registrará, numa das muitas notas deixadas inéditas no seu arquivo e por isso eventualmente desconhecida da grande maioria dos seus contemporâneos (incluindo Cabral do Nascimento), que “os artistas de ORPHEU pertencem cada um á escola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto [...] designação alguma colectiva” (PESSOA, 2009: 69). A não ser, talvez, uma categoria que designasse a “Grande Synthese” materializada ou ainda a materializar na revista, uma vez que o apontamento citado é datável de 1915, quando Pessoa projetava de forma algo consistente a edição de futuros números de

⁴ No n.º 2 de SW, Almada refere: “Quando há quinze anos tive a ideia do *Sudoeste* meditei francamente na maneira de suprimir o Director, esta coisa que de verdade não existe entre artistas. Entre artistas só há artistas, Poetas e Criadores, feições genuínas da Poesia e linguagens inéditas da Criação” (NEGREIROS, 1935a: 3).

Orpheu. Uma “Grande Synthese” que, na introdução a *Sensacionismos e Outros Ismos*, Jerónimo Pizarro mostra ter correspondido ao Sensacionismo, pelo menos na segunda metade dos anos 1910 (PESSOA, 2009: 14-19).

Sobre este *-ismo* (que, por volta de 1914, Frederico Reis, em folheto também deixado inédito, apelidava “escola de Lisboa”, embora, em rigor, se tratasse de uma *anti-escola* e afinal talvez não se tivesse limitado exclusivamente, como veremos, à geografia da capital portuguesa⁵), escreveu Pessoa num outro dos seus papéis:

[...] uma arte cosmopolita no tempo e no espaço [...] uma arte que nada deixe perder do que o esforço das diferentes epochas passadas produziu [...] a contribuição mais pequena, mais estreita, mas poderosamente despertadora do symbolismo, do decadentismo e dos varios movimentos (cubismo, futurismo, etc.) que teem origem na personalidade supremamente americana de Walt Whitman [...].

Mais do que a fusão de todas as terras e de todos os tempos, a litteratura sensacionista para mim, deve ser a fusão de todas as artes – uma litteratura que dispense a existencia das trez artes plebeias, da dança, do canto, da representação, e das 4 artes burguezas, da pintura, da esculptura, da arch[itectura] e da musica, porque contem tudo quanto essas artes dão ás creaturas inferiores, mas transcendentaliza-as pela idéa para uso da aristocracia doente e completa que a nossa hyper-civilização produziu.

(PESSOA, 2009: 76-77; texto datável de 1915)

Portanto, subjacente ao Sensacionismo (i. e., *Orpheu*, pelo menos para Pessoa), existia uma dinâmica dialogante, por vezes até agónica, que conferia às diferenças simultâneas e às suas sucessivas metamorfoses um carácter complementar, procurando, através desse processo aditivo, sintético e metamórfico, a renovação, o alargamento e a densificação do sistema cultural português. Não surpreende, portanto, que em carta a Santa-Rita Pintor, datada de 21 de setembro de 1915 e comentada por Rita PATRÍCIO (2015: 83), Pessoa compare *Orpheu* a um clássico rio imorredouro, oscilante entre momentos de um aparente apagamento imersivo e renovadas emergências posteriores.

Por sua vez, n’*O Primeiro de Janeiro*, quando se comemoravam os 50 anos da revista de 1915 e José de Almada Negreiros preparava a edição do seu livro de autor *Orpheu 1915-1965*⁶, o antigo diretor de SW reconhecia igualmente ter existido essa

⁵ O irmão ficcional de Ricardo Reis é claro na explicitação do seu conceito de *escola de Lisboa*. Por oposição à escola de Coimbra de Antero, Junqueiro, Gomes Leal e outros, em que o termo *escola*, seguindo as convenções tradicionais, designava “um movimento em que autores, à parte diferenças individuais [...], teem um fundo commum de inspiração, um modo comum de inspiração”, *escola de Lisboa* era um termo utilizado apenas por “necessidade e consciencia de tentar de assignar um tal nome” que englobasse *os novos* com todas as suas “diferenças” e “antagonismos”; um grupo em que “não ha[via] fundo commum” e em que, mais do que “um movimento”, havia múltiplos; “cada poeta representa um”, “creando arte, não para um paiz, mas para uma epoca e para uma civilização”, “falla[ndo] em voz alta, para que toda a Europa oiça” (PESSOA, 2009: 57-58).

⁶ Sobre este livro de Almada, ver reedição anotada por Alejandro GIRALDO GIL (2016), com colaboração de Nicolás Barbosa.

autonomia criativa e essa heterogeneidade poética entre os inesquecíveis companheiros de *Orpheu*:

Os inesquecíveis 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 [...]. Entre nós havia o mesmo mal-estar da impertinência da presença dos metidos na mesma cela, na mesma não-identidade. Éramos em realidade muito estranhamente diferentes uns dos outros, e todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território [...].

Era arte que nos juntava? Era. Arte era a solução. A nossa solução comum. Era o neutro entre nós.
(ALMADA-NEGREIROS, 2915 [1965]: 1)

Tratava-se de um posicionamento que, até certo ponto, já se adivinhava em *SW*, quando o *futurista e tudo* de 1916 ressalvava, agora em 1935, que entre “artistas só há artistas, Poetas e Criadores, feições genuínas da Poesia e linguagens inéditas da Criação” (NEGREIROS, 1935a: 3-4). Isto apesar de, na nova revista, Almada ter procurado asseverar, acima de tudo, a existência de uma suposta (mas questionável) “constante posição da Arte em Portugal” entre *os de Orpheu* e *os da Presença*, assumindo, no entanto, que, contrariamente à revista *Presença* e a *SW*, *Orpheu* era já uma “extinta revista” (NEGREIROS, 1935a: 3-4). Esta afirmação necrológica reveste-se, contudo, de alguma contradição no contexto em que surgiu, se notarmos que no encerramento da secção dedicada a “Nós os de ‘Orpheu’”, *SW* anunciava com entusiasmo: “BREVEMENTE ‘ORPHEU 3’”. Um “brevemente” que, no entanto, continuaria a ser adiado, como desde 1915 teimava em acontecer com outras e distintas tentativas da sua edição, mas que, simultaneamente (nessa hesitação entre a condição de “extinta revista” e de revista ainda a editar), deixava implícita a impossibilidade de definir, com exatidão e de modo definitivo, o retrato desse grupo de *novos*.

Na verdade, desconhecemos que *Orpheu* n.º 3 seria aquele que Almada pretendia publicar como suplemento a *SUDOESTE*, e, nessa medida, quem seriam *os de Orpheu* nele a constar. Sobretudo porque, depois da publicação de *Sensacionismo e Outros Ismos* (2009), percebemos que foram muitos e díspares os planos para as edições da revista posteriores ao seu n.º 2 (PESSOA, 2009: 67-95)⁷. Assim, o *Orpheu* n.º 3 de Almada poderia corresponder ou não ao que chegara a ser parcialmente impresso em 1917, mas que nunca alcançara os escaparates das livrarias. Se essa correspondência se confirmasse, então tratar-se-ia de uma edição bem mais modernista do que vanguardista, onde o próprio Almada, em “A Cena do Ódio”, se identificava como poeta sensacionista e narciso do Egito, epíteto onde ressoavam ecos nefelibatas. Se tal não ocorresse, então essa nova edição de *Orpheu*, a sair depois

⁷ Sobre os vários planos para a edição do n.º 3 de *Orpheu* existentes no espólio pessoano, ver o capítulo “I. Lusitania, Europa e *Orpheu*” (PESSOA, 2009: 67-95). Interessa-nos aqui destacar, em Pessoa, a crescente associação da revista, após a edição do n.º 2, ao que, então, ia considerando ser ou vir a ser o “Movimento Sensacionista”.

de novembro de 1935, poderia estar sujeita a alguns reajustes, talvez mais consentâneos com as orientações estéticas e poéticas adotadas depois de 1915 pelo fundador dos *Cadernos de ALMADA NEGREIROS*, as quais com bastante frequência se inclinaram para o vanguardismo.

No n.º 2 de *SUDOESTE*, NEGREIROS assegurava que “não encontrareis nunca em SW apologias ou quejandos”, acrescentando que a nova revista “não tem programa” (1935a: 7), uma ausência que se compreende se lembrarmos que a sucedânea dos *Cadernos de ALMADA NEGREIROS* se propunha reunir colaborações d’os *de Orpheu* e d’os *da Presença*, necessariamente distintas. Contudo, o n.º 3, destinado a homenagear os autores quer “da extinta revista ‘Orpheu’”, quer *da Presença*, não incluiu alguns dos que constavam nas provas do n.º 3 ensaiado por Pessoa em 1917. Autores (alguns ainda vivos em 1935) dos quais, porventura, se distanciaria a maior inclinação vanguardista de Almada, muitas vezes com pouco rigor apelidada de *futurista* e da qual o próprio Pessoa, em diversos momentos, se desvinculou (cf. PIZARRO, 2009; DIX, 2017) ou melhor, como clarifica Gianluca MIRAGLIA (2017: 188), do qual apenas se aproximou passageiramente por volta de 1914, apesar de não o ter feito superficialmente.

Veja-se, a título de exemplo, um outro inédito de Pessoa, com datação supostamente posterior a 1922, encontrado no “espólio literário de Luís de Montalvor” e apenas divulgado por Castex no n.º 48 da revista *Colóquio*, em 1968:

Tampouco [os de *Orpheu*] eramos futuristas, como vulgarmente se crê. Ligado ao *Orpheu* houve apenas um futurista, Guilherme de Santa Rita [...] que [...] nos moeu o juízo a todos com a mania de converter o *Orpheu* numa revista futurista [...]. O Almada, porém, não era futurista no tempo de *Orpheu*; só mais tarde e quando ha muito o *Orpheu* cessara, se declarou futurista.

– De nós, os primeiros da revista, só o Sá-Carneiro, embora não fosse futurista, tinha sympatia pelo futurismo – mais, porém, pelo seu lado de escandalo e barulho do que pelo seu lado artistico, suppondo que no futurismo o haja. Por mim, nunca acceitei o futurismo, nunca sympathizei com o futurismo, nunca – nem por blague – escrevi coisa que se parecesse com o futurismo.

(PESSOA, 2009: 485 e 490)

Por vezes esquecido, este posicionamento de distância crítica de alguns d’os *de Orpheu* relativamente às vanguardas mais radicais não foi apenas verbalizado por Pessoa.

Buscando um novo exemplo, lembremos as palavras publicadas em 1936 por Alfredo Pedro Guisado, outro *poeta inequivocamente de Orpheu*, cuja obra e ação (mais discretas do que as de outros seus companheiros e talvez por isso mais esquecidas) aqui nos interessa relembrar, desde logo pela proximidade tida com Cabral do

Nascimento nos primeiros anos de frequência do curso de Direito em Lisboa⁸. No outono de 1915, ambos se encontravam a frequentar o primeiro ano deste curso, embora o jovem madeirense, no ano letivo de 1918-1919, tenha transferido a sua matrícula para a Universidade de Coimbra, onde viria a concluir a licenciatura em 1922 e onde desenvolveu intensa atividade cultural, literária e editorial.

Quanto a Guisado e ao seu lugar entre *os de Orpheu* nos anos 1910, importa reter o que Rui SOUSA concluiu: o amigo de Pessoa terá sido, nesse período, “um dos mais ricos intérpretes das potencialidades que a heteronímia poderia alcançar” (2015b: 150). Um processo criativo através do qual Pessoa procurava, de igual forma, realizar a grande síntese pretendida com o Sensacionismo⁹. Tendo em conta a ligação existente entre Guisado e Cabral do Nascimento por volta de 1915-1916, a implicação cúmplice do primeiro no processo de criação do *drama em gente* pessoano poderá ser relevante para se compreender a insistência do autor madeirense na variação onomástica, quando assina as suas obras entre meados de 1910 e inícios de 1920.¹⁰

Mas leiamos as palavras de Alfredo Guisado que em 1936 saíram nas páginas d’*O Diabo*, e onde, à semelhança de Pessoa, o autor corrigiu o rótulo de publicação futurista que críticos menos rigorosos, anos antes, haviam apostado a *Orpheu*:

[...] grito de revolta [...] “Orfeu” transformou, aformoseou, modernizou, colocou dentro da Europa a paisagem abandonada da nossa vida literária [...]

Foi um movimento que tinha de fatalmente se dar na nossa terra e dentro das nossas letras, um movimento de irresistível evolução que de um salto galgou montanhas e deixou parados na planície os que estavam agarrados ao passado adormecido.

Não foi um movimento futurista [...] foi apenas um movimento avançado, o gesto irreprimível de abrir janelas de par em par numa casa que se conservara muitos anos hermeticamente fechada [...] Foi uma sacudidela brusca que acordou a sonolenta vida literária

⁸ Mónica Teixeira cita um texto de Alfredo Guisado publicado no jornal *República* a 11 abril de 1963, onde Guisado comenta a edição do mais recente livro de Cabral do Nascimento, *Cancioneiro* (1932-1963), no qual o madeirense reunira a poesia que considerava ser a da sua maturidade. Nesse artigo, Guisado afirma: “Quando em Outubro do mesmo ano em que em Março tinha saído o primeiro número de ‘Orfeu’, me matriculei em Direito na Faculdade de Lisboa, encontrei ali João Cabral do Nascimento. Éramos então simples ‘caloiros’. Eu bastante mais velho tinha estado sete anos sem estudar após o meu curso de liceu” (*apud* TEIXEIRA, 2005: 202).

⁹ Rui SOUSA lembra, a este respeito, as cartas de Guisado escritas na segunda metade de 1914 e integradas na “partida a António Ferro, procurando convencê-lo da existência real de Alberto Caeiro” e de Álvaro de Campos (2015b: 147-155). Notemos ainda que Guisado assinou parte da sua obra como Pedro de Menezes e que o primeiro livro de Cabral do Nascimento, *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*, de 1916, inclui poemas dedicados não só a figuras autorais fictícias (Ismael de Bó, Diogo d’Eiró), mas também ao próprio Alfredo Pedro Guisado e a Pedro de Menezes.

¹⁰ São várias as assinaturas autorais criadas por Cabral do Nascimento depois de 1915 e até aos primeiros anos da década seguinte; umas correspondendo a pseudónimos, enquanto outras, mais complexas, se aproximam do processo que Pessoa designou por heteronimismo: João de Cayado e Ismael de Bó, ainda nos anos 1910 e sobretudo na imprensa madeirense; João da Nova, Simão Escórcio e Houston W. Cherry, sobretudo no jornal *Restauração*, na Coimbra de 1921-1922.

do nosso país nesse ano de 1915 [...] “Orpheu” nasceu com o desmoronar de todo um passado que caiu com os milhares de vidas que se ceifaram no campo de batalha. Sufocava-se dentro de um passado literário empoeirado e bafiento. Era preciso reagir, respirar. Reagiu-se. Respirou-se. Atiraram-se fora os preconceitos, destruíram-se os ídolos, agitou-se a multidão...

(GUISADO, 1936: 8)

As observações de Alfredo Guisado e sobretudo as de Pessoa (a que poderíamos juntar muitas outras) confirmam a tese defendida por Jerónimo Pizarro de que “os ismos plurais” que marcaram a criação artística d’*os de Orpheu* se enquadram “mais no modernismo do que na vanguarda; são preciosos exemplos de manifestações ‘ísmicas’ modernistas, embora não isentas de inspiração vanguardista [...] no sentido etimológico” (em PESSOA, 2009: 13). Situam-se “à frente do que era produzido em Portugal e mais do que a par do que surgia na Europa”, mas com “um ideário” que “não alinhou na denegação futurista do passado, radicalizada pelo dadaísmo”, pois “os textos ‘ísmicos’ [...] e os textos sobre os ismos dialogam mais com uma visão do mundo que desde a antiguidade vê o mundo moderno, do que com uma atitude, militante e profanadora, que pôs em causa a ‘instituição arte’ e o estatuto autónomo da obra artística” (em PESSOA, 2009: 15-16). Pizarro lembra ainda que, na “vanguarda, o novo apresenta-se filiado à morte”, enquanto no “modernismo, à vida, à renovação”, percebendo-se, deste modo, por que razão os “ultimatos projectados por Pessoa até publicar o *Ultimatum* de Campos em *Portugal Futurista* (1917) são ‘mandados de despejo’, não de morte; estão dirigidos contra ‘os falsos apóstolos’, não contra a ‘Arte’” (em PESSOA, 2009: 15).

Demoramo-nos nesta leitura da relação de Pessoa com o Futurismo e outras vanguardas, porquanto ela pode ser identificada com aquela que João Cabral do Nascimento manifestou em várias ocasiões e dado que o desconhecimento desse efetivo posicionamento estético de Pessoa por parte do autor madeirense nos parece ter sido gerador de equívocos e de uma dissidência entre ambos que talvez não tivesse fundamento efetivo.

Ainda a este propósito, importante será ler com atenção “Nós os de ‘Orpheu’”, texto assinado por Pessoa e publicado no n.º 3 de SW como introdução ao dossier dedicado a *os de Orpheu*, após o qual a direção da revista (i. e., Almada) acrescentou uma significativa adenda: “Na impossibilidade de darmos a colaboração de José Pacheco e de Santa-Rita Pintor, aqui deixamos os seus nomes ligados aos de ‘Orpheu’”. A relevância deste texto pessoano (e da nota editorial que, depois, o acompanha) para a decifração do retrato d’*os de Orpheu* que SW constrói prende-se, desde logo, com o jogo discursivo e com a complexidade reflexiva de Pessoa (sempre fértil em paradoxos) que aí se escondem, sob a aparência de uma singela ou até distraída nota introdutória ao dossier *órphico*. Uma leitura apressada pode criar a ilusão de que também para Pessoa *os de Orpheu* se circunscreviam à lista de autores agora publicados em SW, i. e., aqueles que tinham efetivamente figurado nos n.ºs 1

e 2 da revista publicados em 1915, excluindo-se António Ferro (nome não referido por Pessoa ou Almada no n.º 3 de SW), o qual, como é sabido, apenas por blague constara como editor da edição inaugural da revista.

Em “Nós os de ‘Orpheu’”, o criador do *drama em gente* afirmava:

Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuraram literariamente na revista [...] a que ambos pertencemos. Excluídos, por motivos de estreiteza de tempo e largueza de distância, os dois colaboradores brasileiros – Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens – conseguimos que estivessem presentes todos os outros, com duas excepções, uma delas atenuada com o sacrifício do ineditismo.

De Ângelo de Lima, como nada descobríssemos de inédito, decidimos publicar aquele extraordinário soneto [...] [que], se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso. Nada porém foi possível incluir de Côrtes-Rodrigues, que é directamente de *Orpheu*, e os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática [...] [mas que] há tempos se vai embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da pièguice frustre e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

(PESSOA, 1935: 3)

No entanto, se, por momentos, a afirmação “conseguimos que estivessem presentes todos” fazia crer que o primeiro dossier incluso na nova revista de Almada constituiria um *retrato* total e exclusivo do que eram *os de Orpheu*, é o próprio Pessoa quem, logo de seguida, chama a atenção para o carácter incompleto dessa tentativa de definição, adotando um discurso onde, como já salientaram outros autores, ocorrem estranhos atropelos e *imprecisões* (PATRÍCIO, 2015: 74-75; COSTA e PIZARRO, 2017: 157).

Note-se que este carácter *impreciso* decorre, sobretudo, do registo irónico evidenciado por Pessoa desde a abertura do texto, devendo a sua ironia ser lida, em nosso entender, como uma estratégia discursiva de demarcação entre o que, em 1935, ele próprio, por um lado, e Almada, por outro, entendiam ser *os de Orpheu*. O surgimento do verbo “procurar” na afirmação inicial “Procurámos coordenar, Almada e eu” modaliza, desde logo, o carácter absoluto da ação coordenativa, deixando a sugestão de que, nesse trabalho colaborativo, não teria havido um alinhamento total entre os dois coordenadores. De facto, Rita PATRÍCIO (2015), na análise que fez do n.º 3 de SW, aponta algumas ideias que aqui retomamos, por nos parecem robustecer a leitura de que essa insinuação está presente nas palavras iniciais de Pessoa.

No final do texto, como já referimos, a revista dirigida por Almada teve necessidade de fazer uma adenda ao texto de Pessoa, acrescentando o nome de dois artistas plásticos que, enquanto tal, não teriam, em rigor, “figura[do] literariamente na revista”, ainda que, à época, a classificação “literária” muitas vezes cobrisse

também as artes visuais (PESSOA, 1935: 3). Artes visuais que Pessoa admirava, mas que, por volta de 1915, não deixava de classificar como “artes burguesas” a fundir na “litteratura sensacionista”, num processo que as “transcendentaliza[ria]” e que, nessa medida, as tornaria dispensáveis (PESSOA, 2009: 76-77).

Ora, a cada afirmação proferida, Pessoa vai introduzindo, subliminarmente, irónicas autocorrekções e correções às palavras do seu coordenador. Para Almada, em outubro de 1935 (dois meses antes de, a propósito de um epitáfio a Pessoa publicado no *Diário de Notícias*, ter exigido a este jornal a exclusão pública do nome de António Ferro de entre os de *Orpheu*¹¹), *Orpheu* era uma “extinta revista” (NEGREIROS, 1935a: 4). Pelo contrário, para Pessoa, em novembro desse mesmo ano, tratava-se de uma “revista extinta e inextinguível”, que “acabou”, mas que “continua” (PESSOA, 1935: 3). Longe de constituir um insignificante jogo de palavras, o paradoxo reiterado por Pessoa parece-nos sinalizar, ora uma maior abertura para o que significaria, para si, a designação os *d’Orpheu*, numa conceção porosa e instável que se reencontra em outros textos que deixou inéditos; ora os distintos propósitos que guiavam cada um dos dois coordenadores na organização do dossier *órfico*.

Para o diretor de SW, o motivo, inequivocamente, seria o da legitimação dos *modernos* por excelência em Portugal: em Lisboa, os *inquestionáveis d’Orpheu*, revista que Almada considerava “extinta” e que João Gaspar Simões (convidado pela direção de SW a escrever nesse mesmo n.º 3 sobre os *da Presença*) fazia corresponder ao “período heróico do ‘modernismo’ português” (SIMÕES, 1935: 22). Neste sentido, se é certo que, no n.º 3, “SW faz homenagem aos colaboradores de ‘Orpheu’ e da ‘Presença’ [...] por representarem a mais constante posição da Arte em Portugal” (NEGREIROS, 1935a: 4), é também possível entendermos que, subjacente a esse gesto de homenagem, reside a encenação (sempre tão cara ao *performer* Almada) de um outro propósito menos explícito: o da (auto)legitimação da nova revista como publicação modernista por excelência e, por acréscimo, do seu diretor, um exemplar ainda vivo daqueles que, em 1915, haviam feito acontecer esse “período heróico do ‘modernismo’ português” (SIMÕES, 1935: 22). O mesmo diretor que no n.º 2 de SW se autodefinira como alguém que teve “por destino e por rebeldia a sorte de não ter tido mestres” (NEGREIROS, 1935a: 3).

¹¹ Em carta aberta dirigida ao diretor do *Diário de Notícias*, datada de 3 de dezembro de 1935, Almada requer a correção do “engano de informação na notícia do falecimento do Poeta Fernando Pessoa”, “na qual se inclui[a] entre os colaboradores representantes do ‘Orfeu’ o nome de António Ferro”, quando, segundo ele, os então “únicos representantes vivos do ‘Orfeu’” eram “Luiz Montalvor, Alfredo Guisado” e ele próprio, Almada, “mais o colaborador extraordinário [...] dr. Raul Leal” (NEGREIROS, 1935c: s. p.). A este texto de manifesta divergência com Ferro, devem ser aditados outros em que Almada radicaliza a oposição à insistência de o editor por blague do n.º 1 de *Orpheu* se querer afirmar como um *d’os de Orpheu*. Ver, p. ex., os manuscritos com as cotas ANSA-L-213-1 a ANSA-L-213-13, existentes no fundo Almada Negreiros e Sara Afonso do Arquivo Virtual da Geração de Orpheu: <https://modernismo.pt/index.php/literature-almada/details/33/1790>.

Não há dúvida de que, ao aceitar coordenar o dossier *órfico* de SW, Pessoa assume um idêntico gesto legitimador d'*os de Orpheu* e d'*os da Presença*, os últimos dos quais, como bem notou Rui SOUSA no seu estudo sobre os *bastidores do drama em gente* (2015b), ele sabia serem peças-chave na mitificação futura da sua própria obra enquanto manifestação moderna de um super-Camões.

No entanto, outro propósito bem distinto do que encontramos em Almada parecia mover Pessoa. Seguindo uma linha discursiva ziguezagueante, o criador dos heterónimos começa por lembrar as palavras do n.º 2, em que Almada se comprometera a incluir em SW colaboração d'*os de Orpheu*. Porém, logo destaca duas ausências confusamente justificadas (as dos colaboradores brasileiros), a que, afinal, se juntavam duas outras que, na verdade, se reduziam apenas a uma: Ângelo de Lima, que “não sendo” *órfico*, afinal o fora, publicando-se não um inédito, mas um soneto *modernista* geralmente “esquecido” que Pessoa queria que fosse recordado como sendo também de *Orpheu*; e Côrtes-Rodrigues que, sendo “directamente de *Orpheu*” e tendo inclusivamente criado a “personalidade inventada, Violante de Cysneiros”, entretanto se afastara da “mentalidade ocidental” que orientara as movimentações geradoras da revista, não comparecendo com textos no dossier da SW, talvez mais por esse distanciamento estético e poético do que pelas milhas marítimas que separavam os Açores de Lisboa (PESSOA, 1935: 3).¹²

Estas hesitações e correções de Pessoa conferem uma flexibilidade, uma instabilidade e até uma ambivalência à definição do que, para si, significaria *os de Orpheu* que claramente se destaca do carácter definido e definitivo que o dossier publicado em SW por decisão de Almada parecia procurar, desde logo quando exclui da sua seleção qualquer nome que não tivesse efetivamente publicado nos n.ºs 1 e 2 de 1915. Na verdade, a relutância de Pessoa à possibilidade (para si, totalmente incoerente) de definir um retrato absoluto e estável do que fora, era e seria *Orpheu* foi por diversas vezes manifesta. Num outro texto deixado inédito e, segundo Jerónimo Pizarro, também posterior a 1922, afirmava:

Comecemos por distinguir trez coisas que habitualmente se confundem quando se fazem referencias ao “Orpheu” ou aos “poetas de Orpheu”. Por “Orpheu” entende-se por vezes a revista com aquelle nome, de que saíram só dois numeros, em Março e Junho de 1915; outras vezes os que estiveram ligados a ella, ainda que como simples espectadores proximos ou amigos, e sem que nella influíssem ou collaborassem; outras vezes ainda, os que escreveram subsequentemente em estylo semelhante ou approximado ao dos que de facto colaboraram no *Orpheu*.

– Ora eu parto do principio de que o que v. quer saber é como se organizou e lançou a revista [...]. É a isso, pois que vou responder. Isto explicará desde logo, evitando confusões ou melindres que sem esta explicação se poderiam sentir justificados, por que motivo não cito varios poetas e escriptores que pela mesma altura ou mais tarde escreveram em estylo ou

¹² Sobre as irónicas explicações de Pessoa relativas aos nomes não incluídos no dossier de SW, ver PATRÍCIO (2015).

modo parecido com o nosso. Explicará também porque não vou buscar antecedentes, episódios anteriores à preparação de *Orpheu*, ou até as origens, reais ou presumíveis, da corrente litteraria, pois foi uma corrente e não uma escola, que se manifestou no *Orpheu*.

(PESSOA, 2009: 87)

E em outro texto datável do mesmo período, acrescentava: “À roda de nós havia outros rapazes, mais novos, que mais ou menos seguiram, então ou depois, a nossa corrente – uns com individualidade real e propria, outros com um mimetismo desculpavel” (PESSOA, 2009: 90).

Portanto, era claro para Pessoa que *Orpheu* não se esgotava na lista de autores efetivamente publicados nos n.^{os} 1 e 2. Essa *corrente* (e não “*eschola*”, como sublinhava no fragmento acima transcrito) incluía também quer “espectadores proximos ou amigos” que não “influi[ra]m ou collabora[ra]m” na revista porque não publicaram, de facto, em nenhum dos números que chegaram a ser impressos; quer “os que escreveram subsequentemente em estylo semelhante ou approximado ao dos que de facto colaboraram no *Orpheu*” (PESSOA, 2009: 87). A seu modo, e não obstante a não inscrição de trabalhos seus nas páginas da revista, também estes *outros de Orpheu* (grupo em que Pessoa certamente incluiria João Cabral do Nascimento) colaboravam na expansão e na problematização da corrente manifestada no *Orpheu*.

Pese embora o antagonismo (sempre tão caro a Pessoa) detetável entre os retratos d’*os de Orpheu* que cada um dos dois coordenadores do dossier de SW aí apresentava, é curioso notar que, alguns anos mais tarde, vários trabalhos de Almada parecem aproximar-se de forma bem mais explícita do retrato instável e indefinido que Pessoa, poucos dias antes de falecer, mas em alinhamento com o que ao longo de toda a vida defendera, traçava d’*os de Orpheu*.

Exemplo dessa maior sintonia almadiana com o retrato d’*os de Orpheu* assinado por Pessoa em SW é, para além do artigo “No cinquentenário de ‘Orpheu’”, publicado em março de 1965 no suplemento literário d’*O Primeiro de Janeiro* (NEGREIROS, 2015 [1965]: 1) – e que viria a ser integrado no livro *Orpheu 1915-1965* –, o primeiro ensaio de resposta à encomenda artística que, em meados da década de 1950, o restaurante *Irmãos Unidos* lhe dirigiu. Por ocasião de mais um aniversário do lançamento da revista de 1915, os proprietários do restaurante desafiaram Almada a criar um trabalho visual que fosse representativo do grupo d’*Orpheu*. A presença desse quadro no *Irmãos Unidos* seria uma forma de evocar e homenagear o período em que o artista plástico e os seus companheiros se reuniam aí em tertúlia.

Sílvia Laureano Costa e Jerónimo Pizarro chamaram a atenção para algo por vezes não lembrado na história desta encomenda. Embora “O retrato de Fernando Pessoa” viesse a ser a resposta final de Almada à encomenda do *Irmãos Unidos*, o projeto primitivo fora “Lendo *Orpheu*” (Fig. 3). Uma representação visual de *Orpheu*, onde Costa e Pizarro observaram que, de modo significativo, “on the brick floor, illuminated by a strand of light, there is a list with some of the names of *Orpheu* group [...]. The list, which is incomplete, still has space to (who knows) be completed

with the missing names” (COSTA e PIZARRO, 2017: 161). Razão para nos perguntarmos se, entre os nomes por escrever nessa lista d’os *de Orpheu* que Almada assim deixava ambigualmente oculta, poderia constar o de João Cabral do Nascimento. Pensamos que será uma hipótese a não descartar totalmente.

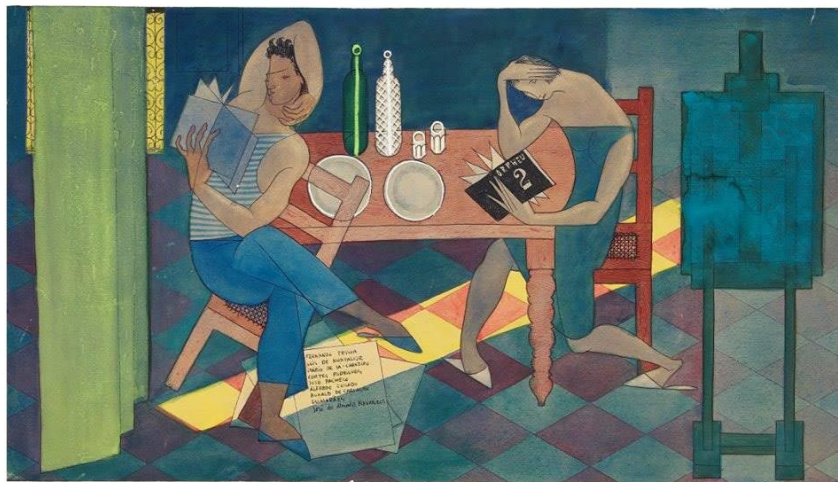


Fig. 3. José de Almada Negreiros, “Lendo Orpheu” (1954). Pintura a guache, aguarela e esferográfica sobre papel. Fundo Almada Negreiros e Sarah Affonso, cota DEP-AN137. <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/33/1655?Itemid=>

A atenção que aqui vimos dando à leitura de alguns dos *(auto)retratos* que, ao longo da vida, Almada Negreiros foi desenhando d’os *de Orpheu* (com acertos e desvios relativamente às concepções que, do mesmo grupo, foram sendo construídas por outros companheiros *órficos*), podendo parecer um desvio inoportuno ao objeto central da nossa análise (a obra de Cabral do Nascimento), na verdade justifica-se. O exemplo de Almada (a que poderíamos juntar outros, e talvez com especial interesse o de António Ferro, cujo *(auto)retrato de Orpheu* não raras vezes foi criticado e desconstruído por Almada¹³) demonstra como o perfil dessas imagens flutuantes não teve apenas em atenção as características efetivamente detetáveis nas obras dos *novos* que, nas décadas de 1910, 1920 e 1930, participaram nas dinâmicas modernistas levadas a cabo em Portugal.

Na verdade, a configuração desses *(auto)retratos* nunca foi alheia nem a questões contextuais, nem àqueles que eram os interesses e os propósitos dos seus debuxadores. Facto a que talvez não se tenha dado a devida importância, como, em outro contexto de análise, foi já salientado por autores como Rui SOUSA (2015b), mas que terá modelado decisivamente o modo como, ao longo do século XX e ainda no século XXI, se foi entendendo o chamado Primeiro Modernismo português. Um entendimento que excluiu do seu campo de estudo autores, iniciativas e contextos

¹³ Note-se que Almada (até pela sua longevidade – São Tomé e Príncipe, 1893/Lisboa, 1970) terá sido um dos autores que “left the most prominent ‘notes for the memory’ of the group that formed around the magazine” (COSTA e PIZARRO, 2017: 156).

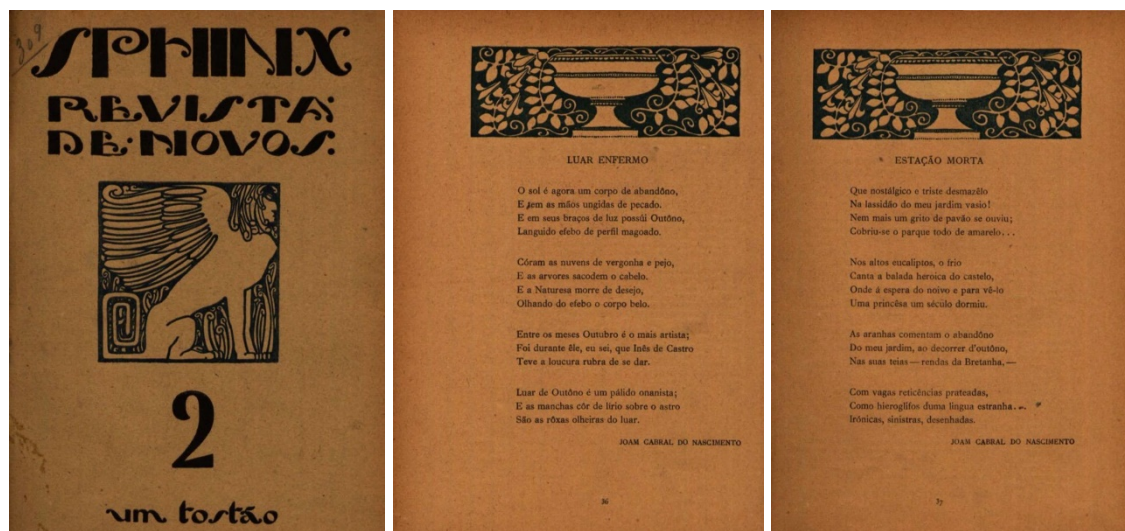
de criação modernistas que, como já vimos, o próprio Pessoa considerava pertencerem à mesma *corrente* ou, acrescentamos nós, à mesma *constelação*, a que não faltaram *astros inconjuntos*, tomando aqui de empréstimo a recente reflexão de Maria Irene Ramalho acerca das potencialidades destas duas imagens como férteis conceitos operatórios para leituras comparadas da obra pessoana.¹⁴ Autores, iniciativas e contextos de criação modernistas que, por isso mesmo, tendiam a escapar a esses (*auto*)retratos, compreensivelmente mais apetecíveis, tendo em consideração o seu carácter testemunhal acerca de figuras como Pessoa, Sá-Carneiro ou até Almada, facilmente mitificáveis pela excecionalidade, pelo arrojo e/ou pelo enigmatismo dos seus percursos artísticos e de vida.

Histórias (e questões) de *família* em torno de *Orpheu* e outras *constelações*

Regressando a Cabral do Nascimento, importa notar que alguns dos (*auto*)retratos acima referidos e que foram assinados por *inquestionáveis de Orpheu* se aproximam, em larga medida, da imagem que deles o autor madeirense foi partilhando com os seus leitores madeirenses, nos anos subsequentes à edição da revista. Uma coincidência relevante para a sustentação da tese aqui proposta de considerarmos Cabral do Nascimento um autor *inconjuncto* relativamente à *constelação Orpheu*. Publicados em jornais do Funchal, estes textos não só demonstram que o seu autor acompanhava atentamente e com zelo crítico o debate artístico, as publicações e os eventos culturais que, em Portugal, na Europa, mas também nos Estados Unidos da América e na América Latina, os modernos (mais ou menos *novos*) protagonizavam, buscando a renovação artística dos seus sistemas literários e culturais, como também provam que a Madeira (apesar da sua periferia geográfica) conhecia e terá mesmo participado a seu modo (e não apenas no campo literário¹⁵) nessas movimentações modernistas. Factos que, como defendemos em anteriores trabalhos, nos parecem não ter ainda merecido a devida atenção no âmbito do estudo daquilo que vulgarmente se designa por Primeiro Modernismo português (SALGUEIRO, 2015a; 2019).

¹⁴ Referimo-nos à instigante reflexão que Maria Irene Ramalho desenvolve em *Fernando Pessoa e Outros Fingidores* (2021), a qual foi determinante para a definição argumentativa do presente artigo. No nosso capítulo final revisitaremos com maior atenção os ensaios de Ramalho onde as imagens da *constelação* e dos *poetas inconjuntos* são discutidas (sobretudo “Introdução. Constelações de Poetas” e “Conclusão. Constelando”; RAMALHO, 2021: 9-18; 349-351), aplicando parte desse dispositivo conceptual à análise comparada da obra de Cabral do Nascimento com *os de Orpheu* e em particular com Pessoa.

¹⁵ Ver, por exemplo, no campo das artes plásticas, a análise do que foi a Exposição Internacional de Pintura e Escultura Moderna no Funchal, em 1922 (a que voltaremos mais tarde), em VALENTE (2019); e no campo do Cinema, a experimentação modernista de alguns filmes de Manuel Luiz Vieira, produzidos na Madeira em meados dos anos 1920, em SALGUEIRO (2022).



Figs. 4-6. Capa do n.º 2 da revista *Sphinx – Revista de Novos* e poemas de Cabral do Nascimento; Lisboa, março de 1917, pp. 36-37.
<http://ric.slihi.pt/Sphinx/revista>

À semelhança de Pessoa, Almada e Guisado, também para Cabral do Nascimento (pesem embora algumas hesitações ou atropelos interpretativos que se explicam por fatores contextuais e de personalidade ou por obstáculos de comunicação¹⁶), *Orpheu* e outras revistas portuguesas dos anos 1910 e 1920 (algumas das quais tiveram Cabral do Nascimento como colaborador ou até fundador) atestavam a existência de um *movimento avançado* que procurou modernizar e europeizar a realidade literária, artística e de pensamento do país, libertando o sistema cultural português do bolor mumificante, assim como da inércia crítica e criativa que *os novos* sentiam ser aí dominantes. Mas um *movimento* que, apesar do protagonismo assumido em diversos contextos por figuras tais como Pessoa, Sá-Carneiro, Santa-Rita ou Pacheco e contrariamente ao que, por exemplo, viria a ser proposto por alguns d'os *da Presença*, nunca constituiu uma falange coesa e homogénea, orientada por um líder exclusivo ou por uma cartilha que anulasse a individualidade de cada criador. Antes se caracterizou pela heterogeneidade poética e por uma irrequieta e absorvente fluidez de orientações estéticas que marcaram os trabalhos de cada autor e/ou de cada projeto conjunto. Aliás, disso dá conta o próprio Cabral do Nascimento, numa das cartas que, em fevereiro de 1918, dirigiu a

¹⁶ Alguns equívocos em leituras que Cabral do Nascimento fez d'os *de Orpheu* e sobretudo de Pessoa teriam sido facilmente ultrapassados se tivesse conhecido muitas das considerações que este último guardou inéditas no seu arquivo e a que hoje temos acesso. Na verdade, mais do que Cabral do Nascimento talvez suspeitasse nos anos 1910 e 1920, foi havendo entre ambos posicionamentos com claras afinidades, as quais se poderão em parte justificar pela importância que o contacto com as culturas anglófonas desde muito cedo teve na formação do pensamento e da escrita de ambos: Pessoa, pela sua experiência educativa e vivencial na África do Sul; Cabral do Nascimento, pela sua origem familiar britânica, experienciada na ilha da Madeira, onde a influência anglófona se tornou marcante desde o séc. XVIII. Ver nota biográfica de Cabral do Nascimento em SALGUEIRO (2018).

António Sardinha, no âmbito da *Revolta dos Estetas*, manifestando a sua dissidência, “por motivos artísticos”, relativamente ao Integralismo Lusitano: “Para finalizar, dir-lhe-ei que nunca concordei com a tal arte integralista (os meus livros o atestam) e orgulhosamente ~~me~~ recusei toda e qualquer tutela intelectual. Todos os novos, em matéria artística, pensam assim, creia...” (cf. Anexo 2; rasura e sublinhado do autor).



Figs. 7a e 7b. “Das horas que não voltam... Os novos”, texto de Cabral do Nascimento em defesa d’os novos, publicado no n.º 66 do jornal *a Monarquia*, a 30 de abril de 1917.

Sobre a *Revolta dos Estetas* (como foi designada nas páginas do jornal *a Monarquia*), ainda por estudar, importará fazer aqui um breve parêntesis, para resumir o pouco que acerca dela, hoje, se sabe. Terá sido uma querela estética e ideológica surgida por volta de 1917 no seio do Integralismo Lusitano, uma *escola* habitualmente perçecionada, do ponto de vista artístico-literário, como homogênea e antimoderna. Porém, as breves (mas aguerridas) referências a essa querela publicadas nesse ano, nas páginas d’*a Monarquia* (em alguns casos remetendo para outros jornais monárquicos contagiados ou diretamente implicados na disputa), permitem-nos compreender que a *Revolta dos Estetas*, na verdade, resultou da contestação d’os *novos* (sobretudo ligados à Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra), contra os integralistas “consagrados” e acomodados, com assento cativo nos jornais e editoras nacionais e cujo “ram-ram piegas” das suas obras (em palavras do próprio Cabral do Nascimento) apenas sobrevivia por ter a salvaguarda do elogio mútuo do grupo integralista liderado por António Sardinha em Lisboa (NASCIMENTO, 1917: 1). Contrariamente aos consagrados e seguidores deste grupo, os *novos integralistas* eram adeptos de um nacionalismo cosmopolita e de orientações estéticas modernas ou até modernistas que o academismo integralista não tolerava¹⁷. Cabral do

¹⁷ Vejam-se as cartas de Cabral do Nascimento para António Sardinha, *infra* transcritas em anexo.

Nascimento e outros colegas madeirenses (destacando-se entre eles Luiz Vieira de Castro; Funchal, 1898-1954) estiveram no centro desta polémica que em 1917 fez implodir o aparente unanimismo existente entre os integralistas.

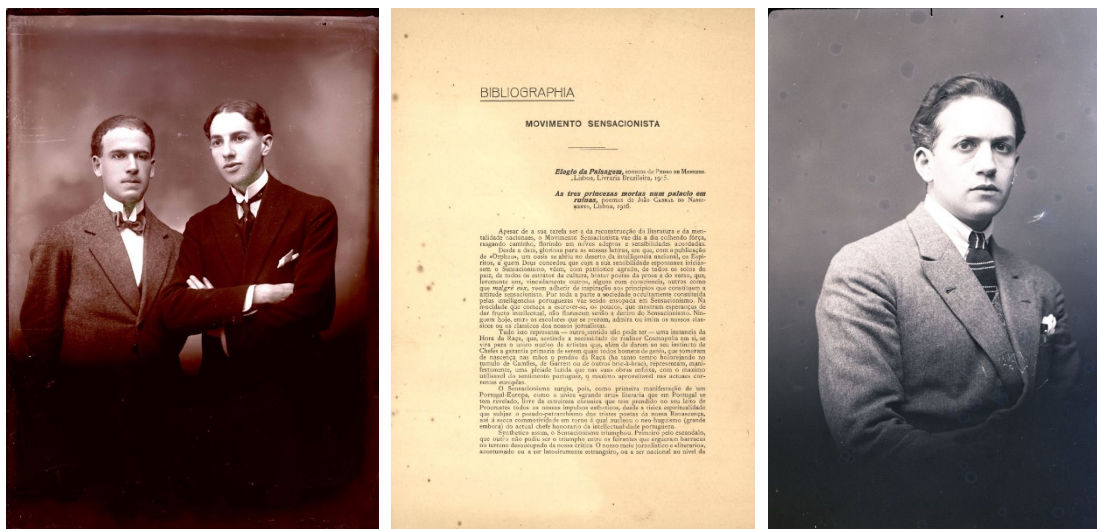


Fig. 8. Retrato de João Cabral do Nascimento com o irmão mais velho Gastão (9 de outubro de 1916). Fundo Photographia Vicente, em depósito no Arquivo e Biblioteca da Madeira, n.º inv. VIC/21691.

Fig. 9. Primeira página de “Movimento Sensacionista”, texto de Fernando Pessoa publicado na revista *Exílio*, n.º 1, abril de 1916, cota BNP/E3, 135C-44 [p. 46].

Cf. <http://ric.slii.pt/Exilio/revista> e <https://purl.pt/31002>

Fig. 10. Retrato de João Cabral do Nascimento (28 de março de 1927). Também no Arquivo e Biblioteca da Madeira, n.º inv. VIC/21689.2.

Vejamos, então, o que, nas décadas de 1910 e 1920, Cabral do Nascimento escrevia aos seus leitores na Madeira, sobre *Orpheu*, os seus e outros novos. Logo a 14 de novembro de 1916, numa das suas “Cronicas de Olissipo” vindas a lume no *Diário da Madeira* desse ano, Cabral do Nascimento dava conta (entusiástica, mas também criticamente) do espírito modernizador e cosmopolita que estimulava os novos na capital, por contraste com aquilo que considerava ser a restante “mediocridade nacional”¹⁸. Havia decorrido um ano desde a sua chegada a Lisboa, onde, com

¹⁸ O *Diário da Madeira*, sobretudo na sua 2.ª série (1912-1940), foi um dos jornais funchalenses com maior circulação na ilha, assim como no continente e junto das comunidades de emigrantes insulares no estrangeiro (GÓIS, 2015: 65). Entre 1912 e 1913 sob coordenação editorial de Francisco Bento de Gouveia (um dos pioneiros do cinema português na Madeira) e nos anos posteriores sob a égide de João dos Reis Gomes (líder do poderoso grupo do Cenáculo do Funchal e figura tutelar das letras, da cultura e do jornalismo insulares deste período), o *Diário da Madeira* apostou na modernização tecnológica e gráfica, acompanhando a tendência que, por esses anos, se registava a nível nacional e internacional, p. ex., com a inclusão de imagens e fotografias nas publicações periódicas. Esse investimento numa certa modernização cosmopolita não invalidou que o *Diário da Madeira* se afirmasse como um dos principais órgãos do regionalismo madeirense nos anos 1910-1920, cujo atavismo neorromântico terá determinado, certamente, o crescente afastamento de Nascimento do jornal, onde colaborou entre 1914 e 1918, publicando aí alguns dos seus textos mais arrojados desse período que, claramente, se distinguiam do paradigma regionalista dos não novos na Madeira.

apenas 19 anos, já se encontrava integrado na vida intelectual e artística e onde, no início de 1916, surpreendera a crítica com a edição do seu primeiro livro, *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*, recebido com aplauso por Pessoa nas páginas de *Exílio* (PESSOA, 1916; cf. Fig. 9).¹⁹

Destacamos o relevo acima dado à expressão *na capital* (por diferenciação relativamente a *da capital*), uma vez que, à semelhança de Cabral do Nascimento, muitos dos *novos em Lisboa* não eram, na verdade, *naturais de Lisboa*. Um facto que Frederico Reis não registou (antes pelo contrário) no seu rascunho sobre a “escola de Lisboa”, mas que não foi impercetível para Pessoa, tendo-o sublinhado, aliás, no texto de *Exílio*²⁰:

Desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com a publicação de “Orpheu”, um oasis se abriu no deserto da intelligencia nacional, os Espiritos, a quem Deus concedeu que com a sua sensibilidade espontanea iniciassem o Sensacionismo, vêem, com patriotico agrado, de todos os solos do paiz, de todos os estratos da cultura, brotar poetas da prosa e do verso, que levemente uns, vincadamente outros, alguns com consciencia, outros como que *malgré eux*, veem adherir de inspiração aos principios que constituem a attitude sensacionista. (PESSOA, 1916: 46; cf. 2009: 207)

Não se tratou, obviamente, de um fenómeno exclusivo de Portugal. Como notaram Terry EAGLETON (1970) e Osvaldo SILVESTRE (2008), a movimentação criativa entre centros e periferias caracterizou “o alto Modernismo europeu [...] muitas vezes protagonizado por gente da província em migração para as grandes capitais da Europa, as quais segregarão por isso uma cultura da internacionalização e da desfamiliarização” (SILVESTRE, 2008: 474). Na verdade, esse trânsito constituiu uma

¹⁹ No final de 1916, o monárquico *Diário Nacional* publicava uma entrevista do crítico M. G. a Cabral do Nascimento (transcrita no *Diário da Madeira* a 20 de janeiro de 1917), onde se lê que o poeta “veio para Lisboa [...] em novembro do anno passado [1915] e em janeiro d’este anno [1916] publicou um volume de uma dezena de sonetinhos, cujo titulo, por exaggeradamente nephelibata, fez assustar a banalidade cretina de varios jornalistas” (M. G., 1917a: 2). Sobre a receção destes críticos ao seu livro, Cabral do Nascimento esclarece na entrevista: “Uns alcunharam-me de sensacionista, outros de symbolista, outros até de futurista. Desconheço mesmo o que seja esta última coisa [...]. Pretendi unicamente no meu livro fazer realçar a nota de originalidade, independente de coteries. De resto, se alguma tendencia se nota nos vinte sonetinhos que compõem a plaquete, será tão somente a expressão pictural do symbolismo, a reflexão do seu espírito pagão” (M. G., 1917a: 2).

²⁰ Frederico Reis, no seu folheto inédito e datável de julho de 1915, declara: “De commum a todos os poetas aqui estudados é o serem de Lisboa, nados e creados. Depois, Lisboa é a unica cidade portugueza a que se pode chamar ‘grande’ sem ser forçoso que se ria do adjectivo. É o unico centro portugez onde entrou um grau superior de cosmopolitismo. É o unico lugar de Portugal onde alguma cousa da febre de processos modernos apareceu” (PESSOA, 2009: 58). Como sabemos, à data em que provavelmente Pessoa escrevia estas palavras de Frederico Reis, Campos ainda não era dado como algarvio. A alteração deste dado biográfico de Campos e as palavras de Pessoa no artigo crítico de *Exílio* indiciam que o criador heteronímico não foi indiferente à implicação do movimento modernista em outras geografias culturais que não apenas Lisboa.

dinâmica complexa, cuja análise atenta, não raras vezes, desconstrói a simplista dicotomização entre centros e periferias imposta por modelos de análise com acerto questionável. Todavia, consideramos que essas movimentações não foram ainda devidamente discutidas no âmbito do estudo do designado Primeiro Modernismo português, nomeadamente no que respeita à circulação de autores, suas obras e ideias, entre Lisboa (a que poderíamos juntar outras capitais europeias) e diferentes cidades mais periféricas do então território português.

É certo que, nos últimos anos, vários trabalhos têm contribuído para aquilo que Steffen Dix e Patrícia Silva defendiam, em 2017, no dossier “Modernismos portugueses 1915-1917: Contextos, Facetas e Legados da geração *Orpheu*”. Isto é, quer para uma “more historically sensitive re-examination of specific modernist manifestations” que envolvesse quer “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”; quer para uma “comprehensive identification of regional or ethnic particularities of different modernisms” que conduzisse “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” (DIX e SILVA, 2017: 2). Ainda no entender de Steffen Dix e Patrícia Silva, esta nova abordagem poderia “shed new light on the systemic factors and forces operating in the cultural field which underpin different national physiognomies of Modernism” (DIX e SILVA, 2017: 2).

Contudo, parece-nos ser ainda parca a atenção dada a algumas dessas *fisionomias* (trans)locais assumidas pelo Primeiro Modernismo português em espaços que não Lisboa, e cujas particularidades terão resultado ora do facto de, na sua génese, terem existido trajetórias modernistas distintas das que modelaram os Modernismos d’os *inquestionáveis de Orpheu*; ora de, no processo da sua implementação nesses outros sistemas culturais periféricos, os valores modernistas em trânsito terem sofrido adaptações locais específicas, um processo comum em qualquer situação de transferência cultural, como lembram GREENBLATT *et al.* (2010: 1-23).

Existe uma História e respetiva cartografia (hoje em processo de revisão crítica) que, em grande medida, foram elaboradas, como já vimos, a partir de testemunhos (quantas vezes conscientemente encenados) d’os *de Orpheu*, assim como pela leitura que, da obra destes e sob a direção desses testemunhos, *os da Presença* foram fazendo. Eduardo Lourenço, no atribulado artigo que em 1960 publicou no suplemento cultural do *Comércio do Porto* (e que, sujeito a posteriores reedições, seria gerador de acesa polémica; veja-se: MARRUCHO, 2008), assinalou precisamente o contributo decisivo que *os da Presença* tiveram na criação de uma mítica “topologia crítico-literária na qual *Orpheu* e *Presença* aparecem lado a lado, ou um seguindo naturalmente o outro como membros da mesma família espiritual e poética” (LOURENÇO, 2016 [1960]: 147). Porém, já então (como aqui igualmente

tentamos fazer, embora seguindo uma orientação argumentativa distinta da de Lourenço), o filósofo português defendia a necessidade de interrogar essa topologia mítica que, em seu entender, fora sobretudo desenhada por alguns da *Presença*. Não obstante concordarmos com a generalidade da crítica de Lourenço, temos de observar, contudo, que textos como os de SW acima comentados (e aos quais podemos juntar a profusa colaboração d'os de *Orpheu* na *Presença*) demonstram que, em certa medida e em alguns casos, a mitificação dessa “topologia crítico-literária” foi igualmente alimentada pel'os próprios de *Orpheu*.

O caso de Cabral do Nascimento e, de modo mais alargado, o caso dos *novos madeirenses* deste período permitem-nos concluir, como veremos de seguida, que esse trânsito não foi exclusivamente unidirecional (da Madeira para Lisboa ou Coimbra), existindo provas que atestam quer uma circulação de artistas, obras e valores bem mais complexa e que também seguiu o sentido contrário (de Lisboa e Coimbra para a Madeira); quer o cruzamento precoce, na ilha, desses valores, artistas e obras com outros que, mesmo sem passarem por Lisboa ou Coimbra, chegaram ao Funchal, provenientes de outros centros culturais europeus. Acreditamos, por isso, que o estudo deste tipo de dinâmicas, envolvendo geografias até agora negligenciadas, se estiver atento a documentação esquecida em arquivos ainda não investigados com esse propósito, poderá ajudar a cartografar um novo mapa do Primeiro Modernismo português, adicionando novas narrativas (como aquela que aqui tentamos alinhar), capazes de acrescentar novos matizes à versão da História que, desse período, foi sendo canonizada ao longo do século XX.

Na crónica de 14 de novembro de 1916 anteriormente referida, Cabral de nascimento comentava:

De quando em vez a mediocridade nacional barafusta e dá marradas. É quando se publica uma revista interessante. É um facto, em Portugal, a existencia de uma corrente literaria mais ou menos avançada, reflectindo o movimento intelectual dos paizes estrangeiros. Hoje a rotina está desacreditada. Inda assim, quando surge uma afirmação colectiva de talento, a megéra berra. Ninguém a escuta. Primeiro foi *Orpheu*. Depois *Exílio*, o efemero. Agóra é *Centauro*. Não é uma bôa revista. Quanto muito uma excentricidade de bom gosto [...]. Mas faz ruido. Prova que a supremacia intelectual está do lado dos exóticos. Traz colaboração inedita do sr. Camilo Pessanha, que a fama pela bôca de alguns admiradores, há tempos o vem apresentando com o nome de primeiro poeta portuguez [...]. O sr. Camilo Pessanha que eu já conhecia de vista [...] é conhecido pelo truc (será truc?) de oferecer autógrafos seus, em sigilo, aos seus panegiristas. Vae d'ái que a fama corre, andam originais de mão em mão – e um dia, inesperadamente, saltam á vista do leitor magnificamente impressos, numa revista nova [...]. *Centauro* traz um *hors texte* de Cristiano Cruz e catorze sonetos do sr. Fernando Pessoa, que é indubitavelmente um enorme talento. Nisto se resume o interesse do recemnato trimestral. Bem me parece que morreu á nascença. As revistas não faltam, [...] o que nos falta é gente que saiba lêr. E no meio d'esta parvoice hedionda de pretenciosos, bem vale ser um “genio oculto” como o sr. Pessanha, na frase de Alfredo Pimenta.

(NASCIMENTO, 1916a: 1)



Figs. 11-13. João Cabral do Nascimento, “Crônicas de Olissipo”,
Diário da Madeira, n.ºs 1689, 1694 e 1709, Funchal outubro e novembro de 1916.

https://biblioteca-abm.madeira.gov.pt/media/publicacoesPeriodicas/Jornais/DiarioDaMadeira/1916/PT-ABM-COLJOR_DM19161114.pdf (cf. DM19161027 e DM19161021).

Mais tarde, a 22 de agosto de 1918 e ainda no *Diário da Madeira*, precisamente quando, segundo César Pestana, um grupo de *novos madeirenses* regressados de Paris discutia o Cubismo numa das tertúlias insulares em que Cabral do Nascimento participou²¹, este publicava “Literatura Madeirense III. O Futurismo”²². Com argúcia e de forma surpreendentemente informada, reparava:

²¹ “Aí por fins de 1918, quando os visitei, andava o grupo preocupado com os novos processos revolucionários da Pintura. O Cubismo despertava furor em França” (PESTANA, 1952: 36). Adiante discutiremos este texto memorialístico de Pestana.

²² Entre 18 e 27 de agosto de 1918, Cabral do Nascimento publicou no *Diário da Madeira* cinco textos sob o título “Literatura Madeirense”, cada um com um subtítulo indicativo de tema específico: “Prefácio do livro em preparo: Antologia de Poetas da Ilha da Madeira” (18 agosto); “II. O Simbolismo” (20 agosto); “III. O Futurismo” (22 agosto); “IV. A novíssima geração” (24 agosto); e “(Conclusão). As Poetisas” (27 agosto). Tratava-se de um conjunto de fragmentos adaptados do prefácio de uma *Antologia de Poesia da Ilha da Madeira*, que Nascimento pretendia editar brevemente, mas que permaneceu inédita, tanto quanto conseguimos apurar. Esta antologia procuraria divulgar a literatura insular e promover a reflexão crítica em torno do que esta fora no passado, mas também (e talvez sobretudo) do que era a poesia da *nova* e da *novíssima geração* da Madeira, representada por autores como: no primeiro caso, Elmano Vieira e (o quase *órfico*) Albino de Menezes, em cuja escrita Cabral do Nascimento reconhecia “um belo e personalizado estilo, com certos tons d’anunzianos sensuais e ritmicos”; no segundo caso, “Ernesto Gonsalves e Luiz Vieira de Castro”, a que devemos acrescentar o próprio Cabral do Nascimento (CABRAL, 1918b: 1). No primeiro texto dessa série de artigos, o enquadramento cosmopolita e modernizador pretendido pelo antólogo é claro, quando afirma: “Esta ‘Antologia de Poetas da Ilha da Madeira’ aparece numa época de grande intensificação literaria, dum enorme movimento editorial – em que se elevam, para nossa admiração, as figuras quasi unicas na poesia portuguesa [...]; época em que realçam na prosa [...] Dostoiévski e Gogol na Russia, Pereda e Vale Inclá[n] na Espanha; e nas duas Américas, os já mortos Poë e Ruben Dario – o

Vejam agora o que se passou em Portugal. Tirante as exposições de Amadeu de Sousa Cardoso na Liga Naval [de 4 a 18 de dezembro de 1916] e a pequena exposição do “Bobone”, há tres anos²³, nada mais registrou entre nós o conhecimento da pintura futurista. [...].

Mas [...] o que foi a literatura futurista? Ocorre-nos, primeiro, a lembrança de “Orpheu”. Ora “Orpheu”, áparte os desenhos geometricos do pobre Santa Rita pintor, não foi um reflexo do futurismo, quanto muito uma ressurreição nefelibata [...].

O publico, esquecido já dos barulhos do simbolismo, tomou a nuvem por Juno – e supoz admiradores de Marinetti êsses rapazes que talvez nunca tivessem lido o grão-mestre do futurismo italiano.

No “Orpheu” ha de tudo: desde os versos ondulantes, rodopiantes, interceptados de anuncios (quasi futuristas) do suicida Mário de Sá-Carneiro, até ao simbolismo malarmista do poeta brasileiro Eduardo Guimaraens [...]. Porém, ha um ano, a policia de Lisboa apreendeu os exemplares do “Portugal Futurista” onde Fernando Pessoa dizia coisas feias das nações em guerra [...]. De certo que, apesar do titulo, não estavamos em presença duma obra futurista [...]. Foi apenas, essa revista, um arremêdo tardio [...].

Enfim, o futurismo em Portugal limitou-se a isso, que é o mesmo dizer que nada.

(CABRAL, 1918b: 1)

A estes textos de 1916 e 1918, onde Nascimento se refere diretamente a *Orpheu* e a vários *novos*, juntemos (entre outros que aqui poderíamos citar) a crónica “Dez anos depois”, publicada a 5 de abril de 1925 na coluna semanal que então assinava no *Diário de Notícias* do Funchal. A compreensão desta crónica adensa-se, se retivermos alguns factos importantes para a sua contextualização, os quais, nessa medida, nos parecem ser aqui de assinalar.

O Comício dos Novos (também da Madeira e de Coimbra)

Em 1925, muito provavelmente sem que Cabral do Nascimento supusesse, Pessoa continuava a fazer o balanço do que fora *Orpheu*, equacionando, nos seus apontamentos inéditos, a possibilidade de publicar uma segunda série ou fase da revista de 1915²⁴. Antecipando o que nas entrelinhas defenderia, dez anos mais tarde, no n.º 3 de SW, Pessoa, em 1925, rejeitava o fim de *Orpheu* ou a cristalização definitiva do que as suas propostas artísticas haviam representado para si mesmo e para a cultura portuguesa, parecendo prever novas metamorfoses e, com estas, novos *antagonismos* agitadores da criatividade:

primeiro, como [*sic*] uma constelação negra, arrepiante e bizarra, na do Norte; o segundo, na do Sul, espanhol argentino [*sic*], o maior dos poetas contemporaneos estrangeiros” (CABRAL, 1918e: 1).

²³ Referir-se-ia à exposição permanente organizada em setembro de 1916 por Pacheco, na nova Galeria das Artes instalada no antigo Salão Bobone? Alguns jornais de então, de forma pouco exata, apelidaram essa exposição de “Salão dos Futuristas”.

²⁴ O espólio pessoano conserva vários fragmentos datados por Pizarro de “circa 1925” que atestam a equação desse plano (cf. PESSOA, 2009: 91-93).

Este “Orpheu” diferente, na indole como na periodicidade, com que voltamos á publicidade, significa, apesar de diferente, a continuação do mesmo intuito: o do antagonismo para com a estupidez, a rotina e a incultura. Fizemol-o primeiro com o exemplo; agora o faremos com o preceito.

Não veio o antigo “Orpheu” afirmar que se podia escrever só extranhamente. Enganaram-se aquelles que nos attribuiram o intuito de afirmar que só assim se escrevia.

Estas páginas antagonicas prosseguirão.

(PESSOA, 2009: 93; *circa* 1925)

Por outro lado, no mês de março de 1925, a *Contemporânea* editara, em Lisboa, o seu 1.º (e único) suplemento. Neste, evocava os “Mortos da Geração Nova”, assim como a Questão dos Novos contra a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), querela artística que estivera ao rubro nas páginas dos jornais portugueses em 1921-1922. Centrada em Lisboa, mas procurando a adesão de artistas e intelectuais de várias áreas criativas e de diferentes localidades do país, a polémica conduziria à realização do Comício dos Novos, no Chiado Terrasse, a 18 de dezembro de 1921. Tratou-se de uma reunião pública de protesto (tanto contra a recusa da SNBA em aceitar os *novos* como membros de pleno direito na academia, quanto contra a estagnação em que ela e com ela o país artístico se encontravam), que contou com a participação de Cabral do Nascimento, enquanto representante eleito pel’os *novos de Coimbra* e, presumivelmente nesta qualidade, como secretário do comício, ao lado de Aquilino Ribeiro.²⁵

De facto, a 7 de dezembro de 1921, o *Notícia* de Coimbra informava:

Chegaram ontem a esta cidade os artistas srs. António Monsanto, José Pacheco, Pimenta Saraiva, Apeles Espanca e José de Almada Negreiros, que vêm preparar uma sessão de protesto contra o facto de a velharia artística da S. N. de Belas-Artes ter impedido a entrada, como associados, a muitos dos novos artistas e literatos.

Daqui seguem ao Porto onde vão também realizar uma sessão de protesto devendo muito breve promover um grande comício em Lisboa [...].

(AA.VV., 1993: 189)

Em resposta a esta visita d’os *novos de Lisboa*, os *novos* da cidade dos estudantes, segundo notícia da *Gazeta de Coimbra* de 13 de dezembro de 1921, nomearam uma comissão a que deram “plenos poderes para traduzir o incondicional apoio que [a sua academia] oferec[ia] àqueles artistas e lamentar profundamente a atitude assumida pela Direcção da Sociedade Nacional de Belas-Artes” (AA.VV., 1993: 198).

²⁵ Sobre a Questão dos Novos, ver TAVARES (1993), embora esta autora não analise um aspeto que aqui nos interessa salientar. Estimulada pela proposta de José Pacheco apresentada à SNB em maio de 1921, para que esta acolhesse cerca de duas centenas de novos sócios, com o inequívoco propósito de dinamizar o sistema cultural português por via de um arejamento do pensamento e da prática artísticos a introduzir na SNBA, a Questão dos Novos cedo se estendeu (pelo menos) a Coimbra e ao Porto, tendo aí sido enviadas delegações d’os *novos de Lisboa*, para realização de sessões de esclarecimento. Não conseguimos até hoje recuperar o conteúdo da intervenção de Nascimento.

A comissão conimbricense então eleita era constituída por Acácio Leitão, José Ferreira de Castro, António de Sousa (mais tarde, colaborador de *Presença*), Marques Mano (por esses anos, diretor do jornal *Restauração*), Fernando Martins e Cabral do Nascimento (também fundador e colaborador de *Restauração*). Estes *novos de Coimbra* (ou, com maior rigor, *em Coimbra*, ressalva justificada pelos mesmos motivos que antes ressalvamos o uso da preposição no sintagma *em Lisboa*) terão, por esses dias, comunicado “aos artistas recusados, na pessoa do arquitecto José Pacheco, a sua adesão formal ao movimento em que est[avam] interessados” (AA.VV., 1993: 198). E a 19 de dezembro de 1921, no dia posterior à reunião no Chiado Terrasse, o *Correio da Manhã* noticiava que, entre outros oradores intervenientes no Comício dos Novos (presidido pelo “sr. José Pacheco” e “secretariado pelos srs. Aquilino Ribeiro e João Cabral do Nascimento”), “usaram da palavra os srs. José Esaguy, João Cabral do Nascimento e António de Sousa, pela Academia de Coimbra” (AA.VV., 1993: 205).



Fig. 14. Fotografias do Comício dos Novos no Chiado Terrasse; *Ilustração Portuguesa*, n.º 827, 24 de dezembro de 1921, p. 499. Na primeira, Cabral do Nascimento destaca-se ao centro da mesa.
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1921/N827/N827_master/N827.pdf

O envolvimento d'*os novos de Coimbra* neste encontro de 1921 pode causar alguma surpresa, se ignorarmos que, já em 1917, pelo menos alguns dos seus elementos teriam protagonizado a Revolta dos Estetas e se, cingidos à leitura que a História da Literatura Portuguesa cristalizou relativamente aos Modernismos das décadas de 1910, 1920 e 1930, ignorarmos outras dinâmicas modernistas que, entretanto, se haviam manifestado em Coimbra²⁶. Na verdade, a História da Literatura Portuguesa privilegiou a narrativa de que, em Portugal, o Modernismo, exuberante e lisboeta nos anos 1910 e início dos anos 1920, no final desta década deslocara o seu centro nevrálgico para Coimbra, aí dando origem a um suposto Segundo Modernismo mais contido, com o advento da revista *Presença* em 1927.

A respeito da *Presença*, é curioso verificar que, entre os seus fundadores, esteve um outro madeirense, também aluno da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra nos anos 1920: Edmundo de Bettencourt (Funchal, 1899 – Lisboa, 1973). E pese embora conste ter sido este o autor do título *Presença*, em 1930 este poeta insular seria um dos presencistas em rutura com a direção da revista. Uma dissidência que Herberto Helder explica, em 1963, tendo em conta, quer o testemunho do próprio poeta funchalense (amigo mais velho, mas com quem passara a conviver em vários espaços de tertúlia artística de Lisboa, como o café Gelo) quer o artigo de Eduardo Lourenço a que anteriormente nos referimos. Na introdução ao volume em que, nesse ano, reunia toda a poesia de Bettencourt, Herberto Helder esclarecia que o afastamento do autor de *Poemas Surdos* relativamente a *Presença* se devera ao facto de Edmundo de Bettencourt, em 1930, considerar existir na direção da revista uma traição ao “espírito moderno europeu [d]o grupo de Pessoa”; o espírito que, precisamente, norteara a sua fundação em 1927 (HELDER, 1999 [1963]: 10). Desse modo, “em vez de criar a atmosfera propícia ao desenvolvimento dos princípios revolucionário contidos” no espírito inicial de *Presença*, a revista de Coimbra antes “atrasa[va] de muitos anos a frutificação do exemplo” (HELDER, 1999 [1963]: 10).

Não cabe no presente artigo o estudo da dissidência presencista de Edmundo de Bettencourt, nem tão-pouco a análise crítica da leitura que dela foi feita por Herberto Helder. No entanto, para as questões que aqui nos tomam, interessa evidenciar que outro poeta madeirense e aluno de Direito em Coimbra nos anos 1920 participou ativamente nas movimentações modernistas então em curso na cidade dos estudantes, chegando mesmo a afastar-se de *Presença* por entender que, no início da década de 1930, cerca de cinco anos antes da publicação do n.º 3 de *SW*, os seus companheiros da revista traíam o espírito modernista que orientara *os de Orpheu*. Um poeta ligeiramente mais jovem do que Cabral do Nascimento, mas que pertencia

²⁶ Ver, por exemplo, o núcleo futurista coimbrão de Francisco Levita particularmente ativo em 1916 (a que nos referiremos mais tarde) ou a publicação, em 1917, do folheto *A Novíssima Geração* de Manoel de Menezes, que, segundo Cabral do Nascimento, terá sido um texto decisivo na agudização da *Revolta dos Estetas*, assim como aquele que inscreveu esse conceito no debate artístico nacional (cf. Anexo 2).

ao seu círculo de companheiros madeirenses, como sugere a caricatura do modernista Teixeira Cabral abaixo reproduzida e que foi publicada no jornal humorístico funchalense *Re-Nhau-Nhau*, em janeiro de 1934, justamente quando o caricaturista madeirense, então a residir em Lisboa e a colaborar na irreverente revista *Momento*, privava com Pessoa (cf. Fig. 14).²⁷

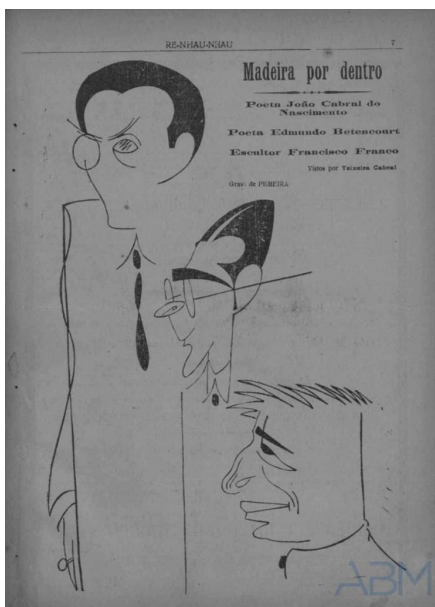


Fig. 15. Caricatura de João Cabral do Nascimento, Edmundo de Bettencourt e Francisco Franco de autoria de Teixeira Cabral; foi publicada no jornal humorístico madeirense *Re-Nhau-Nhau*, n.º 139, 11 de janeiro de 1934, p. 7.

https://biblioteca-abm.madeira.gov.pt/media/publicacoesPeriodicas/Jornais/Re-Nhau-Nhau/PT-ABM-COLIOR_19340111.pdf

Voltando ainda ao Comício dos Novos de 1921 e à participação d'*os novos de Coimbra* nesse encontro, facilmente se percebe que a emergência modernista na cidade dos estudantes (nas múltiplas modalizações e plurais diatribes que sempre caracterizaram

²⁷ Adiante veremos qual a relação de Cabral do Nascimento com um dos artistas aqui caricaturados por Teixeira Cabral (Funchal, 1910 – Lisboa, 1980): o escultor Francisco Franco (Funchal, 1885 – Lisboa, 1955) que, fazendo parte do grupo d'*os novos* artistas plásticos das décadas de 1910 e 1920, facilmente colhia a simpatia de António Teixeira Cabral. Nataliya Hovorkova, ocupando-se do trabalho visual deste caricaturista madeirense, embora não contemplando a análise do trabalho desenvolvido pelo artista na ilha, destaca a sua convivência com vários núcleos e artistas modernistas das décadas de 1920 e 1930 (nomeadamente, o grupo da revista *Momento*, também frequentado por Pessoa e Edmundo de Bettencourt), sublinhando que o traço caricatural de Teixeira Cabral tinha a particularidade de se assumir como reportagem do real (HOVORKOVA, 2017: 237-238). Acompanhadas pela inscrição “visto por Teixeira Cabral”, as suas caricaturas síntese resultavam da observação presencial dos retratados, “fixados no momento a que estavam ligados”, sendo, por isso, “frequentemente encarados como reportagens pela caricatura” (HOVORKOVA, 2017: 242). Neste sentido, a caricatura em que Teixeira Cabral reúne Cabral do Nascimento, Edmundo de Bettencourt e Francisco Franco leva-nos a concluir que existiria entre estes três modernistas e o próprio caricaturista alguma proximidade, ainda a aguardar o devido estudo.

qualquer um dos seus aparecimentos), longe de ocorrer em 1927 com a fundação de *Presença*, antes remonta a um período muito anterior, talvez contemporâneo ou imediatamente posterior à publicação d'*Orpheu*, e que, em diversos momentos, contou com a participação de estudantes madeirenses.

Pelo desajustamento cronológico entre o ano da sua realização e a posterior estreia de *Presença*, os *desta* não poderiam obviamente figurar na comissão coimbrã enviada ao Chiado Terrasse no dia 18 de dezembro de 1921, ainda que um dos seus futuros colaboradores tenha, de facto, tomado assento nela: António de Sousa. Por outro lado, sabemos que Cabral do Nascimento e Marques Mano, precisamente em 1921-1922, se encontravam fortemente implicados na edição do jornal monárquico *Restauração*, órgão do Nacionalismo Integral que, apresentando-se como variante renovada do Integralismo Lusitano, pode ser entendido como uma retoma da Revolta dos Estetas de 1917, agora com um pendor mais político-partidário²⁸, mas que, nem por isso, negligenciava as questões das artes, das letras, da cultura e, nessas três áreas, as questões d'*os novos*. Contudo, desconhecemos qual a atividade cultural dos outros representantes da academia de Coimbra que teria justificado a sua escolha para participarem no comício de 1921: Acácio Leitão, José Ferreira de Castro, Fernando Martins e José Esaguy, apesar de este último não surgir na lista dos membros da comissão eleita que fora divulgada na imprensa de Coimbra.

Porém, apesar deste nosso desconhecimento, vários trabalhos de Rita Marnoto têm demonstrado a existência, na Coimbra das décadas de 1910 e 1920, de outros grupos de *novos*, com orientações estéticas até bem mais radicais do que as que se encontravam em *Restauração* e mais tarde em *Presença*. Referimo-nos aos quase esquecidos núcleos futuristas conimbricenses liderados (uma vez mais) por estudantes de Direito. Primeiro, aquele que, por volta de 1914-1918, teve como protagonista o irreverente Francisco Levita, que em 1924 acabaria por se suicidar em Luanda, mas que em 1916 publicava o manifesto *Negreiros – Dantas. Uma Página Para a História da Literatura Nacional*, logo acompanhado da edição do livro *I a Sim... Poemas Seguidos do Elogio do I e da Tragédia em I Acto Amor! Amor!* (MARNOTO, 1994). Chamamos a atenção para o primeiro panfleto, na medida em que aí, desde o título, Levita segue a lição provocatória e iconoclasta do Futurismo, quer ao nível estético e gráfico quer ao nível da retórica contundente, satirizando Júlio Dantas, mas não deixando igualmente de atingir com o seu riso mordaz o próprio Almada, o seu famoso manifesto e, por acréscimo, os companheiro d'*Orpheu*²⁹. Rita Marnoto fala-nos ainda

²⁸ Sobre o Nacionalismo Integral e a participação de João Cabral do Nascimento na sua ação política, ver RODRIGUES (2015).

²⁹ A digitalização deste manifesto encontra-se disponível em linha no repositório científico da Universidade de Coimbra, aqui: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/43344?locale=pt>. Não por acaso, certamente, em 1916, a *Novela Romântica e Burlesca de Cinco Artistas Vagabundos* em que Cabral do Nascimento colaborou como um dos coautores satirizava a polémica entre Almada e Dantas,

de um posterior grupo futurista coimbrão que, entre outras iniciativas iconoclastas, publicou em 1925 o também irreverente *Coimbra Manifesto 1925*, assinado por quatro autores sob pseudónimo: Óscar (Mário Coutinho); Pereira São-Pedro (Pintor) (João Carlos Celestino Gomes); Tristão de Teive (Abel Almada); e Príncipe de Judá (António de Navarro; MARNOTO, 2009; 2011).

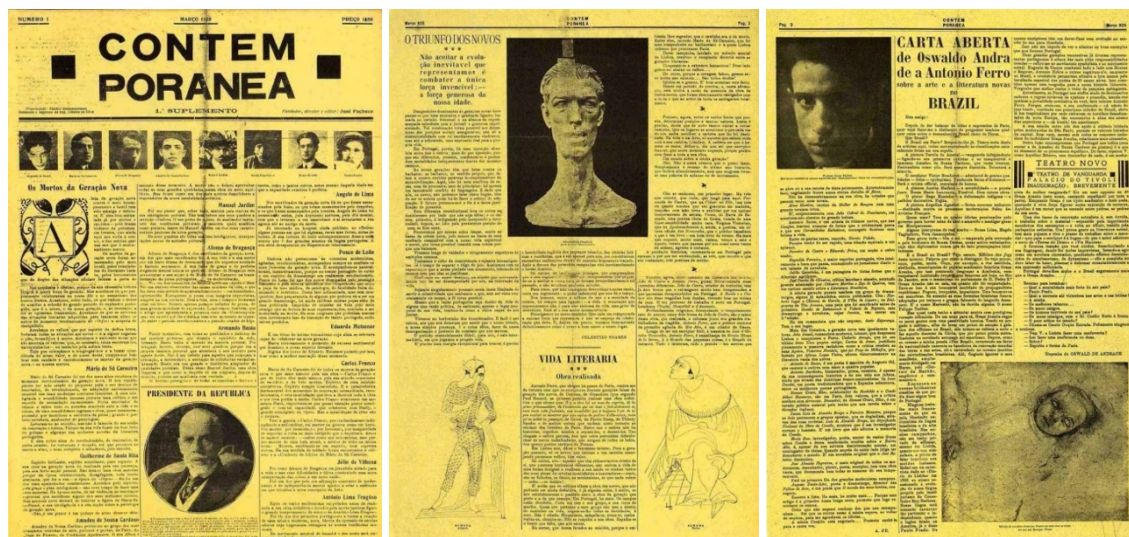
Neste quadro, várias são as questões que nos assaltam e que, por enquanto, ficam sem resposta. Que afinidades e/ou divergências terão existido entre os elementos destes grupos de Coimbra (anteriores ao da *Presença*) e os *de Orpheu*? E até que ponto esse relacionamento terá determinado ou não o longo silêncio que, durante o séc. XX, os estudos sobre o Primeiro Modernismo português fizeram recair sobre os *novos de Coimbra* (em alguns casos, afinal, também *novos da Madeira*). *Novos* que parecem ter sido incontestavelmente contemporâneos d'os *de Orpheu*, pese embora a distância geográfica e talvez algumas questões pessoais que os afastavam d'os *novos de Lisboa*.

Ainda a respeito da *Questão dos Novos* e do suplemento da *Contemporânea*, registemos que nas primeiras páginas desta publicação, juntamente com os retratos de “Os Mortos da Geração Nova”, de dois desenhos de Almada e de um retrato do algarvio Carlos Porfírio que em 1917 dirigira a *Portugal Futurista*, eram dadas à estampa reproduções de uma escultura de Francisco Franco (um dos artistas retratados na caricatura de Teixeira Cabral acima referida), representando o busto do artista plástico Manuel Jardim, que com ele convivera em Paris na década de 1910, e de um desenho de Henrique Franco (Funchal, 1883 – Coimbra, 1961), representando o seu irmão Francisco em criança. Estes dois artistas plásticos madeirenses, cuja formação nas agitadas décadas de 1910 e 1920 passou pelos *salons de Paris*, eram companheiros de Cabral do Nascimento no Funchal, chegando o primeiro a publicar *Descaminho* em 1926, numa parceria com o poeta insular. Um livro que, em sintonia com práticas interartísticas fomentadas pelos modernismos europeus e suas vanguardas, colocava em diálogo (ultrapassando o exercício de mera ilustração) o discurso poético de Nascimento com o discurso visual das xilografuras de Francisco Franco (CLARA e FALCÃO, 2015).

Bolseiro em Paris desde antes da Grande Guerra, onde foi acompanhado pelo irmão e por outro artista plástico madeirense, Alfredo Miguéis (Funchal, 1883-1943), mas onde também conviveu com vários modernistas estrangeiros (p. ex., Amedeo Modigliani e Picasso) e com os portugueses Santa-Rita (um dos seus mais próximos companheiros), Sá-Carneiro (que o refere na correspondência trocada com Pessoa) e Manuel Jardim (com quem, em 1914, aquando do regresso forçado pela guerra a Portugal, dirigiu uma academia particular justamente em Coimbra), Francisco Franco foi um dos nomes que constou na lista de artistas que, em 1921,

distanciando-se criticamente de ambas as fações como acontecia no manifesto de Levita (cf. SALGUEIRO, 2015c).

acompanharam Pacheco e Leitão de Barros na polémica contra a SNBA (TAVARES, 1993: 60-61).³⁰



Figs. 16-18. *Contemporânea*, março de 1925, pp. 1-3. 1.º Suplemento. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1925/N1_1SUPL/N1_1SUPL_master/Contemporanea_N1_Supl_Mar1925.pdf

Os Artistas Independentes

Não alheia a essa convivência internacional modernista e às questões artísticas e culturais que se debatiam no seu seio desde a década de 1910, surge, na Madeira desse período, o grupo que César Pestana, depois, em 1952, apelidou d'Os Artistas Independentes, mas cuja designação talvez apenas tenha sido assumida pelos próprios cerca de 1923, ano em que alguns dos autores que integravam o grupo funchalense promoveram, com outros, o Salão dos Cinco Independentes na SNBA³¹.

³⁰ Carlos VALENTE (1990: 33-35) e Filomena SERRA (2013: 18) registam alguns dos trânsitos internacionais de Francisco Franco: 1909 ou 1910 – viagem para Paris, aí se instalando como pensionista do Estado, via prémio Valmor; 1911 – viagem de estudo por Espanha (onde o irmão e Miguéis residiam em Madrid, também como bolseiros), Bélgica e Holanda; 1914 – a Grande Guerra fá-lo regressar à Madeira; 1919 – volta para Paris onde, em 1921, expõe no *Salon d'Automne* e na *Société Nationale*; 1922 – regressa à Madeira, onde organiza a *Exposição Internacional Moderna de Pintura e Escultura* do Funchal; 1923 – organiza, em Lisboa, o *Salão dos Cinco Independentes*; entre 1925 e 1927 – expõe em Nova Iorque, Rio de Janeiro e Boston, nesta última cidade, primeiro, individualmente, e depois, com Mayol, Lovencen e Picasso.

³¹ São duas as fontes de carácter memorialista citadas nos estudos que afluíram a atividade do grupo que vem sendo apelidado de Os Artistas Independentes: um artigo de César Pestana de 1952 e, do ano seguinte, o 3.º vol. de *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira*, do Visconde do Porto da Cruz, i. e., Alfredo de Freitas Branco (Funchal, 1898-1954), companheiro de Cabral do Nascimento em vários projetos culturais da década de 1910 e que seria o mediador na introdução de Cabral do Nascimento ao círculo de António Sardinha, em 1916-1917. Ambas fontes são pouco rigorosas e parcas em informações, muitas vezes até contraditórias. Pestana (muito mais novo do que os autores visados no seu relato) refere-se ao grupo como “dos Artistas Independentes”, não esquecendo de

Embora Pestana balize a sua ação entre 1918 e 1933 (sem, contudo, fundamentar devidamente essa datação), o registo memorialístico e pouco preciso do seu artigo, associado a outros factos ocorridos na Madeira de então (a que já nos referimos) e envolvendo autores visados no texto, fazem-nos crer na forte probabilidade de que os primeiros encontros destes *novos da Madeira*, no cosmopolita café Golden Gate do Funchal, possam ter data anterior a 1918³². Principalmente, se considerarmos que, em 1914, Francisco Franco regressava à ilha com o irmão Henrique e com Alfredo Miguéis, sendo aí acolhidos com entusiasmo³³; e que, em 1916-1917, Cabral do Nascimento e outros jovens escritores insulares, encontrando-se a estudar no continente, participaram em iniciativas em Lisboa e Coimbra conotadas com a

acrescentar no final do seu texto que os irmãos Franco e Alfredo Miguéis “fizeram parte do grupo dos ‘Artistas Independentes de Lisboa’”, que em 1923 organizariam o já referido *Salão dos Cinco Independentes* (PESTANA, 1952: 36). Porto da Cruz, por seu turno, apesar de citar Pestana, faz referência aos mesmos autores, junta-os a outros (no caso de Cabral do Nascimento, identificando-o como integrando o grupo dos Artistas Vagabundos em que ele próprio também participara), mas não os apelida de Artistas Independentes. Este desacerto, as muitas imprecisões detetadas nos dois textos e a referência final de Pestana à participação dos Franco e de Miguéis no salão da SNBA de 1923 fazem-nos intuir que muito provavelmente o título Artistas Independentes, a ter sido efetivamente assumido na Madeira por esses *novos*, apenas terá ocorrido depois ou por altura da exposição na SNBA, quando Porto da Cruz já claramente se distanciara de Cabral do Nascimento. Pese embora esta ressalva, continuaremos a utilizar a designação Os Artistas Independentes, por considerarmos que ela não trai o espírito que encontramos na ação cultural desenvolvida na Madeira pelos *seus novos* entre a década de 1910 e 1930, e porque, desde 1999, vários autores, pelo seu uso recorrente, tenderam a institucionalizar essa designação: VALENTE (1999; 2019); CLARA e FALCÃO (2015); SERRA (2013); REIS (2019); e FARIA (2020).

³² Seria neste café, restaurante e hotel funchalense que Os Artistas Independentes se reuniam, quando na ilha. Sobre o Golden Gate (ou “uma das esquinas do mundo”, cognome atribuído por Ferreira de Castro, quando, no seu romance *Eternidade* de 1957, uma das personagens se reporta ao ambiente cosmopolita aí vivido na transição dos anos 1920 para os anos 1930), diz-nos Joana Catarina Silva GÓIS na sua tese de mestrado: “o Café Golden Gate funcionou como ponto de encontro da elite madeirense, que se agrupou em núcleos de várias tipologias. Nos anos vinte, o café transformou-se ‘numa espécie de sucursal das tertúlias lisboetas no Funchal’. O Café Apolo e o Café Kit-Kat são exemplos de outros estabelecimentos que acolheram estes grupos, localizados ao longo de um quarteirão. Todavia, o lugar de encontro centralizou-se na famosa ‘esquina do mundo’, o Café Golden Gate, onde se viam sentados, tertulhando ou tagarelando, os vultos de mais fastígio na literatura e no jornalismo da época... [...] Carlos Marinho Lopes, um dos colaboradores mais assíduos no *Diário da Madeira*, em 1924 refletiu sobre o ambiente cosmopolita e elegante do Café Golden Gate, descreve-o como espaço intelectual mas também turístico, onde verdadeiramente toda a vida da cidade foi discutida” (2015: 13). Ainda sobre este café e o grupo d’Os Artistas Independentes, ver: VALENTE (1999: 23-28) e FARIA (2020).

³³ No caso de Francisco Franco, ao eclodir da Grande Guerra na Europa que fizera regressar a Portugal muitos dos artistas residentes em Paris, juntou-se, segundo Leonor REIS (2019: 197), um outro problema que determinou o seu retorno a casa: divergências entre Santa-Rita Pintor (um dos seus amigos mais próximos em Paris) e o Ministro português na capital francesa terão determinado a suspensão da bolsa de vários jovens artistas nacionais, entre os quais se encontrava Francisco Franco.

insubordinação modernizadora d'os novos, e fazendo publicar nas páginas de jornais funchalenses exercícios de criação literária como a *Novela Romântica e Burlesca de Cinco Artistas Vagabundos* (a que adiante regressaremos), perfeitamente alinhados com os valores dessas reivindicações.

Segundo César Pestana, do grupo d'Os Artistas Independentes (designação onde ressoa o eco do antiacademicismo dos parisienses *Salons des Indépendants* dos anos 1910, mas onde também se encontra o espírito de autonomia individual que marcou a ação criativa e crítica d'os de Orpheu), fizeram parte quer jovens insulares, quer alguns seus companheiros não madeirenses que, em estadas provisórias na ilha, colaboraram nas suas iniciativas.³⁴

Entre as iniciativas promovidas no Funchal com a colaboração de artistas não insulares, destacamos a *Exposição Internacional Moderna de Pintura e Escultura*, ou *Exposição do Grupo dos Seis*, como também ficou designada (VALENTE, 2019). Entre 26 de abril e 21 de maio de 1922 (quando o país assistia ainda à Questão dos Novos), a Galeria de Arte do Casino Pavão (especialmente criada no Funchal para esse efeito, graças ao financiamento do mecenas Henrique Vieira de Castro³⁵) acolhia esta exposição, que seria acompanhada com destaque, não só pela imprensa regional, mas também, em Lisboa, nas páginas da *Ilustração Portuguesa*, então dirigida por António Ferro (Fig. 18). Além de apresentar trabalhos dos organizadores da mostra (Francisco Franco, Henrique Franco e Alfredo Miguéis), a *Exposição do Grupo dos Seis* exibiu obras de dois artistas estrangeiros e de Roberto Vieira de Castro, este último um aquarelista e escultor continental, provavelmente familiar do patrono da exposição, que, segundo Leonor Reis, fez “os estudos em Paris, mudando-se depois para Viena, onde residia aquando da exposição” (REIS, 2019: 205). Sobre os dois artistas

³⁴ Entre os jovens criadores insulares do grupo, Pestana destaca: no domínio das artes plásticas, o escultor Francisco Franco e os pintores Alfredo Miguéis e Henrique Franco (os três, como já vimos, com passagem por Paris e outras capitais europeias), a que junta o professor do ensino técnico artístico, Emanuel Ribeiro; na área da literatura, os escritores Ernesto Gonçalves (Funchal, 1898-1982) e João Cabral do Nascimento, ambos estudantes de Direito no continente, mas a que talvez devêssemos acrescentar quer Álvaro Manso de Sousa (Funchal, 1896-1953), quer Luiz Vieira de Castro e Alfredo de Freitas Branco (os dois últimos já aqui anteriormente referidos), que, em 1916, se juntaram aos dois primeiros escritores para criarem a iconoclasta *Novela Romântica e Burlesca de Cinco Artistas Vagabundos. Contada por 5 Autores Absurdos e Todos Verdadeiros*. Desta experiência de escrita coletiva dirá Porto da CRUZ (i. e., Alfredo de Freitas Branco), em 1953, que eram escritos “muito ‘revolucionários’, pela extravagância e irreverência”, tendo por isso feito “sensação” nas páginas do *Diário da Madeira* da época (1953: 8). Tendo em consideração o envolvimento destes jovens escritores no debate estético e cultural que, por esses anos, se desenvolvia no continente e na Madeira, será de equacionar a possibilidade de também eles terem integrado o grupo d'Os Artistas Independentes. Sobre a novela e seus autores, ver SALGUEIRO (2015b; 2015c).

³⁵ Henrique Vieira de Castro, pai de Luiz Vieira de Castro, foi um empresário cuja fortuna, no primeiro quartel do século passado, muitas vezes patrocinou atividades culturais (p. ex., as comemorações do quinto centenário da Madeira) e projetos artísticos no arquipélago. Terá sido um dos patronos dos irmãos Franco em Paris.

estrangeiros participantes na mostra, Leonor Reis nota ainda que a francesa Madeleine Gervex-Emery era, “à altura, relativamente conhecida, expondo regularmente e com aclamação no Salon de Paris”, enquanto Bernard England (hoje praticamente desconhecido, à semelhança de Roberto Vieira de Castro) era um aquarelista inglês residente na Madeira (REIS, 2019: 204-205).



Fig. 19. I Exposição Internacional de Pintura e Escultura Moderna no Funchal (1922); *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 845, 29 abril de 1922, p. 412.

Fig. 20. Salão dos Cinco Independentes; *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 924, 3 novembro de 1923, p. 573.

Desconhecem-se hoje muitos dos trabalhos patentados na *Exposição do Grupo dos Seis*. Não obstante, a leitura da imprensa periódica coeva permite-nos concluir que nessas obras não existiria o rasgo provocatório da irreverência vanguardista que causara escândalo em outras exposições modernistas, como, por exemplo, as de Amadeo de Souza-Cardoso no Porto e em Lisboa, em 1916. Embora notando a estranheza do novo discurso visual patente em algumas peças expostas (aliás, nem sempre efetivamente compreendido), o Funchal recebeu com entusiasmo a exposição (REIS, 2019: 206-209). A crítica local, com inequívoca superficialidade, manifestava o seu orgulho por ter, entre os seus, artistas de envergadura internacional, apressando-se a tomar a exposição como sinal de que a turística capital insular se irmanava, assim, da modernidade das grandes cidades europeias.

Contudo, a pacífica receção no Funchal da *Exposição do Grupo dos Seis* não retira ousadia ao empreendimento, se tivermos em linha de conta que, por essa altura, decorria em Lisboa a polémica Questão dos Novos e que, paralelamente à

retórica pró-modernizadora e pró-cosmopolita dos mais proeminentes intelectuais insulares da época, na verdade, a cena cultural e artística local era dominada pelo conservadorismo académico do designado grupo do Cenáculo. Tutelado por figuras ligadas ao jornalismo, assim como ao poder militar, religioso e político, onde pontificavam o major João dos Reis Gomes, o padre Fernando Augusto da Silva ou o tenente-coronel Alberto Artur Sarmiento (GÓIS, 2015), este grupo nutria evidente simpatia por um neorromantismo regionalista que, estimulado pelo espírito autonomista madeirense que crescia desde o final do séc. XIX, e pelas comemorações do quinto centenário da colonização do arquipélago (festejado em 1921-1922, sob organização dos do Cenáculo), não se compaginava com a visão estética e os valores culturais d'os *novos insulares*. Em certa medida, a *Exposição do Grupo dos Seis* (à semelhança do que, em 1916, fora, no campo da criação literária, a publicação da *Novela Romântica e Burlesca dos Cinco Artistas Vagabundos*) era um gesto contestatário contra a estagnação artística e cultural sentida tanto no país, quanto na ilha, e em favor de uma modernização efetivamente cosmopolita.

Tratou-se, portanto, de uma exposição que, no Funchal, procurou fazer a ponte com a modernidade estética europeia, não só pela participação de artistas estrangeiros, mas também porque alguns dos 159 trabalhos apresentados (pintura, escultura, desenho, aguarela, *pointe-sèche* e monotipo), nomeadamente os assinados pelos irmãos Franco, tinham sido realizados e já expostos em Paris (REIS, 2019). Na verdade, se tivermos em consideração a data da sua realização, o espírito de criação independente e o propósito modernizador e cosmopolita nela implícitos, a exposição de 1922, como sugere Carlos VALENTE (2019), pode ser entendida como ensaio, na cidade madeirense, do que, em novembro do ano seguinte, em Lisboa e já na SNBA, o mesmo núcleo de artistas procurou realizar, ao promover com outros *novos* o *Salão dos Cinco Independentes*³⁶. Ou seja, à semelhança deste último, a *Exposição do Grupo dos Seis* deve ser lida como resposta d'os *novos insulares* às reivindicações artísticas que, desde 1921, os artistas portugueses mais jovens faziam sentir junto da SNBA, no âmbito da Questão dos Novos. Numa geografia periférica, e num momento em que a academia de Lisboa se recusava ainda a fazê-lo, os *novos da Madeira* promoviam em 1922 uma exposição internacional de arte moderna, que antecipava aquelas que, em 1923 e depois em 1925, a SNBA finalmente acolheria. Em 1923, trabalhos de Miguéis e dos irmãos Franco, a que se juntavam outros do pintor Dórdio Gomes e do escultor Diogo de Macedo, assim como algumas obras de Milly Possoz, de Eduardo Viana e de Almada Negreiros (estes últimos na qualidade de artistas convidados) eram expostos no *Salão dos Cinco Independentes* (REIS, 2019: 209-211): “independentes de tudo e de todos e de nós próprios até”, como os artistas anunciavam no catálogo da exposição, a qual se apressavam a definir como “clássica

³⁶ Na Exposição dos Cinco Independentes, em Lisboa, participaram, para além de Miguéis e os irmãos Franco, o pintor Dórdio Gomes e o escultor Diogo de Macedo, companheiros dos madeirenses em Paris.

nos princípios e revolucionária nos fins”, i. e., mais modernista do que vanguardista (GOMES *et al.*, 1923). Em 1925, a SNBA retomava a dinâmica expositiva de arte moderna, desta vez com o *I Salão de Outono* que teve curadoria de Eduardo Viana, e cuja inauguração no início do ano terá sido, como veremos adiante, um dos motivos que levou Cabral do Nascimento a publicar a crónica “Dez anos depois” nas páginas do *Diário de Notícias* do Funchal.

Da *Novela Romântica e Burlesca* a “Dez anos depois”

Embora o estudo aprofundado do que foi o grupo (ou grupos) d’os *novos da Madeira* esteja ainda por fazer, sobretudo numa abordagem que tenha em consideração o carácter translocal e interdisciplinar que parece ter caracterizado a sua ação³⁷, consideramos ser legítimo enquadrar também na sua órbita algumas iniciativas com preocupações modernistas e modernizadoras em que Nascimento se envolveu entre 1916 e meados da década seguinte, quer na Madeira quer no continente.

No verão de 1916, publicava a já referida *Novela Romântica e Burlesca de Cinco Artistas Vagabundos. Contada por 5 Autores Absurdos e Todos Verdadeiros*, onde, desde a excentricidade irónica do título e o inusitado processo criativo a dez mãos, se evidencia a preocupação autorreflexiva, atenta ora à relação dos novos artistas (vagabundos e absurdos) com os modelos estéticos do passado (românticos), ora à

³⁷ Porto da CRUZ (1953), embora não se referindo a Os Artistas Independentes, nomeia outros grupos madeirenses que integraram *novos*, mas cuja ação, a exigir estudo aprofundado, não sabemos até que ponto se apresentava efetivamente como modernizadora. Entre estes outros grupos referidos por Porto da Cruz destacamos, como efetivamente modernista, o d’Os Artistas Vagabundos, de que ele próprio e Cabral do Nascimento fizeram parte, em 1916. Carlos VALENTE (1999; 2019) debruçou-se apenas sobre a ação d’Os Artistas Independentes no domínio das artes plásticas. Leonor REIS, talvez conduzida pela leitura de Valente, chega mesmo a afirmar, embora sem fundamentação sustentada, que “o Grupo dos Artistas Independentes assume-se como o primeiro grupo focado em exclusivo na arte, substituindo, contudo, o âmbito do ensino, pelo da prática artística” (2019: 202). Discordamos desta leitura que, de resto, a ser verdadeira, contradiria a orientação transgressiva de convívio impuro entre as várias artes que marcou os Modernismos e as Vanguardas das primeiras décadas do séc. XX. A inclusão de Cabral do Nascimento e Ernesto Gonçalves no grupo d’Os Artistas Independentes e, em 1926, a publicação de *Descaminho*, em resultado de uma parceria autoral de Cabral do Nascimento com Francisco Franco, parecem-nos ser claros indicadores de que a ação d’os *novos da Madeira*, autodesignados ou não como Os Artistas Independentes, não se circunscreveu apenas às artes plásticas. Não descartamos a hipótese de também a música ter tido representantes na tertúlia d’Os Artistas Independentes, se tivermos em consideração que Álvaro Manso foi também músico (“de estranha compleição”, mas que, segundo Porto da CRUZ, “não fez valer, nem sequer cuidou em impor, os seus raros dotes de Artista”; 1953: 144); se lembrarmos a ligação familiar de Luís de Freitas Branco à Madeira, onde residiu vários anos, onde regressou frequentes vezes, criando laços de amizade com alguns d’os *novos* (CN inclusive) e cuja obra integra peças relacionadas com o arquipélago (CRUZ, 1953: 256); e se não esquecermos que Gustavo Coelho, irmão mais velho do *órfico* Ruy Coelho, em 1918 passa a residir no Funchal, onde terá um importante relevo na cena musical madeirense, fosse como músico e compositor, fosse como docente (VENTURA, 2011).

problemática do que era um autor. Questões que, como sabemos, foram decisivas, nesse período (o mesmo em que Nascimento comprovadamente convivia em Lisboa com Alfredo Guisado), para o desenvolvimento da constelação heteronímica de Pessoa.³⁸ No início de 1917, Cabral do Nascimento colaborava no n.º 2 de *Sphinx. Revista de Novos*, com dois poemas marcadamente ecfrásticos e sinestésicos (portanto, próximos do discurso das artes visuais a que *Sphinx* dava especial atenção) e cujas imagens, sobretudo em “Luar Enfermo” (cf. *supra*, Fig. 5), constroem um discurso marcadamente homoerótico, que, por esses anos, emergindo frequentemente entre os *novos*, escandalizava o *statu quo* mais conservador.³⁹ Ainda nesse ano, participava na já referida Revolta dos Estetas contra o nacionalismo estrito e anquilosado dos integralistas lusitanos. Em 1919, seria um dos fundadores de *Ícaro. Revista de Coimbra*, com 3 números publicados entre julho de 1919 e janeiro de 1920, e onde colabora quer com poesia sob sua assinatura quer com narrativa breve assinada por Simão Escórcio, uma das figuras autorais que, por esses anos, criou. Em 1921, colaborava, também em Coimbra, no número único de *Nova Phenix Renascida*, dirigida pelo companheiro madeirense Luiz Vieira de Castro, e uma revista onde, para além de um artigo de Ernesto Gonsalves acerca “Dos Bailados Russos”, Manoel de Menezes (que, em 1917, publicara o opúsculo *A Novíssima Geração*, inscrevendo este termo no debate artístico nacional e tendo sido um texto decisivo na agudização da *Revolta dos Estetas* – cf. Anexo 2) criticava severamente o estado do “Portugal Literário” (MENEZES, 1921). E entre 1921 e 1922, assinava um volumoso e heterogéneo conjunto de textos publicados no semanário monárquico *Restauração* de que fora um dos fundadores e cujo enfoque político não excluiu uma forte orientação cultural, literária e artística, também atenta à Questão dos Novos.

No conjunto de textos publicados em *Restauração* há a salientar as narrativas breves assinadas por autores ficcionais que Cabral do Nascimento entretanto criara:

³⁸ No verão de 1916, Cabral do Nascimento, com esta novela, desenvolvia um processo de escrita coletiva que, embora sem a aposta no automatismo discursivo, quase antecipava o do *cadavre exquis* surrealista. O inusitado subtítulo da novela, sublinhando o carácter *verdadeiro* dos seus autores, é autorreflexivo, apontando ironicamente para a ficcionalidade dos autores que assinam os vários fragmentos da narrativa: o músico experimentalista de nacionalidade ambígua, Rogério Lehusen, criado por Álvaro Manso; o contista Húngaro Enrick Porcha, criado por Freitas Branco; o escritor saxão Diogo Eiró, criado por Vieira de Castro; o artista visual polaco Imário Koman, criado por Ernesto Gonçalves; e o poeta luso-judeu Ismael de Bó, criado por Cabral do Nascimento (cf. SALGUEIRO, 2015b; 2015c).

³⁹ *Sphinx* foi uma efémera revista de que se publicaram dois números, dotada de uma direção literária e outra artística (esta ligada à Escola de Belas Artes, o que justificará o forte investimento que aí se encontra na visualidade e no cuidado gráfico), e criada por figuras que, nas artes plásticas, no cinema e na cena editorial das décadas seguintes, marcaram o Modernismo Português: entre outros, José Leitão de Barros (um dos protagonistas da Questão dos Novos em 1921-1922), Conttinnelli Telmo e Tereza Leitão de Barros, esta última participante no júri de atribuição do Prémio Antero de Quental de 1934, tendo sido a única que incontestavelmente votou em *Mensagem* (cf. BARRETO, 2018: 300).

João da Nova, Simão Escórcio e Houston W. Cherry. Deste modo, retomava, agora a título individual, o processo de desdobramento e ficcionalização autoral já ensaiado em 1916, quando, nas páginas do *Diário da Madeira*, publicara a *Novela Romântica e Burlesca de Cinco Artistas Vagabundos*. Sobretudo nos textos de João da Nova e Simão Escórcio saídos em *Restauração* (de Cherry apenas conhecemos uma pseudo-tradução⁴⁰), Cabral do Nascimento experimentava processos de composição discursiva identificáveis com o cubismo ou até com o interseccionismo, dando forma a uma escrita radicalmente distinta da que encontramos em outros textos coevos assinados com o seu nome civil. Um processo de desdobramento discursivo e estético ainda por estudar, mas que se aproximava claramente daquele que Pessoa, por esses mesmos anos, experimentava através da criação heteronímica.

Todos estes factos levam-nos a concluir que o desejo de modernização cosmopolita manifestado por Nascimento desde meados dos anos 1910 (e em cuja tentativa de concretização se empenhou intensamente) não foi apenas estimulado através do convívio com *os novos* de Lisboa, quando inicia o curso de Direito na capital no outono de 1915, e/ou com *os novos* de Coimbra, quando transfere a matrícula para esta cidade em 1918-1919. Também no Funchal, as notícias diretamente trazidas por outros *novos* desde as principais metrópoles europeias contribuíram para a sua crescente consciência do desfasamento cultural existente entre Portugal e a Europa (problema frequentemente enunciado nos seus textos cronísticos e de crítica anteriormente citados) e o desejo de contribuir para a renovação modernizadora da arte, da literatura e do pensamento, não só no país, mas também na sua ilha.⁴¹

Feito este longo excursus, retomemos então a crónica “Dez anos depois”, escrita por Nascimento já depois de terminado o curso em Coimbra em 1922, e quando tinha regressado à Madeira, ainda que permanecendo sempre atento ao que de novo ia acontecendo em outros locais do país e no estrangeiro, e mantendo ativa, fora da ilha, uma alargada rede de contactos. O título da crónica remetia logo para a efeméride da década passada sobre o lançamento de *Orpheu*. Sinalizava, assim, o carácter retrospectivo da reflexão aí exposta, embora o cronista alegasse que a motivação

⁴⁰ Referimo-nos ao folhetim “Aristides em Zifiú”, assinado por Houston W. Cherry com a indicação de se tratar de uma tradução publicada a 11 de março de 1922. Porém, Aristides é uma personagem recorrente nos muitos textos publicados em *Restauração* por João da Nova e Simão Escórcio que, entre outras particularidades, salta, por vezes, do domínio exclusivamente ficcional de narrativas policiárias para o domínio da realidade quotidiana quando, em crónicas, surge a contracenar com figuras históricas do meio político, jornalístico e académico português. Um jogo em que, à semelhança do que Manuela Parreira da SILVA encontrou na implicação cúmplice de *os inquestionáveis d’Orpheu* no processo de criação heteronímica pessoana, “a vida se confunde com a literatura, assim como se dissolvem, ao nível do enunciado, as fronteiras entre a realidade e a ficção” (*apud* SOUSA, 2015b: 150).

⁴¹ Lembremos que o projeto pioneiro de edição de uma *Antologia de Poetas da Ilha da Madeira*, numa abordagem de recolha histórica, mas também de enquadramento crítico e cosmopolita, é de 1918.

da sua escrita se encontrava em dois acontecimentos recentes: a inauguração, em Lisboa, a 24 de janeiro de 1925, do “Salão de Outono”, que, como já apontámos, se destinava “à exposição de quadros dos pintores novos”, dando continuidade à *Exposição dos Cinco Independentes* de 1923 e contribuindo, assim, para uma efetiva “divulgação de tendências artísticas modernas” (TAVARES, 1993: 64); e os comentários que, a respeito desse evento artístico e do aniversário de *Orpheu*, haviam sido publicados nos jornais da capital (CABRAL, 1925: 1).

Entre estes comentários, Cabral do Nascimento referia-se, em particular, aos que Augusto Ferreira Gomes apresentara a 3 fevereiro de 1925 no *Diário de Lisboa*. Aqui, o amigo de Pessoa colocava o jovem insular entre os precursores e mentores do movimento modernista em Portugal, logo depois do criador heteronímico e de Almada, mas antes de um outro autor madeirense que, ao contrário de Nascimento, é ainda hoje reconhecido sem grandes hesitações como sendo um d’os de *Orpheu*: Albino de Menezes (Santana, 18 de dezembro de 1889 – Monte, 26 de abril de 1949).⁴² Desconhecemos qual a relevância que a ordenação dos nomes no texto de Ferreira Gomes poderia ter (ou não) na formulação do seu juízo crítico acerca desses *novos* ou na ponderação do valor do seu contributo para a emergência do Modernismo em Portugal. Contudo, importa-nos ler as suas palavras, observando que, em vários momentos dessa década, Cabral do Nascimento foi de facto reconhecido pel’os de *Orpheu* como sendo (ou quase sendo) um dos seus: Pessoa, na crítica publicada em *Exílio*, em 1916; os organizadores do *Comício dos Novos*, em 1921; Ferreira Gomes, no *Diário de Lisboa* de 3 fevereiro de 1925, onde considerava o seguinte:

Varias teem sido, entre nós, as tentativas de ressurgimento artistico; multiplas arremetidas se teem feito contra os baluartes do convencionalismo burguez, dos invalidos da sensibilidade [...].

De ha muito que eu pressentia á minha volta prenuncios de “qualquer coisa” tendente a surgir a dentro da Arte, marcando logares [...]. Na literatura, varias demonstraões já m’o tinham provado. Desde o inolvidavel movimento do “Orpheu” [...] se sentia esses “Indicios de Ouro” cantados pelo nosso saudoso Mario de Sá Carneiro [...] á roda dos nomes de Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros (este na sua formidavel “Scena do Odio”), João Cabral do Nascimento, Raul Leal, Alfredo Pedro Guisado, Carlos Parreira, Albino de Menezes, Antonio Patricio, Luiz de Montalvor, Côrtes Rodrigues, Camilo Pessanha [...]; ante o valor dos queridos mortos como Julio de Vilhena, Antonio Ponce de Leão, o inconfundivel

⁴² Várias anotações relativas ao plano de edição do n.º 3 (e n.º 3/4) de *Orpheu*, existentes no espólio pessoano e que Pizarro situa como provavelmente datáveis de 1916-1917 (período em que Pessoa preparava “uma bibliographia do Movimento Sensacionista em Portugal” a incluir o nome de Cabral do Nascimento, segundo a leitura que fazemos do seu texto sobre *As três princesas mortas* publicado em *Exílio*), indicam Menezes como colaborador na revista (PESSOA, 2009: 25; 79-83). Arnaldo Saraiva refere que foi “a sua heterodoxia estética que levou Pessoa a convidá-lo [Albino de Menezes] para colaborar no *Orpheu* (n.º 3). Pessoa conhecera-o em 1913, na mesma exposição de Almada em que Pessoa conheceu Correia Dias; e é possível que Sá Carneiro já o conhecesse de Coimbra”; contudo, “a decisão do convite [...] só podia resultar da leitura de textos, em que Pessoa até poderia rever-se [...] textos de 1915 e 1916 que quase poderiam figurar no *Livro do Desassossego*” (SARAIVA, 2011: 12).

e enorme Mario de Sá Carneiro, o irreverente Afonso de Bragança, o torturado Eduardo Metzner, e tantos outros mais; até aos nossos dias, após alguns anos de modorra, tudo me vinha indicando que a nova geração havia de, um dia, erguer alto o archote da sua existencia a dentro da civilização e da beleza, isto emquanto, na musica, o grande Ruy Coelho, já tinha triunfado.

(GOMES, 1925: 2)

Contrariando, até certo ponto, a afirmação de Ferreira Gomes, João Cabral do Nascimento, na sua crónica de 5 de abril de 1925, manifestava surpresa por ver o seu nome entre os dos precursores e mentores do Modernismo. Fundamentava a sua surpresa numa linha argumentativa algo ambivalente: por um lado, evocava os tempos de *Orpheu* e a obra desde então gerada pel'os *novos*, demonstrando que, ao longo dos dez anos decorridos, acompanhara, efetivamente, o que os seus contemporâneos tinham conseguido (ou não) realizar; mas, por outro lado, demarcava-se deles em aspetos que criticava. Críticas que, em alguns casos, nos parecem carecer de fundamento, sendo, por isso, equívocas.



Fig. 21. "ARTE MODERNA. O Salão de Outomno e a reabilitação da pintura Portuguesa", texto de Ferreira Gomes no *Diário de Lisboa*, n.º 1173, 3 fevereiro de 1925, p. 2.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05742.006.01455#!2>

Entre os da “moderna geração” citados por Nascimento, Fernando Pessoa é o mais ostensiva e criticamente visado. Ao ponto de podermos afirmar sem grande hesitação que “Dez anos depois” se apresenta, acima de tudo, como um *re(en)contro* (no sentido de reencontro que é recontro, aproximação com distância crítica e quase enfrentamento pouco anódino) de Cabral do Nascimento com o crítico que em 1916 entusiasticamente acolhera o poeta de *As três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas* nas páginas de *Exílio*, e que, muito recentemente, a 7 de janeiro desse mesmo ano, se despedira dele com um “camarada dedicado | Fernando Pessoa”. Estas eram as palavras de encerramento de uma carta de Pessoa, enviada para o Funchal em resposta à receção de *Alguns Sonetos* (o mais recente livro de Nascimento, publicado em 1924) que o poeta insular tivera o cuidado de lhe remeter.

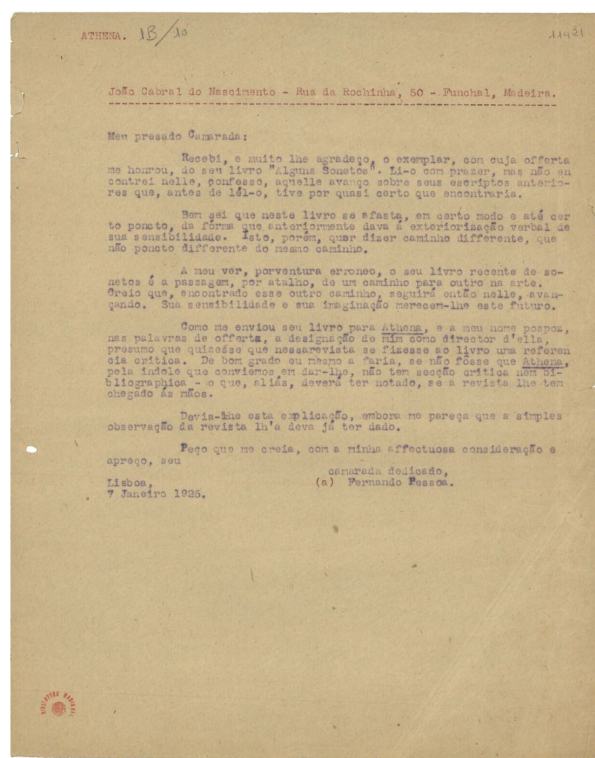


Fig. 22. Cópia de carta de Pessoa para Cabral do Nascimento, datada de 7 janeiro 1925 (BNP/E3, 1143-1^r).

A missiva de janeiro de 1925 é endereçada desde a sede de *Athena*, e, portanto, quando o seu diretor literário estaria a preparar a edição do n.º 4 da revista (o penúltimo), um pormenor a que Cabral Nascimento talvez não tenha dado a devida atenção, se tivermos em conta alguns dos comentários mais cáusticos que fará às considerações de Pessoa. Começando por agradecer o envio de *Alguns Sonetos*, Pessoa termina a carta, explicando que não poderia publicar uma “referencia critica” ao novo livro recebido, dado não haver em *Athena* uma “secção critica nem bibliographica” (Fig. 22). Acrescentava ainda o comentário pessoal “Devia-lhe esta explicação, embora me pareça que a simples observação da revista lh’a deva já ter dado.”

dado” e a nota de que, “de bom grado eu mesmo [Pessoa] a faria [a referência crítica a *Alguns Sonetos*]”, se não existisse essa limitação editorial em *Athena*. Mesmo assim, aproveita a oportunidade para tecer breves críticas a *Alguns Sonetos*, as quais, justamente pela sua brevidade condensada, não permitem compreender de forma imediata e completa a avaliação (sempre complexa e complexificadora, no caso de Pessoa) aí exposta. Pessoa considerava tratar-se de um livro em que Nascimento “se afasta[va], em certo modo e até certo ponto, da forma que anteriormente dava à exteriorização verbal de sua sensibilidade”, querendo isso “dizer caminho diferente, que não ponto diferente do mesmo caminho” (Fig. 22). Intuíra ainda tratar-se de “passagem, por atalho, de um caminho para outro na arte” e que, “encontrado esse outro caminho, seguirá então nelle, avançando”, dado que “sua sensibilidade e sua imaginação merecem-lhe este futuro” (Fig. 22).

Como veremos de seguida, Cabral do Nascimento recebeu com algum desconforto as palavras de Fernando Pessoa ou, pelo menos, não terá compreendido totalmente o seu sentido, apesar da validade que hoje, analisando todo o percurso do poeta madeirense, encontramos nas críticas que o diretor literário de *Athena* então fazia: quer a respeito de *Alguns Sonetos* quer acerca da transformação que, na década de 1920, efetivamente se operava na poética de Cabral do Nascimento. Na verdade, anos mais tarde, o próprio autor de *Alguns Sonetos* acabará por reconhecer que os anos 1920 corresponderam a um período de hesitação de rumo, na sua obra. Define *Litoral*, publicado em 1932, como livro que inaugura a sua poesia da maturidade e reedita, em 1969, com o significativo título *Descaminho*, os 3 livros de poesia que deu a lume nos anos 1920: *Alguns Sonetos*, de 1924; *Descaminho*, o já referido livro de poesia com xilogravuras de Francisco Franco, publicado em 1926; e *Arrabalde*, de 1928. Portanto, à margem da poesia da maturidade (segundo o próprio autor, iniciada em 1932 e reunida em *Cancioneiro* em 1963 e em 1976, numa nova versão acrescentada) e dos *descaminhos* da segunda metade dos anos 1920, ficavam os livros e muitos dispersos produzidos por Nascimento nos anos 1910 e início da década seguinte, período em que, de modo mais ativo, se envolveu diretamente em várias questões d’os novos.

Apesar de longa, leiamos parte da argumentação do cronista madeirense em “Dez anos depois”:

[...] inaugurou em Lisboa o “Salão de Outono”, destinado à exposição de quadros dos pintores novos, veio logo para a conversa dos jornais a obra da moderna geração, entendendo-se por obra o conjunto da actividade mental e artistica realizada no espaço de dez anos, e por nova geração a falange de moços que não vão agora muito além dos trinta anos.

Admitindo assim que havia efectivamente uma geração nova e uma obra por ela engendrada, vá de perscrutar-lhe as características estéticas e dar balanço aos trabalhos produzidos, sem deixar de recordar os nomes dos percussores [*sic*], quase todos mortos na flôr do genio e da idade. Entre as afirmações que vieram a lume ultimamente, prevaleceu a de que o esforço criador dos novos se havia dirigido no mesmo sentido, donde era para realçar a unidade de

tendências intelectuais e de sensibilidades; e desta forma, o movimento literário e artístico nascia aí á volta de “Orpheu”, efémera revista de 1915, e prolongara-se sob a influência dos manes tutelares Sá Carneiro e Santa Rita, para só falar dos de maior renome.

Ninguém melhor do que o sr. Fernando Pessoa, vulto distinto da geração nova, para nos explicar qual seja em suma o aspecto desta obra tão largamente debatida, mas de tão magro espólio material. É da sua pena o artigo bibliográfico inserto na revista “Exílio”, que publicou em 1916, em Lisboa, e onde se fez a apreciação de dois livros editados nessa data, o *Elogio da Paisagem* do sr. Alfredo Guisado, e *As três Princesas mortas num palácio em ruínas*, de minha modesta lavra. O sr. Fernando Pessoa abre assim o seu artigo: “Apesar de a sua tarefa ser a da reconstrução da literatura e da mentalidade nacionais, o Movimento Sensacionista vai dia a dia colhendo força [...]. Desde a data [...] em que, com a publicação de *Orfeu*, um oásis se abriu no deserto da intelligencia nacional [...] vêm, com patriótico agrado, de todos os solos do país, e de todos os extratos da cultura, brotar poetas da prosa e do verso que... vêm aderir aos princípios que constituem a atitude sensacionista [...]. Ninguém hoje, entre os escolares, que se prezam, admira ou imita os nossos clássicos”.

Era assim que o Boileau da nova escola anunciava o triunfo do Sensacionismo. E era nestes termos que êle prefaciava o aparecimento das duas plaquetas, a de Alfredo Guisado e a minha, integrando-as decididamente no movimento sensacionista e finalizando por dirigir-me, junto dos incitadores elogios, este perturbante conselho: Salte por cima de todas as lógicas, rasgue e queime a gramática, reduza a pó todas as coerências [...]. O movimento sensacionista colhera-me de surpresa, ao acordar da lira [...] e enredára-me nas suas teias espessas. Mas não rasguei a gramática e disso certamente se lastimava um pouco o inteligente crítico que é o sr. Fernando Pessoa, ao escrever-me há pouco, a propósito de outro livro meu, que eu seguira caminho diferente. Mas a atitude sensacionista não deixou de ser tomada por outros, que prudentemente expungiram certas inconveniências da sua estética, e hoje os precursores que são vivos fazem orgulhosamente o exame da sua biblioteca, da sua galeria, do seu conservatório; porque não só na literatura, mas na musica e nas artes plásticas, e em tudo o mais, a geração nova deu largas à exteriorização do seu novo credo de beleza.

Simplesmente, hoje não há o direito de dizer que é a obra da nova geração. Que os chamados futuristas alguma coisa influenciaram [...] os modernos artistas, não há que negá-lo, porque depois de “Orpheu” as liberdades de concepção estética ganharam foros de garantia constitucional. Mas nem todos os novos da geração puseram em tamanho desprezo os clássicos, como era de lei no programa sensacionista.

Por isso me admirei ao vêr no “Diário de Lisboa”, numa crónica do sr. Augusto Ferreira Gomes, o meu nome entre os precursores e mentores da parte da geração moderna que rasgou a gramática e reduziu a pó todas as coerências. Não. Se o resto é a literatura portuguesa, prefiro estar com ela, até que os novos compreendam que assim não deixam obra que se veja...

(CABRAL, 1925: 1)

Assumindo a sua adesão juvenil ao “movimento sensacionista” (ainda que, em nosso entender, lendo mal a crítica que, em 1916, Pessoa lhe dirigira nas páginas de *Exílio*, por confundir o Sensacionismo defendido por Pessoa com o Futurismo vanguardista que Cabral do Nascimento e Pessoa recusaram), o cronista madeirense reconhece a importância que os “chamados futuristas” e *Orpheu* haviam tido na modernização do sistema cultural português, ao experimentarem novas “liberdades de concepção estética” (CABRAL, 1925: 1).



Fig. 23a e 23b. João Cabral do Nascimento, “Dez anos depois”, artigo publicado em *Diário de Notícias*, n.º 152577, Funchal, 5 abril de 1925, p.1.

https://biblioteca-abm.madeira.gov.pt/media/publicacoesPeriodicas/Jornais/DiarioNoticias/1925/PT-ABM-COLJOR-DN_19250405.pdf

Note-se que Cabral de Nascimento questiona duas afirmações que pareciam circular na cena literária e artística portuguesa da época: a de que “o esforço criador dos novos se havia dirigido no mesmo sentido, donde era para realçar a unidade de tendências intelectuais e de sensibilidade”; a de ser ele mesmo um precursor do Modernismo (CABRAL, 1925: 1). A recusa do epíteto atribuído por Ferreira Gomes prendia-se, de resto, com a percepção de que o movimento d’os *novos*, em que ele (como já vimos) participou efetivamente desde 1916, não fora singular nem homogêneo. Em seu entender, não havia “o direito de dizer que [...] a obra da nova geração” se confinara a uma adesão cega à “lei” de um qualquer “Boileau” da “nova escola”, sobretudo se se pensasse esta “nova escola” como sinónimo de Sensacionismo, ou melhor, como sinónimo do que Nascimento, na sua leitura um pouco enviesada, entendia ser o Sensacionismo: uma estética transversal a todas as artes, mas que, supostamente, “pu[nha] em [...] desprezo os clássicos” e “rasg[ava] a gramática”, traços vanguardistas que ele afastava radicalmente da sua poética. Se se entendesse o Modernismo nesse sentido, então ele não poderia, de facto, ser identificado como um dos seus precursores e mentores.

Ora, os textos de Pessoa, Guisado e até Almada que começámos por citar permitem-nos facilmente compreender que o entendimento que os *d’Orpheu* e sobretudo Pessoa tinham dos seus Modernismos não correspondia à ideia de que “o esforço criador d’os *novos* se havia dirigido no mesmo sentido”, numa “unidade de tendências intelectuais e de sensibilidades”, sujeitas à “influência dos manes tutelares”, mesmo se pensarmos no protagonismo de figuras apontadas por Nascimento, como Sá Carneiro, Santa-Rita e o próprio Pessoa. Antes pelo contrário,

como já vimos, até a grande síntese que este último designara por Sensacionismo e que Frederico Reis apelidara de “escola de Lisboa” previa, não o apagamento das diferenças, mas antes um diálogo agónico e paradoxal que “nada deix[asse] perder do que o esforço das diferentes épocas passadas produziu”, que incluísse toda e qualquer “contribuição [...] despertadora do simbolismo, do decadentismo e dos varios movimentos (cubismo, futurismo, etc.)” mais recentes e que, nessa “fusão” em permanente metamorfose atualizadora, produzisse uma literatura que fosse o resultado do encontro de “todas as artes” (PESSOA, 2009: 76-77).

Por outro lado, bastaria que Cabral do Nascimento reparasse que a carta que recebera de Pessoa em janeiro fora enviada da sede de *Athena*, para perceber sem equívocos que a (anti)escola de Lisboa não se resumia a uma iconoclastia avessa aos clássicos e à gramática. Essa iconoclastia (que até certo ponto Nascimento também cultivou sobretudo na ficção breve publicada em folhetins entre 1916 e 1922) seria apenas a manifestação de uma das muitas “diferenças” e “antagonismos” que *os novos* experimentavam, embora numa “attitude” comum: procurar criar “arte, não para um paiz, mas para uma epoca e para uma civilização”, “falla[ndo] em voz alta, para que toda a Europa oiça” (PESSOA, 2009: 57-58). Além do classicismo evidenciado no título evocativo da deusa grega da sabedoria e das artes, *Athena* vinha revelando nas suas páginas, p. ex., o moderno classicismo de um Ricardo Reis, podendo ser entendida, como bem notou Rui Sousa, como a materialização editorial de um modernismo não vanguardista e como uma das várias tentativas pessoanas para organizar a “crise de abundância” e a “plural interrogação da existência” e da arte: a necessidade e o projeto de ser “Toda uma literatura”, como notava em carta de 1 de fevereiro de 1913 a Mário Beirão (SOUSA, 2015b: 137-140).

Ou seja, ironicamente, a crítica que Cabral do Nascimento, em “Dez anos depois”, parecia dirigir contra *os de Orpheu*, e nomeadamente contra Pessoa, procurando distanciar-se deles por supostamente sustentarem um conceito de Modernismo divergente do seu, na verdade, antes o aproximava desses seus contemporâneos. Principalmente, na defesa de que esse *movimento* fora e continuava a ser heterogéneo, plural e fluído na autonomia singular de cada criador e na sua constante metamorfose. Ao criticar os valores que suposta, mas equivocadamente encontrava n’*os de Orpheu* e em especial no pensamento estético de Pessoa (já insinuado em 1916, no artigo “Bibliografia. Movimento Sensacionista” que Cabral do Nascimento manifestamente não compreendera), o *novo madeirense*, afinal, demonstrava estar, até certo ponto, em alinhamento como aqueles.

O apagamento de Cabral do Nascimento, um *familiar inconjuncto*

Não cabe no presente artigo nem o estudo comparado da argumentação seguida por Pessoa na crítica de 1916 com os textos em que Cabral do Nascimento a comentou, nem a análise da produção literária desenvolvida pelo autor madeirense entre 1916

e 1922, quer a publicada em livro (*As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*, em 1916; *Além Mar* e *Hora de Noa*, em 1917) quer a (maioria) deixada dispersa em jornais e revistas da altura⁴³. A primeira (a realizar em artigo futuro) permitir-nos-ia comprovar o modo equivocado como Nascimento leu as críticas e as recomendações de Pessoa em “Bibliografia. Movimento Sensacionista” e quão próximos, afinal, se situavam os modos como ambos concebiam a arte e a literatura modernas. A segunda, incidindo sobre um *corpus* profusamente heterogéneo, quer do ponto de vista genológico quer do ponto de vista estético, demonstraria como a criação literária de Nascimento desses anos (quer em verso quer em prosa ficcional) efetivamente levou à prática muitos dos valores e princípios que o autor defendeu nas crónicas e nos artigos que aqui vimos comentando⁴⁴. Princípios e valores que o configuram como um inequívoco contemporâneo d’os *de Orpheu*, ainda que *inconjuncto* relativamente a esta constelação (e a outras); membro da mesma família de *novos*, mas que, justamente por ter no seu ADN os mesmos inquietantes genes, quer da busca incessante do novo, quer da independência crítica e criativa daqueles que apenas podem pertencer “à escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto [...] designação alguma colectiva” (PESSOA, 2009: 69), o excluiu e o fez excluir-se dos vários *retratos* que, sobretudo ao longo do século XX, foram configurando a família d’os *de Orpheu* e legitimando os seus membros mais ou menos *oficiais* como os *novos* desse período.

Iniciativas como a edição do n.º 3 de SW concebida por Almada em 1935, em continuidade com outras que, anos antes e também posteriormente, foram encetadas por outros que se assumiam inequivocamente como fazendo parte desse “Nós os de ‘Orpheu’”⁴⁵, podem ser lidas como exercícios de registo de memórias, que, em

⁴³A maior parte dos dispersos de Cabral do Nascimento foi reunida, em reprodução *fac-símile*, no volume 2 (ebook) de *Cabral do Nascimento. Escrever o Mundo por Detrás de Um Monóculo e a Aartir de Um Farol* (AA.VV., 2015).

⁴⁴ Ver, por exemplo, leitura do poemeto épico *Além Mar* em SALGUEIRO RODRIGUES (2014) e em SALGUEIRO (2015d); da *Novela Romântica e Burlesca de Cinco Artistas Vagabundos*, em SALGUEIRO (2015b; 2015c); e dos folhetins policiais publicados no semanário *Restauração*, em SALGUEIRO (2015a).

⁴⁵ Para além do suplemento da *Contemporânea* em 1925, vejam-se outros exemplos. A 24 de fevereiro de 1929, quando desde Coimbra a revista *Presença* questionava o suposto modernismo de António Ferro, este fez publicar a crónica “alguns precursores” n’O *Notícias Ilustrado*, então dirigido por José Leitão de Barros (FERRO, 1929: 11; 14). Texto polémico, surgia acompanhado por um conjunto de retratos dos “precursores do Modernismo em Portugal” (Pessoa na sua multiplicidade autoral, Almada, Pacheco, Santa-Rita, Sá-Carneiro, Raul Leal, Alfredo Pedro Guisado, a que se junta, claro está, o retrato do próprio Ferro) e de reproduções de obras de vários artistas plásticos modernistas em posse do cronista, fazendo do conjunto texto + imagens um pequeno dossier dedicado à “História do Movimento Moderno em Portugal” (FERRO, 1929: 11). O registo de homenagem é inequívoco. Porém, a reverência prestada aos “precursores” (grupo em que ele próprio se inclui, através da irónica autodefinição “editor irresponsável”, utilizado à revelia das hesitações que essa inclusão pudesse suscitar e que José Barreto já demonstrou terem fundamento; cf. BARRETO, 2015), e a referência explícita à crítica que *Presença* lhe dirigira, mostram que Ferro era também movido por outro propósito:

paralelo com o trabalho encetado pela *Presença* na divulgação da obra pessoana e dos seus mais próximos companheiros d'*Orpheu*, foram decisivos para a fixação (e legitimação) desse *retrato de família* e da sua História. Casos como o de Cabral do Nascimento, cuja história aqui procurámos parcialmente reconstituir, mostram, porém, como a família desses *novos* foi bem mais alargada, apesar do silêncio ou do apagamento que, nesses *retratos de família*, foram sendo operados relativamente aos seus párias, filhos pródigos ou primos mais distantes. À semelhança de qualquer outra família, também esta teve elementos que, por diversas razões pessoais e/ou circunstanciais, se afastaram da órbita dominante da sua constelação, passando os seus nomes e os seus rostos a ser apenas encontrados esporadicamente em álbuns antigos da família e em breves notas no relato da história desta.

Não obstante, este apagamento, por si só, não os exclui do que a família foi sendo com todos os seus conflitos, ruturas e continuidades complexas, nem lhes retira, *a priori*, a qualidade e a importância que poderão ter tido na redefinição do percurso e do perfil da família. Isto, sem esquecermos (como começámos por verificar no caso de Almada) que um retrato não mostra apenas aqueles que representa; enquanto representação construída a partir de um determinado enquadramento e seu respetivo ponto de vista, um retrato diz-nos também muito (embora de forma nem sempre imediatamente perceptível) do olhar daquele que faz o retrato, dos motivos e das limitações que estiveram subjacentes a esse registo de família.

Abrimos o presente artigo com uma epígrafe de Maria Irene Ramalho, tomada de empréstimo ao seu recente *Fernando Pessoa e Outros Fingidores*, onde, entre outras questões, a ensaísta desenvolve em alguns dos textos aí reunidos uma instigante reflexão a respeito de *constelações* e de elementos *inconjunctos*, destacando o potencial hermenêutico que essas duas imagens (transformadas em conceitos operatórios) podem assumir na leitura crítica (e comparada) de textos literários e das relações

(auto)legitimar o espírito modernista que considerava definir a sua obra, então sob a mira dos críticos. Em dezembro de 1935 e janeiro de 1936, Alfredo GUISADO publica dois textos em *O Diabo*, onde, para além do *requiem* em memória de Pessoa, destacava o interesse crescente pela história de *Orpheu*: “A história de ‘Orfeu’ está por escrever. É possível que qualquer dos seus fundadores se resolva um dia a escrevê-la, mas o seu nome é que já ninguém o poderá riscar da história da nossa literatura, como nunca mais será possível esquecer o nome de Fernando Pessoa” (1935: 8). A 31 de março de 1965, o suplemento *das Artes das Letras* d’*O Primeiro de Janeiro* publicava o já referido dossier para “celebrate the fifty years of *Orpheu*”, desta vez organizado por Alberto de Serpa e que Almada reutilizaria na edição do seu livro de autor *Orpheu 1915-1965* (COSTA e PIZARRO, 2017: 164). Aqui, os retratos d’*os de Orpheu* ainda vivos ou já mortos e dois poemas inéditos (de Guisado e de Violante Cysneiros/Côrtes-Rodrigues) juntavam-se a dois testemunhos-memórias em prosa, de novo assinados por Guisado e Almada Negreiros, assim como a um texto de João Gaspar Simões onde o crítico presencista reconhecia não apenas a excecionalidade da renovação desencadeada nas artes e nas letras portuguesas a partir de *Orpheu*, mas também o contributo fundamental que a *Presença* teria dado para o reconhecimento dessa excecionalidade órfica no sistema cultural português.

entre os seus autores. Uma relação que, como eloquentemente demonstra, não se esgota na questão da influência.

Em modo de conclusão, regressamos a essa nossa epígrafe e às reflexões desta ensaísta. Parafraseando Walter Benjamin, sem esquecer a utilização do verbo pessoano *constellar-se* – que Jerónimo Pizarro recuperou na sua edição crítica de *Mensagem* (PESSOA, 2020: 56) –, Maria Irene RAMALHO esclarece:

[...] a poesia está para os poetas como as constelações para as estrelas. Se é verdade que cientificamente falando, as constelações não existem, só existem as estrelas, tão-pouco existe a poesia, só existem poetas e poemas [...]. Constelações e poesia existem apenas no olhar humano – ou no *ser* poético.

(2021: 350).

Evocando os “Poemas Inconjunctos” de Alberto Caeiro, título onde encontra o eco do sentido astrológico da “palavra inglesa ‘inconjunct’”, Maria Irene RAMALHO acrescenta que também nas constelações literárias ocorrem fenómenos de *inconjunção*: poemas e poetas que, à semelhança de astros “a girar no sistema planetário do universo poético”, em episódios mais ou menos provisórios, se situam “fora da órbita” dominante da sua constelação; poetas e poemas que nem “precisam de estar em contacto, ou em conjunção, para serem lidos como parte de uma mesma constelação” (2021: 10-11; 14).

Ora, neste quadro, pensar *os de Orpheu* como *constelação* implica não cingir o nosso olhar ao “epicentro de um breve terramoto nas letras lusas” (PIZARRO, 2015: 44; 54-55) que efetivamente foi a revista e, nesta, o próprio Pessoa. Afinal, também este uma constelação, onde a “arte da ruminação”, no entender de RAMALHO, não raras vezes foi geradora de *inconjunções* (2021: 157-178). Pensar *os de Orpheu* como *constelação* exige um alargamento do nosso campo de observação ao “ambiente que ela criou” (como preferia Alfredo Guisado em 1936, curiosamente referindo-se a *Orpheu* como um “sistema planetário”⁴⁶) ou ao tal terramoto que a revista efetivamente constituiu e cujas ondas de choque se fizeram repercutir muito para além dos que nela efetivamente publicaram, da geografia circunscrita da Baixa-Chiado frequentada pelo núcleo mais familiar próximo do criador do *drama em gente* ou até do ano em que surgiu nos escaparates. De resto, é também nesse sentido que lemos as palavras do próprio Pessoa deixadas em vários inéditos e na introdução ao dossier dedicado a *os de Orpheu* em SW, com cuja referência abrimos o presente artigo e que aqui procurámos comentar.

⁴⁶No artigo evocativo de *Orpheu* antes citado, GUIADO afirmava: “quando falo em ‘Orpheu’ não falo na revista propriamente dita mas no ambiente que ela criou” e para o qual contribuíram vários elementos, girando “em volta” de Pessoa (sobretudo após o suicídio de Sá-Carneiro em abril de 1916) e funcionando “como num sistema planetário” (1936: 8).

João Cabral do Nascimento terá sido um dos jovens “com individualidade real e própria” que Pessoa não excluía da constelação *Orpheu*. E talvez possamos mesmo conjecturar, sem grande risco de faltar à verdade, que a sua não colaboração efetiva na revista, sobretudo no período em que conviveu de perto com Alfredo Guisado, se tenha apenas devido ao facto de Pessoa não ter conseguido levar ao prelo os múltiplos planos que desenhou para novas edições de *Orpheu*. O manuscrito pessoano [87A-5^r] (datável de 1916 ou 1917) apresenta o índice de uma nova edição de *Orpheu*, eventualmente um n.º 4 ou uma edição especial (PESSOA, 2009: 83). Apresentado como “Órgão do Movimento Sensacionista”, este número previa, no seu plano, a inclusão de uma “Nota de obras sensacionistas – onde sahiram, etc. – (Bibliographia do movimento sensacionista). (artigos de jornaes?)” (PESSOA, 2009: 83). Embora esta nota nunca tenha sido publicada ou sequer impressa, dado que o plano desse n.º 4 nunca foi executado, Pessoa publicaria, em abril de 1916, nas páginas da revista *Exílio*, o texto “Bibliografia. Movimento Sensacionista”, onde justamente associa Cabral do Nascimento ao Sensacionismo (PESSOA, 1916: 46-48). Um texto que caberia perfeitamente nessa edição projetada do n.º 4 de *Orpheu*, legitimando, assim, a pertença de Nascimento a *os de Orpheu*, e que, talvez por isso mesmo, marcou para sempre a relação tensional entre estes dois *novos*.

ANEXOS

Transcrição de cartas de João Cabral do Nascimento para António Sardinha, existentes no espólio de Sardinha, na Biblioteca João Paulo II da Universidade Católica Portuguesa (cota 3).

Anexo 1 – carta de 14 de fevereiro de 1918

Sr. Dr. Antonio Sardinha,
meu excelente camarada:

Tendo alguém declarado no Martinho, perante uma assembleia soléne de xícaras de café, que eu lhe dirigira uma carta despedindo-me do Integralismo e o meu amigo se recusara a publicá-la, torna-se necessario declarar que isso é absolutamente falso e não significa mais do que uma deturpação insinuada.

É certo que eu me afastei do Integralismo Lusitano, por motivos de ordem artistica que não vale discutir. Porém não participei por escrito o meu afastamento, limitando-me apenas a dizer-lho a V., uma noite, à porta do mesmo eterno Martinho. E permita-me acrescentar que V. de bôa vontade recebeu a minha confissão verbal, <ficando> continuando [↑a haver] entre nós dois, como <entre> [↑com] os outros membros do Integralismo, as melhores relações pessoases.

Achando que isto está por demais esclarecido, creia V. na admiração e sympathy do seu

Camarada e amigo,
João Cabral do Nasc^{to}.

Quinta-feira, 14 de fevereiro [de 1918 ?]⁴⁷

Anexo 2 – carta com datação incompleta⁴⁸

Segunda-feira.

Sr. Dr. Antonio Sardinha,
meu prezado amigo:

Há já alguns dias que lhe escrevi uma carta para ser publicada na *Monarquia*. Creio que se deverá ter perdido, e por isso resumirei o conteúdo d'êla: dizia eu que

⁴⁷ A 25 de dezembro de 1917, com o título “Integralismo Lusitano”, a primeira página do *Diário da Madeira* noticiava: “Informam nos que por discordancia com as doutrinas artisticas do Integralismo Lusitano, o distinto poeta sr. João Cabral do Nascimento escreveu ontem uma carta á redação do jornal a Monarquia, de Lisbôa, despedindo se de aquele grupo politico-filosófico”. A carta de 14 fevereiro será um pouco posterior a esta notícia do final de 1917.

⁴⁸ Trata-se de uma carta posterior à de 14 de fevereiro, na medida em que remete para esta última.

era falso que lhe tivesse enviado anteriormente alguma carta despedindo-me do Integralismo, pois que o meu afastamento fôra participado verbalmente a V., há quase um mez, à porta do Martinho. E dizia isto, para que se desfizesse o boato que, segundo V., circulava entre algumas pessoas e o qual se referia a uma recusa de publicação, por parte de V., da citada e imaginaria epistola.

Peço-lhe, portanto, que <faça> torne oficial a minha saída do Integralismo Lusitano, “por motivos artisticos que não vale discutir”. Porém, para que V. não suponha que o faço sem razão, apontar-lhe-ei, entre outras *más políticas* da redação da *Monarquia*, o facto de nesse jornal se ter agredido e achincalhado as pessoas citadas no folheto “A Novíssima Geração”, entre as quais eu estava (e só há pouco tempo o soube, por ter estado alguns mezes auzente.) Também a transcrição dos coices jornalísticos do <parvo> raquitico Alvaro Maia do *Nacional* fazem parte do corpo de delito.

Para finalizar, dir-lhe-ei que nunca concordei com a tal *arte integralista* (os meus livros o atestam) e orgulhosamente <rsc> recusei toda e qualquer tutela intelectual. Todos os novos, em materia artistica, pensam assim, creia...

Esperando da sua lealdade a publicação breve d’esta carta,

Sou de V. Camarada

ad^{or} e ob.^{do}

João Cabral do N.^{to}

Anexo 3 - carta de 25 de maio de 1918

Meu caro António Sardinha

Segue, nesta data, para o Secretario Geral do Int. Lusitano, uma carta da Junta Escolar de Coimbra dirigida aos dois sobreviventes da Junta Central e na qual tres amigos e camaradas meus, e eu, pedimos excusa de membros daquêle organismo.

Aproveito esta ocasião em q[ue] segue uma carta oficial p^a escrever-lhe esta epístola particular, e dizer-lhe mais uma vez quanto o estimo e admiro sempre. A discordância política – sabe-o Você m^{to} bem – não envolve quebra de amizade. E o Antonio Sardinha merece-me a maior simpatia, desde esse Tempo feliz em q[ue] surgiu em Lisboa o primeiro número da “Monarquia” e em q[ue], parece, havia algumas ilusões nas nossas almas.

O q[ue] se tem passado de então para cá, que reviravoltas! A época q[ue] passa é de febre e de vertigem e desagrada ao meu espírito recolhido e à minha vida interior. Quando puder, conte-me alguma cousa extra-política e creia na alta estima e m^{ta} admiração do seu amigo,

João Cabral

25 de Maio [de 1918]

Anexo 4 - carta de 23 de setembro de 1919

C^{bra} 23 de Set. 919.

Meu q^{do} am^o

Muito me desvaneceu a sua carta pelo q[ue] ela contem de bôa amizade e excelente camaradagem, e pelas amáveis referências à arte de um pobre rapaz das ilhas. Assim como o meu caro Ant.^o Sardinha [↑ se] encontrou em espírito nessa Espanha (o q[ue] eu já sabia por um artigo na Monarquia), também eu me reencontrei e aprendi a reconhecer os outros nesta paisagem de aguarela q[ue] é C^{bra} [Coimbra]. Aqui o sossego de alma é grande, e se não me esqueço a ouvir os roussinóis como os bardos do tempo de Castilho, é porq[ue] tenho da vida um conceito mais positivo e gosto de apreciar de longe, pelos jornaes, a marcha das coisas do mundo.

A actual geração Coimbrã, deixe-me confessa-lo, tem uma *élite* mental reduzida; porém quase toda ela, na sua franca justeza, despreza os homens e as obras da republica, tanto vale dizer q[ue] é em sua maioria realista. Publicámos (eu e mais tres rapazes⁴⁹) uma revista de nome *Icaro*, q[ue] apesar do simbolo fatidico logrou aguentar-se nas suas asas. Nela publiquei os versos q[ue] lhe mando (visto q[ue] apraz ao meu bom am^o [amigo] conhecer as minhas ultimas poesias). Do 2.^o numero, q[ue] está a publicar-se, irá ter um exemplar ao seu encontro.

Vamos publicar em Out[ubro], um jornal de feição integralista – porém não como a *Patria Nova* ...

Vejo q[ue] Você tem trabalhado m^{to}, e espero q[ue] em breve <leia> poderei lêr os seus livros impressos; mas não me diga q[ue] atrás de si só tem esboços e tentativas!

Não, meu caro am^o [amigo], a vossa geração foi, de começo, reconstrutora, e tão cedo não surgirá em C^{bra} [Coimbra] uma revista como a *Nação Portuguesa*. O Tempo o dirá!

Tenho feito autos-de-fé de certa papelada do periodo dos pavões e dos brocados. Outra metade, copiada em papel Wattman, foi guardada cuidadosamente numa mala, como documentação... visto não ter, como Fradique, uma princeza eslava em quem pudesse *ofertar. Dos tres livros q[ue] publiquei fiz o seguinte conceito: *Princesas mortas* – bilhetes de visita com sonetinhos. *Hora de Nôa* – um estojo bisantino onde umas peças enferrujam, e meia-duzia escapou. Essa meia-duzia, convenientemente depurada, será inserta mais tarde com coisas novas.

Ao *Além-mar* guardo uma certa consideração.

Perdoe-me V. falar-lhe de coisas já sem interesse, mui principalmente p^a si.

⁴⁹ Luiz Vieira de Castro (Funchal, Funchal, 1898-1954), Alfredo Brochado (Amarante, 1897 – Lisboa, 1949) e Américo Cortez Pinto (Leiria, 1896 – Cascais, 1979).

A morte do Dr. X^{er} [avier] Cordeiro foi bastante sentida; e m^{to} por mim, q[ue] ignorava a sua triste doença.

O ambiente academico é, como lhe disse, de hostilidade ao regimen; no novo jornal faremos uma campanha doutrinal, e bem me parece q[ue], neste ano lectivo, alguma coisa frutificará.

A Espanha deve ser interessante. Eu é q[ue] ainda não saí d'esta linda patria, tendo entretanto andado aos tombos de cá p^a a Perola⁵⁰, e da Perola p^a cá...

Tenciono formar-se em Out[ubro] de [1]920.

Enfim, mais um bacharel. Deus permita q[ue] V. possa voltar em breve, e com as homenagens q[ue] lhe são devidas! Dê sempre noticias e aceite um grande abraço d'este seu

m^{to}. am^o e adm^{dor}
João C. do N.

R/c R. Antero de Quental, 36.

⁵⁰ Leia-se “Pérola do Atlântico”, expressão utilizada frequentemente, desde o séc. XIX, para referir a ilha da Madeira.

Bibliografia

- AA.VV. (2015). *Cabral do Nascimento. Escrever o Mundo Por Detrás de Um Monóculo e a Partir de Um Farol*. Ana Salgueiro e Paulo Miguel Rodrigues (orgs.). Funchal: Imprensa Académica. 2 vols. (vol. I, impresso; vol. II, ebook anexo ao vol. I).
- _____. (1993). *Pacheco, Almada e «Contemporânea»*. Daniel Pires e António Braz Oliveira (orgs.). Lisboa: CNC / Bertrand Editora.
- _____. (1925). *Contemporânea*, n.º 1, 1.º Suplemento. Lisboa, março. Ver: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
- _____. (1915a). *Orpheu. Revista Trimestral de Literatura*, n.º 2, Lisboa, abril-junho.
- _____. (1915b). *Orpheu. Revista Trimestral de Literatura*, n.º 1, Lisboa, janeiro-março.
- BARRETO, José (2018). “A Mensagem de Fernando Pessoa e o prémio de poesia do SPN de 1934”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14, outono, pp. 289-329. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/eray-jf59>
- _____. (2015). “António Ferro. O ‘editor irresponsável’. 1915: O Ano do Orpheu. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 215-224.
- BRAGANÇA, Afonso (1922). “Cronica”. *Contemporânea – Grande Revista Mensal*, n.º 1, Lisboa, maio, , pp. 1-3. Ver: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
- CABRAL, João (1925). “Dez anos depois”. *Diário de Notícias*, n.º 15257, Funchal, 5 de abril, p.1.
- _____. (1918a). “Literatura Madeirense (Conclusão). As Poetisas”. *Diário da Madeira*, n.º 2235, Funchal, 27 de agosto, p.1.
- _____. (1918b). “Literatura Madeirense IV. A novíssima geração”. *Diário da Madeira*, n.º 2233, Funchal, 24 de agosto, p.1.
- _____. (1918c). “Literatura Madeirense III. O Futurismo”. *Diário da Madeira*, n.º 2231, Funchal, 22 de agosto, p.1.
- _____. (1918d). “Literatura Madeirense II. O Simbolismo”. *Diário da Madeira*, n.º 2229, Funchal, 20 de agosto, p.1.
- _____. (1918e). “Literatura Madeirense. Prefacio do livro em preparo: Antologia de Poetas da Ilha da Madeira”. *Diário da Madeira*, n.º 2228, Funchal, 18 de agosto, p.1.
- CLARA, Isabel Santa; FALCÃO, Ana Margarida (2015). “Descaminho: dos poemas de Cabral do Nascimento às ilustrações de Francisco Franco – uma abordagem interartes”. *Cabral do Nascimento. Escrever o Mundo por Detrás de Um Monóculo e a Partir de Um Farol*. Ver: AA.VV. (2015), [e-book].
- COSTA, Sílvia Laureano; PIZARRO, Jerónimo (2017). “Almada’s Notes for the Memory of Orpheu”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies* (número especial: *Modernismos portugueses 1915-1917 – Contextos, Facetas e Legados da geração Orpheu*; editores convidados: Steffen Dix e Patrícia Silva), n.º 11, primavera, pp. 155-173. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0V12305>
- CRUZ, Visconde do Porto da (1953). *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira*. 3.º Período – 1910-1952. Funchal: CMF, vol. III.
- DIX, Steffen (2017). “Ah, poder ser futurista, sendo sensacionista! Fernando Pessoa e a sua posição ambivalente perante o futurismo”. *Colóquio/Letras*, n.º 194, Lisboa, janeiro/abril, pp. 49-64.
- DIX, Steffen; SILVA, Patrícia (2017). “Introductory Note. The Emergence of Portuguese Modernism: Contributions to its Cultural History”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies* (número especial: *Modernismos portugueses 1915-1917 – Contextos, Facetas e Legados da geração Orpheu*; editores convidados: Steffen Dix e Patrícia Silva), n.º 11, primavera, pp. 1-8. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0GT5KCI>.
- EAGLETON, Terry (1970). *Exiles and Émigrés. Studies in Modern Literature*. New York: Schocken Books.

- D'É[ÇA], A[ntónio] (1925). "Vida Literária. Obra realizada". *Contemporânea*, n.º 1, 1.º Suplemento. Lisboa, março, pp. 2-3.
- FARIA, Sara Beatriz Andrade (2020). *Golden Gate Grand Café. Um Aspeto da Sociabilidade Funchalense*. Tese de mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. Lisboa: ISCTE.
- FERREIRA, Sara Afonso (s. d.), "Manifesto Anti-Dantas", *Modern!smo. Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. <https://modernismo.pt/index.php/arte/details/20/215>
- FERRO, António (1929). "Alguns precursores". *O Notícias Ilustrado*, série II, n.º 37, Lisboa, 24 de fevereiro, pp. 11 e 14. <http://ric.slhi.pt/docs/Extras/0000001673.pdf>
- GIRALDO GIL, Alejandro (2016). "Orpheu 1915-1965: una reedición". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, primavera, pp. 495-563. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0K072G3>
- GOMES, Augusto Ferreira (1925). "ARTE MODERNA. O Salão de Outomno e a reabilitação da pintura portuguesa". *Diário de Lisboa*, n.º 1173, 3 de fevereiro, p. 2. Ver: <http://casacomum.org/>
- GÓIS, Joana Catarina Silva (2015). *A Geração do Cenáculo e as Tertúlias Intelectuais Madeirenses (da I República aos anos 1940)*. Dissertação de mestrado. Porto: FLUP.
- GREENBLATT, Stephen; ŽUPANOV, Ines; MEYER-KALKUS, Reinhard; PAUL, Heike; NYÍRI, Pál; PANNEWICK, Friederike (2010). *Cultural Mobility: A Manifesto*. New York: Cambridge University Press.
- GUISADO, Alfredo Pedro (1965). "O Público e a Revista". *O Primeiro de Janeiro. Das Artes das Letras*, Porto, 31 de março, p. 1.
- ____ (1936). "Algumas palavras sobre 'Orfeu'". *O Diabo*, n.º 81, Lisboa, 12 de janeiro, p. 8. Ver: <http://casacomum.org/>
- ____ (1935). "Fernando Pessoa e a sua influência na literatura moderna". *O Diabo*, n.º 77, Lisboa, 15 de dezembro, p. 8. Ver: <http://casacomum.org/>
- GOMES, Dórdio et al. (1923). *5 Independentes: Exposição de Pintura, Escultura, Gravura, Desenho*. Catálogo. Lisboa: SNBA.
- HELDER, Herberto (1999 [1963]). "Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt". *Poemas de Edmundo de Bettencourt*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 7-29.
- HOVORKOVA, Nataliya (2017). "Fernando Pessoa caricaturado presencialmente por António Teixeira Cabral: contexto e circunstâncias". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, outono, pp. 236-287. Brown Digital Repository, Brown University Library. Disponível em: <https://doi.org/10.7301/Z0610XJM>.
- JUSTO, Carlos Pazos (2013). *Relações Culturais Intersistêmicas no Espaço Ibérico: O Caso da Trajetória de Alfredo Guisado (1910-1930)*. Tese de Doutoramento em Ciências da Cultura. Especialidade em Cultura Espanhola. Universidade do Minho / Instituto de Letras e Ciências Humanas. <http://hdl.handle.net/1822/45677>
- LOURENÇO, Eduardo (2016 [1960]). "'Presença' ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?". *Obras Completas de Eduardo Lourenço. Tempo e Poesia*, vol. III, coordenação Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 145-160, 211-217 e 778.
- MARNOTO, Rita (2011). "Futurismo in Portuguese: from Azores to India". *Shades of Futurism. Futurismo in Ombra. Atti del Convegno Internazionale*. Pietro Frassica (org.). Novara: Interlinea Edizioni, pp. 71-87.
- ____ (2009). *Negreiros – Dantas. Uma Página para a História da Literatura Nacional*. Coimbra Manifesto 1925. Lisboa: Fenda
- ____ (1994). "Levita, Almada e Dantas. O feitiço contra o feiticeiro". *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre*, n.º 9 (nova série), Atelier de Artes Plásticas de Portalegre, pp. 7-21.
- MARRUCHO, Ana Cristina Ferreira Assunção (2008). *"Presença" ou a Contra-Revolução do Modernismo Português – A Crítica de Um Mito ou o Mito da Crítica?* Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas. Lisboa: Universidade Aberta.

- MENEZES, Albino (2011). *Lava Fervente. Uma Antologia da Obra de Albino Menezes*. Seleção, organização, introdução e notas de Dalina Maria Gouveia Pestana. Funchal: DRAC / SREC.
- MENEZES, Manoel (1921). "Portugal Literário". *Nova Phenix Renascida*, n.º 1, Coimbra, julho, pp. 1-4
- MENEZES, Pedro de (1915). *Elogio da Paisagem*. Lisboa: Livraria Brasileira.
- M. G. (1917a). "Uma palestra com um poeta madeirense. O que nos diz do seu livro o sr. João Cabral do Nascimento – Como a critica recebe as estreias – 'Crepusculo de Febre', novella extravagante – Algumas quadras de um volume de poemas". *Diário da Madeira*, n.º 1764, Funchal, 20 de janeiro, p. 2 [transcrição de entrevista publicada anteriormente no *Diário Nacional*]. Ver: <https://biblioteca-abm.madeira.gov.pt/>
- ____ (1917b). "Entrevista de arte. O que nos diz um escriptor monarchico. Sobre o integralismo em Portugal". *Diário da Madeira*, n.º 1753, Funchal, 7 de janeiro, p.1 [transcrição de entrevista publicada anteriormente no *Diário Nacional*]. Ver: <https://biblioteca-abm.madeira.gov.pt/>
- MIRAGLIA, Gianluca (2017). "Londres, 1914 – Junho: A obra-prima do Futurismo". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 11, primavera, pp. 174-209. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0MG7MQ0>
- NASCIMENTO, Cabral do (1963). *Cancioneiro (1932-1962)*. Lisboa: Portugália Editora.
- ____ (1917). "Das horas que não voltam... Os novos". *a Monarquia, diario integralista da tarde*, n.º 66, Lisboa, 30 de abril, p. 1.
- ____ (1916a). "Crónicas de Olissipo". *Diário da Madeira*, n.º 1709, Funchal, 14 de novembro, p. 2.
- ____ (1916b). "Crónicas de Olissipo". *Diário da Madeira*, n.º 1694, Funchal, 27 de outubro, p. 2.
- ____ (1916c). "Crónicas de Olissipo". *Diário da Madeira*, n.º 1689, Funchal, 21 de outubro, p. 1.
- NASCIMENTO, João Cabral do (1924). *Alguns Sonetos*. Lisboa: Tipografia Formosa.
- ____ (1916). *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*. Lisboa: Oficinas Gráficas de Henrique Pereira & Ct.ª.
- NEGREIROS, José de Almada (2015 [1965]). *Orpheu 1915-1965*. Paginação de Rita Lynce sobre maquete original e conceção gráfica de José de Almada Negreiros em 1965. Lisboa: Ática.
- ____ (1965). "No cinquentenário de Orpheu". *O Primeiro de Janeiro. Das Artes das Letras*, Porto, 31 de março, p. 1.
- ____ (1935a). "Vistas do SW". *SUDOESTE: cadernos de ALMADA NEGREIROS*, n.º 2, Lisboa, outubro, pp. 3-12. Ver: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/> (cf. <https://purl.pt/33835>).
- ____ (1935b). "Um Aniversário. 'Orpheu'. Quais as características dessa revista literaria que tão profundamente influiu no pensamento português". *Diário de Lisboa. Suplemento literário*, 8 de março, pp. 1 e 7.
- ____ (1935c). "O Orfeu". *Diário de Notícias*, Lisboa, 5 de dezembro, s. p.
- ____ (1932). "Para a Presença". *Presença*, n.º 35, Coimbra, março/maio, p. 2. Veja-se: https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_item1/index.html
- ____ (1923). *A SCENA DO ODIO POR José d'Almada-Negreiros POETA SENSACIONISTA E NARCISO DO EGYPTO 1915, separata d' A Contemporânea – Grande Revista Mensal*, n.º 7 (janeiro), n.º 8 (fevereiro) e n.º 9 (março), Lisboa. Ver: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
- ____ (1917). "A SCENA DO ODIO DE JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS POETA SENSACIONISTA E NARCISO DO EGYPTO". *Orpheu*, n.º 3, Lisboa, pp. 194-210. <http://ric.slnhi.pt/docs/Extras/0000001647.pdf> [Provas não publicadas].
- PATRÍCIO, Rita (2015). "'Nós os de Orpheu': da distinção". *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 2, outubro.
- PESSOA, Fernando (2020) [c. 1911]. "Anarchismo". *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 155-156.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1935). "Nós os de 'Orpheu'". *SUDOESTE: publicação mensal*, n.º 3, Lisboa, novembro, p. 3. Ver: <http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/> (cf. <https://purl.pt/33835>).

- _____. (1916). "Bibliografia. Movimento Sensacionista". *Exílio. Revista Mensal de Artes Lettras e Sciencias*, n.º 1, Lisboa, abril, pp.46-48. <http://ric.slihi.pt/Exilio/revista>.
- PESTANA, César (1968). "Academias e Tertúlias Literárias da Madeira. O Cenáculo". *Das Artes e da História da Madeira*, vol. 7, n.º 38, Funchal, pp. 21-23.
- _____. (1952). "Academias e Tertúlias Literárias da Madeira". *Das Artes e da História da Madeira*, vol. 2, n.º 12, Funchal, pp. 35-36.
- PIZARRO, Jerónimo (2015). "Orpheu, uma revista-manifesto". *Revista Desassossego*, n.º 14, São Paulo, dezembro, pp. 44-56. <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/105343/109823>.
- _____. (2009). "Pessoa e 'Monsieur' Marinetti". *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 4, Lisboa: Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, pp. 77-88.
- RAMALHO, Maria Irene (2021). *Fernando Pessoa e Outros Fingidores*. Lisboa: Tinta-da-china.
- REIS, Leonor (2019). "No centro da periferia. Os independentes do modernismo português". *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, n.º 7, Lisboa, dezembro, pp. 197-217. Número completo disponível: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2019/04/Convocarte_N7.pdf
- RODRIGUES, Paulo Miguel (2015). "Cabral do Nascimento – Aspectos do seu pensamento político (1915-1926)". *Cabral do Nascimento. Escrever o Mundo por Detrás de Um Monóculo e a Partir de Um Farol*. Ver: AA.VV. (2015), vol. I, pp. 42-65.
- SALGUEIRO, Ana (2022). "Da estranheza (do Fantástico) no cinema de Manuel Luiz Vieira, produzido na Madeira na década de 1920". *Arquivo Histórico da Madeira*, nova série, n.º 4, Funchal, pp. 381-406.
- _____. (2019). "Ouverture_pre.lú.di.o. Modernidade(s). Modernismo(s): da pluralidade translocal e transhistórica", *TRANSLOCAL: culturas contemporâneas locais e urbanas*, n.º 2, Funchal, pp. 11-23.
- _____. (2018). "Nascimento, João Cabral". *Aprender Madeira. Dicionário Enciclopédico* [online], Funchal: APCA. <https://aprendermadeira.net/article/nascimento-joao-cabral-do>
- _____. (2015a). "Cabral do Nascimento, ficcionista policial. Propaganda anti-republicana, desdobramento autoral e questionação dos valores da Modernidade". *Cabral do Nascimento. Escrever o Mundo por Detrás de Um Monóculo e a Partir de Um Farol*. Ver: AA.VV. (2015), [e-book].
- _____. (2015b). "Notícias de um folhetim moderno (1916-18): experimentalismo de uma escrita em rede. 'Novela Romântica e Burlesca de Cinco Artistas Vagabundos'". *Cabral do Nascimento. Escrever o Mundo por Detrás de Um Monóculo e a Partir de Um Farol*. Ver: AA.VV. (2015), vol. I, pp. 73-82.
- _____. (2015c). "The strange case of the five wandering artists. Madeira, 1916 a peripheral modernity strikes back against Modernity". *Cabral do Nascimento. Escrever o Mundo por Detrás de Um Monóculo e a Partir de Um Farol*. Ver: AA.VV. (2015), vol. I, pp. 83-91.
- _____. (2015d). "Uma Ilha Além-Mar ou a nostalgia do Paraíso Perdido em Cabral do Nascimento". *Cabral do Nascimento. Escrever o Mundo por Detrás de Um Monóculo e a Partir de Um Farol*. Ver: AA.VV. (2015), [e-book].
- SALGUEIRO RODRIGUES, Ana (2014). "Sobre Além-Mar: Poemeto épico que fez Joam Cabral do Nascimento para narrar a história tormentosa das caravelas que aportaram à Ilha do senhor Infante na madrugada do século XV. João Cabral do Nascimento". *Literary Histories in Portuguese*, n.º 26, pp. 215-221. https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS26_Rodrigues_page215
- SARAIVA, Arnaldo (2011). "Prefácio". *Lava Fervente. Uma Antologia da Obra de Albino Menezes*. Seleção, organização, introdução e notas de Dalina Maria Gouveia Pestana. Funchal: DRAC / SREC, pp. 9-15.
- SERRA, Filomena Maria de Carvalho (2013). *O Retrato na Encruzilhada da Pintura em Portugal (1911-1949)*. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea. Lisboa: FCSH / UNL.
- SILVA, Patrícia (2017). "Alfredo Guisado and the Orpheu Affair: Tracing the Magazine's Reception and Impact through the Távora Archive". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º

- 12, outono, pp. 288-332. Brown Digital Repository, Brown University Library. Disponível em: <https://doi.org/10.7301/Z09S1P81>.
- SILVESTRE, Osvaldo (2008). “Modernismo Português”. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo*, organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Caminho, pp. 472-476
- SIMÕES, João Gaspar (1965). “O Orpheu ou Cinquenta Anos de Modernismo”. *Primeiro de Janeiro. Das Artes das Letras*, Porto, 31 de março, p. 1.
- _____. (1935). “NÓS ‘A PRESENÇA’”. *SUDOESTE: publicação mensal*, n.º 3, Lisboa, novembro, p. 22. Ver: <http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/> (cf. <https://purl.pt/33835>).
- S. N. (1929). “Os Precursores do Modernismo em Portugal”. *O Notícias Ilustrado*, n.º 37, Lisboa, 24 de fevereiro, pp. 8-9. <http://ric.slihi.pt/docs/Extras/0000001673.pdf>
- SOUSA, Rui (2015a). “Os Bastidores Brasileiros de Orpheu: páginas da revista *Fon-Fon!* (1912-1914)”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 7, primavera, pp. 160-181. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0N58JW0>.
- _____. (2015b). “Nos Bastidores do ‘Drama em Gente’: etapas da evolução dos Heterónimos à luz da correspondência órfica”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 7, primavera, pp. 133-159. Brown Digital Repository, Brown University Library. Disponível em: <https://doi.org/10.7301/Z0XK8D1R>.
- _____. (2011). *Os Bastidores de Orpheu*. Lisboa: CLEPUL.
- TAVARES, Cristina Azevedo (1993). “José Pacheco e os ‘Novos’”. *Pacheco, Almada e «Contemporânea*”. Daniel Pires e António Braz Oliveira (orgs.). Lisboa: CNC / Bertrand Editora, pp. 59-67.
- TEIXEIRA, Maria Mónica (2005). *Tendências da Literatura na Ilha da Madeira nos séculos XIX e XX*. Funchal: CEHA
- VALENTE, António Carlos Jardim (2019). “A 1.ª Exposição de Arte Moderna no Funchal (1922): o contexto e os protagonistas”. *Isleña*, n.º 65, Funchal, julho-dezembro, pp. 27-38.
- _____. (1990). *As Artes Plásticas na Madeira (1910-1990). Conjunturas, Factos e Protagonistas do Panorama Artístico Regional no Século XX*. Tese de mestrado em História da Arte. Funchal: Universidade da Madeira.
- VENTURA, Ana (2011). “COELHO, Gustavo Augusto”. *Dicionário Online de Músicos na Madeira*. Funchal: DID-GCEA. Ver: <https://recursosartisticos.madeira.gov.pt/>

ANA SALGUEIRO é doutoranda em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa (UCP); mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e licenciada em LLM-Estudos Portugueses, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da UCP e do Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira. Desde 2020, colabora com o Centro de Estudos de História do Atlântico (Funchal), em regime de mobilidade, onde coordena a linha de investigação “Fotografia, Postal-Ilustrado e Cinema: Narrativas, Representações e Memórias Insulares”. Nas áreas dos Estudos Literários, Estudos de Cultura e Estudos Insulares, o seu trabalho tem-se ocupado sobretudo dos sistemas da Macaronésia Lusófona, abordando questões como: o exílio e a mobilidade humana, cultural e textual; as implicações entre cultura e poder; a relação entre fenómenos culturais, imaginários e fenómenos naturais. Este trabalho tem sido apresentado em reuniões científicas e eventos culturais, encontrando-se publicado em livros, atas e publicações periódicas especializadas, nacionais e internacionais. É coautora e atual coordenadora do projeto e revista *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*.

ANA SALGUEIRO is a PhD candidate in Culture Studies at the Catholic University of Portugal. She has a master's degree in African Lusophone Literature and is graduated in Portuguese Studies, both at the University of Lisbon. Ana is a researcher at the Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (Catholic University of Portugal) and at the Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais (University of Madeira). Since 2020, Ana has collaborated with the Centro de Estudos de História do Atlântico (Funchal), where she coordinates the project “Photography, Illustrated Postcard and Cinema: Narratives, Representations and Island Memories”. As a researcher, her work, both in the field of Literary Studies and in the field of the Studies of Culture, has been mainly concerned with the Lusophone Macaronesia insular systems. Favouring interdisciplinary frameworks and approaches, Ana addresses issues such as: exile and human, cultural and textual mobility; the implications of culture and power; the relation between cultural, imaginary, and natural phenomena. Her work has been presented and communicated at scientific meetings and cultural events and is published in national and international specialised journals and in books. She is co-author and coordinator of the project and journal *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*.

Fernando Pessoa e Guilherme de Faria: História de um (des)encontro

[Fernando Pessoa and Guilherme de Faria: History of a (mis)encounter]

José Rui Teixeira*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Guilherme de Faria, História da literatura, História da cultura.

Resumo

Fernando Pessoa e Guilherme de Faria partilharam há cem anos, em Lisboa, os lugares de tantos encontros e desencontros no meio literário. É certo que se cruzaram e que contactaram, mas persiste a dúvida de que se tenham conhecido pessoalmente. São estes uns subsídios para a história de um (des)encontro.

Keywords

Fernando Pessoa, Guilherme de Faria, History of literature, History of culture.

Abstract

Fernando Pessoa and Guilherme de Faria shared a hundred years ago, in Lisbon, the places of so many encounters and disagreements in the literary world. It is true that they crossed paths and made contact, but the doubt remains that they met in person. These are some subsidies for the history of a (mis)encounter.

* Cátedra Poesia e Transcendência – Sophia de Mello Breyner Andresen, Universidade Católica Portuguesa (Porto).

Quando Guilherme de Faria nasceu, em 1907, Fernando Pessoa tinha já 19 anos e as circunstâncias das suas vidas não permitiriam prever um encontro entre os dois poetas. Mas a história da literatura não se faz apenas de encontros; faz-se também de desencontros.

Guilherme de Faria nasce em Guimarães, no seio de uma família abastada, arreigada a um contexto tradicional e católico, com justificadas expectativas sociais. O seu pai – António Baptista Leite de Faria – fora companheiro de Sidónio Pais nos tempos de estudante, em Coimbra, onde se formou em Medicina. Dessa amizade e sintonia política, resultará o fascínio de Guilherme de Faria – criança ainda – por Sidónio Pais. Com efeito, antes de despertar para a poesia, sentira-se fascinado pela política e pelo jornalismo proselitista e panfletário. Não tinha ainda 11 anos quando, vencendo todas as dificuldades e oposições, fundou um jornal destinado a defender obstinadamente o presidente e a República Nova: o primeiro número desse jornal, o *5 de Dezembro*, foi publicado no dia em 22 de agosto de 1918. Guilherme de Faria era o diretor deste quinzenário “Defensor da Causa Sidonista”. Se os primeiros artigos ainda se ressentiam de alguma inexperiência e pouca idade, a sua qualidade foi melhorando progressivamente. Na apresentação, Guilherme de Faria estabelece o propósito do *5 de Dezembro*: “Ao fundar este jornal proponho-me defender unicamente três ideais sublimes que são a base da educação dum povo e cuja memória jamais me será ingrata – Deus, Pátria e República” (FARIA, 1918: 2).

António Baptista Leite de Faria parte para Lisboa em outubro de 1918, dois meses antes do assassinato de Sidónio Pais, a 14 de dezembro. A morte do presidente e o regresso da República Velha constituem para Guilherme de Faria inexcusáveis fatalidades históricas. No último número do *5 de Dezembro*, no dia 12 de janeiro de 1919, escreve sentidamente:

Neste momento verdadeiramente trágico, mais que nunca é necessária a união de todos os republicanos sinceros, de todos os patriotas verdadeiros, em torno da bandeira da Pátria, para assim continuarmos, com patriotismo e entusiasmo, a obra grandiosa e profundamente republicana do homem que foi o Presidente Mártir, Herói e Santo, o maior português dos tempos atuais.

(FARIA, 1919: 2)

Escutamos nestas palavras o eco da densidade emocional do poema “À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais”, de Fernando Pessoa, publicado na *Acção* (n.º 4, 27 de fevereiro de 1920), onde se lê: “Flor alta do paul da grei, | Antemanhã da Redenção, | Nele uma hora encarnou el-rei | Dom Sebastião” (PESSOA, 2005: 122). Aqui se encontram, sem o saber, os dois poetas uma primeira vez. Nesse mesmo ano de 1920, Guilherme de Faria escreve dois sonetos (inéditos) dedicados à memória de Sidónio Pais. Num dos sonetos, intitulado “Salvem a Pátria!”, o jovem poeta, com apenas 12 anos, escreve num tom enfático:

Gelada noite. A Pátria está a expirar.
Tudo está envolto por um negro manto:
Todos estão cegos já, d'amargo pranto.
Não existe um só raio de luar...

No túmulo sagrado, vetusto e santo,
Os antigos valentes estão a falar:
(Escutai! Escutai! – Milagre sacrossanto!)
São eles que gritam: “Ressurgir! Acordar!”

Ó ardente e vibrante e linda mocidade!
Ó almas em flor, almas de fresca idade!
– Proclamai o bem e eliminai o mal!

Os heróis impávidos do tempo d'outrora,
Ordenam que se vista a Pátria d'aurora,
Ordenam que se salve o velho Portugal!

(FARIA, “Salvem a Pátria!”, 1920, manuscrito inédito, coleção particular)



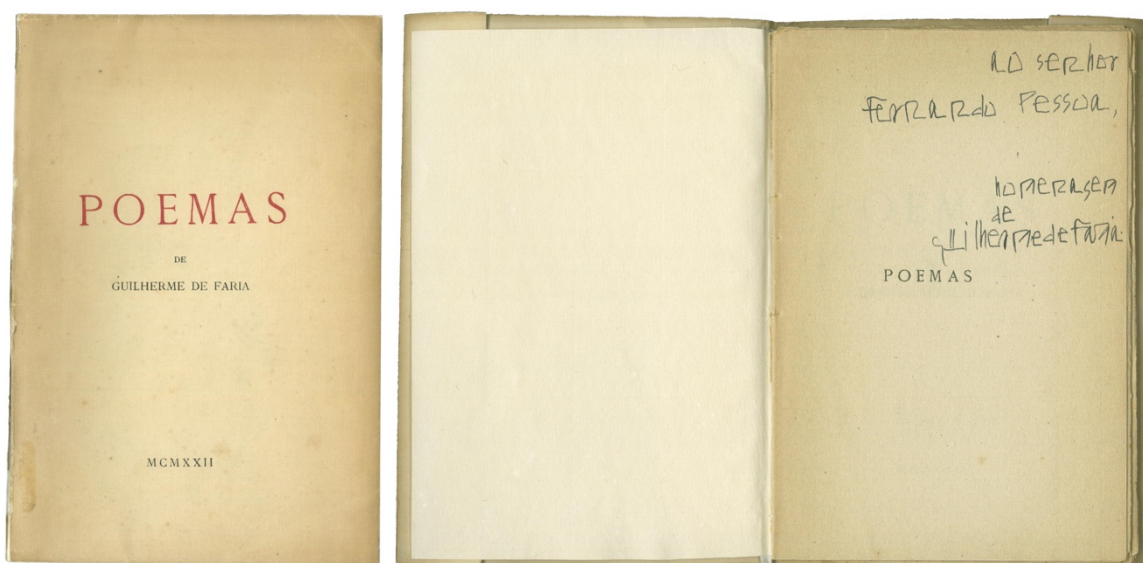
Fig. 1. Jornal 5 de Dezembro, do dia 22 de Dezembro de 1918.

*

No outono de 1919, a família junta-se a António Baptista Leite de Faria em Lisboa, passando a viver no espaçoso 2.º andar do n.º 11 da Rua da Horta Seca, junto ao Largo de Camões. Guilherme de Faria despede-se de Guimarães e, com apenas 12 anos, passa a viver entre o Bairro Alto e o Chiado. O seu crescente interesse pela poesia será escorado nos cafés e nas livrarias, na proximidade que vai estabelecendo – criança ainda – com os meios literário e artístico lisboetas da década de 1920.

Para além da precocidade de Guilherme de Faria, é impressionante o modo como se relacionava com os diferentes grupos: monárquicos afetos ao Integralismo Lusitano e republicanos, saudosistas e modernistas, gente como Raul Brandão, Fausto Guedes Teixeira, Teixeira de Pascoaes, Afonso Lopes Vieira, António Correia d'Oliveira, Alfredo Pimenta, Raul Leal, Luís de Almeida Braga, Carlos de Lemos, Vitoriano Braga, Mário Beirão, Mário Saa, José de Almada Negreiros, António Botto e, entre outros, José Bruges d'Oliveira. Da sua geração, Guilherme de Faria introduz no meio literário – como no séquito de Pascoaes, n' A Brasileira do Chiado – Anrique Paço d'Arcos e António Pedro.

No final de abril de 1922, estreia-se com *Poemas* e, logo em novembro, publica *Mais Poemas*. Os dois livros foram oferecidos – assinados e dedicados – a Fernando Pessoa (cf. Figs. 2 a 5). Lê-se no exemplar de *Poemas*: “Ao senhor Fernando Pessoa, homenagem de Guilherme de Faria”; o mesmo no exemplar de *Mais Poemas* que, além disso, tem a data de 6 de outubro de 1923, dia em que o jovem poeta celebrou dezasseis anos. Com efeito, não sei se chegaram a conhecer-se pessoalmente, nem quem terá mediado a relação, nem se os livros constituem apenas uma oferta de circunstância, como de certo modo as dedicatórias parecem indicar.

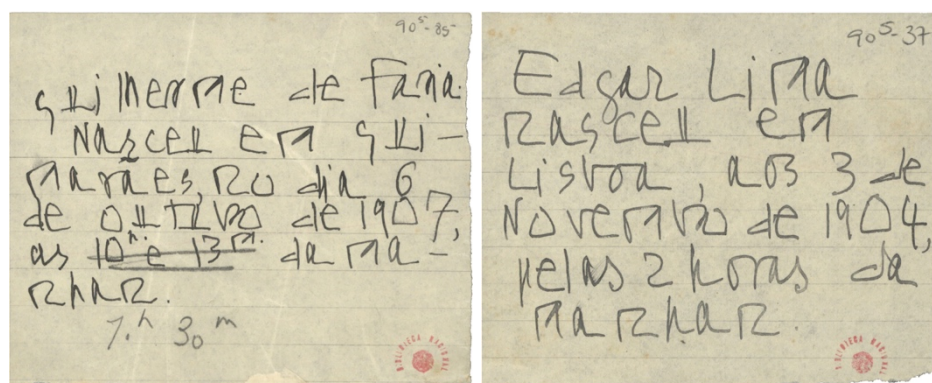


Figs. 2 e 3. Guilherme de Faria. *Poemas*. Lisboa: Imprensa Manuel Lucas Torres, 1922. [CFP 8-184]



Figs. 4 e 5. Guilherme de Faria. *Mais Poemas*. Lisboa: Imprensa Manuel Lucas Torres, 1922. [CFP 8-183]

Porém, verdadeiramente intrigantes, são dois apontamentos autógrafos de Guilherme de Faria (cf. Figs. 6 e 7), que a caligrafia permite datar de 1923, com os nome, local, data e hora de nascimento do poeta e de Edgar de Lima, amigo com que privou nessa época. Como chegaram estes apontamentos a Fernando Pessoa? Teriam como propósito um horóscopo?



Figs. 6 e 7. Apontamentos localizados no espólio pessoano (BNP/E3, 90°-85°, 90°-37°).

Anrique Paço d'Arcos, em "Voz nua e descoberta", partilha a memória de mais um desencontro:

Nessa minha fugaz incursão nos meios literários uma falha se verificou de que hoje guardo verdadeiro desgosto: não ter conhecido Fernando Pessoa. Lembro-me vagamente de o ter visto uma vez a uma mesa do Martinho da Arcada, quando ali entrei com o Guilherme para este comprar cigarros. Mas então nem literariamente o conhecia ainda, e para sempre o perdi.

(PAÇO D'ARCOS, 1993: 264)

Se já se conhecessem, ter-se-iam certamente cumprimentado e Guilherme de Faria teria apresentado Anrique Paço d'Arcos a Fernando Pessoa. É possível que este episódio tenha sido anterior a 6 de outubro de 1923, mas também é possível que Guilherme de Faria e Fernando Pessoa não se tenham conhecido pessoalmente.

No catálogo da biblioteca de Guilherme de Faria (manuscrito em dois cadernos, datados de 1924 e 1926), há apenas uma referência a Fernando Pessoa: à edição de 1921 da sua tradução de *A Voz do Silêncio*, de Helena Blavatsky.

No espólio de António Hartwich Nunes, encontrei um recorte do n.º 834 da *Ilustração Portuguesa*, de 11 de fevereiro de 1922, que Guilherme de Faria lhe enviou, com o poema “Canção”, de Fernando Pessoa (cf. PESSOA, 2005: 101).

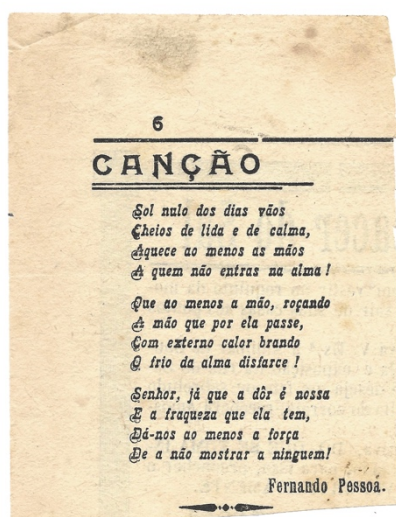


Fig. 8. Recorte do n.º 834 da *Ilustração Portuguesa*.

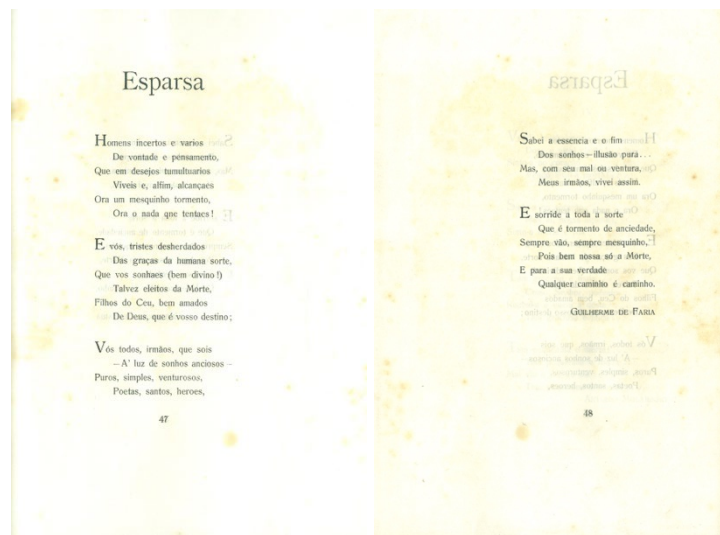
Não encontrei qualquer outra referência a Fernando Pessoa entre os documentos de Guilherme de Faria que me foi possível reunir, mas sei que havia pelo menos uma carta de Pessoa – há muito desaparecida – no espólio da casa da Rua da Horta Seca. Seria provavelmente uma carta de circunstância a agradecer a oferta dos livros.

Seja como for, Guilherme de Faria relacionou-se e correspondeu-se com vários amigos de Fernando Pessoa, como é o caso de António Botto, Raul Leal, Mário Saa, Vitoriano Braga e José de Almada Negreiros.¹

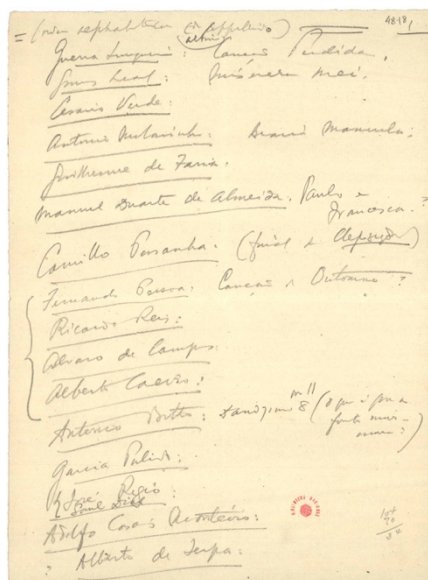
¹ Almada Negreiros retratou Guilherme de Faria no princípio de fevereiro de 1927. Um outro retrato aparece reproduzido no *Diário de Lisboa* de 27 de fevereiro de 1943. Joaquim Manso escreveu em “Sonho incompleto do poeta Guilherme de Faria”: “Decorridos dez anos, Almada regressou a Lisboa com ilusões a menos e talento a mais. Perguntou: – Que é feito do poeta adolescente? – Morreu numa hora funesta, de desengano e bruma. Correu aos seus papéis, aos seus apontamentos esquecidos e, ao encontrar entre eles o retrato do desditoso, exclamou: – Cá está ele! Numa das suas relampejantes exposições, apresentou-o ao público e quantos o viram reconheceram nele a antemanhã macerada e despedaçada do autor de *Saudade Minha* – bem nascido e mal fadado” (MANSO, 1943: 15). Existem, entrem os documentos de Guilherme de Faria, alguns desenhos e apontamentos de Almada Negreiros.

Guilherme de Faria suicida-se no dia 4 de janeiro de 1929. Nesse mesmo ano, Fernando Pessoa e António Botto publicam os três fascículos da *Anthologia de Poemas Portuguezes Modernos*, com o poema “Esparsa”, de Guilherme de Faria (cf. PESSOA; BOTTO, 1929: 47-48). Trata-se de um poema de *Manhã de Nevoeiro* (cf. FARIA, 1927: 47-48) e escolhido para a antologia *Saudade Minha (Poesias Escolhidas)* (cf. FARIA, 1929: 249-250), que o próprio Guilherme de Faria organizou no final de 1928 e que seria publicada postumamente em maio de 1929.

O nome de Guilherme de Faria aparece numa lista manuscrita a lápis por Pessoa, com um plano de antologia, de c. 1934, que “é possível relacionar” com essa *Antologia de Poemas Portuguezes Modernos* (cf. SEPÚLVEDA e URIBE, 2016: 220-222), que seria publicada em 1944 (cf. PESSOA e BOTTO, 1944: 69-70).



Figs. 9a-9b. *Anthologia de Poemas Portuguezes Modernos* (1929), pp. 47-48.



=(ordem alfabética e ([↑ do ↓ ultimo] appellido)

Guerra Junqueiro: Canção Perdida.

Gomes Leal: Misererei Mei.

Cesário Verde: □

António Molarinho: Maria Manuela.

Guilherme de Faria: □

Manuel Duarte de Almeida: Paulo e Francesca. ?

Camillo Pessanha: (final de Clepsydra)

Fernando Pessoa: Canção de Outomno ?

Ricardo Reis: □

Alvaro de Campos: □

Alberto Caeiro: □

António Botto: Dandysmo 8 [↑ ou 11] (o que é que a fonte murmura?)

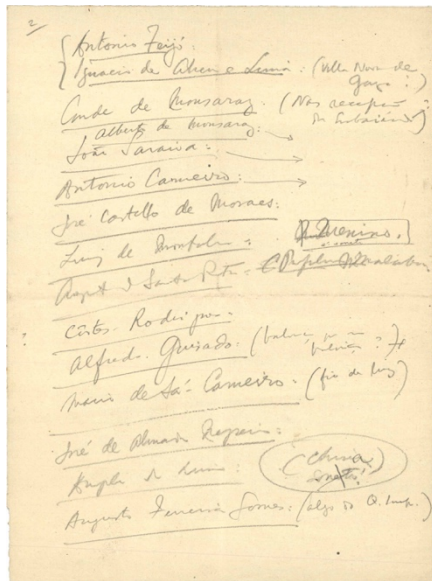
Garcia Pulido: □

José Régio: □

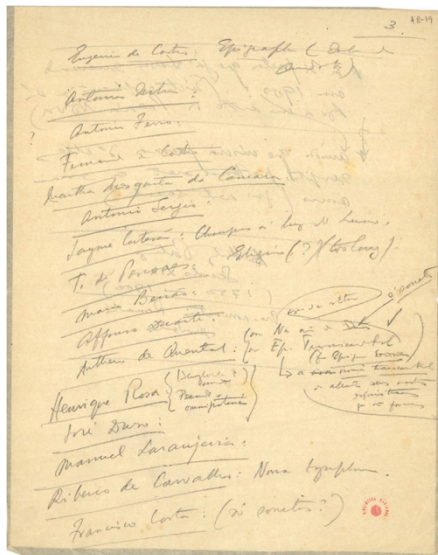
Saul Dias: □

Adolfo Casais Monteiro: □

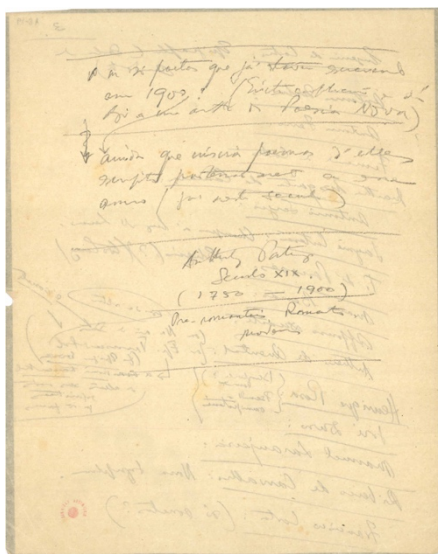
? Alberto de Serpa: □



- { Antonio Feijó: □
 Ignacio de Abreu de Lima: (Villa Nova de Gaya?)
 Conde de Monsaraz: (Nas recepções da Embaixada[↑?])
 Alberto de Monsaraz: → □
 João Saraiva: → □
 Antonio Carneiro: → □
 José Castello de Moraes: □
 Luiz de Montalvor: <Me> Menino [↓ é soneto].
 Augusto de Santa Rita: <C> Prophecia Malabar
 Cortês-Rodrigues: □
 Alfredo Guisado: (baloíço que me baloiça?)
 Mario de Sá-Carneiro: (fio de luz)
 José de Almada Negreiros: □
 Angelo de Lima: (chuva) <soneto?>
 Augusto Ferreira Gomes: (algo do Q[uinto] Imp[erio])



- Eugenio de Castro: Epigraphe (Sombra do Quadrante)
 Antonio Nobre: □
 ? Antonio Ferro: □
 Fernanda de Castro: □
 Martha Mesquita da Camara: □
 Antonio Sergio: □
 Jayme Cortesão: Choupos á luz do Luar.
 T[eixeira] de Pascoaes: Elegias (?) (too long)
 Mario Beirão: □
 Affonso Duarte: □
 Anthero de Quental: { ou Na mão de Deus ← é soneto ↓
 ou Ep[igramma] Transcendental }
 (from Epigrammas + [↑ azas de setim])
 a <↑> ironia transcendental dos allemães
 seus mestres espirituales que não formaes
 Henrique Rosa: { (Shylock †?)
 [Pseudo-omnipotente] }
 José Duro: □
 Manuel Laranjeira: □
 Ribeiro de Carvalho: Nona Symphonia.
 Francisco Costa: (só sonetos?)



<↑> ou só poetas que já estavam escrevendo em 1900 [↓ ainda que insira poemas d'elles escriptos posteriormente a esse anno (já neste seculo)]? (Evita complicações e dá azo a uma anthol[ogia] da Poesia Nova)

Anthologia Portugueza
 Seculo XIX.
 (1750-1900)

Pre-romanticos, Romanticos, Modernos.

*

Persiste ainda uma questão curiosa e intrigante, que implica Aleister Crowley, esse homem estranho, em cuja complexidade e desenvoltura se acusam os traços típicos desse misto de charlatão e de inspirado que Fernando Pessoa, tímido mistificador, debalde procurou ser. Ao ler o horóscopo de Crowley, Fernando Pessoa descobriu alguns erros e apressou-se a comunicá-los.

Tempos depois, não sem surpresa sua, recebe, de Londres, uma carta de Crowley, onde o célebre mago dava inteira razão ao astrólogo português seu confrade. Estabelece-se correspondência entre os dois; Pessoa envia a Crowley os seus *English Poems* e, um belo dia, o mago anuncia ao seu émulo perdido nos confins ocidentais da Europa que virá a Portugal, propositadamente, para conhecer, em carne e osso, o prodígio astrológico que ele é.

(SIMÕES, 1991: 523)

Crowley tinha 55 anos quando, no dia 2 de setembro de 1930, chegou a Lisboa. “Em terra, Fernando Pessoa, transido e tímido, vê avançar para ele um homem alto, espadaúdo, envolto numa capa negra” (SIMÕES, 1991: 525). Semanas depois, o escritor português aceita entrar “numa cabala em que Crowley dá largas ao seu cabotinismo” (SIMÕES, 1991: 526): o ocultista inglês encenou o suicídio na Boca do Inferno (cf. ZENITH, 2022: 852-867).

Haverá alguma relação entre a encenação do suicídio de Aleister Crowley na Boca do Inferno, em 1930, e o suicídio de Guilherme de Faria no mesmo lugar, um ano antes, no dia 4 de janeiro de 1929? Terá sido Fernando Pessoa a sugerir a Crowley o local da encenação? E essa sugestão poderá ter sido inspirada pelo suicídio de Guilherme de Faria?

*

Apesar das interrogações que persistem, o que mais intensamente une os dois poetas é o contexto: o Chiado, Lisboa, o meio literário e artístico que ambos partilharam. Une-os a admiração por Antero de Quental, António Nobre e Camilo Pessanha. Une-os a poesia, nesses espaços estéticos transfronteiriços: se uma parte significativa da poesia de Fernando Pessoa habita confortavelmente nos territórios das persistentes tendências neorromânticas, o lirismo elegíaco de Guilherme de Faria – tão arreigado ao neorromantismo lusitanista – pressente outros caminhos, entrevê timidamente as tendências modernista que eram, no fundo, incompatíveis com o seu temperamento.

Em 1928, a fotografia do bilhete de identidade de Fernando Pessoa, então com 40 anos, fala essencialmente do poeta que Guilherme de Faria não foi: em 1928 o autor de *Saudade Minha* tinha vinte e um anos e estava prestes a pôr termo à sua vida. Se tivesse vivido mais vinte anos, talvez o seu aspeto fosse o de um homem envelhecido, com fato escuro, bigode e um olhar profundo por detrás das lentes redondas dos óculos.

E ao pensar nesse Guilherme de Faria que não chegou a existir, assolam-me os versos da “Tabacaria”: “Serei sempre *o que não nasceu para isso*; | Serei sempre só *o que tinha qualidades*; | Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta” (PESSOA, 2002: 322).



Figs. 10 e 11. Guilherme de Faria (1927) e Fernando Pessoa (1928).

Bibliografia

- BLAVATSKY, Helena (1921). *A Voz do Silêncio*. Versão portuguesa de Fernando Pessoa. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- FARIA, Guilherme de (1929). *Saudade Minha (poesias escolhidas)*. Lisboa: [s.n.].
- _____ (1927). *Manhã de Nevoeiro*. Lisboa: [s.n.].
- _____ (1919). “Editorial”. 5 de Dezembro (quinzenário defensor da Causa Sidonista), n.º 11, Guimarães, 12 de janeiro.
- _____ (1918). “Editorial”. 5 de Dezembro (quinzenário defensor da Causa Sidonista), n.º 1, Guimarães, 22 de agosto.
- MANSO, Joaquim (1943). *O Pórtico e a Nave: conferências*. Lisboa: Bertrand.
- PAÇO D’ARCOS, Anrique (1993). *Poesias Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (2005). *Poesia: 1918-1930*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2002). *Poesia de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando; BOTTO, António (1944) (orgs.). *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*. Coimbra: Nobel.
- _____ (1929). *Anthologia de Poemas Portuguezes Modernos*. [S.l.: s.n.] (Lisboa: Centro Tip. Colonial).
- SEPÚLVEDA, Pedro; URIBE, Jorge (2016). *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SIMÕES, João Gaspar (1991). *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote. 6.^a edição.
- TEIXEIRA, José Rui (2013). *Os Versos de Luz por Escrever: Vida e Obra de Guilherme de Faria*. Maia: Cosmorama.
- ZENITH, Richard (2022). *Pessoa. Uma biografia*. Lisboa: Quetzal Editores.

JOSÉ RUI TEIXEIRA nasceu no Porto, em 1974. É licenciado em Teologia pela Universidade Católica Portuguesa, mestre em Filosofia e doutor em Literatura pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É diretor da Cátedra Poesia e Transcendência – Sophia de Mello Breyner Andresen (UCP Porto). Integra o Conselho Científico do Instituto de Pensamiento Iberoamericano, da Universidad Pontificia de Salamanca. É investigador do Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião (Universidade Católica Portuguesa) e do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Université Paris-Sorbonne).

JOSÉ RUI TEIXEIRA was born in Porto, in 1974. He holds a degree in Theology from the Portuguese Catholic University, a Master's in Philosophy and a PhD in Literature from the Faculty of Arts of the University of Porto. He is the director of the Chair Poetry and Transcendence – Sophia de Mello Breyner Andresen (UCP Porto). He is a member of the Scientific Council of the Instituto de Pensamiento Iberoamericano, Universidad Pontificia de Salamanca. He is a researcher at the Center for Research in Theology and Studies of Religion (Portuguese Catholic University) and the Center for Interdisciplinary Research on Contemporary Iberian Worlds (Université Paris-Sorbonne).

Linha de cor e “colonização-crime” em Mário Domingues: A série “Para a história da colonização portuguesa” (junho-julho 1922)

**[Color line and “colonization-crime” in Mário Domingues:
The series “For the history of Portuguese colonization” (June-July 1922)]**

José Luís Garcia*

Palavras-chave

Movimento negro português, Imperialismo, Nacionalismo africano, Linha de cor, Colonização-crime, Independência para África, Denúncia da escravatura, Anarquismo português, Imprensa negra portuguesa.

Resumo

O presente ensaio incide a sua atenção principal na série de artigos de junho-julho de 1922 “Para a história da colonização portuguesa”, cem anos depois de serem publicados no jornal diário anarcossindicalista *A Batalha*, da autoria do escritor e jornalista Mário Domingues, natural da ilha do Príncipe. Da leitura que realizo àqueles textos, e sem dispensar o estabelecimento de ligações com outros do mesmo período, é possível sustentar quatro grandes noções. A primeira é que Mário Domingues, na década de 1920 e na sua ação enquanto publicista, se encontra perfilado com a luta do movimento negro que, na conjuntura de finais do século XIX e inícios do século XX, emergiu internacionalmente e, também, em Portugal. A segunda é que proporcionou perspetivas coerentes com a “linha de cor” de Du Bois na denúncia da condição política, social e psicológica dos negros e da sua história específica associada à escravatura, ao tráfico de escravos e à colonização. A terceira diz respeito à compreensão da dominação colonial moderna como “colonização-crime”. Finalmente, foi um pioneiro da defesa do ideal da independência para África num prisma confederal.

Keywords

Portuguese black movement, Imperialism, African nationalism, Color line, Colonization-crime, Independence for Africa, Denunciation of slavery, Portuguese anarchism, Portuguese black press.

Abstract

This essay focuses on the series of articles from June-July 1922 “Para a história da colonização portuguesa” [For the history of Portuguese colonization], one hundred years after their publication in the anarcho-syndicalist daily newspaper *A Batalha*, authored by the writer and

* Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

journalist Mário Domingues, born on the island of Príncipe. Those texts allow the reading—and without dismissing the establishment of connections with others from the same period—from which it is possible to sustain four major notions. The first is that Mário Domingues, in the 1920s and his action as a publicist, is profiled with the struggle of the black movement that, in the scope of the late 19th century and early 20th century, emerged internationally and in Portugal. The second is that it provided perspectives consistent with Du Bois' "color line" in denouncing the political, social, and psychological condition of the black people and their specific history associated with slavery, slave trade and colonization. The third concerns the understanding of modern colonial domination as "colonization-crime." Finally, he was a pioneer in advocating the ideal of independence for Africa in a confederal conception.

Entre os dias 29 de junho e 25 de julho de 2022, decorreu um século sobre a publicação da série de artigos do jornalista afrodescendente Mário Domingues, no diário *A Batalha*, intitulada “Para a história da colonização portuguesa”. Nos 22 textos que a compõem, o então jovem cronista – 23 anos a 3 de julho de 1922 – denunciou nesse periódico anarcossindicalista a desigualdade de direitos civis, políticos e sociais das populações negras africanas colonizadas, questionou abertamente o imperialismo português e defendeu de forma pioneira o “ideal belo da independência de África” (*A Batalha*, 13 de julho de 1922), citando as suas palavras. A reflexão e a ação de Mário Domingues acompanharam o aparecimento do internacionalismo negro das primeiras décadas do século XX, o desenvolvimento em Portugal das primeiras manifestações politicamente organizadas de nacionalismo africano, a existência de uma imprensa da iniciativa dos negros e os protestos contra a violência da ocupação militar, política e administrativa dos territórios africanos sob o domínio imperial português.



Fig. 1. Mário Domingues.

Na transição para o século XX e nos seus inícios, desenvolveu-se em vários países um movimento negro em torno de diversas ações, nomeadamente os congressos internacionais Pan-Africanos, e surgiram militantes e intelectuais como os norte-americanos Booker T. Washington e W. E. B. Du Bois, e o jamaicano Marcus Garvey. Em 1909, nos EUA, tinha sido fundada a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), dirigida por Du Bois. Este veio a organizar, em 1919, o I.º Congresso Pan-Africano em Paris, tendo sido nomeado secretário da *Pan-African Association* (PAN), e Blaise Diagne, de origem senegalesa, seu presidente.

Em 1921, o II.º Congresso teve sessões em Londres, Paris e Bruxelas onde participaram ativamente representantes de uma organização política portuguesa da

comunidade negra, a Liga Africana. O III.º Congresso decorreu em começos de novembro de 1923 e teve uma sessão em Londres, na qual o intelectual cristão de origem moçambicana Kamba Simango fez uma intervenção intitulada “Portuguese Angola”. Originalmente, o III.º Congresso fora marcado para Lisboa (para novembro de 1923), tendo alegado a Liga Africana dificuldades materiais em reunir os delegados africanos residentes em África. Nicolau Santos Pinto, um dos principais dirigentes desta formação política que interviera no II.º Congresso, já tinha falecido. Du Bois acaba por ir a Lisboa, a convite daquela organização política, tendo proferido, em 1 e 2 de dezembro de 1923, duas conferências.¹

Entre 1911 e 1933, o movimento negro português contou com vários títulos de imprensa na metrópole portuguesa² e com diversas entidades culturais e políticas, entre estas a Associação dos Estudantes Negros (formada em 1911 por Ayres de Menezes e outros partidários do movimento negro); a Junta da Defesa dos Direitos de África (JDDA, fundada em 1912 também por Ayres de Menezes e outro ativista negro, João de Castro); a já referida Liga Africana (criada em 1920, dirigida por José de Magalhães); o Partido Nacional Africano (PNA, formado em 1921 por João de Castro); e o Movimento Nacionalista Africano (constituído em 1931 igualmente sob a condução de João de Castro). Como primeiras expressões de “protonacionalismo”, para usar um termo de Mário Pinto de Andrade (1997), a Liga Africana e o PNA expuseram tanto lutas de personalidade entre José de Magalhães e João de Castro, dois dos mais proeminentes líderes do movimento negro politicamente organizado em Portugal e que o polarizaram³, como uma divisão em torno das posições de

¹ Mário Pinto de Andrade (1997) argumenta que a vinda de Du Bois a Lisboa e as suas palestras terão conduzido à confusão da efetivação de uma segunda sessão do III.º Congresso Pan-Africano. No entanto, no periódico *The Crisis*, dirigido por Du Bois, encontramos uma informação credível dos encontros de Lisboa enquanto sessões do III.º Congresso Pan-Africano, dirigido por José de Magalhães e com a aprovação de uma resolução final, no qual constou uma deliberação sobre os territórios africanos ocupados por Portugal e sujeitos ao seu poder imperial. Foi feito um registo fotográfico da presença do líder negro norte-americano em Lisboa que Mário Pinto de Andrade reproduz no livro acima referido.

² A imprensa editada por negros e aos seus problemas consagrada contou com os seguintes títulos entre 1911 e 1933: *O Negro* (1911); *A Voz D'África* (1912-1913 e 1927-1930); *Tribuna D'África* (1913 e 1931-1932); *O Eco D'África* (1914-1915); *Portugal Novo* (1915); *A Nova Pátria* (1916-1918); *O Protesto Indígena* (1921); *Correio de África* (1921-1923 e 1924); *A Mocidade Africana* (1930-1932); *África Magazine* (1932); e *África* (1931 e 1932-1933). A este respeito, ver VARELA e PEREIRA (2020: 1-36).

³ José de Magalhães nasceu em 1867 em Angola e morreu em Lisboa em 1959, formou-se em medicina na Escola Médico-Cirúrgica. Prosseguiu os seus estudos em Paris e veio a dirigir o Instituto de Medicina Tropical em Lisboa. Com João de Castro, como se já apontou, foi um dos fundadores da JDDA, tendo sido seu presidente, e ainda um importante responsável da Liga Africana. Delegado ao II.º Congresso Pan-Africano em 1921 de Londres, organizou em 1923 a vinda de Du Bois a Lisboa. Nos anos 1920, foi ainda membro da direção do jornal *Correio De Africa* da Liga Africana e deputado do parlamento português, eleito por São Tomé e Príncipe. João de Castro nasceu em 1887, em São Tomé e faleceu em 1955. Estudou direito em Coimbra. Identicamente fundador da JDDA, da qual foi

Marcus Garvey. As ideias deste líder jamaicano colheram a simpatia do PNA relativamente à afirmação da autodeterminação dos negros, envolvendo de forma polémica a defesa de uma suposta pureza da “raça negra” e a sua superioridade (em especial, dos afro-americanos).⁴

A sequência de artigos “Para a história da colonização portuguesa”, escrita num jorro por Mário Domingues, representou, como irei arguir, uma abordagem de grande fulgor intelectual e político sobre três tópicos: a condição de todos os indivíduos racializados com origens em povos e grupos sujeitos à escravatura; a expansão imperialista e a violência colonial; e a defesa pioneira da independência para África. Evidenciarei, assim, que Mário Domingues acompanhou muitas das perspetivas mais lúcidas do movimento negro internacional, nos legou o importante conceito “colonização-crime” e defendeu, com um claro entusiasmo pelo porvir característico dos progressismos modernos, um desígnio confederal para a libertação de África em coerência com a visão antinacionalista, internacionalista e anticapitalista das suas convicções libertárias. Como tantas vezes acontece, é ainda injustamente escasso o reconhecimento desta figura excecional, do seu trabalho e da sua reflexão.

secretário-geral, dirigiu os periódicos *Voz D’Africa*, *Tribuna D’Africa* e *Africa*. Em rutura com José de Magalhães fundou o PNA, do qual se tornou presidente. Foi também eleito deputado, em 1918, pelo Partido Socialista Português e, já na década de 1930, tornou-se presidente da convenção do Movimento Nacionalista Africano. Nicolau Santos Pinto e Ayres de Menezes foram outras duas figuras cimeiras do movimento negro deste período. Também dirigente da Liga Africana, Nicolau Santos Pinto esteve em evidência no II.º Congresso Pan-Africano, não tendo chegado a organizar o III.º Congresso Pan-Africano por ter falecido. Ayres de Menezes nasceu em São Tomé e Príncipe, fez estudos secundários no antigo Colégio Francês, frequentado similarmente por Mário Domingues, formou-se em medicina, foi um dos criadores da Associação dos Estudantes Negros e da Liga Académica Internacional dos Negros, integrou a responsabilidade editorial do jornal *O Negro* e foi membro destacado da JDDA e da sua imprensa, *Tribuna D’Africa*. Na década turbulenta de 1920 e até ao golpe militar que derrubou, em 1926, a Primeira República, Mário Domingues foi, entre os ativistas negros pan-africanistas em Portugal, o mais enérgico e insigne publicista dos direitos da população negra, da defesa da sua cultura, da emancipação africana e do combate ao racismo. Sustento esta ideia em *Mário Domingues A Afirmação Negra e a Questão Colonial Textos, 1919-1928* (Garcia, 2022), livro para o qual selecionei os seus principais escritos sobre a segregação dos negros, o imperialismo europeu e português e escrevi um ensaio sobre a sua vida, obra e pensamento.

⁴ É interessante referir que as ideias de Garvey, de cunho eugenista, tão seguidas nesse tempo, foram matéria da grande ironia – que caracterizava o então jovem cronista Mário Domingues, num estilo que os seus conterrâneos negros não devem ter nada apreciado – numa carta pública a João de Castro enquanto líder do PNA no jornal *A Tarde* (de 14 de fevereiro de 1925). Nesta, zurziu o racismo do líder jamaicano e o facto de este estar a provar a supremacia dos negros por ele sustentada ao ser incriminado como corrupto de grande nível (cf. DOMINGUES, 1925). Mário Pinto de Andrade também considerou tais teorias como sendo de índole racista por fazerem da “raça” um axioma de continuidade, dignidade e fundação do poder para o triunfo do homem afro-americano que Marcus Garvey postulava como um ser superior.

Os anos 1920 e a colonização na mira do movimento anarquista

O tempo do jovem Mário Domingues, o decénio de 1920, pertence, lembrando a verve satírica de Karl Kraus, àquela “grande época” que inclui a segunda revolução industrial, a megalomania da política imperial europeia, a veloz propagação da economia de mercado a vários âmbitos, a calamitosa Primeira Guerra Mundial e a pandemia da gripe espanhola. Este contexto histórico, que foi acompanhado de grandes sublevações revolucionárias na Europa e noutros continentes – umas triunfantes, outras fracassadas – por parte de partidos que abraçaram as ideias comunistas de Lenine, Trotsky e Rosa Luxemburgo, irá efluir na Grande Depressão, no fascismo de Mussolini, no nazismo de Hitler, na ditadura de Franco⁵, na ditadura de Salazar e, sobretudo, na segunda catástrofe descomunal (*nota bene*, de exclusiva responsabilidade humana) do século XX – a devastadora Segunda Guerra Mundial.

Uma nova situação social tinha emergido com o crescimento exponencial das cidades, a eletrificação das ruas e das habitações, o uso do automóvel e a pujança da imprensa. Esta última foi o grande conversor – segundo Kraus, como é bem sabido – da linguagem no lixo de um período que colhia do jornal muito do seu acontecer, do seu ser e do seu valer, mas que foi também capaz de gerar correntes de opinião nacionais e internacionais que agitaram temas como a igualdade de direitos para as mulheres, a denúncia da persistência da escravatura e do trabalho forçado em África e o questionamento do poder dos impérios modernos. A vida social conheceu mudanças em termos de comportamentos, de modos de vestir, do florescimento da vida noturna, de maior liberdade de costumes, de acréscimo de autonomia para as mulheres e de ousadia na assunção da homossexualidade, sendo que – com as suas particularidades e estreitezas – Portugal não constituiu exceção.

No seguimento da Primeira Guerra Mundial, a volubilidade política instalou-se na Europa sob os efeitos da desvalorização da moeda, do desemprego, dos protestos das classes trabalhadoras, do nacionalismo extremo e dos movimentos autoritários. Em Portugal, tal instabilidade, experimentada durante todo o período da I.ª República (1910-1926), foi potenciada pela adrenalina causada por vários desses fatores e ainda a inflação e a deflação, a escassez alimentar, a corrupção dos mais variados tipos, as greves tão bravias quanto a miséria de operários e artesãos, a violência política praticada por grupos armados semiclandestinos (com denominações inventivas, como Formiga Branca e Formiga Preta, ou associadas à cor rubra da esquerda, caso da Legião Vermelha), o endividamento do Estado e os governos que se sucederam uns aos outros (exemplo expressivo: entre 1920 e 1921, 13 governos).

⁵ Após a sangrenta guerra civil espanhola, quase uma súmula política dessa conjuntura: classes em luta, contenda entre revolucionários e contrarrevolucionários, autoritarismo e democracia, fascismo e socialismo.

Esta conjuntura foi marcada, em termos ideológicos, pelo evolucionismo progressista (que permeava o republicanismo, o anarquismo, o socialismo e o comunismo) e a crença prometeica de que a razão humana iria tornar evidente a lógica inscrita no movimento histórico e estaria, portanto, apta a construir o futuro de acordo com os predicados da racionalidade e as expectativas humanas; e, nas artes, pelo modernismo e pela sua rutura com as estruturas do passado e a asserção de uma estética transgressora, que teve, nesses anos, no âmbito cultural português, expoentes como Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Dórdio Gomes, Mário Eloy, entre muitos outros. Mário Domingues revelou-se um publicista anarquista calorosamente adepto do modernismo⁶, assim como o seu antigo colega do Colégio Francês, António Ferro. Este foi editor do *Orpheu*, escritor modernista e passou de ex-apoiante de Afonso Costa a admirador do protoditador populista Sidónio Pais – aliás, como Pessoa – e de Mussolini, distinguindo-se na atividade política como acólito de Salazar para a função de matraquear as ideias e a imagem deste no cérebro dos portugueses.

Para compreender o contexto da escrita do jovem Mário Domingues, deve outrossim salientar-se que os conflitos políticos, sociais e culturais desse período não se limitaram às grandes convulsões que envolveram as classes trabalhadoras, mas também as lutas pela emancipação dos negros. Em finais do século XIX, as implicações decorrentes da partilha imperial de África na Conferência de Berlim (1884-1885) conduziram à exigência da administração dos territórios e à institucionalização de quadros normativos que teriam de envolver os direitos dos nativos, as interações ditas raciais e as formas de trabalho, condições que se combinaram com a proliferação de entidades internacionais de cooperação, controlo e avaliação sob a atenção da imprensa. Eclodiram, nessa ocasião, várias dinâmicas de resistência contra a ocupação militar e de governo de Portugal, muitas delas associadas a organizações que se tinham formado para reivindicar mais direitos e autonomia para os africanos, os chamados movimentos nativistas.

Há que ter em conta também que a Primeira Guerra Mundial ocasionou o término de quatro impérios, a criação de novos países e a reorganização do domínio de vários territórios em África, na Ásia e no Médio Oriente. O ano da série “Para a história da colonização portuguesa”, de Mário Domingues, é, igualmente, o *annus mirabilis* da publicação dos estudos etnográficos de Radcliff-Brown e de Malinowski. É assim que o denomina o poeta, antropólogo, escritor e cineasta Ruy Duarte de Carvalho em *Os Papéis do Inglês*, um romance de aventuras que propõe uma reinvenção do género e, ao mesmo tempo, interroga o sistema colonial e a antropologia, esta pela sua implicação na agenda política e social estabelecida pelos Estados imperiais (cf. CARVALHO, 2000: 53-54).⁷

⁶ É pertinente aludir à integração de W. E. B. DU BOIS (2021) no contexto global do afro-modernismo.

⁷ O autor inventa uma personagem principal, o antropólogo Archibald Perkins, e acomoda na sua

Entre finais do século XIX e o segundo decénio do século XX, a denúncia da violência e da exploração sofridas pelos nativos das possessões coloniais portuguesas era feita em várias franjas do movimento anarquista português, incluindo vozes que questionaram precocemente a legitimidade da dominação imperial europeia em África.⁸ No mesmo sentido, a escravatura nas colónias portuguesas e o ódio racial vinham já a ser alvo de reprovação pública na imprensa negra, de que é exemplo eloquente o jornal *O Negro*, órgão dos estudantes negros, de 9 de março de 1911⁹. Todavia, se a brutalidade e exploração que ocorriam nas colónias portuguesas eram condenadas desde finais de oitocentos nos meios libertários, a entrada em cena de Mário Domingues em *A Batalha* coincide com a crítica regular à situação dos negros e ao imperialismo (entre 1919 e 1926).

Em 9 de setembro de 1919, três anos antes da publicação da série *Para a História da Colonização Portuguesa*, Mário Domingues iniciara o seu combate contra a discriminação dos negros em Portugal e em todo o mundo, contra a permanência de

ficção, como personagens secundárias, outros vultos da antropologia e das ciências sociais como Frazer, Radcliffe-Brown e Malinowski. No romance, a personagem ficcional Archibald Perkins, um alter-ego de Ruy Duarte de Carvalho (por ser uma configuração de um antropólogo em revolta para com o envolvimento da antropologia no colonialismo e cético no que toca ao evolucionismo e etnocentrismo da ciência) tinha-se suicidado no rio Kwando após ter matado o seu companheiro grego. Perkins deixa papéis que o narrador – quem outro senão Ruy Duarte de Carvalho, enquanto antropólogo e romancista? – procura na sua viagem por terras recônditas de Angola. Num ajuste metanarrativo entre acontecimentos e enredos, Ruy Duarte de Carvalho exprobra toda a ideologia sustentadora de que os que se consideravam civilizados e eram afinal colonizadores estavam numa empreitada para levar a civilização aos não civilizados, que eram afinal colonizados, sendo que os primeiros se autorizavam a espoliar e subjugar os segundos. Na ficção, são também postos em causa os paradoxos da Angola independente e a importação de noções europeias de desenvolvimento, assim como o lastro das visões predominantes de tradicional e moderno e civilização e tribalismo. Ainda a respeito do importante tópico do envolvimento de formas de conhecimento etnográfico em Portugal na compreensão das populações colonizadas, ver, entre outros, CURTO (2022).

⁸ No texto da minha autoria e de José Castro, “*A Batalha* e a questão colonial” (CASTRO E GARCIA, 1995), em que dezenas de artigos sobre a questão colonial de *A Batalha* foram analisados, concluímos que o movimento operário organizado não estava nem alienado do problema colonial nem adotava a onda de nacionalismo colonialista que teria unido o conjunto da sociedade portuguesa em torno do projeto colonial republicano. Salientámos identicamente que aquele diário não se limitava à condenação dos excessos na exploração escravagista dos negros, mas, ao apoiar os ideais pan-africanistas, punha em causa o próprio sistema colonial. Entretanto, o conhecimento a este respeito foi aprofundado em outros textos da minha autoria e de outros autores. Ver GARCIA (2012; 2017); uma investigação de DUARTE (2022: 178-180) reforça esta conclusão, apresentando indícios pertinentes de que, já desde finais do século XIX, vários meios anarquistas exprimiam em títulos da imprensa operária e libertária posições críticas do domínio imperial português em África e da exploração colonial. Este autor apoia-se ainda, citando-o, no livro de VENTURA (1995), no qual é revelado que, em crónicas para o jornal *O Amigo do Povo* e em *Carta a um Soldado*, Emílio Costa condenava o domínio imperialista português e era favorável à autodeterminação dos povos colonizados, embora as suas posições tivessem mais tarde sofrido alterações a este respeito.

⁹ Bem patente no texto editorial “A Nossa Orientação”, in *O Negro*, 9 de março de 1911.

formas de escravatura ou semiescravatura em África (a sua mãe fora deslocada de Angola para o trabalho forçado na roça Infante D. Henrique na ilha do Príncipe), contra a corrida imperial anexionista e contra a brutalidade colonial portuguesa e dos impérios europeus. Nesse dia, publicou em *A Batalha* “Colonização”, o seu primeiro texto público sobre esses tópicos (DOMINGUES, 1919). Neste artigo, citava os tumultos raciais dos EUA, no verão do pós-guerra de 1919, que atingiram os negros norte-americanos em diversas cidades e cujo auge foi o massacre de Elaine em Hoop Spur¹⁰. Mário Domingues articulou estes acontecimentos com o imperialismo e a colonização, revelando a hipocrisia da chamada missão civilizadora ocidental em África e exemplificando com o que se passava em São Tomé e Príncipe. Nesta antiga colónia portuguesa, muitos milhares de africanos de outras terras eram trabalhadores forçados, deslocados para cultivar o cacau destinado a grandes firmas britânicas de chocolate, o que valeu na altura o epíteto de “cacau-escravo” português por parte da imprensa da Grã-Bretanha e internacional.

Em 1921, também em *A Batalha*, vemos Mário Domingues a combater o racismo em “Coisas de estarrecer. O formoso Jardim” (DOMINGUES, 1921e) e em “Sobre os acontecimentos de S. Tomé” (DOMINGUES, 1921d). No primeiro artigo desmascarou as presunções de discriminação racial. No segundo, procurou denunciar os acontecimentos sangrentos ocorridos em São Tomé e Príncipe na sequência da greve dos funcionários e operários do Estado em abril desse ano. A exploração colonial neste arquipélago foi um tema recorrente em *A Batalha* e esteve muitas vezes na mira de Mário Domingues. Para além do aspeto psicológico de ser natural da ilha do Príncipe, de ter perdido o contacto com a mãe para sempre quando foi para Lisboa e de o seu pai (branco) ter sido um funcionário da roça santomense Infante D. Henrique, São Tomé e Príncipe tinha o estatuto de uma colónia portuguesa próspera. Mas era, também, o centro da atenção internacional devido às denúncias – que envolveram relatórios, livros, campanhas nos jornais, fotografias, visitas de comissões estrangeiras e críticas públicas de industriais como

¹⁰ Nos finais da segunda década do século XX, após a Primeira Guerra Mundial, os EUA, num quadro de crise económica e desemprego, foram atravessados por uma onda xenófoba e por leis segregacionistas, enquanto as autoridades federais e estaduais reprimiam as greves e manifestações das classes trabalhadoras empobrecidas. A participação dos negros na guerra deu-lhes alento para conseguir obter os mesmos direitos dos demais cidadãos e progredir nas suas condições de vida. O ódio ao negro consistiu na resposta prestada por parte de uma grande parte da sociedade e das autoridades e, entre 1919 e 1921, inúmeros tumultos contra os negros varreram os EUA. Dois dos mais sangrentos foram os de Elaine, Arkansas, em 1919, e de Tulsa, Oklahoma, em 1921. O motim de Elaine, referido por Mário Domingues em “Colonização”, teve como desfecho 200 negros mortos, muitos dos quais executados. Na sua origem, esteve a insatisfação de cultivadores negros pelo modo como a sua safra de algodão estava a ser transacionada pelos donos das plantações, conduzindo-os a fazer uma assembleia numa igreja vigiada por negros armados. Intimidados por polícias que se aproximavam do templo, os vigilantes dispararam as suas armas e o xerife foi morto, o que conduziu a uma semana de massacres de vingança e sanha racista contra a população negra e os seus bens.

William A. Cadbury – contra as formas modernas de escravatura nela praticadas.

Além disso, em 1921, Mário Domingues tinha publicado antes, na *Imprensa Livre*, uma sequência de três artigos – “A traição dos negros” (DOMINGUES, 1921c); “La eterna traición”, (DOMINGUES, 1921b); e “O perigo negro”, (DOMINGUES, 1921a) –, para os quais criou um personagem racista, o Anastácio, que partilhava prepotência, conservadorismo e discriminação racial e cujo plano ideológico, povoado pela dualidade branco/preto e civilizado/incivilizado, determinava a superioridade dos brancos e identificava os negros como uma raça perigosa. Ao longo de todo esse ano, a crítica ao imperialismo, à colonização e à violência colonial contra os negros foram temas tratados em *A Batalha*, em peças não assinadas, no entanto denotando o estilo de Mário Domingues.

Nos primeiros meses de 1922, igualmente sem a sua assinatura, embora com a sua verve, surgiu no diário anarcossindicalista a sequência de artigos denominada “No império de Norton de Matos”, em que são acusados os ataques à dignidade humana dos negros, cometidos em Angola durante o mandato do Alto-Comissário Norton de Matos, cuja nomeação ocorrera em 1920. Este político republicano não era um alvo de pequena monta. Maçon influente, com uma larga experiência colonial, tinha ocupado o cargo de governador-geral de Angola entre 1912-1915, fora depois empossado ministro das Colónias, tendo nesta qualidade concebido muitas das principais linhas da política colonial e defendido a junção estreita entre a metrópole e as colónias portuguesas em África sob a ideia de uma “Nação Una”, na qual Angola era parte indissociável do império português. No período em que mais foi alvo de crítica por parte de Mário Domingues e de *A Batalha*, proibiu organizações, prendeu ativistas e jornalistas, encerrou jornais, acossou a elite autóctone e foi intensamente contestado por vários setores políticos de despotismo e desgoverno financeiro. Se lhe chamaram de “vilão” – no periódico libertário –, Cunha Leal apelidou-o de “Calígula em África”.

Violência colonial e “linha de cor” no império português africano

Em 1922, Du Bois era um líder negro reconhecido, com 54 anos de idade. Tinha sido, em 1895, o primeiro afro-americano a doutorar-se (em História) em Harvard e adquiriu reconhecimento no movimento negro internacional através dos mencionados Congressos Pan-africanos. Nos primeiros anos de 1900, tinha publicado *The Souls of Black Folk* (1999 [1903]), no qual defendera que o colonialismo europeu conduziu a uma divisão civilizacional entre os seres humanos mais claros e os menos claros. A esta demarcação, Du Bois chamou “linha de cor” [*color line*]. Tal binariedade servia, segundo a sua visão, de indicador racial e incidia sobretudo nas populações africanas negras ou com origens nesse continente. As diferenças de cor eram um índice da hierarquização e dominação entre os grupos populacionais que colocava os negros fora da humanidade civilizada.

Não há registo de que Mário Domingues tenha lido este livro de Du Bois, mas não desconhecia nem o papel do seu autor no internacionalismo negro defensor da igualdade de direitos para os negros nas sociedades em que estavam integrados, como se percebe pelos artigos de *A Batalha*, nem a ideia da diferenciação fenotípica da cor enquanto pretense indicador de tipo racial que subalternizava os negros. Foi precisamente impelido pela falsidade e iniquidade da linha de cor que o jovem Mário Domingues iniciou a sua campanha “Para a história da colonização portuguesa”. Como veremos de seguida, um dos seus argumentos mais relevantes e também mais repetidos nesta série consiste em alegar que a história singular dos negros é a história do tráfico de escravos e do escravagismo criados pela dominação imperial e legitimados pelas diferenças de cor como sinal de pertença ao mundo dito civilizado ou ao mundo considerado não civilizado.

O primeiro texto da série, com o título “Rebeldias” (29 de junho; cf. Figs. 2. e 2a.; DOMINGUES, 1922r), introduzia fulgurantemente o tema em questão. Citava um artigo do dia anterior, denominado “Na feira Mayer. Uma exibição cruel e revoltante”, do jornalista de *A Batalha* Cristiano Lima (2022) – um antigo colega e amigo de Mário Domingues no Colégio Francês e, como este, escritor e um empenhado militante anarcossindicalista – que relatava um episódio por si testemunhado numa barraca da então recém-inaugurada feira Mayer: o caso de um branco pintado de negro, feito objeto dos que se divertiam a atirar-lhe com bolas de serradura com o propósito de lhe acertar e ganhar um charuto. Neste casinhoto, escreveu Cristiano Lima, via-se escurecido, sobre um fundo verde, o dístico-chamariz “o preto resiste a todos os portugueses”. Este negro não passava de um branco contratado para se fingir de negro e estava ladeado por um homem baixo e gordo que gritava: “Quem acertar no preto, ganha um charuto!”. E os “mais incultos”, lia-se na crónica de Cristiano Lima, impregnados de “preconceitos bárbaros de outras épocas” regozijavam-se com a “paródia que o dístico promete”, comprando bolas de pano, com recheio de serradura, para alvejar o suposto negro. Além da incivilidade desta diversão, Cristiano Lima insurgia-se contra a passividade geral de quem assistia, sem traço de revolta, àquela triste cena na feira Mayer. E tomou este episódio como retrato de uma sociedade vil, de instintos primários, ávida de recreação, indiferente ao penar do outro.

Em “Rebeldias”, Mário Domingues identificou o texto do seu colega como ponto de partida para uma expressão escrita de indignação e rebelião: “Aqui me têm para a luta, PARA ATACAR MAIS UMA INJUSTIÇA! Os leitores sabem do que se trata. O meu camarada Cristiano Lima explicou-o ontem, com frases sinceras de impetuosa revolta. E eu não podia calar-me!”. Na peça, deixou uma mensagem que postula o valor da igualdade de todos ante os princípios da verdade e da justiça e insurgiu-se contra a divisa exibida na cabana da feira Mayer, qual incitação ao ódio racial. Apropriou-se da frase do letreiro que a decorava, “O preto resiste a todos os portugueses”, e tornou-a máxima do catálogo de acusações que queria levar a cabo.

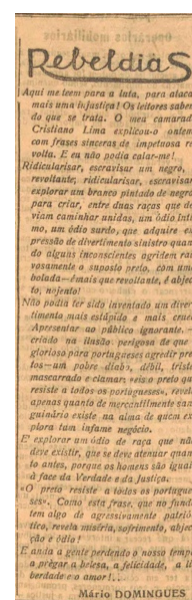


Fig. 2. A Batalha, 29 de junho de 1922. / Fig. 2a. Pormenor.

Em “O negro, vítima secular” (30 de junho; DOMINGUES, 1922q), começou por expor todo um rol de situações a que os negros resistiam: “O preto resiste a todos os portugueses”: “Prostituíram-lhe a mulher e as filhas – e resistiu! Roubaram-lhe os haveres e a liberdade – e resistiu! Envenenaram-no com álcool – e resistiu ainda!”. Em África, diz, os negros têm suportado, resignados ou revoltados, “os maiores, os mais bárbaros e monstruosos atentados contra a sua independência, contra a sua dignidade de marido, contra o seu amor de pai, contra os seus direitos indiscutíveis de homens” e, não obstante, têm “resistido, e resistido bem”. Os negros foram descritos como vítimas dos abusos impostos pela situação colonial portuguesa, da intenção de desenvolver a agricultura colonial com trabalho explorado, das extorsões por meio dos impostos e da imposição da prostituição. À semelhança da feira Mayer, os negros sujeitos ao domínio colonial português não cessavam de ser “o alvo predileto para as boladas dos brancos, para os tiros, para os roubos, ofensas, ultrajes dos portugueses orgulhosos, envaidecidos da sua civilização”.

A forma como as mulheres negras eram consideradas e tratadas no mundo colonial foi um outro mote para Mário Domingues desvendar a impostura da linha de cor quanto à fronteira entre povos tidos como civilizados e povos julgados como não civilizados. Veja-se “A prostituição em Luanda” (2 de julho; DOMINGUES, 1922o), uma crônica que pode ser lida como uma sua resposta a uma peça do jornal *O Mundo* que, numa apologia da colonização portuguesa, afiançava não faltar à legislação portuguesa “um grande sopro de humanidade”. Este artigo da véspera em *O Mundo* defendia que a prostituição das mulheres e filhas não causava grande sofrimento ao negro porque este, justificava-se, não possuía “nenhuma noção de dignidade pessoal”. Mário Domingues rebateu a argumentação de *O Mundo*. Mesmo que se assumisse que o negro não tinha “dignidade”, perguntou, seria lícito admitir a situação em que os homens da metrópole vinham prostituir-lhe a mulher e as filhas? Contrariamente ao que era arguido em *O Mundo*, os negros de Luanda, escreveu Mário Domingues, reconheciam os atos portugueses como infâmias repugnantes, “crimes abjetos e condenáveis”. Não raras vezes, dos estupros resultaram “frutos inocentes que as mães abandonadas em plena miséria acarinhavam, chorando”. Não eram poucos os suicídios de mulheres, que, incapazes de sustentar seus filhos, preferiam “perder a vida a vê-las debater-se angustiosamente na fome e na miséria”. Afinal de contas, a missão dos que invocavam a civilização consistia em desumanizar os que eram olhados como não civilizados, o que fazia dos primeiros – um sinal de paranoia, diga-se aqui – aquilo que atribuíam aos segundos.

A violência sobre as mulheres foi retomada noutro artigo da série, “Um documento importante” (6 de julho; DOMINGUES, 1922l), em que Mário Domingues transcreveu um abaixo-assinado a relatar a prepotência e as violências cometidas por um secretário da 14.^a Circunscrição Civil de Luanda, por ocasião do arrolamento e cobrança de impostos de habitações africanas (“cubatas”). Este secretário cometeu o delito de, pelas diversas povoações e “sanzalas”, cobrar o imposto por cada divisão de tais alojamentos e, mais ainda, quando encontrava duas ou três camas nas que tinham um só compartimento, não só cobrava o imposto da referida habitação como também o dos leitos, exigindo ainda vários impostos de gado e de criação miúda. De facto, “até os gatos pagam imposto!”, lê-se a negrito no subtítulo. E além da cobrança discricionária de impostos, o secretário tinha andado “pelas sanzalas apanhando mulheres e raparigas para saciar os desejos brutais, numa fúria de que são incapazes os próprios selvagens!”.

A crítica de Mário Domingues aos preconceitos raciais e à segregação não conheceu pausa. Em “Três assassinatos bárbaros!” (4 de julho; DOMINGUES, 1922n), lê-se: “Em Luanda não pode o negro frequentar o café ou a casa de espetáculos que o branco frequenta – nem sequer beber pelo mesmo copo!”. O texto dava conta de uma mudança no espírito da época, no sentido de uma intolerância para com as desigualdades e injustiças que antes eram aceites. A escravatura era disso exemplo: “Antigamente o escravo aceitava, como se fosse um dever altíssimo, a sua situação

de escravo – hoje suporta-a intimamente revoltado. Noutro tempo o povo obedecia aos seus tiranos porque tomava a obediência por uma obrigação, porque possuía o ideal da submissão – hoje obedece coagido, sob ameaça da violência”.

Os EUA foram representados nesta crónica como o paroxismo dos preconceitos e iniquidades. Os próprios portugueses, escreveu Mário Domingues, chegavam a invocar a condição dos negros nos EUA para atenuar o peso das injustiças praticadas pelo regime colonial português. No entanto, contrariando a ideia do fosso que apartaria a condição dos negros nas colónias portuguesas daquela que se verificaria na América, Mário Domingues asseverou, numa expressão que deu título a uma outra secção do texto, que “a mesma desigualdade ultrajante que existe na América, a mesma divisão de raças se verifica em Angola”. Também em Luanda estavam os nativos privados do direito de permanecer no café onde estavam os brancos, havendo estabelecimentos onde apenas podiam tomar a sua bebida em copos escolhidos e separados, só para negros, para que “a peçonha negra não manche os lábios delicados dos colonos brancos”.

Ainda da mesma forma que nos EUA os negros eram alvejados a tiro, como se fossem animais ferozes para “caçar”, também em Luanda os nativos, a pretexto de qualquer incidente, eram perseguidos a tiro “pelos mandatários do Alto-Comissário Norton de Matos”. Teria sido assim, como se fossem “cães danados”, “lobos perigosos”, que foram assassinados os nativos Cabymbe e João Boambo. Os casos reportados no artigo davam “a ideia do ambiente de tirania e iniquidade” que se respirava em Luanda. Por isso, interpelou Mário Domingues a quem o estivesse a ler, “Agora, leitores, quando em Lisboa constar alguma revolta de negros, não os condeneis, de ânimo leve... Não podemos ficar surpreendidos com um movimento de rebelião; não tem o governo da metrópole autoridade moral para afogar em sangue a revolta dos secularmente ofendidos”. “Com o chicote na mão e a aguardente na outra não se consegue civilizar ninguém”.

Uma exceção a tal perfil de violência colonial desenfreada, segundo Mário Domingues, fora o governador de Inhambane, José Botelho de Carvalho Araújo, também republicano e membro da maçonaria à imagem de Norton de Matos, como demonstrava o seu relatório sobre aquele território de Moçambique, o distrito mais pequeno e mais pobre em recursos desta antiga colónia. Por esta razão, assim que foi publicado, recriminou Mário Domingues, teria havido uma tentativa de censura por parte do governo da República. Tendo acabado por aceder à versão integral do documento, como veremos, Mário Domingues revelou-o e discutiu-o em cinco das crónicas da série que mais tem concentrado a atenção deste texto.

O conceito “colonização-crime”

No seu primeiro artigo de crítica aberta à linha de cor e ao imperialismo, o já mencionado “Colonização” (de 9 de setembro de 1919), Mário Domingues escreveu:

“falar-se de pretos e brancos implica falar-se de colonização, e colonização, até hoje, ainda não se pôde traduzir senão por uma palavra – crime”. Este pequeno excerto expõe de modo assaz sintético como a relação política entre negros e brancos estava, para Mário Domingues, entrelaçada com o imperialismo e, muito em especial, oferece um conceito para a colonização – “colonização-crime”. Em acréscimo ao separador estabelecido pela coloração da pele, toda a série “Para a história da colonização portuguesa” pode ser conjuntamente lida como um exercício de evidência do significado da dominação colonial moderna em África – enquanto crime, ação abominável, não aceitável – manifesta na máxima expressão do anexionismo imperial e da negação da dignidade humana dos negros, através da escravatura, do trabalho forçado e da violência sexual sobre as mulheres. Mais ainda, é um *tour de force* contra a hipocrisia de uma tal dominação procurar legitimação ideológica e científica numa hierarquização racial que outorgava ao imperialismo europeu, e nessa medida também ao português, uma “missão civilizadora”. Usando a influência da imprensa na formação da cultura, das visões do mundo e da sociedade, Mário Domingues procurou revelar essa impostura da incumbência de civilização por parte de um regime colonial que não respeitava os direitos humanos, civis, políticos e patrimoniais dos negros, ainda que em nome do que considerava o progresso da humanidade.

A política de Norton de Matos como dirigente colonial de Angola foi o alvo dileto da demonstração que Mário Domingues pretendeu fazer. O alto-comissário era a personificação dos malefícios do imperialismo e da duplicidade da administração republicana. Nesta série, os ataques a Norton de Matos e aos seus pares e a descrição detalhada dos “crimes” que se praticavam no seu “império angolano” aparecem como padrão do sistema colonial português e da sua injustiça.

Em “Proezas dum alto-comissário” (1 de julho; DOMINGUES, 1922p), Mário Domingues questiona: “Aos negros não é permitido ultrapassar a categoria de amanuense. Porque se tem mantido tão pesado silêncio sobre os crimes praticados em Africa?” A sua intenção era desmontar as ilusões da propaganda imperial-colonial e revelar os crimes inerentes à história colonial. Perante o sofrimento das vítimas, silenciadas pelos Estados coloniais, e a falta de coragem da corrente principal da imprensa para desvelar a situação colonial, ambicionou trazer às páginas do jornal *A Batalha* as histórias dos “revoltantes crimes que neste momento cometem impunemente em África” e fazer não “uma campanha de raça, mas de humanidade”, com vista à disseminação da paz e do amor, da “justiça universal onde caibam, sem se atropelar, negros e brancos, vermelhos e amarelos”. Como se vê, para o jovem libertário Mário Domingues, no rasto das tendências românticas do século XIX, a denúncia racional da iniquidade colonial era congénere a princípios morais e cívicos elevados fortificadores de uma ambiência social consentânea com o futuro que pensava estar encaminhado infalivelmente pela direção do movimento histórico.

Em “Mais assassinatos revoltantes” (8 de julho; DOMINGUES, 1922k), assinala à colonização portuguesa a regularidade de “povoações saqueadas, pessoas queimadas, homens chicoteados”, jornais amordaçados e diretores da imprensa “a ferros na Fortaleza de São Miguel.” Alguns episódios que relata nesta crónica seriam elucidativos da indiferença, hipocrisia e desumanidade das autoridades portuguesas face aos indígenas. Em Luanda, proliferavam os casos de prisão arbitrária; a indiferença era a regra perante as queixas dos negros, isto quando não eram os queixosos presos; perseguições, espancamentos, saques, violações a mulheres e até fuzilamentos e assassinios bárbaros eram cometidos contra a população negra. Estes acontecimentos sanguinários revigoravam a crença que Mário Domingues depositava numa revolução negra, pois “enquanto houver injustiças há revoltados”.

Em “Um passo em frente” (de 9 de julho; DOMINGUES, 1922j), são relatados os protestos das Juventudes Africanas de Lisboa. Indignadas com as atrocidades cometidas em África, tomaram resoluções depois publicadas num documento onde enalteciam a ação de Mário Domingues enquanto jornalista negro, interpelando à luta contra os ditadores de África, e protestando “contra as medidas de Norton de Matos lesivas da liberdade de imprensa, reunião e associação”.

Na crónica “Um depoimento valioso” (12 de julho; DOMINGUES, 1922i), Mário Domingues deu a conhecer as impressões de um nativo, de seu nome Miguel António, membro do PNA, então em Lisboa (seria este uma das possíveis fontes dos artigos não assinados de *A Batalha* sobre os acontecimentos em Angola?). Não raras vezes, relatou aquele militante do PNA, indígenas de incontestável competência eram demitidos de forma arbitrária, o que desencadeava protestos que, contudo, acabavam reprimidos com aparatosa crueldade. Consequentemente, os negros eram relegados para um estatuto subalterno, excluídos do convívio social. Proliferavam as histórias de prisões de negros, arremessados para masmorras fétidas e onde abundavam os maus-tratos. A maneira bárbara como eram organizados os recrutamentos militares em África foi também analisada, e categorizada de autêntica “caçada” ao serviço da “escravidão militar”.

O combate à política de Norton de Matos é constante. A cumplicidade deste alto-comissário para com as selvajarias cometidas pelos colonos é sistematicamente colocada na agenda, como em “Em Angola. Enterrados vivos” (14 de julho; DOMINGUES, 1922g). Nele, Domingues descreveu o crime de um capitão, que, “num requinte de malvadez formidável, mandou enterrar vivos ainda alguns indígenas, vítimas de perseguições atrozes!”. Perante este ato, o alto-comissário, que tomara conhecimento do sucedido, tê-lo-ia ignorado, pois “o Sr. Alto-comissário não pode ocupar-se de coisas insignificantes – de enterrados vivos”.

Para comprovar o propósito do Estado português – o de calar factos tremendos da sua colonização – Domingues divulgou, entre 18 e 22 de julho, ao longo de vários artigos, o já citado relatório escrito pelo governador do distrito de Inhambane, José

Botelho de Carvalho Araújo, que tinha morrido em outubro de 1918, ao comando de um navio português enquanto protegia o cargueiro São Miguel do ataque de um submarino alemão.¹¹ O dirigente falecido fora, de acordo com Mário Domingues, um branco que, à revelia do Estado, escrevera sobre as infâmias do domínio imperial português, criticando-as acerrimamente. O Estado português publicara já parte do relatório, no entanto, alguns trechos decisivos, onde se narravam erros dos brancos e delatavam autênticos crimes, tinham sido silenciados pela censura e finalmente eram desvendados.

Antes, porém, introduzindo a situação colonial noutra possessão colonial, Mário Domingues escreveu “A companhia do Nyassa” (16 de julho; DOMINGUES, 1922f), na qual esta empresa majestática surgiu como arquétipo de um “Estado dentro do Estado que cobra impostos e tem polícia para defender os seus privilégios”. Localizada em Moçambique, a Companhia do Nyassa foi caracterizada como “mais forte que o Estado Português, mais rica em teres, mais consistente na sua tirania. Para guardar os seus privilégios imorais, ela possui uma polícia aguerrida, uma polícia perfeitamente organizada talvez melhor ainda que a polícia cívica de Lisboa”.¹²

Tal potentado financeiro tinha como base, segundo Mário Domingues, o edifício capitalista e espezinhava direitos e liberdades. O capitalismo em África é descrito como “uma força formidável que se ri das leis do Estado e atropela a seu bel-prazer os direitos do negro desgraçado que deve ser considerado um homem

¹¹ Embora os principais enfrentamentos ocorridos durante a Primeira Grande Guerra tenham acontecido no território europeu, África foi também fortemente envolvida no conflito na razão direta do poder imperial europeu neste continente, da importância das suas matérias-primas e do recrutamento de soldados. Acresce que as colónias alemãs, para a frente ocidental, foram relevantes como oportunidade para combater a Alemanha e, no âmbito da competição geoestratégica, à escala global e local. O conflito em África deu ainda a países pequenos imperiais como Portugal (e a Bélgica), a faculdade de garantirem a continuidade do seu poder nas suas colónias, senão mesmo a sua expansão.

¹² A Companhia do Nyassa foi uma companhia “majestática” ou “privilegiada” da colónia portuguesa de Moçambique, criada por alvará régio de 1890, com poderes para administrar as atuais províncias de Cabo Delgado e Niassa, numa extensão de mais de 160 mil km². Este tipo de companhias eram sociedades comerciais privadas, criadas por grupos de investidores, e tinham o direito à exploração e colonização dos territórios coloniais em nome do governo que o concedia, assim como aos ganhos económicos resultantes das suas atividades. Nos inícios do século XX, esta companhia elaborou os primeiros contratos de fornecimento de mão-de-obra local para a Witwatersrand Native Labor Association (WNLA), uma poderosa empresa fundada em 1901 pela indústria mineira da África do Sul que expandiu a sua ação por toda a África Austral e detinha meios de transporte, escolas e clínicas, com o objetivo de recrutar trabalhadores para as minas daquele país. Em 1913-1914, uma parceria bancária alemã comprou a maioria das ações da Companhia, com o fito de uma repartição de Moçambique entre a Alemanha e a Grã-Bretanha. Com o início da Primeira Guerra Mundial, o governo britânico apreendeu as ações alemãs e cedeu-as a um grupo financeiro inglês. Durante a guerra, o território da Companhia foi teatro de diversas ações de resistência por parte dos chefes locais e invadido pelos alemães.

como qualquer branco". O capitalismo, a colonização e o fator racial estavam enredados; escravos brancos do salário e escravos negros subjugados ao chicote tinham maior afinidade entre si do que com os burgueses, fossem eles "brancos", amarelos", "negros" ou "vermelhos".

No primeiro dos artigos dedicados ao relatório de Carvalho Araújo, "Em Moçambique" (18 de julho; DOMINGUES, 1922e), Mário Domingues prometeu trazer a público os acontecimentos que o Estado pretendia sonegar proclamando "que tenha paciência o Estado, que tenham paciência os ladrões e os assassinos, mas a verdade há-de ser conhecida!" No dia seguinte, em "O negro é dócil e trabalhador" (19 de julho; DOMINGUES, 1922d), evidenciou o regime de escravidão que prevalecia nas colônias e contestou a ideia advogada pelos colonos de que o negro é "inadaptável ao trabalho", argumento invocado pelos brancos para dar emprego ao chicote e pôr em prática o regime do trabalho forçado. Socorrendo-se do documento escrito por Carvalho Araújo, o "principal entrave ao progresso negro" era afinal "o branco". À violência somava-se a espoliação capitalista a todos os níveis que permitia o enriquecimento dos colonos e extorquia os indígenas, despendendo estes os míseros centavos que ganhavam pelos trabalhos brutais realizados na exploração mineira (o seu exemplo é o das minas do Transval) na compra de álcool. Todas as suas economias eram absorvidas pelos comerciantes. O Estado, por sua vez, cobrava sobre o álcool um imposto de forma que era desta maneira imoral – lia-se no relatório – que os colonos enriqueciam e a administração colonial tinha uma fonte de receita.

Aquele documento foi novamente invocado nos artigos seguintes – "Como se aniquila uma raça" e "Vítimas, vítimas e mais vítimas!" de 21 e 22 de julho (DOMINGUES, 1922c; 1922b) – no âmbito do projeto de denúncia das diversas desumanidades sofridas pelos negros ao serviço da Companhia do Nyassa. Nos recrutamentos de negros, logo após o embarque, segundo o relatório, eram os negros empilhados "como coisas e não como seres humanos" em alojamentos infectos, chegando a estar "600 homens alojados, onde só caberia um máximo de 160 e aí viveram alguns durante semanas e semanas". Depois, eram amontoados num navio, que os conduzia ao Nyassa. Mas, assegurou Carvalho Araújo, "não iam do Purgatório para o Paraíso; saíam do Purgatório para cair no inferno".

O "belo ideal da independência" no quadro de uma confederação africana

Para Mário Domingues só um ideal separatista podia fazer frente "às infâmias praticadas pelo despotismo branco em África", como escreve em "O ideal da independência" (5 de julho; cf. Fig. 3.; DOMINGUES, 1922m). Os negros estavam já em vias de adquirir uma "consciência rácica" e eram senhores de capacidade de ação. Neste artigo proclamou que o espírito separatista estaria interiorizado pelo "negro escravizado e vexado por uma exploração iníqua", multiplicando-se por toda a África portuguesa. Pela primeira vez, o ideal de emancipação negra era anunciado

na promoção de luta pela independência em África, entendida como princípio necessário para o combate ao imperialismo. O militantismo libertário de Mário Domingues, unido a uma epopeia da rebelião negra sob um âmbito prometeico, surgiu aqui em todo o seu fulgor. Como podem os negros alcançar o ideal da independência? Iniciando a sua luta, responde, retorquindo à sua própria pergunta. E deixava uma profecia: “talvez não tardem dez, quinze, vinte anos que Portugal corra o risco de ficar sem colónias para explorar, sem negros para tiranizar...”. Cabia aos negros revelar os crimes que, impunemente, se tinham cometido, e lutar, com tenacidade, pela liberdade, a qual, diz Mário Domingues, não se concede, conquista-se. “Que a conquistem os negros! Têm ou não os negros direito à independência? Têm. Como alcançá-la? Lutando”.



Fig. 3. A Batalha, 5 de julho de 1922.

A emancipação dos negros despontava assim sustentada na luta pela independência. Mais eficaz no combate ao despotismo branco, “a união numa consciência rática” serviria de mobilização dos negros para a luta. Mas Mário Domingues afastava qualquer espírito ou tentativa estritamente nacionalista:

Perante o imperialismo europeu, não há pretos portugueses, ingleses ou alemães, há homens que desejam ser livre. Mencionando as revoltas no Transval e no Congo Belga, acreditava que não eram [...] mais do que prenúncios de uma revolução imensa que abaterá o poder, não apenas de um país, mas de todas as potências coloniais. [...] o movimento emancipador dos africanos (tendia) a generalizar-se, aproximando-se do ideal duma confederação continental.

Eis a visão de Mário Domingues: a utopia anarquista da grande revolução mundial gerando uma sociedade sem estados nem fronteiras. A esperança histórica da emancipação da raça transformar-se-ia na luta pela independência que pairava “acima dos interesses mesquinhos das pátrias opressoras” e que colocaria um fim à tirania dos colonizadores, concretizando-se, não na formação de novos países, mas no quadro duma “Confederação Africana”, uma confederação guiada pelos princípios do antinacionalismo, do anticapitalismo e do antimilitarismo.



Fig. 4. A Batalha, 13 de julho de 1922 (pormenor).

Em “A confederação Africana” (13 de julho; cf. Fig. 4; DOMINGUES, 1922h), insistiu que, perante o imperialismo europeu, “não há pretos portugueses, ingleses ou alemães, há homens que desejam ser livres”. Na sua ótica, a tirania estava a incrementar no tiranizado “uma grande sede de liberdade”. Ávidos de independência, os negros das colónias portuguesas não teriam qualquer conexão com os portugueses tiranos, que obrigavam os negros a servir pelas armas, comprometendo a própria vida, uma pátria ignóbil e egoísta; estariam, sim, solidários com os negros vergados à tirania de outros países. Deste modo, “pedir a um negro fidelidade à pátria portuguesa” era “obrigar o tiranizado a beijar o tirano, o roubado a abraçar o ladrão!”. Apesar do estado precário do movimento reivindicativo nas colónias portuguesas, não haveria dúvida de que por Angola estaria Norton de Matos “fomentando a revolta”. As insurreições esporádicas e dispersas apareciam-lhe como prenúncio duma revolução maior, escorada na rápida expansão do ideal da emancipação, que deitaria por terra o domínio colonial. A grande revolução faria entrar os negros “no conjunto harmónico de uma humanidade livre de todas as opressões”. Seria desta maneira, numa luta enérgica contra a dominação imperial europeia em África, que o ideal independentista se viria materializar.

Esta sequência de artigos teve o seu epílogo em 25 de julho com um autêntico texto-manifesto intitulado “Pela emancipação da raça negra” (DOMINGUES, 1922a), no qual Mário Domingues explanou o que era necessário fazer para que os negros pudessem vir a usufruir da autonomização que lhes tinha sido usurpada e a liberdade que lhes era negada. Para este fim havia que “levantar a máscara a um Estado da Europa que conseguiu, com artes mágicas, iludir meio mundo e passar por protetor dos negros em vez de carrasco que é.” Diferentemente do que a retórica imperialista colonizadora pretendia fazer passar, o modelo de recrutamento e de mão-de-obra que prevalecia no continente africano estava a preservar elementos próprios da escravatura. A campanha que empreendeu foi movida, persistiu em afirmar, não apenas em nome dos negros, mas sobretudo em benefício da humanidade. A colonização portuguesa é mais uma vez pensada como “colonização-crime”; crime que deveria mobilizar os negros, as legiões de escravos, os únicos capazes de pôr termo à força dos brancos déspotas, e que, por isso, não deveriam resignar-se à escravidão. Competiria, assim, aos organismos de defesa dos negros já existentes canalizar, disciplinar, coordenar todas as forças dispersas no sentido da emancipação, devendo ainda aproveitar-se, pela propaganda, educação e atividade, o espírito separatista que a tirania fez germinar. Energia, educação, ação e até aceleração eram necessários para que os negros sob domínio português ingressassem no movimento revolucionário que tinha como fim a independência de África. “O movimento pan-africano, que pretende a emancipação integral de todo o povo negro, necessita que o espírito separatista dos negros portugueses para ele se canalize, o quanto antes!”.

A consciência antirracista e anti-imperialista de Mário Domingues é o corolário da afirmação dos ideais de dignificação humana e da solidariedade de todos os explorados e oprimidos sem distinção de supostas raças ou fronteiras, com raízes – mas não ausente de flagrantes contradições – nos princípios do humanismo moderno. A defesa intransigente do direito dos negros de libertação contra as potências imperiais, e a aliança entre o proletariado e os negros que defendeu para essa causa, culminaram na ênfase que deu à independência, como concretização do ideal emancipador. Mário Domingues é a única voz negra destacada que propugnou explicitamente e com congruência a independência das colônias, embora vinculando a sua emancipação à proposta de uma Confederação Africana, em harmonia com os quadros mentais do anarquismo e o seu marcado antinacionalismo.

Por outro lado, a sua “História da colonização...” surge na sequência lógica dos artigos sobre o Congresso Pan-Africano e afim à linha de pensamento de Du Bois no que diz respeito à luta intransigente pela igualdade de direitos para os negros, ideias que se repetem em outros artigos publicados durante a existência legal de *A Batalha*. Todavia, Mário Domingues foi mais precoce na clara defesa da autodeterminação dos povos africanos do que o próprio Du Bois que, nessa conjuntura, pelejava unicamente pela participação dos negros no governo dos territórios sob domínio imperial.

Conclusão

Este ensaio procurou argumentar que Mário Domingues foi o primeiro autor em Portugal no século XX, e inclusivamente com certo pioneirismo a nível internacional, a ir longe no pensamento sobre a condição política, social e psicológica dos negros e da sua história específica associada à escravatura, ao tráfico de escravos e à dominação imperial. Na década de 1920, foi o mais importante precursor de um novo ideário, alinhado com as mais clarividentes figuras do movimento negro internacional, contra o racismo e a colonização, podendo mesmo ser considerada uma voz primigênia da independência para África. A atenção analítica incidiu sobretudo na série de textos de junho-julho de 1922 “Para a história da colonização portuguesa”, embora sem ter prescindido, subsidiariamente, de estabelecer ligações com outros do mesmo período quando se justificou para sustentar o seu argumento.

Facto notável para os nossos dias e para a crítica do que QUIJANO (2000) designou como “colonialidade”, a experiência que excede a do colonialismo e não expirou com a independência dos países que foram colonizados, Mário Domingues soube defender o postulado da igualdade de direitos entre todos os seres humanos sem negligenciar que o processo emancipatório não envolve apenas uma proclamação moral ou legal, sendo necessária a sua efetivação em termos de justiça social, conhecimento e poder. Também percebeu, pelo menos implicitamente, que as prerrogativas dos negros não poderiam ser remetidas para o mero plano dos direitos

individuais, segundo a visão genérica do liberalismo, algo bem salientado por KOSELLECK (2020 [2006], p. 203) no seu esboço histórico conceptual sobre os limites da emancipação, na medida em que certos grupos, como mostra com o caso dos negros, tinham uma história comum ao longo de séculos marcada pela colonização, destruição de sociedades indígenas, condição escrava e espoliação. Os negros não tinham tido os mesmos direitos já usufruídos pelos demais parceiros da comunidade de direitos dos brancos europeus. Ora, isso implica o reconhecimento e a igualação jurídica, social e política de grupos, e não meramente de pessoas singulares. Importa ter claro a este respeito, que os seres humanos têm vivido ao longo dos tempos em grupos, comunidades, sociedades, os quais têm ideias, ação e memória. Esta consideração, porém, não implica defender que todos os indivíduos negros, ao terem nascido negros, passam a ter uma identidade restringida a um movimento político. Uma tal visão da identidade de um ser humano, negro ou de outros grupos discriminados e perseguidos, que nas suas versões mais redutoras é conhecida por política de identidade, não foi a de Mário Domingues.



Fig. 5. Mário Domingues, com Ferreira de Castro, de quem era amigo e quem também escreveu em *A Batalha* [fotografia inédita].

Bibliografia

- ANDRADE, Mário Pinto de (1997) *Origens do Nacionalismo Africano: Continuidade e ruptura nos Movimentos Unitários Emergentes da Luta Contra a Dominação Colonial Portuguesa 1911-1961*. Lisboa: Dom Quixote.
- DU BOIS, W. E. B. (1999 [1903]). *The Souls of Black Folk*. Edited by H. L. Gates Jr. e T. H. Oliver. New York: Norton & Company.
- DU BOIS, W. E. B. (2021). "Afro-modernism, expressivism, and the curse of centrality". *African American Political Thought: A Collected History*. Chicago: University of Chicago Press.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. (2000). *Os Papéis do Inglês*. Lisboa: Edições Cotovia.
- CASTRO, José; GARCIA, José Luís. (1995). "A Batalha e a questão colonial". *Ler História*, n.º 27-28, pp. 125-146.
- CURTO, Diogo Ramada. (2022). "Racismo, trabalho forçado e etnografia", *Electra*, n.º 16. <https://electramagazine.fundacaoedp.pt/editions/edicao-16>
- DUARTE, Ricardo Diogo Mainsel. (2022). *O Anarquismo e a Arte de Governar: Portugal, Última Década do Século XIX e Primeiras Décadas do Século XX*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- DOMINGUES, Mário. (1922a). "Pela emancipação da raça negra". *A Batalha*, 25 de julho.
- _____ (1922b). "Vítimas, vítimas e mais vítimas!". *A Batalha*, 22 de julho.
- _____ (1922c). "Como se aniquila uma raça". *A Batalha*, 21 de julho.
- _____ (1922d). "O negro é dócil e trabalhador". *A Batalha*, 19 de julho.
- _____ (1922e). "Em Moçambique". *A Batalha*, 18 de julho.
- _____ (1922f). "A companhia do Nyassa". *A Batalha*, 16 de julho.
- _____ (1922g). "Em Angola. Enterrados vivos", *A Batalha*, 14 de julho.
- _____ (1922h). "A Confederação Africana". *A Batalha*, 13 de julho.
- _____ (1922i). "Um depoimento valioso". *A Batalha*, 12 de julho.
- _____ (1922j). "Um passo em frente". *A Batalha*, 9 de julho.
- _____ (1922k). "Mais assassinatos revoltantes". *A Batalha*, 8 de julho.
- _____ (1922l). "Um documento importante". *A Batalha*, 6 de julho.
- _____ (1922m). "O ideal da independência", *A Batalha*, 5 de julho.
- _____ (1922n). "Três assassinatos bárbaros!". *A Batalha*, 3 de julho.
- _____ (1922o). "A prostituição em Luanda". *A Batalha*, 2 de julho.
- _____ (1922p). "Proezas dum alto-comissário". *A Batalha*, 1 de julho.
- _____ (1922q). "O Negro, vítima secular". *A Batalha*, 30 de junho.
- _____ (1922r). "Rebeldias". *A Batalha*, 29 de junho.
- _____ (1922s). "Posta Restante. Sr. Dr. João de Castro Leader do Partido Africano Lisboa". *A Tarde*, 14 de fevereiro.
- _____ (1921a). "O perigo negro". *Imprensa Livre*, 16 de agosto.
- _____ (1921b). "La eterna traición". *Imprensa Livre*, 11 de agosto.
- _____ (1921c). "A traição dos negros". *Imprensa Livre*, 28 de julho.
- _____ (1921d). "Sobre os acontecimentos de S. Tomé". *A Batalha*, 4 de maio.
- _____ (1921e). "Coisas de estarrecer. O formoso Jardim". *A Batalha*, 29 de março.
- _____ (1919). "Colonização", *A Batalha*, 9 de setembro.
- GARCIA, José Luís. (2022). "Mário Domingues – "Precursor da afirmação negra e do anticolonialismo". *Mário Domingues A Afirmação Negra e a Questão Colonial Textos, 1919-1928*. Ensaio e seleção de José Luís Garcia, pp. 11-84.
- _____ (2017). "The first stirrings of anti-colonial discourse in the Portuguese press". José Luís Garcia, Chandrika Kaul, Filipa Subtil, e Alexandra Santos (eds.), *Media and the Portuguese Empire*. Cham: Springer International Publishing, pp. 125-143.

- _____. (2012). “Um mulato contra o império português. Descobrir Mário Domingues no século XXI”. Organizado por Carlos Gaspar, Fátima Patriarca e Luís Salgado de Matos, *Estado, Regimes e Revoluções. Estudos em Homenagem a Manuel Lucena*. Lisboa: ICS, pp. 457-483.
- LIMA, Cristiano. (2022 [1922]) “Na Feira Mayer. Uma exibição cruel e revoltante”. *Mário Domingues A Afirmação Negra e a Questão Colonial Textos, 1919-1928*. Ensaio e seleção de José Luís Garcia, pp. 133-136.
- O NEGRO (1911). Órgão dos Estudantes negros, ano 1.
- QUIJANO, Aníbal. (2000). *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*, Nepantla: Views from South, Volume 1, Issue 3, pp. 533-580. Durham: Duke University Press.
- VARELA, Pedro; PEREIRA, José Augusto. (2020). “As origens do movimento negro em Portugal (1911-1933): uma geração pan-africanista e antirracista”. *Revista de História*, n.º 179, pp. 1-36.
- VENTURA, António. (1995). *Entre a República e a Acrácia: o Pensamento e a Acção de Emílio Costa (1897-1914)*. Lisboa: Edições Colibri.
- KOSSELLECK, Reinhart. (2020 [2006]). *Histórias de Conceitos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.

JOSÉ LUÍS GARCIA é investigador principal do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e doutorado em Ciências Sociais pela mesma universidade, após ter feito estudos doutorais na London School of Economics (LSE). Os seus interesses de investigação e as suas publicações centram-se principalmente na teoria sociológica clássica; sociologia e filosofia da tecnologia; economia política; e história intelectual. Tem sido docente em várias escolas do ensino superior de Portugal, entre elas o ISCTE, a UCP, a ESCS-IPL e a ESEC-IPC, e teve estadias como professor/investigador visitante na USP e na UNESP do Brasil e na Universidade do Iowa dos EUA. Em 2018 foi galardoado com o prémio científico da Universidade de Lisboa em Ciências Sociais. É atualmente membro do conselho consultivo do Observatório de Cibersegurança do Centro Nacional de Cibersegurança e diretor da Imprensa de Ciências Sociais. No ano de 2022, publicou *Mário Domingues: A Afirmação Negra e a Questão Colonial – Textos, 1919-1928* (Tinta-da-china). Outras obras que dirigiu, coeditou ou publicou, incluem *O Choque Tecno-liberal, os Media e o Jornalismo*, 2020; *Lições de Sociologia Clássica*, 2019; *Media and Portuguese Empire*, 2017; *Salazar, o Estado Novo e os Media*, 2017; *Pierre Musso and the Network Society: From Saint-Simonianism to the Internet*, 2016; *Jacques Ellul and the Technological Society in 21st Century*, 2013; *Razão, Tempo e Tecnologia. Estudos em Homenagem a Hermínio Martins*, Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

JOSÉ LUÍS GARCIA is senior researcher at the Instituto de Ciências Sociais of the University of Lisbon. He has a PhD in Social Sciences by the same institution, after having performed doctoral studies at the London School of Economics (LSE). His research interests and publications focus primarily on classical sociological theory; sociology and philosophy of technology; intellectual history; and political economy. Garcia has taught at several Portuguese universities, such as ISCTE, UCP, ESCL-IPL and ESEC-IPC, and was a visiting professor/researcher at USP and UNESP in Brazil, and at the University of Iowa. In 2018 he was awarded the University of Lisbon's scientific prize in Social Sciences. He is currently the member of the advisory council of the Cybersecurity Observatory for the Centro Nacional de Cibersegurança and the director of Imprensa de Ciências Sociais. In 2022, he published *Mário Domingues: A Afirmação Negra e a Questão Colonial – Textos, 1919-1928* (Tinta-da-china). Other works he directed, coedited or published include *O Choque Tecno-liberal, os Media e o Jornalismo*, 2020; *Lições de Sociologia Clássica*, 2019; *Media and Portuguese Empire*, 2017; *Salazar, o Estado Novo e os Media*, 2017; *Pierre Musso and the Network Society: From Saint-Simonianism to the Internet*, 2016; *Jacques Ellul and the Technological Society in 21st Century*, 2013; *Razão, Tempo e Tecnologia. Estudos em Homenagem a Hermínio Martins*, Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

Receção portuguesa do Modernismo brasileiro

[Portuguese reception of the Brazilian Modernism]

Arnaldo Saraiva*

Palavras-chave

Modernismo português, Modernismo brasileiro, Relações literárias Portugal-Brasil, Receção, Semana de Arte Moderna.

Resumo

Unidas pela mesma língua e por um estreito relacionamento secular, as literaturas de Portugal e do Brasil quase se ignoraram mutuamente durante o período modernista, que por sinal foi para ambas um dos mais fecundos períodos da sua história. Aqui não serão referenciadas as causas dessa ignorância mútua (entre as quais a crescente onda nacionalista e a guerra mundial); são apenas focadas as poucas, desfasadas ou tardias e mais ou menos desproporcionadas ou até equivocadas referências que suscitou em Portugal o Modernismo brasileiro, no entanto acolhido em geral com evidente simpatia e calorosa compreensão.

Keywords

Portuguese Modernism, Brazilian Modernism, Portugal-Brazil literary relationships, Reception, *Semana de Arte Moderna*.

Abstract

United by the same language and a close secular relationship, Portuguese and Brazilian literature almost ignored each other during the Modernist period, which was, incidentally, one of the most fertile periods of their history. This article will not mention the causes of that mutual unfamiliarity (among which the growing nationalist wave and world war). It will only focus on the few, delayed or late, and more or less disproportionate or even wrong references that Brazilian Modernism elicited in Portugal, having been, however, generally welcomed with clear affection and warm understanding.

* Professor Emérito da Universidade do Porto.

Quando já se preparava para celebrar o primeiro centenário da sua independência, o Brasil foi sacudido pelo que poderemos chamar a epifania do seu movimento modernista, que, de acordo com Tristão de ATHAYDE, um dos seus primeiros críticos, foi o mais importante movimento cultural e artístico da história brasileira: “Podemos afirmar que sua herança representa o património mais rico de toda a nossa evolução cultural” (1972: 20). E é consensual o reconhecimento da relevância e da projeção que tiveram nas últimas décadas alguns criadores relacionáveis com o primeiro modernismo, como a pintora Tarsila do Amaral, o escultor Victor Brecheret, o músico Heitor Villa-Lobos e os escritores Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima e Gilberto Freyre.

A epifania ocorreu entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, quando se realizou no Teatro Municipal de São Paulo a chamada Semana de Arte Moderna, que mobilizou escritores, músicos, artistas plásticos e um numeroso público para conferências, recitais, concertos e exposições. As múltiplas reações entusiásticas, jocosas e depreciativas que a Semana provocou de imediato na imprensa brasileira, não só na paulistana, foram idênticas às reações que sete anos antes provocara em Portugal a publicação do *Orpheu*, que sinaliza a epifania do modernismo português. Apesar de se querer uma revista luso-brasileira, que por sinal fora imaginada e nomeada em Copacabana, e apesar de no seu primeiro número ter como codiretor o brasileiro Ronald de Carvalho, que por sinal disse poesia e fez uma conferência no primeiro dia da Semana, o *Orpheu*, quer dizer, o movimento modernista português, não suscitou então nenhum interesse no Brasil. Só a bem dizer, nos finais da década de 1930, os intelectuais brasileiros em geral – já não se diz os comuns leitores brasileiros – começaram a saber da existência de gente como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros (SARAIVA, 2021a).¹

E a Semana de Arte Moderna, ou o nascente modernismo brasileiro que eco teve em Portugal?

Ainda não dei por concluídas as minhas pesquisas, mas até hoje não encontrei em publicações portuguesas nenhuma alusão à Semana, nem no decurso dela, nem nos meses seguintes. A primeira referência a autores do “Brasil moderno” aparece numa “carta aberta”, dirigida “ao Portugal de Hoje, ao Portugal de vinte e tantos anos”, que António Ferro publicou na revista lisboeta *Contemporânea*, n.º 9, de março de 1923; mas o texto limitava-se a dar conta do indesmentível triunfo do próprio Ferro no Brasil, onde, com a companhia teatral de Lucília Simões, desembarcara em 22 de maio de 1922 e de onde regressara em abril de 1923, e, para calar os que o caluniavam, invocava como possíveis testemunhas desse triunfo, entre outros, os

¹ Esta questão, sobretudo no caso do poeta dos heterónimos, também é contemplada num artigo recente de Rodrigo XAVIER, “Fernando Pessoa em publicações periódicas brasileiras (1926, 1931, 1935)” (2021).

nomes dos modernistas Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Paulo Prado, Di Cavalcanti e Carlos Drummond, este então com 21 anos. A carta terminava com a promessa de ir “revelando a Portugal” a “geração admirável em cujos braços” estivera (FERRO, 1923: 154).



Figs. 1a. e 1b. *Contemporânea*, n.º 9, de 1923. Capa e p. 151 (texto de Guerra Junqueiro).

No final desse ano de 1923, em trânsito marítimo entre a França e o Brasil, Oswald de Andrade visitou com António Ferro o *Diário de Lisboa*, ao qual deu uma curta mas expressiva entrevista, que saiu com o título “Ideias-novas – A arte e a literatura do Brasil moderno” (ANDRADE, 1923; cf. Fig. 2) e em que declarou que o “movimento modernista”, iniciado com a Semana de Arte Moderna, “começou a espalhar-se, a tomar fôlego, para varrer de todo, num futuro próximo, a retórica académica de que enferma a literatura brasileira”, para “acertar o relógio brasileiro” que “andava atrasado 30 anos” e para “criar uma língua nova, riquíssima, que não pode ser o português clássico”. E depois de citar uma dúzia de escritores, artistas plásticos e músicos empenhados nessa tarefa, informou que tencionava voltar a Lisboa para, imagine-se, pronunciar a conferência “Espírito e forma de Paris” sobre o “notável pintor português” Amadeo de Souza Cardoso, com quem convivera na capital francesa, onde, então companheiro de Tarsila do Amaral, também contactara com Picasso e outros grandes pintores e escritores modernistas.

António Ferro não cumpriu bem a promessa de ir revelando a nova geração brasileira; só mais de um ano depois publicou no *Diário de Notícias* lisboeta de 31 de maio o artigo “A nova literatura brasileira” (FERRO, 1924) com os subtítulos “Graça

Aranha e os escritores novos do Brasil | Algumas figuras da nova geração | O morro do Castelo e a velha literatura brasileira". Aí, começa por aludir ao Brasil não oficial ou académico que é preciso descobrir, ao Brasil "que está vivendo uma hora de renovação" – a seu (equivocado) por impulsionada a exemplo, por Graça Aranha – e faz "rapidamente", como diz, um "balanço de alguns valores novos do Brasil", que aliás mistura com outros pouco novos; mas em nenhum momento aponta ou analisa tendências e características do movimento, limitando-se nalguns casos à inventariação seca de nomes, ou associando ao nome o título de um livro, que define por uma frase curta de efeito, como era do seu gosto. No final, tenta canhestramente simbolizar a diferença entre a velha e a nova literatura invocando o morro carioca do Castelo, destruído em 1921 para "higienização e modernização" da cidade, como foi dito pelos demolidores.

19-12-923 DIÁRIO DE LISBOA 8

	COMPRAR	VENDER
London, 100 libras	1530	1540
Paris, 100 francos	280	281,5
New York, 100 dollars	2830	2840

	COMPRAR	VENDER
Milão, 100 lire	280,5	281,5
Bombay, 100 rupias	470,5	480
Barcelo, 100 pesetas	282,5	283,5

ULTIMAS NOTÍCIAS

IDEIAS-NOVAS

A ARTE e a literatura do Brasil moderno

APRECIACÃO DE Oswald de Andrade

Oswald de Andrade, romancista, jornalista, poeta, crítico, nasceu em 1890, em São Paulo. É o mais original dos artistas brasileiros. O seu livro "A arte e a literatura do Brasil moderno" é uma obra de arte. O autor, com uma linguagem simples e direta, analisa a arte e a literatura do Brasil moderno, desde os tempos coloniais até aos dias atuais. O livro é dividido em duas partes: a primeira trata da arte e a segunda da literatura. O autor analisa a influência da arte europeia no Brasil, a importância da arte brasileira e a evolução da literatura brasileira. O livro é uma obra de referência para quem quer conhecer a arte e a literatura do Brasil moderno.

O ULTIMO MOVIMENTO

A arte que se passou no Arsenal

A acção do 1.º tenente Henrique Valdez

A arte que se passou no Arsenal, a acção do 1.º tenente Henrique Valdez, é uma obra de arte. O autor, com uma linguagem simples e direta, analisa a arte e a literatura do Brasil moderno, desde os tempos coloniais até aos dias atuais. O livro é dividido em duas partes: a primeira trata da arte e a segunda da literatura. O autor analisa a influência da arte europeia no Brasil, a importância da arte brasileira e a evolução da literatura brasileira. O livro é uma obra de referência para quem quer conhecer a arte e a literatura do Brasil moderno.

AUTORIDADES

O NOVO governador civil tomou hoje posse

O QUE ELE DISSE na cerimonia oficial

O novo governador civil tomou hoje posse na cerimonia oficial. O governador, ao tomar posse, fez um discurso em que falou da importância da arte e da literatura para o desenvolvimento do Brasil. Ele afirmou que a arte e a literatura são fundamentais para a formação da identidade nacional e para a promoção da cultura brasileira. O governador também falou da importância da arte e da literatura para a educação e para a formação dos cidadãos. Ele afirmou que a arte e a literatura são fundamentais para a formação da identidade nacional e para a promoção da cultura brasileira.

Fig. 2. Oswald de Andrade, "A arte e a literatura do Brasil moderno".

De “uma nova geração” intelectual brasileira fala também o texto “Apologia pro generatione sua” que Gilberto FREYRE (1925) publicou no segundo número da revista lisboeta *Portugália* (cf. <https://purl.pt/283>). Entre a dúzia de nomes que cita só dois ou três estavam implicados no movimento modernista, mas fala num “programa da nossa geração” de “reação contra os falsos valores da vida, economia e cultura que nos impuseram uma filosofia e um liberalismo sem raízes nos nossos antecedentes e nas nossas atualidades”, e de reintegração no “Brasil brasileiro dos nossos avós”, assim sinalizando em relação a outros projetos ou manifestos modernistas uma diferença teórica que o programa ou manifesto regionalista de 1926 – e afinal a generalidade da obra do sociólogo – tornaria mais patente.

Parece estranho que João de Barros, um ensaísta muito ligado à cultura brasileira, sobretudo desde que visitara o Brasil pela primeira vez em 1912, ou desde que com João do Rio fundara, em 1915, a revista luso-brasileira *Atlântida* (veja-se: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/Atlantida.htm>), nunca se tenha referido nos seus livros e crónicas à Semana de Arte Moderna ou aos modernistas brasileiros, nem mesmo depois da terceira viagem ao Brasil, exatamente no ano de 1922, quando integrou a comitiva do presidente da República António José de Almeida nas comemorações da Independência do Brasil. Mas imaginamos como seriam difíceis as suas leituras dos modernistas brasileiros se pensarmos na distância que sempre guardou em relação aos modernistas portugueses, que aliás explicitamente se distanciaram dele. No Catálogo Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro – Secção Portuguesa, publicado nesse mesmo ano de 1922, foi João de Barros que assinou o texto “A poesia e os poetas de Portugal”, em que referiu nomes como os de Correia de Oliveira, Américo Durão, Augusto Casimiro, sem dedicar uma só palavra a Pessoa, Sá-Carneiro ou Almada Negreiros. Diga-se de passagem que, nos muitos textos de portugueses ou de brasileiros relacionados com a viagem de António José de Almeida – recolhidos por Luís DEROUET, no livro *Duas Pátrias* (1923) –, não se vislumbra qualquer referência à agitação cultural que ia pelo Brasil (há felizmente uma referência ao êxito da proposta de Jaime Cortesão para uma convenção literária entre Portugal e Brasil que garantia os direitos de propriedade literária e a obrigatoriedade da remessa de obras a publicar para as bibliotecas nacionais de Lisboa e do Rio).

Também estranhamente, do movimento modernista brasileiro não se ocupou nunca a revista em boa parte modernista *Contemporânea* (<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>), revista que publicou dez números nos anos 1922, 1923 e 1924, mais um suplemento em forma de jornal em 1925 e três números de uma terceira série. Curiosamente, no seu segundo número celebrou “o terminus da travessia aérea do Atlântico” por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, e falou do “entusiasmo com que foi recebido no Rio de Janeiro o nosso colaborador António Ferro” (“Noticiário”, p. 1); e no terceiro número informou que a revista era “lida no Brasil pelo público juiz” de missões culturais (p.

IX). Lembre-se entretanto que a *Contemporânea* publicou textos como “Arte de bem morrer (Fragmento da conferência que com este título António Ferro vai realizar no Rio de Janeiro” (n.º 2, junho de 1922, pp. 89-91); “Apresentação de António Ferro ao público do Rio de Janeiro”, de Carlos Malheiro Dias (n.º 8, fevereiro de 1922, pp. 97-99); a já mencionada “Carta aberta ao Portugal d’hoje, ao Portugal de vinte e tantos anos”, de António Ferro, no número 9 (pp. 151-154); “O barracão dos romeiros”, de Oswald de Andrade (no mesmo n.º 9, pp. 155-156), claramente um episódio (erótico) do seu romance *Os Condenados*, editado no ano anterior; “Carta aberta de Oswald [sic] Andrade a António Ferro sobre a arte e a literatura novas no Brasil”, no suplemento de Março de 1925 (p. 3); e finalmente, no segundo número da terceira série, um texto de apresentação de Tarsila do Amaral, da autoria de Ferro, poucas páginas depois de um “Quadro” da artista modernista brasileira (pp. 84-85).



Figs. 3a. e 3b. *Contemporânea*, n.º 2 [3.ª série], de 1926. Capa e p. 84 (texto de António Ferro).

No nono número da *Contemporânea*, pode ainda ler-se uma nota constante do “Noticiário” assinado por A. de S. R., que vale a pena transcrever (p. 162):

DR. EPITACIO PESSOA

Na alta individualidade do Ex-Presidente da Republica Brasileira, de passagem por Lisboa no ultimo dia do passado mez, a CONTEMPORANEA, saudando-o, aproveita mais uma vez o ensejo de saudar a Patria do Brazil, relembrando o acolhimento fraternal dispensado pelo illustre visitante ao nosso Chefe de Estado, por ocasião da sua estada no Rio de Janeiro, e o entusiasmo delirante com que o povo, nosso querido irmão, coroou o “terminus” da viagem aerea, levada triunfalmente a cabo pelos nossos aviadores Gago Coutinho e Saccadura Cabral. E n’essa saudação vai toda a nossa sympathia e apreço pela linda Patria, cuja

civilização de littoral floriu na lyra de Olavo Bilac e cuja seiva interior se desentranhou em perfume selvático na frauta do genial indígena Catullo da Paixão Cearense.

Olavo Bilac, Catulo da Paixão Cearense... mas nenhum modernista.

A *Revista Portuguesa*, que se publicou quinzenalmente em Lisboa de 10 de março a 13 de outubro de 1923, e que se queria empenhada na renovação da literatura e da arte, foi dirigida por Victor Falcão e incluiu, no número 5, de 14 de abril, o ensaio de Ruy GOMES, “Vida intelectual brasileira – Os grandes desconhecidos” (1923)². O ensaísta começa por afirmar que no Brasil era bem conhecida “a literatura portuguesa, mesmo as obras dos escritores novos” (*quod erat demonstrandum...*), enquanto em Portugal não havia “o merecido interesse pelo conhecimento da literatura brasileira”, já que apenas se conhecia “Coelho Neto e Olavo Bilac, e alguns outros de conhecimento mais limitado – Machado de Assis, Euclides da Cunha, Raimundo Correia e poucos mais”. Em seguida garante que a “nova geração” brasileira “é mesmo fulgurante”, “é uma geração inebriada de entusiasmo e de audácia, de imaginação e de sonho”, pelo que se impõe que Portugal *descubra* a literatura brasileira, descoberta – diz – “bem mais fácil e cómoda” do que a de Cabral; mas quando esperávamos que fosse ocupar-se dela, e que se tratava só da geração modernista, somos surpreendidos com a promessa de que vai apenas ocupar-se “dos *grandes desconhecidos* da magnífica geração literária que acaba de surgir”... que na verdade era uma geração anterior à modernista. Na verdade, começa por se ocupar de Lima Barreto, que supõe “completamente desconhecido” em Portugal, ignorando que foi em Lisboa que saiu, em 1909, por A. M. Teixeira / Livraria Clássica, o seu primeiro romance, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*; passa depois para Gilka Machado, que dá como “a maior de todas as poetisas que escrevem em língua portuguesa”, disputando o “cume da magnífica montanha da poesia brasileira” com Pereira da Silva e Catulo da Paixão Cearense; e promete ocupar-se, em continuação, de Pereira da Silva, Monteiro Lobato, Catulo, Aníbal Matos, Romeu de Avelar, nenhum deles marcado por traços tipicamente modernistas. Aliás, essa continuação não se verificaria, mau grado a promessa feita no número de 9 de junho de 1923 (p.12): “A *Revista Portuguesa* publicará brevemente alguns artigos de Ruy Gomes sobre a «Vida Intelectual Brasileira”.

No mesmo dia 9 de junho (de 1923, ano em que passaram por Portugal Oswald de Andrade e Gilberto Freyre³), foi criada na Faculdade de Letras de Lisboa uma Cadeira de Estudos Brasileiros, confiada inicialmente ao historiador Oliveira Lima; mas este não tardou a partir para os Estados Unidos, cedendo o lugar a Manuel de Sousa Pinto, que nascera no Brasil e viera aos 3 anos para Portugal, onde

² Em 1983, publicou-se uma edição fac-similada da *Revista Portuguesa*, pela Contexto Editora.

³ De Lisboa, Gilberto escreve em 1923 três cartas a Oliveira Lima, como em 1930 escreveria ao pai (FREYRE, 1978).

se formou em Direito e Letras. Tanto quanto depreendemos, até pelo conteúdo das suas prosas, ironizadas por Fernando Pessoa⁴, no seu ensino pouca atenção terá prestado aos modernistas; na conferência que pronunciou na Faculdade de Letras de Coimbra, no verão de 1929, sobre *Romancistas Brasileiros*, só referiu romancistas do sec. XIX e início do sec. XX, falando no nome de Mário de Andrade, mas só por causa do título *A Escrava que Não é Isaura*, e falando no nome de José Américo de Almeida só para prometer outra palestra, que nunca faria, sobre “escritores da atualidade”. No verão seguinte, Sousa PINTO pronunciaria, também na Universidade de Coimbra, outra conferência sobre a *Poesia Moderníssima do Brasil*, em que, sem definido critério e sem nenhuma análise, ao contrário do que Cecília Meireles faria cinco anos depois na mesma Universidade, se limitou a “leituras salteadas, sem pretensões a estudo” (1930: 9), que realmente não fez, de poetas pré-modernistas e modernistas, entre os quais Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Carlos Drummond, que não lhe mereceu uma só qualificação, ou Jorge de Lima, que nomeou como Jorge Lima e deu erradamente como paraibano.

Mas, no decurso da década de 1920, apareceria um português muito empenhado na divulgação e estudo da literatura brasileira, incluindo a modernista. Trata-se de José Osório de Oliveira, que, em entrevista ao *Diário de Lisboa* de 19 de julho de 1923, prometeu: “Hei-de escrever um dia um estudo sobre essa admirável literatura”. Essa entrevista foi concedida no momento em que o “moço escritor”, então com 23 anos, partia para o Brasil, para cuidar da livraria que a sua mãe instalara em São Paulo. A mãe era Ana de Castro Osório, então bem conhecida nos dois países, pelas suas lutas pioneiras em favor de causas feministas, pelo seu trabalho em políticas educativas, sobretudo de educação infantil ou juvenil, e pelas suas crónicas publicadas também em jornais do Brasil; ela partira para este país com os dois filhos, João e José, quando o seu marido, o poeta pós-simbolista Paulino de Oliveira⁵ (que se antecipara a Camilo Pessanha na declaração da sua paixão por ela, e que era um republicano militante) foi nomeado, em 1911, cônsul português em São Paulo. A tuberculose matá-lo-ia em 1914, o que determinou o retorno da viúva e dos filhos a Lisboa. Mas voltaria por 8 meses ao Brasil em 1923 por causa da livraria que fundara e para fazer

⁴ “Pegue-se num corno, chame-se-lhe prosa, e ter-se-á o estilo do sr. Manuel de Sousa Pinto” (PESSOA, 1986: II, 1226).

⁵ Pessoa manteve algum contacto com os filhos de Ana de Castro Osório, João Castro Osório (1899-1970) e José Osório de Oliveira (1900-1964), tendo também dedicado alguma atenção ao livro *Poemas*, de Paulino Gomes de Oliveira (1864-1914); cf. uma carta dirigida a Osório de Oliveira parcialmente publicada no número 6/7 da revista *Descobrimento*, sob o título “Sôbre os ‘Poemas’ de Paulino de Oliveira” (1932, pp. 333-334). Na Biblioteca particular de Fernando Pessoa, conservam-se três livros de Osório de Oliveira (*Literatura Brasileira*, 1926, CFP 8-393; *Espelho do Brasil*, 1933, CFP 8-394; e *Psicologia de Portugal*, 1934, CFP 8-395), um livro de Castro Osório sobre Sidónio Pais (*Um Ano de Ditadura*, 1924, CFP 3-51) e *Poemas*, de Paulino de Oliveira (1932, CFP 8-396). Para uma análise mais aprofundada das relações entre Pessoa e a revista *Descobrimento*, assim como para um estudo de algumas aproximações entre o seu pensamento e o de Castro Osório, cf. SOUSA (2021).

uma série de conferências, reunidas em 1924 no livro, editado no Brasil, *A Grande Aliança*. Uma dessas conferências tinha o título “O novo idealismo da raça através da moderna literatura portuguesa”. Nela invocou vários escritores, como Eça, Antero, Nobre, Cesário, o seu amigo Camilo Pessanha, o seu familiar Alberto Osório de Castro, o seu falecido marido Paulino, Junqueiro, Pascoais, mas, falando de “novos” e da “moderna geração”, contentou-se em referir “Correia de Oliveira, Fausto Guedes Teixeira, Augusto Gil, Mário Beirão” e... o seu filho João de Castro (Osório) (OSÓRIO, 1997: 113-141).



Fig. 4. Fernando Pessoa com João de Castro Osório.

Ana de Castro Osório quase poderia ter-se cruzado em São Paulo, se é que não se cruzou, com outra escritora portuguesa, Fernanda de Castro, que casara por procuração com António Ferro e, em agosto de 1922, foi ter com ele ao Brasil, onde realizaria alguns recitais. Num deles, no Teatro Municipal de São Paulo, recitou em 5 de Dezembro poemas dela, do marido, de Virgínia Vitorino, de Augusto de Santa Rita, de Maria de Carvalho, assim como de Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho, mas nem aí nem noutros palcos incluiu alguma vez poemas dos amigos de seu marido, Pessoa, Sá-Carneiro, Montalvor, Côrtes-Rodrigues...

Voltando a São Paulo em julho de 1923, José Osório de Oliveira não podia deixar de tomar conhecimento da agitação cultural que a Semana provocara. Foi nessa altura que conheceu pessoalmente Mário de Andrade, que lhe ofereceu o livro *Pauliceia Desvairada* e que cerca de dez anos mais tarde iniciaria com ele a troca de

mais de uma vintena de importantes cartas, que tive o prazer de publicar (SARAIVA, 1985: II, 80-147), quando não podia publicar nem consultar as do seu correspondente português, que agora estão a estudar duas professoras brasileiras (Mihriane Mendes de Abreu e Marina Damasceno de Sá).

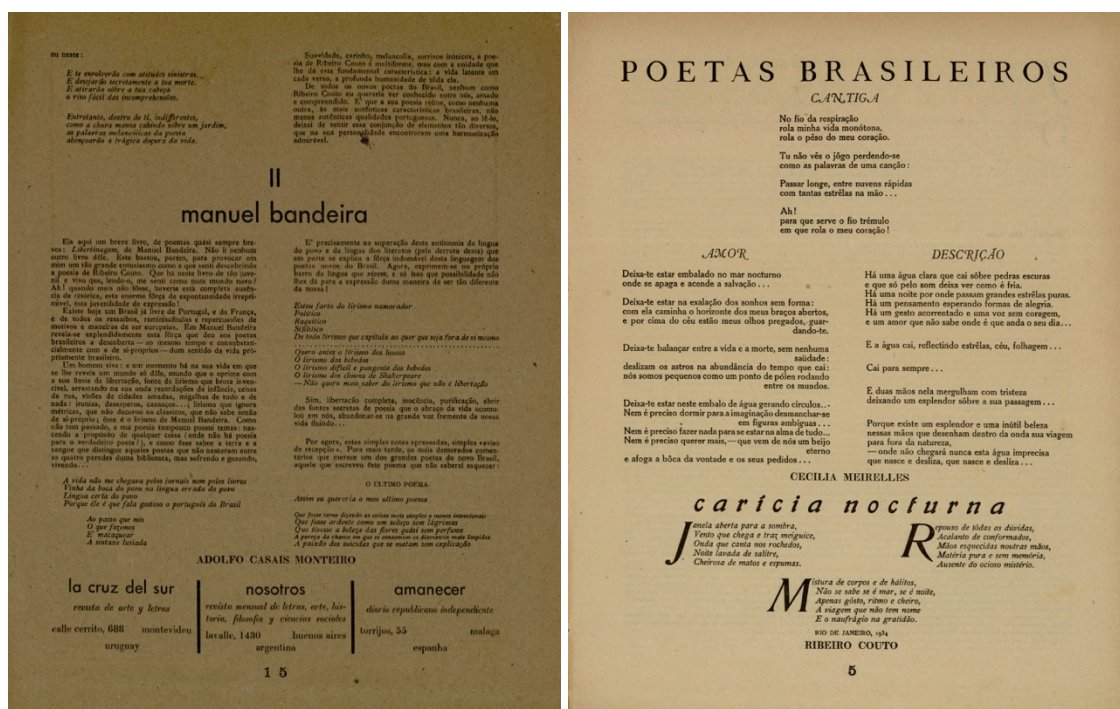
Mas, no regresso a Portugal, Osório cumpriu a sua promessa; a partir de um artigo sobre Graça Aranha que publicou em 1924 na revista integralista *Nação Portuguesa*, preparou uma conferência incluída em 1926 no livrinho *Literatura Brasileira* e reproduzida em 1933 no livro *Espelho do Brasil* (OLIVEIRA, 1933: 67-81). Nessa conferência, como ele próprio disse, sem ordem, sem método e sem plano, mas valendo-se de vários exemplos textuais, delineou um panorama dos autores e das obras então mais lidas no Brasil, desde os parnasianos e pós-simbolistas aos que ergueram o estandarte da *Klaxon*, a primeira revista modernista brasileira; as suas observações impressionistas (“esta conferência é feita de impressões”) davam no entanto a entender que caminhos abria ou se abriam então na nova literatura brasileira e que autores pareciam mais interessantes. Ele não disfarçava a sua simpatia por alguns dos autores, como Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho e Cecília Meireles, que mais tarde se gabaria de ter revelado ao Brasil. De Oswald quase nada disse, e de Drummond nem falou.



Figs. 5a. e 5b. *Klaxon*, n.º 3, de 1923. Capa e p. 3 (texto de António Ferro).

Em 1924 e 1925 foram publicados 5 números da revista modernista *Athena*, dirigida por Fernando Pessoa e por Raul Vaz (cf. <https://purl.pt/22125>). Nela não foi publicada qualquer matéria relacionável com o Brasil. Mas, poucos anos depois, apareceria uma revista que teria um papel importante na revelação de alguns escritores modernistas brasileiros – a revista *Presença*, que surgiu em Coimbra em 10 de março de 1927 (cf. https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_item1/index.html). Se, na sua fase inicial, parece contemplar sobretudo a França e a Espanha, mas não o Brasil, a partir do seu n.º 31-32, de março-junho de 1931, abriu as suas páginas a colaborações sobre brasileiros e a colaboradores brasileiros: Ribeiro Couto, Jorge de Lima, Guilherme de Almeida, Cecília Meireles, Alphonsus de Guimaraens Filho, Manuel Bandeira e, no último número, de fevereiro de 1940, Mário de Andrade.

Essa “presença” brasileira deveu-se fundamentalmente à relação que então estabeleceram o jovem francês Pierre Hourcade, que conviveu em Coimbra com os diretores da *Presença*, tendo colaborado logo em dois números de 1930, o seu amigo recente, então diplomata em Marselha, Ribeiro Couto, e Adolfo Casais Monteiro, que, já colaborador da revista, se tornou um dos seus diretores a partir do n.º 34, de novembro-fevereiro de 1932, onde publicou notas sobre os “poetas novos do Brasil”, sobre Ribeiro Couto – de que Edições Presença publicaria em breve o livro *Província* – e sobre Manuel Bandeira, que em 1943 lhe mereceu o volume, publicado pela Editorial Inquérito, *Manuel Bandeira - Estudo da sua Obra Poética seguido de uma Antologia*.



Figs. 6a. e 6b. *Presença*, n.º 34, de 1932, n.º 45, de 1935. Texto de Adolfo Casais Monteiro sobre Manuel Bandeira. Poemas de “Poetas brasileiros”: Cecília Meireles e Ribeiro Couto.

A Osório de Oliveira e a Casais Monteiro juntar-se-ia, na *Presença*, outro brasilófilo: Alberto de Serpa, que já colaborava na revista como poeta e como crítico (de obras de Jorge de Lima e de Jorge Amado) quando na sua última fase se tornou seu secretário de redação, função que exerceu também noutra importante revista, a *Revista de Portugal* (https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RB-38-41_3/UCBG-RB-38-41_3_item1/index.html), criada por Vitorino Nemésio; nos dez números, publicados de 1937 a 1940, esta revista incluiu colaborações de Ribeiro Couto, Adalgisa Nery, Alphonsus de Guimaraens Filho, Cecília Meireles, Jorge Amado, Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Lembre-se que Nemésio viria a escrever vários livros – de prosa e de poesia – com incidência brasileira e seria professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras de Lisboa.

Regressado do Brasil, onde criara a editora Anuário do Brasil, Álvaro Pinto, que fundara e editara várias revistas portuguesas e brasileiras, investiu em 1938 noutra revista, *Ocidente*, onde haveria largo espaço para a cultura e literatura brasileira; no seu volume V, de 1939, publicaria (pp. 337-353) um ligeiro ensaio de Artur Augusto sobre “A moderna poesia brasileira”. Mas nessa altura já a nova literatura brasileira, em especial a dos romancistas nordestinos, comparecia com alguma frequência na imprensa portuguesa; por exemplo, no semanário *O Diabo*, publicado de 1934 a 1940 (cf. http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_7539), podemos encontrar colaborações de Drummond, Jorge de Lima, Cecília Meireles, José Lins do Rego, Murilo Araújo; e, antes dele, na revista *Descobrimento*, com sete números publicados em 1931 e 1932, colaboraram Ribeiro Couto, Olegário Mariano, Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira. Esta revista, dirigida por João de Castro Osório, era sobretudo organizada pelo seu irmão José Osório de Oliveira, que, na década de 1930, travou correspondência assídua com numerosos escritores brasileiros e publicou livros, artigos e ensaios sobre literatura brasileira, como o que deixou no luxuoso volume *Brasil*, editado em 1938 em colaboração com João de Barros e Gastão de Bettencourt. Em 1939 publicaria a sua *História Breve da Literatura Brasileira*, com um capítulo sobre “a libertação pelo modernismo”; e anos mais tarde assumiria a responsabilidade de outra importante revista luso-brasileira, *Atlântico*.⁶

⁶ *Atlântico: Revista Luso Brasileira* foi uma publicação publicada entre 1942 e 1950, ao longo de três séries, contando com dezasseis números. A revista deriva de um Acordo Cultural Luso-Brasileiro assinado em 4 de setembro de 1941, no Palácio do Catete, Rio de Janeiro, contando com António Ferro e Lourival Fontes como subscritores, representando, respetivamente, o Secretariado de Propaganda Nacional português e o Departamento de Imprensa e Propaganda brasileiro. A revista destacou-se por um elenco de colaboradores muito eclético, destacando-se os portugueses Aquilino Ribeiro, José Régio, Carlos Queiroz, Vitorino Nemésio, Fernanda de Castro, João de Castro Osório, José Osório de Oliveira, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Ruy Cinatti, António Pedro, Luís Amaro, Maria Archer, entre outros, e os brasileiros Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Raul Bopp, Clarice Lispector, Erico Veríssimo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Lígia Fagundes Telles, entre outros. Cf. SARAIVA (1968), ALCÂNTARA (2016) e SALLA (2020); cf.: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Atlantico_RevistaLusoBrasileira/Atlantico.htm.

Nos fins da década de 1930 havia já em Portugal, além de José Osório, um pequeno grupo de intelectuais muito atentos à literatura brasileira moderna: Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Alberto de Serpa, Vitorino Nemésio e Manuel Anselmo. Este publicaria em 1939 o primeiro estudo longo sobre *A Poesia de Jorge de Lima*, como publicaria, em jornais, artigos sobre Bandeira, Drummond e Gilberto Freyre, que depois reuniu no livro *Família Literária Luso-Brasileira* (1943).

Serpa publicaria em 1943 a antologia *As Melhores Poesias Brasileiras*, onde entraram vários modernistas, alguns dos quais também contemplados nas duas antologias – *A Poesia Moderna do Brasil* (1942) e *Pequena Antologia da Moderna Poesia Brasileira* (1944) – de José Osório de Oliveira que, poucos anos depois, publicaria a antologia *Contos Brasileiros*, onde entraram os modernistas Mário de Andrade, Ribeiro Couto, António de Alcântara Machado, João Alphonsus, e a antologia *Ensaístas Brasileiros*, onde compareceram os modernistas Gilberto Freyre, Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade e Graça Aranha.

O emigrante portuense António de Sousa Pinto, que, em 1939, fora um dos fundadores da importante editora e livraria carioca Livros de Portugal, regressou em 1944 a Lisboa, onde, com Joaquim de Sousa Pinto, criou a editora Livros do Brasil, que nos anos seguintes iria publicar obras de muitos escritores brasileiros, sobretudo prosadores, mas geralmente sem relação com o Modernismo; só que se empenharia também na importação e distribuição em Portugal e nas suas colónias de livros publicados por várias editoras brasileiras, que, então, como antes e depois, nunca puderam incrementar devidamente o seu comércio em terras europeias ou africanas.

Não é aqui e agora possível prolongar para lá dos meados do século XX a referência ao que sobre o e do Modernismo brasileiro foi publicado em Portugal, onde foram feitas edições de obras de vários autores – de Ribeiro Couto a Cecília Meireles, a Bandeira e a Drummond –, ou onde em 1986 foi publicado o meu *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português* e em 2005 foi publicada a antologia *Seria uma Rima, não Seria uma Solução – A Poesia Modernista*, organizada por Abel Barros Baptista e Osvaldo M. Silvestre. Será decerto surpreendente a análise das opiniões e teorias dos críticos portugueses sobre obras ou autores do Modernismo brasileiro, sobre a comparação deste com o português, de que já em tempos se ocuparam ensaístas credenciados como Adolfo Casais Monteiro e Jorge de Sena, ou sobre as influências dos modernistas brasileiros em portugueses, como as que já apontei de Drummond (SARAIVA, 2021b).

O que por agora podemos dizer em síntese é que os autores e obras modernistas brasileiras chegaram geralmente a Portugal com escassez, com atrasos, desequilíbrios e lacunas, quando chegaram. Não é difícil perceber por que razão Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Jorge de Lima se tornaram conhecidos em Portugal bem mais cedo do que, por exemplo, Drummond. Nem é difícil perceber por que é que autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Raul Bopp não mereceram atenções de editores portugueses.

Mas o que em Portugal aconteceu com o modernismo brasileiro tem muito de semelhante ao que aconteceu no Brasil com o modernismo português. E não pode deixar de espantar que quase se tenham ignorado mutuamente os talvez mais importantes movimentos culturais e literários da língua portuguesa.

O que também é espantoso é que a receção portuguesa do Modernismo brasileiro tenha sido em geral calorosa, simpática, exaltante, sem ressentimentos nem restrições em relação a desvios da norma linguística portuguesa, a exotismos e a proclamações nacionalistas, depreciativas e até ofensivas da cultura portuguesa. Lembrem-se as propostas de Mário de Andrade na *Gramatiquinha da Fala Brasileira* (PINTO, 1990) ou as frases bombásticas de uma crónica de Drummond de ANDRADE (1924) – “um povo que gerou os *Lusíadas* e morreu” –, de um discurso de Graça ARANHA em 19 de Junho de 1924 – “Em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a separação. [...] Não somos a câmara mortuária de Portugal” (1925: 42; cf. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3929>) – e de um manifesto de Oswald de ANDRADE – “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (1928: 7; cf. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>).

Já se sabe que a provocação, o exagero e a ignorância podem afetar até os melhores movimentos artísticos, e os seus críticos e historiadores. Veja-se o que puderam escrever um ensaísta tão limitado como Afrânio Coutinho e um ensaísta tão lúcido como Antonio Candido já muito depois de encerrado o período de militância do modernismo brasileiro: que este tinha acabado definitivamente com a influência da literatura portuguesa na brasileira.

Hoje podemos rir-nos desse e de outros equívocos, seja de modernistas portugueses, que nos anos 1920 podiam achar que os grandes escritores do Brasil eram Coelho Neto, Olegário Mariano ou Catulo da Paixão Cearense (que o próprio Pessoa achou o mais digno de um prémio Nobel⁷), como podemos rir-nos de modernistas brasileiros que exaltaram a figura secundária de Graça Aranha, e achavam geniais os portugueses Júlio Dantas e António Ferro. Júlio Dantas, ridicularizado pelos modernistas portugueses, sobretudo num célebre manifesto de Almada Negreiros (“morra o Dantas, pum!”) e num texto da *Presença*, n.º 37, de fevereiro de 1933 (“uma das fulgentes nulidades nacionais”), apressou-se a elogiar o livro pré-modernista *Juca Mulato* (1917), de Menotti del Picchia – que sob o nome de Helios também publicaria um rasgado elogio do português no *Correio Paulistano* de 26 de outubro de 1920 –, assim como se apressaria a louvar o livro modernista *Martim Cererê* (1928) de Cassiano Ricardo; tanto Menotti como Cassiano transcreveriam

⁷ Essa informação é fornecida por Carlos QUEIROZ, num nota incluída no artigo “Catulo da Paixão Cearense e a poesia popular”: “Recordo-me de que um dia (em 1932 ou 33) conversando com Fernando Pessoa acerca da possibilidade de o Prémio Nobel da Literatura ser atribuído, nesse ano, a um poeta português, citando-lhe os nomes indigitados por um periódico de Lisboa que se ocupara do assunto, ele respondeu-me que o único poeta vivo da nossa língua cuja obra, com os seus evidentes defeitos, correspondia às condições fundamentais desse prémio, era Catulo da Paixão Cearense” (1946: 33).

orgulhosamente as palavras de Dantas em edições dos seus livros. Já António Ferro suscitou os maiores elogios de numerosos e qualificados modernistas brasileiros – Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, José Lins do Rego, Menotti del Picchia, Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade.

Como se António Ferro, e não os então quase desconhecidos Pessoa, Sá-Carneiro ou Almada Negreiros, pudesse ser o melhor representante da moderna literatura portuguesa.

Bibliografia

- ALCÂNTARA, Lúcio (2016). “Atlântico. Uma revista, dois regimes”. *Revista do Instituto do Ceará*, ano CXXX, 2016, pp. 209-224. Disponível em linha: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAnoHTML/2016indice.html>
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1924). “Poesia brasileira”. *Diário de Minas*, 17 de outubro.
- ANDRADE, Oswald de (1928). “Manifesto Antropofagia”. *Revista de Antropofagia*, n.º 1, maio, pp. 3 e 7.
- ____ (1923) “Ideias-novas – A arte e a literatura do Brasil moderno”. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 19 de dezembro.
- ARANHA, Graça (1925). *O Espírito Moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato.
- ATHAYDE, Tristão de (1972). [Entrevista]. *Vozes, Revista de Cultura*, vol. LXVI, n.º 1, Petrópolis, janeiro-fevereiro.
- DEROUET, Luis, (1923). *Duas Pátrias*. Lisboa: Sociedade Editora O Mundo.
- FERRO, António (1924). “A nova literatura brasileira”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 de maio.
- ____ (1923). “Carta aberta ao Portugal de Hoje ao Portugal de vinte e tantos anos”. *Contemporânea*, n.º 9, Lisboa, março, pp. 151-154.
- FALCÃO, Victor (dir.) (1983). *Revista Portuguesa: Literatura Crítica de Arte Sport Teatro Música Vida Estrangeira*. Lisboa: Contexto Editora. Edição fac-similada.
- FREYRE, Gilberto (1978). *Cartas do Próprio Punho sobre Pessoas e Coisas do Brasil e do Estrangeiro*. Rio de Janeiro: MEC-CFC / Departamento de Assuntos Culturais.
- ____ (1925). “Apologia pro generatione sua”. *Portugália*, n.º 2, Lisboa, novembro, pp. 89-103.
- GOMES, Ruy (1923). “Vida intelectual brasileira – Os grandes desconhecidos”. *Revista Portuguesa*, n.º 5, Lisboa, 14 de abril, pp. 21-28.
- LIMA, Alceu Amoroso (1972). “Modernismo: 50 anos depois – Entrevista com Alceu Amoroso Lima”. *Vozes, Revista de Cultura*, vol. LXVI, n.º 1, Petrópolis, janeiro-fevereiro.
- OSÓRIO, Ana de Castro (1997). “O novo idealismo da raça através da moderna literatura portuguesa”. *A Grande Aliança*. Viseu: Instituto Piaget, pp. 113-141.
- OLIVEIRA, José Osório de (1933). *Espelho do Brasil*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- PESSOA, Fernando (1986). *Obra Poética e em Prosa*. Introduções, organização, bibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão. Vol. II, Prosa I.
- PINTO, Edith Pimentel (1990). *A Gramatiquinha de Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades.
- PINTO, Manuel de Sousa (1930). *Poesia Moderníssima do Brasil*. Coimbra: Coimbra Editora.
- QUEIROZ, Carlos (1946). “Catulo da paixão cearense e a poesia popular”. *Atlântico: revista luso-brasileira*, nova série, n.º 2, 17 de setembro, pp. 30-33. Em linha: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Atlantico_RevistaLusoBrasileira/NovaSerie/N02/N02_item1/P42.html
- SALLA, Thiago Mío (2020). “Carlos Drummond de Andrade e José Osório de Oliveira: a divulgação da poesia drummondiana na revista luso-brasileira *Atlântico*”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, vol. 29, n.º 3. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.29.3.111-137>
- SARAIVA, Arnaldo (2021a). *A Entrada de Fernando Pessoa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Batel.
- ____ (2021b). *Carlos Drummond de Andrade, na Poesia Portuguesa*. Porto: Livraria Académica.
- ____ (1985). *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios Para o Seu Estudo e Para a História das Suas Relações*. Porto: [s. n.], 1985. Vol. II, Documentos Inéditos.
- ____ (1968). “A revista *Atlântico* e a cultura lusa e brasileira”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de fevereiro.
- SOUZA, Rui (2021). “Pessoa, Keyserling, Castro Osório: Notas sobre a identidade nacional em torno de *Descobrimento* (1931-1932)”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 19, primavera, pp. 104-146. Brown University Repository, Brown University Library. Veja-se: <https://doi.org/10.26300/xzv5-yg53>

XAVIER, Rodrigo (2020). “Fernando Pessoa em publicações periódicas brasileiras (1926, 1931, 1935)”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 17, primavera, pp. 543-572. Brown University Repository, Brown University Library. Ver: <https://doi.org/10.26300/s0aq-b080>

ARNALDO SARAIVA, investigador do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM), professor jubilado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, ensinou na Universidade da Califórnia em Santa Barbara, na Universidade de Paris – Sorbonne Nouvelle e na Universidade Católica Portuguesa – Porto. Foi membro da direção da Cooperativa Árvore, presidente do Conselho Geral do Boavista Futebol Clube, fundador do Centro de Estudos Pessoaanos, presidente da Fundação Eugénio de Andrade, cronista do *Jornal de Notícias*, *Público*, *Diário de Notícias* e *Jornal do Fundão*, diretor das revistas *Persona* (codireção), *Terceira Margem* e *Cadernos de Serrúbia*, colaborador da Radiotelevisão Portuguesa e da Radiodifusão Portuguesa e ator em filmes de Luís Galvão Teles, António Reis, Saguenaíl e Joaquim Pinto. Sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, é autor de extensa bibliografia (ensaio, poesia, crónica e tradução), em que se incluem obras como: *Literatura Marginalizada* (2 vols., 1975 e 1980), *Fernando Pessoa e Jorge de Sena* (1981), *In* (poemas, 1983), *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português* (1986; 3.^a ed., 2015), *Fernando Pessoa Poeta – Tradutor de Poetas* (1996), *O Sotaque do Porto* (1996), *Conversas com Escritores Brasileiros* (2000), *Folhetos de Cordel e Outros da minha Coleção* (2006), *Poesia de Guilherme IX de Aquitânia* (2008), *O Génio de Andrade* (2014), *A Entrada de Fernando Pessoa no Brasil* (1916), *Dar a Ver e a se Ver no Extremo: O Poeta e a Poesia de João Cabral de Melo Neto* (2014), *Os Órfãos do Orpheu* (2015), *Vergílio Ferreira, Seminarista nos Seminários do Fundão e da Guarda* (2017), *Carlos Drummond de Andrade, uma Pedra (Preciosa) no meio do (meu) Caminho* (2018), *João Cabral de Melo Neto na Poesia Portuguesa* (2020).

ARNALDO SARAIVA, researcher at the Transdisciplinary Centre “Culture, Space and Memory” (CITCEM emeritus Professor at the University of Porto, in whose Faculty of Letters he taught, as well as in other universities such as the University of California in Santa Barbara, the University of Paris – Sorbonne Nouvelle and the Portuguese Catholic University of Porto. He was a member of the board of Cooperativa Árvore, president of the General Council of Boavista Football Club, founder of the Center of Pessoa Studies, president of the Foundation Eugénio de Andrade, columnist for the *Jornal de Notícias*, *Público*, *Diário de Notícias* and *Jornal do Fundão*, director of the Journals *Persona* (co-director), *Terceira Margem* and *Cadernos de Serrúbia*, collaborator of the Portuguese Radio Television and Portuguese Broadcasting and was also an actor in movies by Luís Galvão Teles, António Reis, Saguenaíl and Joaquim Pinto. He is a corresponding partner of the Brazilian Academy of Letters, and author of an extensive bibliography (essay, poetry, chronicle and translation), where the following works are included: *Literatura Marginalizada* (2 vols., 1975 e 1980), *Fernando Pessoa e Jorge de Sena* (1981), *In* (poemas, 1983), *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português* (1986; 3rd ed., 2015), *Fernando Pessoa Poeta – Tradutor de Poetas* (1996), *O Sotaque do Porto* (1996), *Conversas com Escritores Brasileiros* (2000), *Folhetos de Cordel e Outros da minha Coleção* (2006), *Poesia de Guilherme IX de Aquitânia* (2008), *O Génio de Andrade* (2014), *A Entrada de Fernando Pessoa no Brasil* (1916), *Dar a Ver e a se Ver no Extremo: O Poeta e a Poesia de João Cabral de Melo Neto* (2014), *Os Órfãos do Orpheu* (2015), *Vergílio Ferreira, Seminarista nos Seminários do Fundão e da Guarda* (2017), *Carlos Drummond de Andrade, uma Pedra (Preciosa) no meio do (meu) Caminho* (2018), *João Cabral de Melo Neto na Poesia Portuguesa* (2020).

Álbum de Pagu & Dia Garimpo: Dois livros de poemas com desenhos

[*Álbum de Pagu & Dia Garimpo:*
Two books of poems with drawings]

Patrícia Lino*

Palavras-chave

Pagu, Patrícia Galvão, Julieta Barbara, *Álbum de Pagu*, *Dia Garimpo*, Interdisciplinaridade.

Resumo

Influenciadas pelo enorme passo interdisciplinar de *Cocktails* (1923-1926/1984), de Luís Aranha, *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, *Quelques Visages de Paris* (1925), de Vicente do Rego Monteiro, *o Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) ou *O Mundo do Menino Impossível* (1927), de Jorge de Lima, Pagu e Julieta Barbara publicaram os seus livros de poemas com desenhos, *Álbum de Pagu* e *Dia Garimpo*, em 1929 e 1939, respetivamente. Ambas exploraram, num e noutro, a inseparabilidade da relação entre a hibridez dos materiais e a intimidade da representação, sem precedentes, do corpo da mulher na poesia moderna brasileira.

Keywords

Pagu, Patrícia Galvão, Julieta Barbara, *Álbum de Pagu*, *Dia Garimpo*, Interdisciplinarity.

Abstract

Motivated by the enormous interdisciplinary work of Luís Aranha's *Cocktails* (1923-1926/1984), Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral's *Pau Brasil* (1925), Vicente do Rego Monteiro's *Quelques Visages de Paris* (1925), Oswald's *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* (1927), and Jorge de Lima's *O Mundo do Menino Impossível* (1927), poets Pagu and Julieta Barbara published their own books of poems with drawings, *Álbum de Pagu* and *Dia Garimpo*, in 1929 and 1939, respectively. Each collection of poetry explores the inseparable relationship between the hybridity of materials and the intimate and unprecedented representation of women's bodies in modern Brazilian poetry.

* University of California (UCLA), Department of Spanish and Portuguese.

na linhagem de artistas revolucionárias
 como anita malfatti e tarsila
 mas mais revolucionária
 como mulher

Augusto de CAMPOS (2014)

Eu gosto de pintar.

Não sei, são as cores que levam a gente, né?

Julieta Barbara *apud* AGUILAR, MEIRELLES e MARTINARI (2004)

Livros de poemas com desenhos

A publicação contínua de livros de poemas de pendor híbrido entre 1925 e 1931 no Brasil é uma das manifestações inequívocas de como se processou a transgressão modernista dos limites das disciplinas, se entendida como aplicação prática do propósito central do primitivismo nativo, o de rever culturalmente, desde o início pré-colonial e mitológico dos inícios, a nação (“Precisamos rever tudo — o idioma, o direito de propriedade, a família, a necessidade do divórcio —, escrever como se fala, sinceridade máxima”; ANDRADE, 1928: 3)¹. A revisão que deve ser, além de infantil, também total, assenta, segundo o comportamento das crianças, que veem justamente pela primeira vez, na interdisciplinaridade. E a interdisciplinaridade não só funda, no sentido de uma ou mais ausências disciplinares, o espaço indisciplinado e livre, anterior à categorização hierarquizada e ao estabelecimento das regras trazidas pela disciplina, como garante à(ao) autor(a) a oportunidade de questionar a homogeneidade verbal do próprio livro.

A performance do primitivo, que consiste, em primeiro lugar, na corporalização do retorno à origem acriançada, conduz, por isso, à abolição da hierarquia dos métodos expressivos, em que, tradicionalmente, a escrita ocuparia o topo, e à reavaliação dos conceitos que podem compor o espaço onde o poema existe.

Um deles, o desenho.

¹ Outra versão deste texto, que cobre também os trabalhos de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Jorge de Lima, foi incluída no segundo capítulo do livro inédito *Uma Mordida no Espaço. Infraleituras da Poesia Expandida Brasileira*. Similarmente aos restantes, este capítulo inclui *infraleituras* dos poemas em análise. A *infraleitura* é um ensaio intermedial que, partindo da propriedade pluridimensional do *fazer* do poema com o objetivo de validar e esclarecer criticamente as suas dimensões (verbal, visual, performática, sonora), se desdobra – oblíqua e paramorficamente – em uma ou mais técnicas, materiais e modos de expressão.

Engolir o literário

A dimensão intermediária² do encontro entre poema e desenho, antecédida pela “paisimagística dinâmica” de *Cocktails*, de Luís Aranha (GRÜNEWALD, 1972), permitiu a Tarsila do Amaral e a Oswald de Andrade dispor, de modo orgânico, texto e imagem em *Pau Brasil* (1925) e dar, junto a Vicente do Rego Monteiro (*Quelques Visages de Paris*, 1925)³, o primeiro grande passo com vista à ampliação verdadeiramente interdisciplinar do livro de poemas brasileiro.

O passo foi simultaneamente arriscado e subtil. Se, por um lado, introduziu no mercado a colaboração de dois intelectuais unidos por dois ofícios⁴ e resgatou a iniciativa estética das duplas Delaunay-Cendrars em “La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France” (1913)⁵ e Tarsila-Cendrars em *Feuilles de Route: Le Formose* (1924)⁶, por outro, fê-lo estrategicamente a partir do livro verosímil e familiar

² Expressão de Mário de ANDRADE: “O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. [...] É uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel” (1984: 65).

³ Penso, acima de tudo, em *Quelques Visages de Paris*, publicado em Paris, mas sem esquecer *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazone* do mesmo autor, publicado dois anos antes na mesma cidade. Se *Légendes* reúne histórias da mitologia amazônica e ilustrações, “reutilizadas por Mário de Andrade, cinco anos depois, em *Macunaíma*”, *Quelques Visages* inverte, ao justapor poemas e ilustrações, a lógica de *Feuilles de Route*. No lugar do europeu que ‘descobre’ o Brasil, Vicente do Rego coloca um chefe indígena fictício da Amazônia que, ao contrário do primeiro, viaja até Paris e conta, por meio do poema e do desenho, o que vê. Por esta e outras razões, Oswald convidou o autor para integrar o movimento antropófago em 1930, mas “o pernambucano recusou” (PIQUEIRA, 2019: 16-31).

⁴ *Pau Brasil* oficializa uma parceria que vinha acontecendo informalmente até 1925. Como quando, por exemplo, a paisagem descrita por Oswald no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (“Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino”) corresponde à paisagem de *Morro da Favela*, que Tarsila começa por esboçar em 1924 e expõe depois em 1926 (ANDRADE, 1924). É, aliás, Mário Pedrosa quem primeiro destaca a influência de Tarsila do Amaral e da sua obra sobre o projeto poético de Oswald. Pedrosa vai até mais longe para dizer que foi precisamente o contato dos poetas com as artes plásticas que os conduziu a “uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea” (Pedrosa *apud* AMARAL, 1970: 288-289).

⁵ Sobre o poema, Apollinaire escreveu no ano seguinte: “Blaise Cendrars e Mme Delaunay-Terk produziram uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler, de um só golpe de vista, o conjunto do poema” (Apollinaire *apud* PERLOFF, 1993: 41).

⁶ O projeto inicial de *Feuilles de Route* previa sete volumes. O primeiro volume, *La Formose*, foi publicado pela editora francesa Au Sans Pareil, que publicaria, um ano depois, *Pau Brasil* de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral com as mesmas medidas e a mesma diagramação. O segundo volume, *São Paulo*, incluiu seis poemas que integraram o catálogo da exposição de Tarsila na galeria parisiense Percier, em 1926. Os poemas de Cendrars (“Debout”, “La ville se réveille”, “Klaxons électriques”, “Menu fretin”, “Paysage” e “Saint-Paul”) foram impressos juntamente com os 17 desenhos, aquarelas e pinturas de Tarsila (*São Paulo, Négresse, Passage à niveaux, Paysage n.º 1, Paysage n.º 2, Lagoa Santa, La nègre du Saint-Esprit, Barra do Piraí, Portrait de l'artiste, La foire, La gare, Paysage n.º 3, Marchand*

para a(o) leitor(a) de 1925. A verossimilhança do objeto, bem como a condição referencial e não-plástica do desenho (BERGER, 1976: 43), que se aproximam, de modo evidente, da referencialidade da palavra a duas dimensões, carregam, além disso, o projeto ambicioso de dismantelar o poder da escrita impressa com recurso à montagem espacial da página — para lá de escrever coloquialmente, a(o) autor(a) infantilizado desenha o que a(o) rodeia.

Mais: a ameaça interdisciplinar ao estatuto aparentemente inatacável e central da palavra — antecipada por “O pirralho antropofago” (*O Pirralho*, 1912), publicado dez anos antes da Semana de Arte Moderna, e paralela à “Carta-Oceano”⁷ (1925) — materializa a anulação da hierarquia dos métodos expressivos e adianta, também, a formulação da antropofagia como uma “reflexão metacultural”⁸ brasileira e um processo seletivo e transformador não-criativo “[...] do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu* em original” (PERRONE-MOISÉS, 1990: 98-99).

Este mecanismo de apropriação verbo-visual, mostra embrionária e prática do “Manifesto Antropófago” (1928), acompanha, coerentemente, a lógica subtrativa (SCHWARZ, 1987) da composição de o *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, onde, à medida que a inclinação palimpséstica engole o literário, a então digerida novidade não-original se destaca pela concisão do verso e pela expansão corporal e, por isso, visual, da palavra; que, no lugar de uma expressão cognitiva e inspirada, se converte no apoderamento político da norma logocêntrica prescrita pelo Ocidente e na destituição do estatuto tirânico do alfabeto no espaço do poema.

Posterior à convicção não-criativa de o *Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (*Diário de Garçonnière*) (1918-1919) e ao risco visual, algo mínimo, de *Klaxon* (1922-1923)⁹, o *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, de maior impacto no círculo literário do que, por exemplo, *O Mundo do Menino Impossível* — publicado no mesmo ano por Jorge de Lima —, avançou o dilema ideogramático dos anos 50,

de *Fruits*, *Les anges*, *A Cuca*, *Les enfant au sanctuaire* e a já referida *Morro da Favela*). Cendrars nunca terminou os restantes cinco volumes. Considero que, em vez dos poemas, é a opção interdisciplinar de *La Formose*, com desenhos de Tarsila do Amaral na capa e no miolo, que influencia Oswald. A par dela, importa também ressaltar os poemas anteriores de Cendrars, incluídos, por exemplo, no seu livro *Kodak* (1924) que, pela sua brevidade, se aproximam com maior evidência dos poemas que Oswald escreveria logo depois e incluiria em *Pau Brasil*.

⁷ A “Carta-Oceano” de Oswald, prefácio de *Pathé Baby* (1926) de Alcântara Machado e Paim, é inspirada por dois objetos estrategicamente visuais. O graficamente audacioso “Lettre-océan”, incluído em *Caligrammes* (1914) de Guillaume Apollinaire e o poema homónimo de Blaise Cendrars incluído em *Feuilles de Route* (“Le lettre-océan n’est pas un nouveau genre poétique”; CENDRARS, 1991: 29).

⁸ “[A antropofagia] é a reflexão meta-cultural mais original produzida na América Latina até hoje. Ela foi a única contribuição realmente anti-colonialista que geramos. Ela não é uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo” (CASTRO, 2008: 168).

⁹ E das suas irmãs europeias: *Pervyi Zhurnal Russkikh Futuristov* (1914), *Blast* (1914-1915) ou *L’Italia Futurista* (1916-1918). Como repara Augusto de Campos em “Oswald, livro livre” (1992), o risco visual que as(os) modernistas brasileiras(os) corriam dizia sobretudo respeito à capa e nunca ao miolo da revista (2018).

motivado, entre aplausos e reprovações, pela devoração verbivocovisual da palavra, do seu princípio comunicativo e da própria comunicação, e abriu igualmente portas à tradição do livro de artista no Brasil. Os seus herdeiros diretos são *Álbum de Pagu: Nascimento Vida Paixão e Morte*, escrito e desenhado em 1929 por Patrícia Galvão, dedicado e oferecido a Tarsila do Amaral, descoberto, mais tarde, por José Luís Garaldi e publicado em 1975 no número 2 da revista *Código* com apresentação de Augusto de Campos, e *Dia Garimpo* de Julieta Barbara, publicado em 1939¹⁰ pela Livraria José Olympio Editora.¹¹

Os dois volumes alargarão o pressuposto interdisciplinar e colaborativo dos livros anteriores ao refutar a monodisciplinaridade do fazer com base no género de quem faz e no facto de este novo fazer não poder ser desassociado da exposição livre e autoral do corpo da mulher que, vibrante e inédito, é desenhado e estende, em termos visuais, as provocações sexuais (vinheta XXVI) e raciais (“Mãe gentil”) à verbalidade inerte da página.

A hibridez de ambos os volumes ajusta-se, em outros termos, ao propósito feminista dos trabalhos de Pagu e Julieta, cujos perfis, avessos, na identidade e na matéria, ao do que escreve tradicionalmente, se destacam, num contexto em que a mulher não deveria sobressair em nenhuma disciplina, pelo domínio polivalente do desenho e do verbo. Inaugura, também, o processo figurado de infantilização do corpo material feminino que, como a nação e o indivíduo, se lança, decolonial e pelado, ao futuro.

Álbum de Pagu: Nascimento Vida Paixão e Morte (1929)

Álbum de Pagu: Nascimento Vida Paixão e Morte (1929)¹² foi precedido pelos desenhos do *Caderno de Croquis*¹³, pelo desenho com que a autora participou na segunda denteção da *Revista de Antropofagia* (24 de março de 1929) e pelo retrato que fez de Tarsila no mesmo ano.

¹⁰ Menos óbvios e, ainda assim, prova da influência interdisciplinar de o *Primeiro Caderno*, são, na poesia, a primeira edição de *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp, com capa de Flávio de Carvalho e, na prosa, *Pathé-Baby* (1926), escrito por Antônio de Alcântara Machado e ilustrado por Paim.

¹¹ Patrícia Rehder Galvão ou Pagu, como era conhecida, nasceu a 1910 em São João da Boa Vista e faleceu em 1962 em Santos. Entre outros volumes, é a autora de *Parque Industrial* (1933) e *Paixão Pagu: A Autobiografia Precoce de Patrícia Galvão* (1940). Julieta Barbara nasceu a 1908 em Piracicaba e faleceu em 2005. Lançou *Dia Garimpo* em 1939. O seu nome e obra, esquecidos por mais de 80 anos, foram relançados no centenário da Semana de 1922 graças à iniciativa editorial do Círculo de Poemas.

¹² Todas as passagens, verbais e visuais, do *Álbum* serão citadas, sem número de página e de acordo com a grafia original, a partir do volume 2 da revista *Código* (PAGU, 1975).

¹³ O *Caderno de Croquis* de Pagu foi publicado por Lúcia Maria Teixeira Furlani sob o título de *Croquis de Pagu, e outros momentos felizes que foram devorados reunidos* (Editora Unisanta, 2004).

Mais críticos e humorísticos e menos técnicos do que os de Tarsila, os desenhos de Pagu roçam o inacabado, o feminino e a intimidade, e, assim como o inacabado não se desconecta do cômico, o cômico apoia-se nas provocações feministas de protagonistas que desafiam a validade dos papéis de gênero e, a serviço das primeiras, na exposição desinibida e sexual do corpo da mulher.

O *Álbum* divide-se em quatro partes, Nascimento – Vida – Paixão – Morte, que correspondem, nesta ordem e segundo as indicações da autora, aos Salmos 1, 7, 13 e 1. Estas quatro divisões correspondem, por sua vez, em conjunto com a capa, a página do subtítulo e a página da dedicatória, às vinte e seis páginas ou vinhetas.

À semelhança do desenho que Pagu publica na *Revista de Antropofagia*, no qual vemos duas personagens femininas ao redor de uma fogueira, a mulher ocupa, do início ao fim, o centro do quadro. Além de o livro abrir com o autorretrato de Pagu junto de um gato preto, os Salmos do *Álbum*, que não coincidem com os da versão vulgata da Bíblia, invertem o foco de gênero das passagens originais ao, por exemplo, representar, invés do “homem bem-aventurado” (“*beatus vir*”) dos Salmos 1 e 112, o nascimento da própria autora (Salmo 1).

Era filha da lua...
 Era filha do sol...
 Da lua que aparece serena e suave no céu, amamentando eternamente o
 Cavaleiro de S. George... Barrigudinha...
 Do pae sól, amado D. decorador dos quadros futuristas...
 O pae dela gosta de bolinar nos outros...
 E Pagú nasceu...

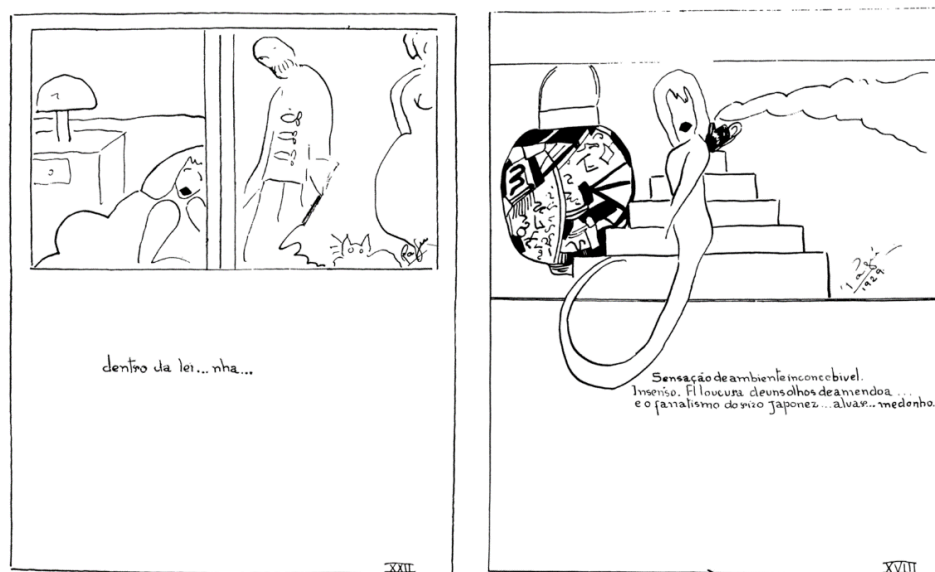
A ironia paródica da passagem, que cresce à medida que Pagu concentra progressivamente a atenção sobre si mesma (“de olhos terrivelmente molengos | e boca de cheramy... || [...] Pagú era selvagem | inteligente | E besta... || Comeu da mandioca braba... || E fez mal”; v), como a reverberação do anti-herói (2019) de Mário, desenrolar-se-á, por meio de alfinetadas críticas, até ao fim da narrativa. Da mulher que não obedece, com irreverência e humor, às regras (“Tia Babá disse que sineiro | pode pecar... | ... toco à finados como | ninguém...”; vii), fitando a igreja ao longe (vinheta vii)¹⁴ sem intenções de entrar, à mulher que não cabe na pequenez dos bons costumes da cidade pequena (“O retângulo insensível de cabreuva recolhe | o deleite vulcanico de minha vitalidade... | quero ir bem alto... bem alto... numa | sensação de saborosa superioridade”; ix), vamos acompanhando a odisseia ‘diabólica’ de Pagu, que, ao voltar “pra casa sem batom” (x), se metamorfoseia em outras (“Quando eu era avaiana tomava éter”; xv).

¹⁴ A disposição desta vinheta, em que a personagem feminina ocupa, isolada, a paisagem pode estar efetivamente na base do desenho da composição de *Figura só*, pintada um ano depois, em 1930, por Tarsila.

E não só. O seu corpo esguio que, às vezes, se assemelha ao de uma sereia (XVIII), ao de um pássaro (XXIII) ou ao de uma Maria Madalena prestes a descolar (XXIII), é também o que, nu, recorda os frutos proibidos que comeu no Jardim do Éden (“era a fruta quieu mais gostava”; IXX), passeia descoberto pelas ruas (“Va e ver si estou na esquina...”, XX), namora em bancos de jardim (“O meu primeiro amor | que acabou com o segundo”¹⁵; IXXV) e faz sexo com um “galam” perto da inscrição tumular “vítima de sífilis” (XXVI).

As consequências punitivas de tais comportamentos estão concentradas no mais cruel dos vinte e seis desenhos, a vinheta XXII, incluída em “Paixão” e dividida excecionalmente em dois, onde, controlando, através do corte, o movimento do olho entre o primeiro e o segundo quadros, Pagu nos coloca, de modo tão automático quanto explícito, perante um episódio de violação. E a dúvida que se segue aumenta consideravelmente o desconforto de quem lê: a mulher violada no primeiro quadro é a mulher grávida ao lado da figura autoritária que segura o chicote no segundo?

Pagu conecta discretamente as duas cenas ao desenhar três pênis, símbolo do poder opressor fálico, no lugar dos três pares de botões da farda da personagem masculina. Disposto estrategicamente abaixo, o verso “Dentro da lei... nha”, “dentro da linha”, “dentro da lei” ou, no diminutivo, “dentro da leinha”, firma verbalmente a tirania do açoite e remata, por último, a brutalidade do fragmento.



Figs. 1 e 2. Duas vinhetas. *Álbum de Pagu: Nascimento Vida Paixão e Morte* (1929).

Abundantes tanto em significado quanto em possibilidades interpretativas, os desenhos de Pagu compensam a elementaridade do traço com a carga icônica e, ao mesmo tempo, sugestiva das composições. Disto é exemplo a vinheta XVIII, em

¹⁵ Este pequeno poema entra em diálogo direto com o poema de Oswald, “Adolescência”, incluído no *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, em que o autor representa dois corpos. Um, feminino e o outro, masculino.

que a protagonista, perante um conjunto de degraus em forma de pirâmide e ao lado do que parece ser uma lanterna japonesa, flutua como uma génia (“Jinn”, جِنّ) da lâmpada multicultural entre pelo menos três símbolos orientais: a própria lanterna, o Om̐ (ॐ), desenhado, junto de outros rabiscos, sobre a lanterna e, por fim, a lâmpada que, sobre o plinto, larga a fumaça pela composição.

A relevância da carga oriental de um episódio como este, incomum, aliás, na esfera ocidentalizada modernista, diz respeito, acima de tudo, à substituição da figura masculina do génio pela figura feminina da Pagu que, levitando, se transforma, desta vez, numa entidade sobrenatural pré-islâmica e muçulmana.

A sensibilidade do exercício de assimilação cultural decai, porém, quando Pagu se propõe representar o corpo da mulher negra na vinheta XXV. Assim como algumas das representações hiperbólicas do corpo negro esboçadas e pintadas pelas(os) suas(seus) contemporâneas(os) são discutíveis e controversas¹⁶, a autora tropeça em rasgos humorísticos, textuais e visuais, minimamente infelizes ao objetificar sexualmente a negritude (“Lá em casa tem uma negra... | a rapinhenta e de ‘rizo safado’ | Doidinha por joias | Maravilha o carteiro | Uma fugida de gratificação para ver o | sexo dos pintos...”).

Álbum termina com a morte da protagonista (XXVIII). Tal qual uma bruxa, Pagu arde, sob a vigilância de um anjo, na fogueira e, aguilhoada por dois tridentes, um de cada lado do quadrado, sustém, contraditoriamente, uma cruz sobre o peito. A fumaça, antes sobre-humana, prediz, agora, as cinzas. E, ao contrário da ordem seguida até aqui, o fim desta estória burlesco-feminista em quadrinhos não honra o final da versão bíblica. Pagu não ressuscita. “Quando eu morrer não quero que chorem a minha morte. | Deixarei o meu corpo p’ra vocês...”

Apesar de Pagu não definir *Álbum* como um conjunto de quadrinhos nem a crítica o tratar assim, a separação do desenho (topo) e do texto (centro), indicada pelo quadrado, que corresponde à organização de um álbum de fotografias, vai ao encontro da relação da fotografia com os quadrinhos (os fotoquadrinhos ou *Fumetti*) e desconstrói, imediatamente depois, a comparação ao desenhar a própria fotografia. A insistência em preencher o espaço fotográfico com o desenho constitui o primeiro passo no sentido da elaboração assumida da premissa interdisciplinar, dramática e sequencial que abre e cerra este livro cómico-trágico de desenhos enquadrados, poemas e textos poéticos em prosa, e define, paralelamente, o princípio intermedial que distingue os quadrinhos de outros géneros narrativos.

¹⁶ De acordo com Silvia Meira, em “‘A Negra’ de Tarsila do Amaral”, a representação da mulher negra, quer em *Feuilles de Route* quer, acrescento eu, em *Pau Brasil*, corresponde ainda à representação das mucamas, “criadas negras que prestavam serviços a seus senhores, na época da escravidão, vistas como escravas de estimação” (MEIRA, 2018: 945). Lembro ainda a performance *Axexê da Negra ou O descanso das mulheres que mereciam ser amadas* (2017), de Renata Felinto, em que a performer segura, por vários minutos, *A Negra*, de Tarsila do Amaral, com o propósito de inverter e problematizar a oficialidade do quadro.

O *Álbum* será, por isso, o que, a par do desenho que Pagu incluiu em 1930 numa carta para Guilherme de Almeida¹⁷, estará na base das 8 tiras que a autora publicará, logo depois, n' *O Homem do povo* de março a abril de 1931. Estas 8 tiras lançam-na oficialmente no mundo dos quadrinhos e marcam, à semelhança de Nair de Tefé e Hilde Weber na charge e na caricatura, a entrada autoral da primeira mulher na história dos *comics* brasileiros.¹⁸

A par dos primeiros quadrinhos brasileiros — *As Aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte* (A vida fluminense, 1869) e *As Aventuras de Zé Caipora* (*Revista Ilustrada*, 1883; semanário *Don Quixote*, 1895-1903) de Angelo Agostini¹⁹, ou da primeira revista de quadrinhos do país, *O Tico-Tico* (1905-1957) —, *Álbum* também estará, ao adaptar o poema ao registo sequencial da vinheta, na base da inclusão dos quadrinhos nos materiais concretos e neoconcretos²⁰, e, a um nível mais profundo, da criação do objeto poético visual e seriado das(os) autoras(es) do poema/processo.²¹

¹⁷ Descoberto em 2013. Cf. “Um desenho inédito de Pagu”, *Piauí, Folha de S. Paulo*, 25 de setembro de 2013. Acessível aqui: <https://bit.ly/3izW202>.

¹⁸ Lembro que, em 2016, Pagu foi, por ocasião do Dia Internacional da Mulher, homenageada com a criação do selo *Pagu Comics* (*Social Comics*, HQs da América Latina), que destaca o trabalho de mulheres quadrinistas brasileiras. Informações disponíveis aqui: <https://bit.ly/3Bqz7fc>. Similares aos desenhos do *Álbum*, as tiras de Pagu são declaradamente feministas e socialmente interventivas. Os traços que definem Kabelluda, a sua personagem mais recorrente, que aparece pela primeira vez no dia 28 de março (*O homem do povo*, n.º 2, p. 6), podem ser lidos como a extensão das características que definiam a protagonista no primeiro exercício. Trazida por uma cegonha, Kabelluda, “pomo da discórdia” entre Malakabeça e Fanika, desperta os ciúmes da primeira e o encanto do segundo. Irreverente e desobediente, Kabelluda também foge para Portugal na tira de 7 de abril (n.º 6, p. 6). A narração da fuga permite a Pagu largar duas críticas sobre as sociedades portuguesa e brasileira. Se, na segunda vinheta, sugere que os portugueses assediam Kabelluda (“Os portugueses sentiram o cheirinho e deram em cima”) e na terceira insinua que Kabelluda regressa grávida a São Paulo (“Kabelluda voltou com Kabelludinha”), na quarta e última representa, sem desvios, Fanika assassinando a criança. O ferro com que Fanika perfura o corpo da criança alude, sem desvios, ao aborto clandestino imposto pela família às mulheres que engravidavam fora do casamento. Coerentes com os temas da sua coluna feminista, “A mulher do povo”, publicada no mesmo jornal, as restantes tiras interventivas de Pagu dizem respeito aos empecilhos financeiros que empatam os projetos culturais e à secundarização do trabalho da mulher (27 de março de 1931, n.º 1, p. 5), às críticas dirigidas à igreja católica (“Improprio para menores”; 28 de março de 1931, n.º 2, p. 1) ou à perseguição de comunistas (2 de abril de 1931, n.º 4, p. 6) durante o ‘estado policial’ de Getúlio Vargas.

¹⁹ Antecedidos pela *charge* (1837) de Manuel de Araújo Porto-Alegre que criou, depois, a *Lanterna Mágica: Periodico Plastico-Philosophico* (1844), e pela história em quadrinhos “O namoro, quadros ao vivo” (*Brasil Ilustrado*, 13 de outubro de 1855) do francês Sébastien Auguste Sisson.

²⁰ Refiro-me à série de quadrinhos “Como construir um não-objeto”, incluído no catálogo da Exposição Neoconcreta (1959) e à capa de *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, que alinha à esquerda e na vertical 4 vinhetas.

²¹ Em particular, Álvaro de Sá (“Alfabismo”, 1967; 12 x 9, 1967; *Poemics*, 1991), Wladimir Dias-Pino (“Brasil Meia-Meia”, 1966) e Anchieta Fernandes (“Olho”, 1967).

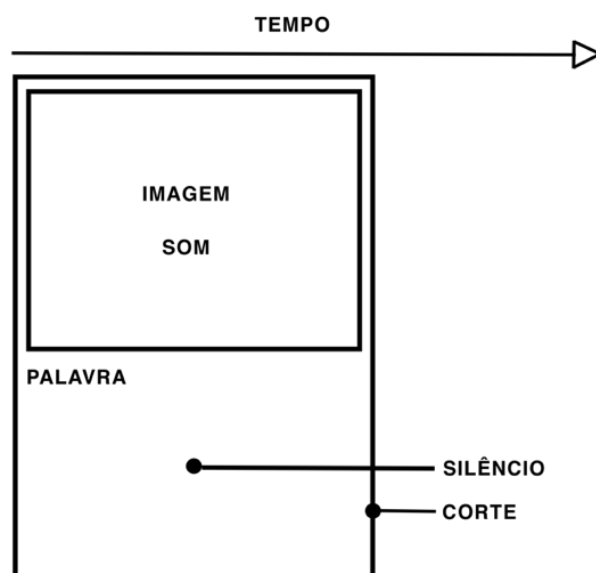


Fig. 3. Representação da página do *Álbum de Pagu* (1929), por Patrícia Lino.

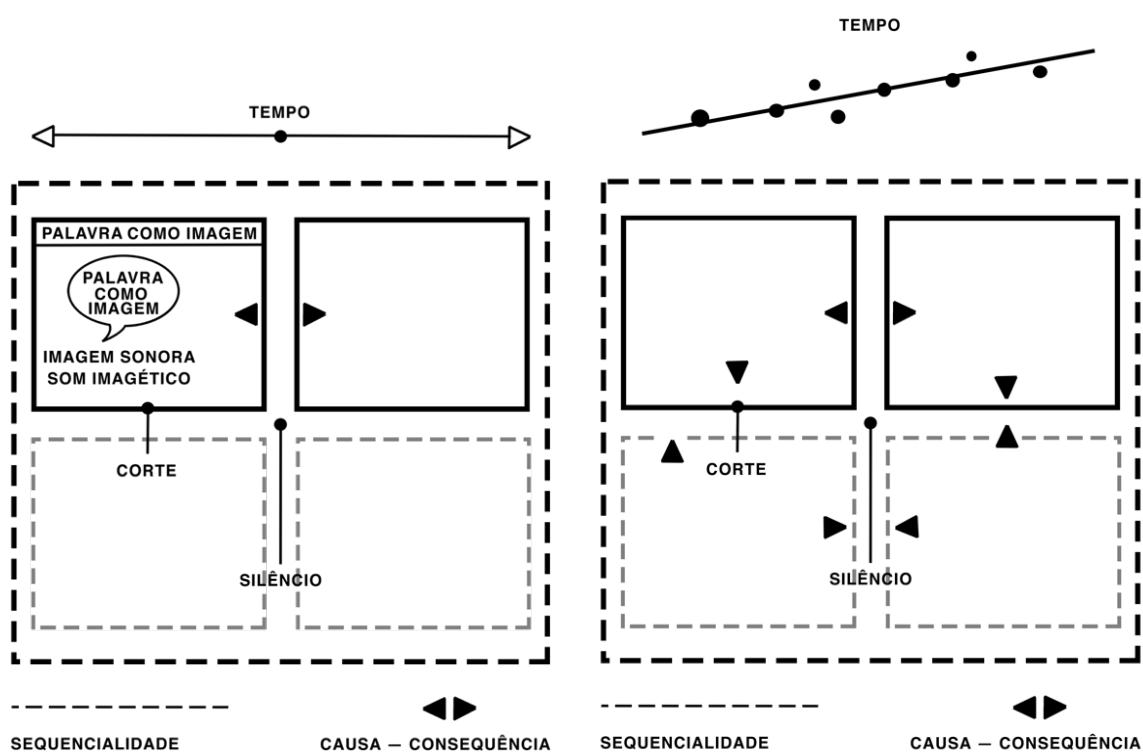


Fig. 4 (esq.). Representação generalizada da página dos quadrinhos, por Patrícia Lino.²²

Fig. 5 (dir.). Representação generalizada do poema/processo, por Patrícia Lino.

²² A “palavra como imagem” adapta o que Will EISNER defende a propósito do “tratamento gráfico da tipografia que, ao serviço da história, funciona como uma extensão da imagem” (2008).

Dia Garimpo (1939)

Sobre o facto de *Dia Garimpo* (1939), único livro de Julieta Barbara, não ter recebido a atenção das suas e dos seus contemporâneos²³ num ano sem grandes sobressaltos e ser, até hoje, desconhecido de boa parte das leitoras e leitores brasileiros, Mariano MAROVATTO escreve: “1) Julieta era uma poeta estreante mulher em 1939; 2) Julieta era uma poeta estreante mulher em 1939, casada com Oswald de Andrade” (2022: 97).

Mariano refere-se ao carácter eclipsante e polémico do poeta que, em manias e sentido de ocasião, relegou o trabalho de Julieta para o fim da lista de prioridades domésticas. E, de facto, não fosse a iniciativa recente do Círculo de Poemas²⁴, *Dia Garimpo* continuaria, pelas dificuldades em singrar no meio como mulher e pelo estatuto redutor da esposa do começo do século, esquecido e ofuscado pelas inimizades, caprichos e trabalhos de Oswald.

A capa de *Dia Garimpo* não inclui desenhos. Revela, porém, um pouco da dimensão interdisciplinar do miolo em quatro linhas: “Julieta Barbara | escreveu | desenhou | *Dia Garimpo*”.

Ambas as afirmações dão lugar a um livro composto por dezoito poemas e seis desenhos, prefaciado por Raul Bopp, com retrato da autora por Flávio de Carvalho e semelhante, nos temas, a *Pau Brasil* e ao *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*. O diálogo com Oswald é, de resto, assumido no início, entre as três dedicatórias, e ao final, na epígrafe do poema que encerra o volume (“[Poesia] É a descoberta das coisas que nunca vi”, 64).

Como ao autor de “3 de Maio”, a Barbara interessam-lhe a representação brasileira dos objetos, concentrada, à entrada, pelo uso adjetivado de ‘garimpo’ (“Dia garimpo | Vestido limpo | Na água sabão | O azul caipira”; 17), o desempenho visual do texto e do desenho e o quão inseparáveis estas duas são da crítica social levantada intermitentemente de poema em poema (“Pudessem todos [...] | Dizer comigo | Que mais eu quero | Já moro | Já tenho casa | Já tenho mar”; 33) e reforçada pela coloquialidade.

No rosto noturno
— E os filhos?

²³ À exceção de Haydée Nicolussi, autora de *Festa na sombra* (1943), que publica uma resenha do livro no dia 9 de setembro no jornal *Dom Casmurro*. Também esquecida pela crítica brasileira, os trabalhos de Nicolussi vêm sendo divulgados, desde 2018, pelo projeto *Gente do Benevente: Memória, cultura e meio ambiente*. Importa igualmente lembrar que Julieta Barbara reaparece em 1996, no âmbito do evento “São Paulo Espelho da Poesia”, como uma das poetisas da antologia homónima organizada por Claudio Willer. O texto de José Paulo Paes “São Paulo, Comoção da minha Vida” abre a publicação, com textos de Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Augusto Massi, Álvaro Álvares de Faria, Alice Ruiz, Beatriz Azevedo, Carlos Rennó, Claudio Willer, Haroldo de Campos, Julieta Bárbara, Mônica Rodrigues Costa, Nelson Ascher, Roberto Piva e Wally Salomão, entre outros (MAIA, 1996).

²⁴ Parceria entre a Luna Parque e a Fósforo Editora.

— Só estes 3 fiotinho
 Morreu nove
 — Já vão na escola?
 — Lá num teim

(38)

Os reparos sociais de Julieta à sociedade brasileira não podem, além disso, dissociar-se da musicalidade das suas composições que, em algumas instâncias, se aproximam metricamente da modinha (“Maria cujo olhar é feito de distância | Tinha um marido que ficou soldado”; 49) e assentam, muitas vezes, na expressividade da repetição como o avanço narrativo (“Ele viera | viera | viera”; 51) ou da paragem rítmica do poema, anafórica (“O artista pensa”; “O artista afoita-se”; “O artista chora”; “O artista falece”; “O artista cresce”; 57) ou evidentemente vocal.

— *Mi Julia*
 Que alívio que eu sentia aí em privar com elas
 As quatro peregrinas pétalas
 Das angelinas rosas tapa-culos
 Meu sarampo em botão crestava sóis no pasto
 Bentevi-bem-te-vi
 — *Mi Julia*
 Curta é a vida
 Diáfano cós
 Da chuva sem oragos nas blandícias
 Com pressa muita pressa negra enrolada em gazes
 Os porcos têm fome coitados
 O alfange a mão o saco
 Ah! o meu êxtase
 Me esperarão as onças na subida
 — *Mi Julia*

(59)

Os 6 desenhos sofisticados de *Dia Garimpo* consistem, por seu lado, na expansão metonímica dos temas dos quadros textuais. À semelhança dos de Oswald, os desenhos de Julieta ocupam, em primeiro lugar, o espaço destinado, por norma, ao poema, e compõem, num segundo momento, e porque baseados no exercício de observação dos mesmos objetos, o próprio poema.

O desenho cumpre, na maioria das vezes e mais concretamente, a função de uma lupa, ampliando um dos detalhes dos vários caleidoscópios verbais deste volume. Em “Dia Garimpo”, a secção visual dos versos, “pastava o gado | De girassol | Livre da canga | No capinzal” (18), antecede o próprio texto e representa, de forma simplificada, o sol, três vacas, um girassol, um guarda-sol e uma nuvem. Marca indisputável da infantilização do traço, as formas arredondadas, que unem os elementos do desenho, são igualmente coerentes com a marcha impressionista das palavras.

Dia garimpo
 Vestido limpo
 Na água sabão
 O azul caipira
 Do céu burleta
 Lavando o sol
 Gosto de Alzira

(17)

Já em “Mãe gentil”, é a mãe, com a “terra gestando | [...] no braço | E outro filho na mão | E outros muitos fechados nas covas” (31), que vemos, rodeada por três borboletas, atravessando o “rio sem barrancos”. O desequilíbrio técnico do desenho, que contrapõe o detalhe do tronco cortado e a depuração estilística da mãe carregando os filhos sugere, através do vazio da simplificação, a ancestralidade e a dissolução espontânea do corpo negro no ambiente.

Mãe gentil
 Vinham coroar-lhe as feridas mansas
 Pousar-lhe na papeira
 Como se fossem madonas
 Como se fossem o arco-íris
 Como se fossem pombas

(32)

O desenho também insinua o que o texto encobre. Não há diferença alguma entre a linha arredondada da papeira e o contorno torneado da cabeça dos filhos, como se deste corpo materno brotassem, além dos “quantos [filhos ela] quisesse | No sexo caudaloso do seu homem” (31), todas as coisas ininterruptamente e o inchaço unisse, de modo coletivo, as mães (“Minha filha sofreu mordedura de cobra | Meu papo nunca para de crescer”; 36); ou, na qualidade de “mãe [negra] gentil” “dos filhos deste solo” (ESTRADA, 1831), o povo brasileiro.

A terceira e quarta composições visuais, “Iguape” e “Paixão”, destacam-se por afastar-se, em perspectiva, dos temas representados. Parecem-se, ao lembrar os desenhos de Tarsila em *Feuilles de Route* e *Pau Brasil*, com os registros gráficos de um diário de viagem e dão a ver a grandeza do plano rural. Perante a vastidão de tais cenários populares e festivos, que reúnem participantes de “todos os cantos da terra nacional” (36), Julieta inverte a lógica processual que define as restantes representações *close-up*, e a minúcia com que desenha passa a acompanhar o relato enumerativo do poema (“De vestido verde | De vestido alaranjado | De vestido amarelinha [...] Pelo rio | A cavalo | De avião | A pé | A caminhão”; 35-36).

Como num filme, assim que a enumeração generalizada do cenário termina, a câmara volta a fazer *zoom*. A parte visual de “Modinha para violão” ou o retrato santificado de Maria, “a que estende roupa na janela” (49), engrandece a voz da mulher comum, “que tinha um marido que ficou soldado”, ao transformá-la num

símbolo coletivo e, ao mesmo tempo, de agência. Ao contrário das representações tradicionais da Virgem que, por regra, estende os braços ou une as mãos em sinal de reza, a Maria de Julieta segura um violão.

Há, aliás, dois pormenores curiosos no desenho desta figura religiosa abrasileirada.

Alinhado à direita, o que parece ser incenso, uma espécie de fumaça sagrada, subindo, coerente com a celebração de uma missa, entre o céu e a terra, e, no centro, o cabelo irregular de Maria que, à esquerda, segue a descontinuidade da própria fumaça e que, do outro lado, recupera a mancha negra e ininterrompida da auréola. Etérea, Maria existe no meio de ambos os ícones e na sua cabeça crescem, simultaneamente, cabelos ondulados e lisos.



Fig. 6. Julieta Barbara, “Modinha para violão”
(*Dia garimpo*. *Círculo de Poemas*, 2022 [1939]).

O elemento visual de “Poesia”, poema final de *Dia Garimpo*, em muito semelhante, na forma, a algumas das representações do corpo feminino feitas e incluídas por Pagu, dez anos antes, no *Álbum*, diz respeito a uma mulher quimérica — sereia voadora? —, planando junto dos peixes e das estrelas.

Não é um acaso que, dos seis desenhos, este seja evidentemente infantil, porque a infantilização do traço segue congruentemente a mensagem iniciática do texto (“POESIA || [...] compreender pelos cinco sentidos humildes | Não ficar na lógica formal | Nunca | Preso ao número de palavras | Que devem compor um pensamento | Nem mesmo ao sentido das palavras”; 64).

Esta declaração sensitiva estender-se-á também à parte escrita da composição. No poema mais socialmente interventivo do livro, “Meu alô é a respeito de um homem chamado Roque”, Julieta chega, por exemplo, à amálgama perfeita do som

e da imagem com a mensagem crítica ao repetir, depois da chegada “É o engenho de três paus”,

Roque
Roque
Roque

(19)

“Roque” nomeia todas(os) as(os) escravas(os) (“É você Roque”; “É você Roque?”) e reproduz graficamente a onomatopeia do movimento circular e penoso do engenho. A identidade do corpo racializado vê-se, de súbito e inevitavelmente, reduzida à função que o próprio corpo colonizado desempenha. E o nome, do corpo inominável, carrega a violência “do açoite limpo do sol estalado” (19) e do silêncio. Submerso pela água sem “lado nem fundo”, de onde “gritava Iemanjá”, Roque não responde.

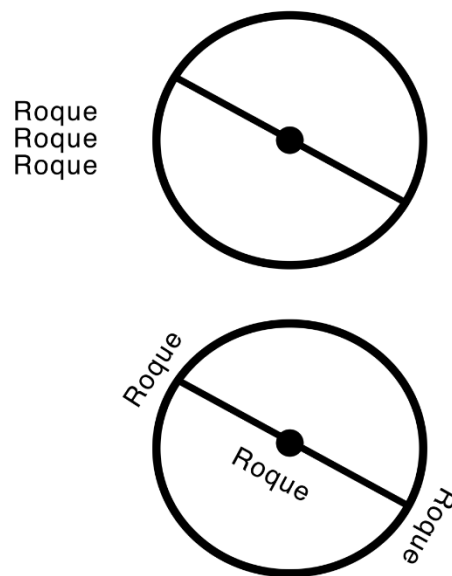


Fig. 7. Desenho simplificado da relação da onomatopeia ROQUE com o engenho de três paus, por Patrícia Lino.

A amálgama pode partir igualmente das semelhanças entre duas imagens e a sonoridade fabricada pelo corte do verso. N’“O dragão”, a estrutura estreita e comprida, bem como o movimento do comboio, metamorfoseiam-se, gradualmente, no tronco e movimento do dragão e é justamente o ritmo do texto, repetitivo e simétrico, que faz com que este comboio-dragão se mova.

Em ziguezague.

Saudade da noite	QUERENDO A NOITE
Saudade do dia	QUERENDO O DIA
Querendo o dia	SAUDADE DO DIA
Querendo a noite	SAUDADE DA NOITE

(28)

Também agradam a Julieta as variações de tamanho. São recorrentes as vezes em que, transitando de plano em plano através da cesura do verso, constrói sequências em crescendo (“A terra — o céu — a amplidão”; 28), como se se afastasse aereamente dos objetos (“O sino²⁵ | As torres | Meca sem banco | Porto naufragado”; 39) para ver melhor.

Autor, portanto, do poema sensorial e interdisciplinar, o corpo, que se reparte e multiplica em sentidos, marca do mesmo modo o centro erótico, em alguns momentos pornográfico, de um texto tão particular como “Paixão”, cujo significado do seu enigmático verso de abertura (“São dois poços”) vai sendo, lentamente, aclarado por outros símbolos (“É preciso | Balde | Corda | Roldana”; 40) e redimensionado a partir da ação (“O balde quando toca o fundo | Vê estrelas no céu”; 40). Se os “poços” sugerem metaforicamente os orifícios do corpo da mulher, o “balde”, que penetra os poços, representa o pênis. É, porém, a voz da mulher que comanda o ato clandestino, “Eu quero sim eu quero | Quando ninguém vê”, e sexualiza os objetos em redor.

As cadeiras têm pernas roliças
Os gargalos são roliços
As velas seriam roliças
No tato de minha mão

(40-41)

A sugestão do encontro sexual, seguida da insinuação masturbatória, antecipa o regresso do corpo autoral à animalidade, onde “As cabras berram nos quintais | As velas são roliças | E entram nos castiçais de pé” e a cera derretida das velas se assemelha ao esperma, feminino ou masculino, de um tempo sem tempo, primigénio e referencialmente teogónico.

Por isso que depois
Parados nas órbitas
Em mim se dilatam
Pegajosos
Nos viajantes
Nas terras distantes
Nos mares distantes
Onde ninguém vê

(41)

²⁵ Clara alusão a “Ditirambo” (*Pau Brasil*, 1925) de Oswald.

Contudo, apesar de os versos de Julieta lembrarem a passagem em que Hesíodo descreve a queda fértil do pênis de Urano sobre as terras e o mar (*Teo.* 188-200), a atenção da autora foca-se, de novo e quase exclusivamente, no corpo feminino (“Em mim se dilatam”), reclamando, constantemente, tanto um sentido de autonomia como um lugar de expressão. Temas que assinam, de resto, o propósito de “Natal”²⁶, até há pouco inédito (“Nasceu um Homem! [...] Humanidade, já vos pertencço! | Sou um dos vossos! | [...] Sou a vida e a esperança | Que lugar me reservaste? | Serei um Homem?”; 86) e fazem de *Dia Garimpo*, junto a *Álbum de Pagu*, o segundo dos dois primeiros livros de poemas com desenhos escritos e desenhados unicamente por uma mulher.

Ainda que menos conhecidos do que *Pau Brasil* ou o *Primeiro Caderno*, ambos os volumes, esteticamente contíguos, entreveem:

1) a série brasileira de livros de poemas com desenhos publicada entre os anos 70 e 80 e a sua variedade autoral. Se a disposição gráfica de o *Álbum de Pagu* aclara, por exemplo, a decisão esquemática dos trabalhos de Zuca Sardan (*Ás de Colete*, 1979; *Ximerix*, 2013) ou Eustáquio Gorgone de Oliveira (*Exercícios*, 1986), a naturalidade híbrida das composições de Patrícia e Julieta instigam generalizadamente ao maior atrevimento visual de *Rock/Trip* (1975) de Jorge Lima Barreto e Mário Vaz, *Bagaço* (1979) de Nicolas Behr, *Os Babilaques* (1979) de Waly Salomão, *Caderno de Desenhos: Portsmouth — Colchester* (1980) de Ana Cristina César, *O Guardador de Águas* (1989) de Manoel de Barros, de praticamente toda a produção de Sebastião Nunes, ou dos vários desenhos, além daqueles incluídos em *Da Morte. Odes mínimas* (1979), feitos por Hilda Hilst ao longo das mesmas décadas.

2) mais do que em qualquer outra esfera literária de língua portuguesa, a tendência presente em articular poema e desenho, vital para o fazer de várias(os) poetisas brasileiras(os) que, estreando-se pouco depois, vêm publicando os seus livros até à data. Entre elas e eles, o tão particular quanto multicultural Douglas Diegues, Raíssa de Góes (*Volta*, 2015), Carla Diacov (*A Menstruação de Valter Hugo Mãe*, 2017), Jeanne Callegari (*Botões*, 2018), Ricardo Domeneck e David Schiesser (*Odes a Maximin*, 2018), Camila Assad e Anna Brandão (*Desterro*, 2019), Daniel Minchoni (*Do ser poeta a palhaçada ou de ser palhaço a poética*, 2019), Reuben (*Risonha*, 2019), Chacal e Laura Erber (*Brotou Capivara*, 2021) ou Lucas Mattos e Maíra Matos (*As Coisas Cômicas e as Incômodas*, 2021).

3) desde Roberto Piva e Wesley Duke Lee (*Paranóia*, 1963) a Claudia Roquette-Pinto (*Entre Lobo e Cão*, 2014) ou Luiza Romão e Sérgio Silva (*Sangria*, 2017), a expansão tecnológica do processo de articulação entre poema e desenho com recurso, sobretudo, à colagem e à fotografia, e, radicalmente, às possibilidades do mundo digital e online.

²⁶ “Natal” não faz parte de *Dia Garimpo* e foi incluído, pelas editoras(es) deste volume, na secção “Inéditos”.

ANEXOS

De Patrícia para Patrícia
Mãe NEGRA gentil



Bibliografia

- AGUILAR, José Roberto; MEIRELLES, Lucila; MARTINARI, Pichi (2004). *Julietta é Barbara*. Acessível aqui: <https://youtu.be/MxvN-adhGpk>.
- AMARAL, Aracy A. (1970). "Da importância da pintura e escultura na Semana de Arte Moderna". *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2003). *Tarsila: Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34.
- ANDRADE, Mário de (2019). *Macunaíma*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora.
- _____. (1984). "Do desenho". *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- ANDRADE, Oswald de (1924). "Manifesto da Poesia Pau Brasil". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março.
- _____. (1928). "Schema ao Tristão de Athayde". *Revista de antropofagia*, Ano I, n.º 5, São Paulo, p. 3.
- _____. (2002). "Carta-Oceano". Antônio de Alcântara Machado & Paim, *Pathé Baby*. Paris: Edições Garnier.
- BARBARA, Julieta (2022). *Dia Garimpo*. São Paulo: Círculo de Poemas.
- BERGER, John (1976). "Drawn to That Moment". *Selected Essays of John Berger*. Londres: New Society.
- CAMPOS, Augusto de (2014). "Pagu: tabu e totem". *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2018). "Oswald, livro livre". Oswald de Andrade, *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de (2008). *Encontros*. Edição de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue.
- CENDRARS, Blaise (1991). *Feuilles de Route/Sud-Américaines (Poèmes), Folhas de Viagem/Sul-Americanas (Poemas)*. Belém: UFPA.
- EISNER, Will (2008). *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. W. W. Norton & Company.
- ESTRADA, Joaquim Osório Duque (1831). "Hino nacional". Presidência da República. Casa Civil. Acessível aqui: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm.
- GRÜNEWALD, José Lino (1972). *Correio da Manhã*. Edição 24194, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro. Acessível aqui: <https://bit.ly/3tIntrs>.
- HESÍODO. *Teo*. Bibliotheca Augustana. Acessível aqui: <https://bit.ly/3OaRBU>.
- MAIA, Mônica (1996). "Poetas comemoram 442 anos de São Paulo com festa no centro", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 de janeiro.
- MAROVATTO, Mariano (2022). "Dia Garimpo?". Julieta Barbara. *Dia Garimpo*. São Paulo: Círculo de Poemas.
- MEIRA, Silvia (2018). "'A Negra' de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro". *Anais do Colóquio XXXVIII do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Santa Mônica: CBHA.
- PAGU (1931). *O homem do povo*. São Paulo, 28 de março-2 de abril [várias tiras].
- _____. (1975). "Álbum de Pagu. Nascimento vida paixão e morte". *Código*, n.º 2. Edição de Erthos Albino de Souza. Salvador da Bahia, s/p. Ver: <http://www.codigorevista.org/nave/>.
- PERLOFF, Marjorie (1993). *O momento futurista*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp.
- PERRONE-MOISÉS, Leila (1990). "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PIQUEIRA, Gustavo (2019). *Mestiços. Primeiros cruzamentos entre texto, imagem e objeto nos livros do modernismo brasileiro*. São Paulo: Gráfica Particular.
- SCHWARZ, Roberto (1987). "Nacional por subtração". *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras.

PATRÍCIA LINO (1990) é poeta, ensaísta e professora universitária. Ensina, como Professora Auxiliar, literaturas e artes visuais afro-luso-brasileiras na UCLA e publicou, até à data, *Reciclagem do Poder* (2022), *Aula de Música* (2022), *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), *No es esto un libro* (trad.: Jerónimo Pizarro, 2020) e *Manoel de Barros e a Poesia Cínica* (2019). Dirigiu recentemente *DAEDALUS 22/1* (BRA 2021), *Anticorpo. Uma paródia do império risível* (EUA-POR 2019) e *Vibrant Hands* (EUA-POR 2019). Lançou também o álbum de poesia mixada *I Who Cannot Sing* (2020). Apresentou, publicou e expôs ainda ensaios, poemas e ilustrações em mais de 7 países. A sua investigação centra-se na poesia contemporânea, culturas visual e audiovisual, paródia, anticolonialismo e cinema luso-brasileiro. É membro integrado do UCLA Latin American Institute, colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e co-coordenadora d' *A Coleção*, linha editorial das Edições Macondo dedicada à publicação da poesia portuguesa contemporânea no Brasil. <http://patricialino.com>.

PATRÍCIA LINO (1990) is a poet, an essayist, and an Assistant Professor at UCLA, where she teaches Afro-Luso-Brazilian literatures and visual arts. Lino is the author of *Reciclagem do Poder* (2022), *Aula de Música* (2022), *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), *No es esto un libro* (trans.: Jerónimo Pizarro, 2020), and *Manoel de Barros e a Poesia Cínica* (2019). She recently directed *DAEDALUS 22/1* (BRA 2021), *Anticorpo. A Parody of the Laughable Empire* (US-POR 2019) and *Vibrant Hands* (US-POR 2019). She is also the author of the mixed poetry album *I Who Cannot Sing* (2020). Lino presented, published, and exhibited essays, poems, and illustrations in more than 7 countries. Her current research focuses on contemporary poetry, visual and audiovisual culture, parody and anticolonialism, and Luso-Brazilian film. She works as a researcher member at the UCLA Latin American Institute and as a collaborator at Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Lino is also the co-coordinator of *A Coleção*, an editorial collection of Portuguese contemporary poetry published in Brazil by Edições Macondo. <http://patricialino.com>.

Realizações da modernidade literária em África um século depois do Modernismo

[Realizations of literary modernity in Africa
one century after Modernism]

Marco Bucaioni*

Palavras-chave

Modernidade literária, Modernismo(s), Literaturas africanas em português, Irrealismo.

Resumo

A modernidade literária, tal como entendida pelo Warwick Research Collective (2015), precede e segue os movimentos modernistas e consiste no registo do desenvolvimento do capitalismo global. Os contactos entre modernismo(s) e literaturas africanas em português são manifestos e bem estudados. Todavia, e seguindo o trabalho de Nicholas Brown sobre a “reconstelação” do(s) modernismo(s) euro-americano(s), há um plano mais profundo do que a mera influência textual a ligar esta modernidade literária às literaturas africanas. Neste artigo, abordamos dois romances africanos recentes: *Museu da Revolução*, do moçambicano João Paulo Borges Coelho, de 2021, e *Será Este Livro um Romance?*, do angolano João Melo, de 2022, como exemplos ímpares e desiguais do desenvolvimento da modernidade literária africana em português.

Keywords

Literary modernity, Modernism(s), Portuguese-language African literatures, Irrealism.

Abstract

Literary modernity, as envisaged by the Warwick Research Collective (2015), predates and follows literary modernism and consists in the registration of global capitalism’s development. Contacts between modernism(s) and African literatures in Portuguese are manifest and well-studied. However, and following the path of Nicholas Brown on the “reconstellation” of Euro-American modernism(s), there is a deeper plan, other than the mere textual influence linking this literary modernity with African literatures. This article’s aim is to approach two recent African novels: *Museu da Revolução*, by João Paulo Borges Coelho (2021), and *Será Este Livro um Romance?*, by João Melo (2022), as outstanding and uneven examples of modernity’s development in the literary space of Portuguese-writing Africa.

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

A modernidade literária, tal como entendida no quadro teórico do Warwick Research Collective (WREC, 2015), ao mesmo tempo precede e segue os movimentos modernistas das primeiras décadas do século XX, consistindo – para simplificar – numa indexação, ou num registo – quer no plano do conteúdo quer no plano dos dispositivos técnicos e formais – do desenvolvimento do capitalismo global em literatura, nas suas diferentes realizações nas várias zonas do planeta.¹ Os movimentos literários modernistas foram, no quadro dessa modernidade assim entendida, as suas principais reflexões auto-conscientes e os seus principais arautos. Contudo, a modernidade em literatura vai-se realizando de forma descontínua antes e depois dos movimentos modernistas que, no mundo de língua portuguesa, acabaram por significar, em especial no que diz respeito à prosa longa, mais uma antecipação do que uma plena realização dessa mesma modernidade. Esta situação contraria o que aconteceu, por exemplo, nos domínios literários da língua inglesa (cf. BUCAIONI, 2019 e 2022; RODRIGUES, 2021; entre outros), em que a prosa modernista encontra precocemente, a partir das suas primeiras e mais revolucionárias enunciações – com a obra de James Joyce, de Virginia Woolf e depois de William Faulkner –, uma realização plena e exemplar. No âmbito da língua inglesa, o mesmo acontece com a poesia, com o nome de T. S. Eliot que dominou por décadas o panorama canónico do versejar naquela língua. Considerando o peso que a língua inglesa já vinha a acumular nas primeiras décadas do século XX no sistema literário mundial, cada vez mais ponderoso com o passar das décadas até aos nossos dias, o arquivo literário modernista e vanguardista de língua inglesa, a partir da sua primeira formulação, foi-se cristalizando cada vez mais como exemplo central da modernidade literária mundial, ao lado de outras sugestões igualmente centrais no espaço literário mundial.

Na história literária do último século, através dos precedentes modernistas portugueses e brasileiros, mas também dos exemplos do modernismo internacional, centrado principalmente na língua inglesa, mas ainda com um peso importante do francês, as literaturas de língua portuguesa na sua globalidade e nos seus casos específicos foram renovando temas e estatutos, poéticas e horizontes estéticos. Este movimento verificou-se especialmente a partir de meados da década de 1950 no

¹ “We take our cue, in this book, from this reconceptualisation of the notion of modernity, which involves de-linking it from the idea of the ‘west’ and yoking it to that of the capitalist world-system. However, our central concern lies less with the politico-philosophical category of modernity as such than with its literary correlates—we are chiefly interested in the literary registration and encoding of modernity as a social logic. We are operating therefore with a preliminary tripartite conceptualisation—modern world-system / modernity/ world-literature—in terms of which the latter is understood in the broadest sense as the literature of the modern capitalist world-system. We understand capitalism to be the substrate of world- literature [...] and we understand modernity to constitute world-literature’s subject and form—modernity is both what world-literature indexes or is ‘about’ and what gives world-literature its distinguishing formal characteristics” (WREC, 2015: 15).

Brasil – com a publicação de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (1956) e na esteira das propostas estéticas contidas na obra literária de Clarice Lispector. Estes dois autores bem exemplificam, por um lado, uma aplicação fecunda à língua portuguesa e à realidade literária brasileira, de elementos e técnicas que surgiram durante o período do modernismo euro-americano e das suas vanguardas (experimentalismo linguístico muito forte, especialmente no caso de Guimarães Rosa, e técnicas de fluxo de consciência e uma poética com um horizonte moderno, também no caso de Lispector). Não é um acaso que uma parte consistente da crítica a esses dois autores recorra maciçamente à evocação dos nomes dos grandes exemplos modernistas internacionais como descrição possível, mas também como fonte possível do estilo desses dois autores. James Joyce e Virginia Woolf são os nomes mais recorrentes, respectivamente, apesar de Clarice não se considerar nem imitadora, nem influenciada pela romancista britânica (MOSER, 2009).

A partir da década sucessiva, assistimos à mesma tentativa de renovação em Portugal, partindo, em prosa, das reacções ao neo-realismo, que se constituiu e continuou como estética dominante da prosa portuguesa ao longo das décadas no meio do século. Essas reacções foram gradualmente instituindo e institucionalizando várias formas de irrealismo (LÖWY, 2009): a fragmentação do tempo da narração, as técnicas de revelação implícita de factos narrativos, os narradores não confiáveis como ferramentas de uma nova proposta poética, que se foi tornando dominante ao longo da década de 1970 e, com mais força, da de 1980, com a geração de escritores pós-revolucionária. A proposta estética de um autor como Almeida Faria, por exemplo, considerado opositor da onda neo-realista à época da sua estreia literária², que acontece em 1962 com o romance fortemente experimental *Rumor Branco*, em que se propõe ao leitor uma prosa no limite da ilegibilidade e com uso marcado de técnicas reconduzíveis ao nosso imaginário do irrealismo e da modernidade literária tal como a entendemos, é ao mesmo tempo bom exemplo e testemunha do que se passava no mundo das letras portuguesas no começo da década e, na sua sucessiva evolução, das mudanças que as décadas sucessivas operariam. Almeida Faria, de facto, chega à fama nacional com *A Paixão*, romance publicado em 1965, entusiasticamente endossado por uma personagem tão central nas letras portuguesas quanto Vergílio Ferreira, que o prefaciou, primeiro livro de uma tetralogia que se foi compondo até à publicação do último título em 1983, assinalando todas as mudanças na sociedade portuguesa do tempo, e registando-as

² Apesar de ele discordar disso, como se vê neste artigo: “Curiosamente, Almeida Faria, o autor do livro criticado, não participou na polémica nem no debate público. ‘Passava-me ao lado, não me dizia respeito’, confessa ao *Ípsilon*. ‘Nessa altura eu desconhecia os neo-realistas portugueses. Li com prazer, não recordo se antes ou depois do *Rumor Branco*, os neo-realistas italianos, sobretudo *Os Atalhos dos Ninhos de Aranha*, do Calvino da fase inicial. Não havia da minha parte intenção de romper com essa escola literária e política porque, simplesmente, mal sabia o que era o neo-realismo’”. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/12/06/culturaipsilon/noticia/rumor-de-uma-polemica-313591>.

no estilo do autor, que passa de um hermetismo experimental muito desafiante para um ritmo epistolar menos denso. A proposta de Nuno Bragança, com *A Noite e o Riso* (1967), jogado entre saltos de tempo e de espaço, com o narrador não-confiável e com experimentação de linguagem, coloca-se na mesma senda.

Logo a seguir, o terramoto literário (e sociocultural) que foi constituído pelo lançamento, em 1972, das *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa constitui provavelmente o mais importante e mais visível episódio da renovação de instrumentos, horizontes e estatutos que a prosa portuguesa tentava levar a cabo ainda nos últimos anos do Estado Novo, assim como a obra individual da última das três autoras. As *Cartas*, de facto, são compostas de forma fragmentária, numa colagem de estilos e técnicas, propondo com força um modelo novo para a prosa portuguesa.

Nos anos seguintes à Revolução, na ebulição do período de consolidação da democracia e das mudanças necessárias e radicais que Portugal estava a atravessar, é a vez de Lídia Jorge, António Lobo Antunes e José Saramago, entre outros, de tomar a cena da renovação da prosa de arte em Portugal, num momento específico e especial para a prosa portuguesa, em que se afirmaram as figuras ainda hoje – mais de quarenta anos volvidos – dominantes e de referência da literatura portuguesa contemporânea, e com eles as suas técnicas e propostas, que se foram fixando como centrais e dominantes nas décadas sucessivas. Estes três autores começam a publicar e a ser conhecidos pelo público português no mesmo período (em 1977 Saramago lança *Manual de Pintura e Caligrafia*, em 1979 Lobo Antunes publica *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* e, no ano seguinte, Lídia Jorge propõe *O Dia dos Prodígios*); a obra deles é dominada, especialmente neste primeiro período, de experimentalismos com a língua, com o ritmo e com a técnica narrativa. Eles exemplificam, de facto, a voz de Portugal depois da Revolução, testemunham e encarnam a renovação democrática e moderna.

Desta forma, enquanto noutros países da Europa o experimentalismo dos anos da década de 1960 e 1970 começava a eclipsar-se, deixando espaço a novas propostas de realismo como técnica dominante em prosa e excluindo as instâncias mais experimentais em literatura do cânone mais consensual e mais alargado das literaturas contemporâneas, Portugal ia contracorrente, num desfasamento claramente devido à sua cronologia histórico-política também desfasada do resto da Europa ocidental. As instituições literárias portuguesas, de facto, nas décadas seguintes, continuariam a privilegiar uma prosa irrealista e moderna, consagrando no centro do seu cânone estas figuras.

Modernismo, modernidade e literaturas africanas

As literaturas africanas de língua portuguesa, com o seu estatuto de novidade epistemológica e disciplinar novecentista, e a par de outras experiências literárias

no continente africano em línguas originariamente europeias, vão-se formando a partir do fim da década de 1950, sendo que a década sucessiva vê o fixar-se dos primeiros cânones e antologias destas literaturas. A esta cronologia geral, há que contrapor a notável excepção do *corpus* claridoso cabo-verdiano, que remonta às décadas de 1930-1940, por sua vez um conhecido caso de contaminação (influência / filiação) modernista: foi o romance regionalista brasileiro da década de 1930 a marcar a prosa dos principais autores claridosos e a dar origem aos clássicos do período: a obra de Baltazar Lopes (*Chiquinho*, 1947) e Manuel Lopes (*Chuva Braba*, 1956 e depois *Os Flagelados do Vento Leste*, 1959). Os contactos e as filiações modernistas de algumas correntes literárias africanas em português são manifestas e já bem estudadas: o impacto do romance nordestino brasileiro na formação do romance cabo-verdiano, por exemplo, é bem documentada e consagrada na crítica e na historiografia literária (PIRES LARANJEIRA, 1995; entre vários outros), assim como a influência do modelo da prosa de Guimarães Rosa na escrita, por exemplo, de Luandino Vieira e, mais tarde, na prosa de Mia Couto (CUNHA, 2012; SILVA, 2012; CORRÊA DE SÁ, 2016; entre outros). Todavia, e de acordo o trabalho de Nicholas Brown sobre a “reconstelação” dos modernismos euro-americanos articulados de forma muito convincente com a emergência das literaturas africanas – na terminologia de BROWN (2005) –, existe um plano mais profundo do que a mera e explícita influência textual que liga a modernidade literária euro-americana com o desenvolvimento das literaturas africanas, também no caso das de língua portuguesa.

As influências do modernismo – especialmente do brasileiro – na emergência e no desenvolvimento das literaturas africanas em português são inegáveis e, ao mesmo tempo, já bastante estudadas. Alguns segmentos do grande movimento que pode ser resumido sob o nome modernismo brasileiro e que é uma definição que acabou por conter inúmeras coisas diferentes que até são, em alguns casos, contrastantes entre si, incidiram num arco temporal de produção muito vasto e influenciaram segmentos dos *corpora* das literaturas africanas em português.

Além dos exemplos já citados, vários são os trabalhos que circunscreveram a influência de instâncias e autores modernistas, ou a intertextualidade com textos modernistas, nas literaturas africanas de língua portuguesa. Entre eles, Tania MACEDO (2005) institui um contacto entre o modernismo brasileiro e as literaturas africana, Carmen TINDÓ SECCO (2016) também se ocupa do diálogo entre a literatura brasileira e as africanas e Altomir BOTOSO (2016) assinala a presença de algumas intertextualidades em contos de José Eduardo Agualusa onde se encontra a figura ficcionada de Fernando Pessoa, como, por exemplo, em dois textos contidos no livro *Catálogo de Sombras*, de 2003: o primeiro, que dá o título ao livro; e outro, de título “Livro Arbítrio”. Rui Knopfli, em Moçambique, é responsável, através da sua obra poética, mas também por causa da sua actividade nos cadernos *Caliban*, da importação do material, da circulação e das técnicas / gosto / poéticas da poesia modernista euro-americana, exemplificada pela circulação naqueles cadernos da

obra de T. S. Eliot. (PIRES LARANJEIRA, 1995: 301-305). Os contactos entre modelos modernos e modernistas e a prosa do cabo-verdiano Arménio Vieira no seu romance *No Inferno* (e a intertextualidade, na realidade, com o cânone moderno ocidental e global em geral), são patentes, a partir do nome do protagonista que oscila entre Robinson (Daniel DeFoe) e Stephen (James Joyce).

Mais exemplos poderiam ser convocados; o que nos interessa aqui, todavia, não é consolidar o que foi já estudado, indo em busca de mais exemplos de influência dos modernismos de língua portuguesa nas literaturas africanas que nos permitam simplesmente alargar esta lista: o que mais interessa aqui é antes tentar produzir um discurso sobre modernismo(s), modernidade literária e literaturas africanas que transcenda o nível da mera influência textual, indo incidir nos alicerces do processo de produção literária no contexto do conjunto das literaturas de língua portuguesa e da literatura-mundial.

As literaturas africanas em português, surgindo na segunda metade do século XX, são o contraponto da modernidade literária que se desenvolvia no lado setentrional da 'linha abissal', seguindo uma cronologia e uma linha de progressão ao mesmo tempo própria, mas que espelha também os movimentos do centro do sistema literário mundial.

Será preciso ir à procura, portanto, de testemunhas de uma modernidade literária africana em português que dialogue com a modernidade mais alargada no âmbito da língua portuguesa e da modernidade mundial, em busca de tendências que iluminem o desenvolvimento das poéticas dominantes e das escolhas consagradas dentro dos cânones literários consolidados destas literaturas. Em qualquer quadro teórico de sistemas aplicado à literatura-mundial, e ainda com mais força no panorama de desenvolvimento combinado e desigual proposto pelo WREC, de facto, é de ter em conta – e é preciso interpretar – o desfaseamento cronológico, temático e estilístico entre várias áreas do sistema literário mundial, considerando as cronologias específicas das várias áreas periféricas, e as relações ao mesmo tempo de verticalidade e horizontalidade que se instituem entre tradições literárias e áreas do sistema. Por outras palavras: nestes quadros teóricos é expectável que a modernidade adquira realizações diferentes em vários momentos e em vários lugares, mantendo uma série de linhas de força e contacto entre áreas com desenvolvimento literário não sincronizado. Será necessário portanto perguntarmo-nos se existe uma realização típica da modernidade literária no subsistema literário de língua portuguesa, assim como se existirá uma realização específica nas suas subáreas, e será preciso também perguntar de que ingredientes e técnicas são feitas essas realizações específicas, em que linhas temporais se desenvolvem, em que medida divergem entre si e do centro do sistema literário mundial, assim como as relações que estabelecem entre si e com o dito centro.

Um dos exemplos teóricos que nos pode socorrer aqui é o de Nicholas BROWN, referido também no trabalho do WREC e que, em *Utopian Generations* (2005),

estabelece uma ligação entre as literaturas africanas e o modernismo euro-americano (nos termos dele). Como o próprio Brown escreve na sua introdução, a influência do modernismo de língua inglesa fora da Europa é enorme, a partir dos aspectos mais óbvios: tendo-se tornado o que passou sob o nome de Modernismo a corrente dominante da literatura de língua inglesa nas décadas de 1920-1930, as ondas da sua fama chegaram ‘empacotadas’ no ensino do cânone da literatura em inglês a todos os recantos do império britânico e mais além. Todavia, o discurso de BROWN transcende o plano superficial da influência imediatamente textual, perguntando-se: “But what does British modernism have to do with African literature? Provisional answers are not hard to come by. First, the prestige accorded modernist literary texts by colonial-style education at mid-century cannot be overestimated” (2005: 1). E, mais adiante: “This book, then, reconstellates modernism and African literature in such a way as to make them both comprehensible within a single framework within which neither will look the same” (2005: 3). Assim, como é mais do que demonstrável, e também acaba por ser óbvio, que os autores indianos e africanos do século XX leram e foram inevitavelmente influenciados pelos grandes autores do modernismo de língua inglesa, é também expectável que, para dar um exemplo, a poderosa experiência da prosa de Guimarães Rosa tenha tido leitores entusiastas e seguidores em todo o domínio literário da língua portuguesa. Num plano de raciocínio mais abrangente, todavia, Brown aponta para um modelo de desenvolvimento literário em que as literaturas pós-coloniais em inglês e noutras línguas que foram coloniais seriam activadas nos seus mais profundos alicerces pela eclosão modernista euro-americana, ou, de outra forma, seriam o espelho destas em territórios extra-ocidentais. Seria também expectável que o desenvolvimento das literaturas africanas fosse influenciado por modelos internacionais variamente ligados ao conceito de Modernismo: veja-se por exemplo o claro impacto da leitura de Faulkner na prosa de Luandino Vieira³. Nos apontamentos de Luandino, de facto, recolhidos no volume *Papéis da Prisão* (VIEIRA, 2015), encontra-se claramente a justaposição entre a leitura de uma obra de William Faulkner e a repentina escrita, em pouquíssimos dias, num estado criativo que imaginamos febril, do texto que será publicado como “romance” *Nós, os do Makulusu*. O que se procura aqui, todavia, é um olhar diferente. Um dos principais problemas no horizonte último dos estudos, por vezes parciais, outras vezes panorâmicos, que investigam a influência entre autores em vários países insistindo na prova da influência directa, reside no facto de que acabam por considerar a actividade de produção literária e o conceito de influência de uma forma monolítica e avulsa das condições sociais e históricas em que ela acontece. Nós acreditamos, contudo, que a tensão estética

³ Veja-se, sobre a influência da leitura da prosa de William Faulkner no desenvolvimento das literaturas africanas em português, e nomeadamente sobre a prosa de Luandino Vieira e de Mia Couto, esses dois trabalhos: CUNHA (2012) e MORAES (2012).

subjacente às inovações e à mudança de dispositivos poéticos na operatividade do avançar da modernidade literária, na constante revisão do arquivo e da lista das possibilidades, depende principalmente dessas condições sociais e históricas, que se consubstanciam na folha de papel não necessariamente através da ligação explícita da leitura e assimilação de exemplos por parte de outros autores.

Modernismos de língua portuguesa: fronteiras, exemplos

O primeiro modernismo português, inaugurado com a geração e o cenáculo que se coaginou em torno da revista *Orpheu*, pode ser considerado o único episódio literário do século XX português a merecer o nome de Modernismo, apesar de haver outras vozes que estendem o rótulo modernista além dessa geração, ao longo da experiência da *Presença* de José Régio e até à geração surrealista da década de 1960. Na crítica literária brasileira, a extensão do rótulo de modernista a experiências variadas, por vezes em contradição entre si e abarcando várias décadas de produção literária, é ainda mais desenvolta. Poucos são no Brasil os comentadores que limitam à geração reunida em volta da *Semana de arte moderna* de São Paulo de 1922 a etiqueta de modernista.

A questão sobre a extensão temporal do Modernismo e dos modernismos é velha e já debatida. WREC é uma das instâncias que propõe, de forma, na nossa opinião, sábia e avisada, uma extensão das fronteiras temporais do conceito de Modernismo para trás e para a frente, de forma a abarcar várias experiências. Ainda melhor, no caso das literaturas de língua portuguesa, pode ser a ideia de seguir os críticos mais severos, que reduzem a definição de Modernismo à primeira geração modernista portuguesa e à primeira brasileira; ou seja: à primeira recepção local do vanguardismo euro-americano, deixando como conceito operativo geral o de modernidade literária tal como definido no começo deste artigo, fornecendo desta forma um instrumento crítico para unificar dentro de um único conceito operativo a literatura do último século ou algo mais, enquanto circunscreve a definição de modernista.

O único maiúsculo exemplo em prosa do modernismo português é o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, sendo que o primeiro (ou único) modernismo português, ou seja, a geração de *Orpheu*, legou poucos exemplos de prosa que tenham, por um lado, a estatura, e, por outro, o poder de influência e centralização das contrapartes de língua inglesa. Sendo o outro *Nome de Guerra* de Almada Negreiros (de 1925, mas publicado só em 1938) que, ao fim e ao cabo, do ponto de vista estritamente técnico e estilístico, não deixa de ser um *Bildungsroman* tradicional – e até com um gosto, a nível de linguagem literária, pré-modernista –, fugindo aos mandamentos vanguardistas da própria geração. Mais úteis poderiam ser neste caso as instâncias de prosa breve do próprio Almada (pense-se n’*A Invenção do Dia Claro*, ou em *K4 o Quadrado Azul*, ou em outras prosas curtas ou

fragmentárias), mas é difícil afirmar que esses textos tenham tido valor de influência e fonte na renovação da prosa portuguesa, brasileira ou africana em língua portuguesa nas décadas seguintes, e nos exemplos que aqui analisámos.

O mesmo se pode dizer da primeira fase modernista brasileira: tal como o cenáculo de *Orpheu* em Portugal, a tertúlia literária reunida em volta da *Semana de arte moderna* de São Paulo constituiu-se e cristalizou-se na memória literária e na historiografia literária principalmente através dos géneros da poesia (vanguardista, de intervenção ou meta-literária até), e do manifesto. Fogem a isso o romance modernista brasileiro *par excellence*, ou seja, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que apareceu em 1928, sendo que as propostas até mais atrevidas e interessantes de Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924 e *Serafim de Ponte Grande*, de 1933) ficaram largamente ignoradas pela história sucessiva da prosa brasileira.

O que foi fecundo, dentro da língua portuguesa e especialmente pelo que respeita ao espaço literário dos países africanos, a nível de influência na instituição da modernidade literária que seguiu os modernismos e as vanguardas experimentais, foi o romance regionalista brasileiro dos anos da década de 1930, e muito a obra de João Guimarães Rosa.

Mudando os termos, e utilizando um conceito de modernidade literária que seja mais abrangente do que o de Modernismo, o quadro geral revela-se de forma diferente. Parece então clara a ligação que Brown nos sugere: a inevitabilidade das duas coisas no mesmo quadro, num mesmo macro-gesto. Ou seja: a existência dos movimentos modernistas ao norte da ‘linha abissal’ que separa o Norte do Sul globais e o surgimento das literaturas em línguas coloniais a sul dessa linha são duas faces da mesma moeda, pois, em boa medida, obedecem à mesma lógica e têm objectivos em parte convergentes.

A conhecida ruptura dos esquemas precedentes (quer se chamem vitorianos, especialmente no mundo de língua inglesa, ou oitocentistas, ou simbolistas / decadentistas em outras tradições, ou naturalistas – especialmente em prosa) é de facto uma constante dos movimentos modernistas. Essa ruptura acontece a vários níveis da criação e da circulação literária: há elementos de ruptura formal e técnica, como por exemplo uma série de propostas de uso cientemente diferente da língua padronizada; a gestão do enredo e da matéria narrada, que acaba por fugir aos mandamentos de unidade, linearidade, explicitude, omnisciência do narrador do romance e do conto oitocentista; o horizonte poético, que já não se preocupa nem com os mesmos conteúdos nem com os mesmos objectivos predominantes nas épocas anteriores. A fragmentação parece ser a constante mais profunda dos movimentos modernistas: fragmentação do eu e/ou da figura do narrador e do autor – como em Pirandello em Itália e em Fernando Pessoa em Portugal, entre outros –, fragmentação da temporalidade do enredo e da narração, que dá conta

dos choques criados a nível mundial pela modernização capitalista e pelos resultados e traumas da Primeira Grande Guerra.

Não é difícil ver como boa parte das literaturas depois ditas pós-coloniais, e dentro delas boa parte das literaturas africanas em inglês, francês e português de facto seguem linhas afins, apropriando-se das técnicas modernistas e re-significando-as num momento histórico e numa posição diferente do sistema literário mundial. O uso da língua, nomeadamente, é caso exemplar. Diz John MARX no seu *The Modernist Novel and the Decline of the Empire* (2005), que o inglês usado por Woolf, Joyce (e até Conrad) não é ‘bem’ inglês:

In the hands of Virginia Woolf, James Joyce, and Joseph Conrad, English became exotic. Their writings accustomed readers to finding the very essence of high art in nonstandard, idiosyncratic prose. At the same time, they acquainted readers with a host of alien locales, many of which lay within England itself.

(2005: 1-2)

E ainda, mais adiante: “*Mrs Dalloway, Ulysses, and Lord Jim* portrayed languages that were neither fully English nor fully foreign” (2005: 2). Ou seja, essa língua literária proposta por esses autores não converge dentro do sulco de uma padronização até aí considerada necessária para fazer literatura. Será útil notar como essa formulação acaba por ser muito próxima de algumas intervenções sobre a língua das literaturas pós-coloniais (ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 1989). Em *The Empire Writes Back* diz-se, por exemplo, que as literaturas pós-coloniais, através de um processo de abrogação dos privilégios da língua colonial e de apropriação estética da mesma, estariam escritas em inglês (com a inicial minúscula, e já não em Inglês, com a tradicional inicial maiúscula naquela língua). Neste contexto também se podem lembrar as polémicas em torno do uso da língua nas literaturas africanas inauguradas na conferência de Makerere de 1962, em que uma ala propunha, exactamente, o uso de um inglês que já não era sentido como monopólio dos cidadãos britânicos e sim apropriado pelos autores africanos e, portanto, adequado ao uso de língua literária que pudesse ser percebida como autenticamente africana, pelo que diz respeito à sua adequação e aderência para a tarefa de ser usada como língua-veículo da contemporaneidade literária desses domínios.

A convergência estilística entre o *corpus* literário modernista internacional em prosa e os *corpora* das literaturas pós-coloniais e mais especificamente africanas a nível de uso da língua (ou seja, da suspensão dos mandamentos da tradição oitocentista) reproduz-se em grande medida no que diz respeito às formas, à fragmentação do tempo e à despersonalização do eu do narrador e do autor. Inúmeros seriam os exemplos possíveis, dentro e fora da língua portuguesa. O uso inovador e exemplar da língua por parte de um Luandino Vieira (por sua vez declaradamente influenciado pelo modelo faulkneriano e por Guimarães Rosa) é exemplo disso, assim como a língua narrativa construída por Mia Couto. Já só essa

dupla instância é testemunha de umas literaturas africanas em língua portuguesa que entram, no momento das suas primeiras formulações maduras (Luandino) e ainda numa segunda geração de autores que começaram a estar literariamente activos no fim da década de 1980 (Mia Couto), numa senda de modernidade literária que não só tem contactos explícitos com outras tradições aquém e além da ‘linha abissal’ Norte / Sul global, como de facto converge num movimento mundial.

Esta modernidade literária, exactamente um século vertido a partir da eclosão simbólica de alguns episódios marcantes da estação modernista (*Ulysses* de Joyce e *Semana de arte moderna* de São Paulo), ainda domina certos cânones e as propostas estéticas de algumas literaturas, ficando como opção possível noutras. As rupturas anunciadas e simbolizadas – e, nalguns casos, já exemplificadas e realizadas – pelos primeiros movimentos modernistas foram florescendo ao longo das décadas sucessivas no panorama da literatura mundial, com cronologias diferentes entre os vários segmentos deste sistema, de acordo com a teorização do Warwick Research Collective de um desenvolvimento que, é, portanto, simultâneo e divergente ao mesmo tempo em vários tempos e em vários lugares.

Desta forma, neste quadro teórico não há espaço nem para modernidades alternativas ou concorrentes, nem para formulações pós-modernistas. Modernidades plurais e alternativas entre si (como na formulação de uma ala dos estudos pós-coloniais, cf. GAONKAR, 1999), são impostuláveis nesse sistema: a modernidade, tal como entendida por estes teóricos, é só uma, não há várias modernidades em competição ou a acontecer em simultaneidade entre si com cronologias diferentes. A modernidade, entendida como complexo epistemológico, cosmológico e ideológico, adquire, todavia, realizações e é indexada de forma diferente em várias áreas do sistema (capitalista) global, e dessa forma se justificam as discrepâncias cronológicas entre as várias partes do sistema (também literário) mundial. Essas discrepâncias cronológicas não se medem só em termos de “atraso” das periferias e das semi-periferias em comparação com o centro do sistema: elas são também substancialmente diferentes; o impacto da modernidade num dado momento numa dada área não implica simplesmente atraso por parte da periferia: as periferias movem-se de forma diferente do centro, com um ritmo e uma direcção diferentes.

Que o próprio modernismo, na sua primeira formulação, surja com um desfaseamento temporal nas várias áreas, e com produtos tão diferentes entre si, já pode ser um bom exemplo disso, assim como a diferença substancial dos seus produtos nas várias áreas. Assim como o sistema mundial tem um centro (ou várias áreas centrais e hiper-centrais) e vários graus de perifericidade, e assim como a modernidade é uma, mas é estruturalmente desigualmente distribuída, neste sistema, da mesma forma haverá um modernismo central, ou modernismos centrais, que dialogam de forma desigual com as áreas periféricas, e haverá modernismos locais, nacionais, regionais nas várias áreas (semi-)periféricas. Não só as cronologias, mas também os objectivos e os horizontes desses modernismos

(semi-)periféricos serão, portanto, divergentes dos do(s) modernismo(s) centrais (inglês, francês, norte-americano).

Existem claramente múltiplos modernismos no sentido em que existem histórias nacionais e *corpora* regionais de modernismo, mas enquadrar do ponto de vista teórico o conjunto modernista como movimento mundial com divergentes declinações locais faz sentido e é produtivo.

Os vestígios e as permanências dos modernismos nacionais e regionais (semi-)periféricos distinguem-se nas próprias periferias dos dos modernismos centrais. De facto: existe um arquivo de obras modernistas internacionais, que, movendo-se a partir do centro do sistema, dialogaram de forma produtiva com o desenvolvimento das literaturas de língua portuguesa nas suas várias regiões. Existe também um vestígio, ou um resíduo, ou uma indexação, dos modernismos de língua portuguesa, claramente. As periferias, contudo, operam / funcionam a partir cada qual do seu ângulo diferente, do ponto de vista cronológico, e fazem uma mistura de influências centrais e locais. Nem por isso o Modernismo desmerece o seu nome no singular: porque tal como a modernidade, faz sentido reunir num único gesto, numa única acção, a acção dos modernismos centrais e marginais, sendo que os produtos, todavia, divergem.

Ao mesmo tempo, as formulações do pós-modernismo (a partir de LYOTARD, 1979) não conseguem modificar o quadro desta modernidade que começa, mas não acaba. O pós-modernismo, dentro desse quadro, é para ser interpretado como mais um episódio do moderno, ou da realização da modernidade. Os mandamentos do modernismo, de alguma forma, foram-se cumprindo devagar, especialmente nas periferias do sistema literário mundial e de forma desigual. É a partir das décadas de 1950-1960, e já não das décadas das vanguardas 1910-1920, que a modernização das literaturas de língua portuguesa, especialmente em prosa, vulgarizará linguagens, técnicas e poéticas que tinham sido anunciadas pelos movimentos modernistas. Interpretar, neste quadro, o surgimento das literaturas africanas de língua portuguesa equivale a traçar a história da modernização literária desses segmentos do sistema literário mundial, ou seja, da chegada dessa modernidade anunciada e encabeçada pelos movimentos modernistas do Norte global e de outras tradições (como a brasileira) ao continente africano.

A argumentação mais óbvia e mais abrangente é que toda a literatura africana impressa em livro é filha da modernidade e, em certa medida, do Modernismo. Da mesma forma, o próprio acesso à língua que foi a do colono e do colonialismo, enquadrada, num primeiro momento, como língua europeia e depositária de interesses europeus, obras literárias, dando-lhes forma de livro, impresso, brochado, inserido num circuito de produção, venda e circulação é ligado ao avanço da modernidade. Trata-se de objectos que nascem claramente como hibridação e apropriação de uma série de fenómenos – objectos, tecnologias, práticas – originariamente recebidos da Europa, juntamente com o colonialismo.

Essa anotação, contudo, quase óbvia, lapalissiana na sua formulação, não acrescenta muito ao nosso discurso teórico: receber meios e instrumentos da tradição colonial (e pela sua mediação) e adaptá-los ao uso e aos interesses do Sul global é sem dúvida o acto fundacional dessas literaturas, com alguma cumplicidade de algumas estruturas e instituições metropolitanas, como centros, instituições públicas, tertúlias de intelectuais, mas também editoras, chancelas, agentes do meio literário. Neste sentido, qualquer obra africana escrita em português (ou em inglês, ou em francês, para o efeito) é filha directa da modernidade criada pelo colonialismo, na época vitoriana e pós-vitoriana do imperialismo europeu, no momento em que é concebida, mas também editada, publicada e posta a circular em formato de livro. As várias tradições literárias africanas em línguas que foram coloniais podem ser vistas, de facto, desta forma, como rizomas ou últimos avanços da expansão das línguas imperiais no plano mundial. É de ressaltar, contudo, que exemplos de apropriação e de contaminação a vários níveis na produção cultural seguindo o contacto colonial, não são apanágio exclusivo do continente africano, nem do século xx, sendo que as zonas de contacto no âmbito colonial (PRATT, 1991) são o húmus ideal para este tipo de hibridações.

Voltando a pensar o quadro teórico proposto por Pascale CASANOVA (1999), e partindo do seu espaço literário mundial que nasce aquando da afirmação das línguas românicas vernáculas, que foram substituindo o latim como línguas de cultura e de produção literária na Europa ocidental, e continuando com a expansão americana particularmente a partir do século XIX, as literaturas pós-coloniais, e as africanas especificamente, são, de facto, os últimos produtos – do ponto de vista cronológico, mas também conceptual – do avanço destas línguas outrora vernáculas, hoje já consolidados instrumentos de produção literária e de construção estética multicontinentais, e dotadas de vários graus de poder simbólico, mas também de uma operatividade dada pelas estruturas de produção, impressão e circulação dos textos escritos nessas línguas. Qualquer empresa literária africana em língua que foi colonial, portanto, é moderna e até modernista nos seus alicerces conceituais, visto que a apropriação da língua do ex-colono, com os seus corolários de cânone e tradição, instrumentos já consolidados e herança estética, mas também as ferramentas de formatação, produção física e disseminação a nível de processos e agentes envolvidos (o autor com a sua singularidade, a audiência ou o público leitor, a livraria, a feira do livro, o lançamento, etc.) acompanham a lógica da superação dos privilégios concedidos exclusivamente aos centros ex-metropolitanos da cultura e literatura mundial da época alto-imperial através da sua apropriação. A racionalidade que subjaz à emergência dessas literaturas é basicamente a mesma que precede e governa as rupturas modernistas no Norte global: é preciso, no tempo tardio do colonialismo europeu em África e nos primeiros anos depois da independência, dialogar com o centro do sistema literário mundial, afirmando de vez a própria singularidade, erguendo uma voz (uma estética, uma poética e um conteúdo) que

distingam a produção literária local da produção anterior colonial e da produção metropolitana, rompendo as linhas de força da dependência literária, começando a acumular capital simbólico em nome de uma nova literatura nacional, e desta forma negando os privilégios europeus sobre a possibilidade de enunciação – e estas operações acontecem largamente através da apropriação de estruturas e molduras que chegaram da (ex-)metrópole e até certa medida com a cumplicidade de algumas estruturas (ex-)metropolitanas. Ao mesmo tempo, a língua tem de ser apropriada e, portanto, dobrada à nova necessidade e à nova poética, assim como a forma e o horizonte adaptado à nova literatura: nisto, a posição do autor modernista ou vanguardista euro-americano das primeiras décadas do século é reproduzida em solo africano.

Todavia, a cem anos dos anúncios da *Semana de arte moderna* de São Paulo, não só especificamente no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, mas também de outras literaturas escritas em português, é lícito que nos perguntemos a que ponto chegou a modernidade anunciada e agora realizada. É lícito e talvez seja necessário questionar os alicerces e os produtos desse longo período.

A partir destas formulações teóricas, e chegando aos nossos dias, se é verdade, por um lado, que a modernidade nunca acabou – e continua a realizar-se de forma combinada e desigual em todas as zonas do planeta –, ao mesmo tempo que nas periferias continua a mostrar a sua faceta dominante feita de registos literários irrealistas e de marcas herdadas do modernismo, seria então lícito perguntarmo-nos qual é o ponto de situação das literaturas africanas de língua portuguesa no seio da desta modernidade. Considerando o desenvolvimento da própria literatura portuguesa contemporânea, e a vasta e multifacetada proposta literária brasileira das últimas décadas, poderíamos apontar para a hipótese de que a modernidade literária em português não acena a abrir mão de marcas de irrealismo, de uma preponderância – quando não dominação – de registos implícitos, de fragmentação narrativa ou cronológica e de usos da língua não-padrão (cf. BUCAIONI, 2022). Será suficiente pensar, para dar alguns exemplos, que um dos autores que fez do irrealismo, da fragmentariedade temporal e narrativa, da ‘implicitude’ da revelação de factos narrativos no panorama português – falamos de António Lobo Antunes –, continua no centro do cânone da prosa portuguesa contemporânea, numa situação que não tem paralelo em outros países da Europa ocidental. Uma parte consistente dos autores que começou a publicar depois de 2000, e que foi consagrada no cânone hiper-contemporâneo, apresenta ainda, ao menos em partes consistentes e marcantes da sua obra, linguagens e instrumentos que continuam essa tradição de modernidade literária iniciada há um século. É o caso de Gonçalo M. Tavares, um dos mais lidos, estudados, premiados e traduzidos autores portugueses entre os que começaram depois da viragem do século, e que tem largos sectores da sua obra em forma fragmentária: diários, textos breves, textos não propriamente narrativos, a par de algumas peças que são romance.

O mesmo se pode dizer da contemporaneidade literária brasileira, aqui citando talvez o nome de Chico Buarque de Hollanda, e o primeiro Luiz Ruffato, entre os autores que fizeram recentemente largo uso de narrativas fragmentárias, dispersas por muitos narradores e com registos e linguagens diferentes (veja-se *Eles eram muitos cavalos* de Ruffato) ou com cronologias desfasadas (o caso de *Essa Gente* de Chico Buarque). Apesar de haver trabalho crítico de autores valiosos que aponta para uma recrudescência do realismo como linguagem dominante da narrativa portuguesa contemporânea (por exemplo, REAL, 2012), parece-nos que os cânones das literaturas portuguesa e das outras literaturas de língua portuguesa têm, de facto, no seu centro numerosos e relevantes exemplos de irrealismo ou em geral de técnicas cuja *littérisation* (CASANOVA, 1999), ou seja aceitação no seio da tradição literária mundial, remonta ao tempo das vanguardas modernistas.

Neste panorama, as literaturas africanas aderem à contemporânea modernidade de língua portuguesa e global. Neste artigo, foram escolhidos dois romances recentes de dois autores exemplares da contemporaneidade africana de língua portuguesa.

Os dois autores que propomos aqui como estudos de caso são dois dos mais marcantes das letras africanas em português das últimas décadas. Eles representam de alguma forma uma continuidade e uma descontinuidade entre si: os dois são da mesma geração. Os dois integraram o cânone editorial português das literaturas africanas de língua portuguesa mais ou menos nos mesmos anos (entre o fim da década de 1990 e o começo de 2000 as obras em prosa dos dois autores começaram a ser maciçamente distribuídas nas livrarias portuguesas), juntamente com José Eduardo Agualusa, Mia Couto, Paulina Chiziane, Germano Almeida. Ao contrário desses quatro nomes, todavia, João Melo e João Paulo Borges Coelho parecem mais esquecidos a nível de circulação internacional em tradução. Um do lado do Atlântico e o outro do lado do Índico, ocupam dois lugares de certa forma comparáveis no panorama das literaturas africanas contemporâneas em português. Contudo, são dois autores com obras profundamente divergentes sob outros aspectos.

O não-romance de um não-romancista

João Melo (1955) começou a sua carreira literária como poeta. Publicado em Portugal a partir de 1985, já em 2001 recebeu a honra de ter uma conspícua selecção de poemas de sua autoria inserida na *Antologia da Nova Poesia Angolana (1985-2000)* publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. No entanto, em 1998, Melo estreou-se na prosa breve, com o livro de contos *Imitação de Sartre e de Simone de Beauvoir*. Tem publicado vários volumes de contos, até aos dias de hoje, e, em 2022, publicou o seu primeiro “romance”: *Será Este Livro um Romance?*

Publicado em Portugal pela Caminho, João Melo tem um lugar sólido no panorama editorial português e no sistema literário angolano, enquanto no Brasil tem só um título (*Filhos da Pátria*, que consta no catálogo da Record e foi publicado 2008). Como mencionado, Melo não conseguiu atrair traduções para sistemas literários fora do mundo de língua portuguesa, com a excepção de três traduções de livros de contos que saíram em italiano. Está anunciada para o começo de 2023 a publicação da primeira tradução para inglês deste autor, nomeadamente uma selecção de contos a partir do livro de 2004 (*The Serial Killer*) e do de 2006 (*O Dia em que O Pato Donald Comeu pela Primeira Vez a Margarida*) a ser publicada pela nova chancela Iskanchi Press no seu catálogo de estreia, que sairá em inglês com o título *Angola is Wherever I Plant my Field*⁴. Também para 2023 está prevista a publicação de outra tradução para inglês, desta vez no Reino Unido e pela organização de Clifford Landers, com o título *And Suddenly the Flowers Whitered*, sendo também uma selecção de contos, a ser publicada pela Europa Press. A obra de João Melo é abundantemente estudada pela academia portuguesa e brasileira e foi objecto de muitos trabalhos académicos. Ao mesmo tempo, no entanto, a solidez da posição de João Melo, quer no mercado editorial quer no panorama crítico, não parece ter grande repercussão a nível de público leitor em Portugal, no Brasil e fora do mundo de língua portuguesa.

Este autor, sobretudo na sua obra em prosa, apresenta-se como arauto auto-consciente de um certo pós-modernismo: várias vezes nos seus contos não só são usados técnicas e recursos que podemos reconduzir directamente ao arquivo de ferramentas usualmente definidas como marcantes do pós-moderno, como o narrador muitas vezes sai do conto, entrando em diálogo com o leitor. No quadro da ironia que domina toda a prosa de Melo, é possível que essas referências, assim como várias outras a movimentos e correntes académicas de pensamento actual no mais recente romance, sejam recursos com fins sarcásticos.

A prosa de João Melo adere à modernidade literária em tudo: mesmo antes da publicação deste texto de prosa longa, esse autor conseguiu construir para si uma reputação muito sólida só com os géneros de poesia e de conto, considerados por uma boa fatia do público, dos editores e dos agentes do mundo das letras géneros secundários e muitas vezes secundarizados, menores e menos importantes do que a prosa longa. A insistência em publicar – dentro da prosa – só contos até à data é um dos sinais da adesão de Melo a uma modernidade que faz do fragmento e do instantâneo a sua bandeira. Em segundo lugar, e a par dos recursos pós-modernos, alguns dos contos de Melo apresentam fluxo de consciência de estilo

⁴ O título em tradução origina-se no título do último conto do livro de 2006 (*Angola é Toda a Terra onde Planto a Minha Lavra*): percebe-se como um título tão vistoso e tão polémico como o original pudesse, na opinião do tradutor ou do editor americanos, ferir sensibilidades naquele país. O certo é que com este novo título, o livro terá de ser comunicado de forma completamente diferente em comparação com o original em língua portuguesa.

modernista (veja-se “Canivete agora é branco” ou “Angola é toda a terra onde planto a minha lavra” no livro de contos de 2006, por exemplo). O horizonte dos contos de João Melo é muitas vezes angolano ou até meta-angolano: não só a localização e as categorias se referem à geografia e à realidade contemporânea angolana, mas muitas vezes é a própria angolanidade, nas suas várias e nem sempre abonatórias vertentes, a ser o próprio objecto explícito da narração ou dos parênteses de comentário que o narrador nos propõe. Na maioria dos casos, aliás, o leitor encontra-se numa realidade especificamente luandense, tanto que o conjunto da obra desse autor pode vir a configurar-se como um grande fresco narrativo de Angola, e mais especialmente da Luanda contemporânea, troçando de exageros e manias da população da capital angolana, com as suas personagens típicas, como os ‘generais’ corruptos que dominam a sociedade angolana, os empresários duvidosos, ou as mulheres carreiristas e cínicas.

Será Este Livro um Romance? é o primeiro romance do autor, publicado em 2022 pela Caminho em Portugal. Com 22 publicações monográficas desde 1985, contendo poesia e conto, João Melo nunca tinha publicado um romance. O livro é composto de cerca de 250 páginas, em que se relatam as aventuras quase em directo de um escritor que está a tentar escrever um romance. Portanto este romance é e não é um romance em primeira instância por ser um meta-romance, como muitas vezes acontece na literatura. O narrador / protagonista do livro mede-se com os problemas da contemporaneidade mais acelerada, urbana, global, apoplética, entre os quais: a pandemia de COVID 19, o mundo da literatura digital instantânea, as tomadas de posição académicas e críticas sobre o lugar de fala e as mais recentes modas académicas, mas também com coisas mais imanentes e corriqueiras como as infidelidades matrimoniais e as tentações eróticas. De qualquer forma, mede-se também com o circuito de produção e de consumo de literatura, incluindo o ambiente da crítica. Muitos são os agentes e as atitudes visados pela cortante ironia do narrador, sem faltar uma série de referências aos exageros de uma certa academia militante. O livro, escrito numa prosa ligeira, é uma pequena jóia de sarcasmo e humorismo, nisto e também no horizonte da ambientação e das personagens lembrando de perto toda a produção em prosa curta do mesmo autor. De alguma forma, este romance é um conto de João Melo que, em vez de se esgotar em poucas páginas, continua com um fôlego narrativo mais vasto até alcançar as dimensões de um romance, sem o chegar a ser de todo em termos da forma e do conceito.

Uma vertente a ter em consideração na apreciação deste título no âmbito da obra do seu autor é também a questão do género literário. Sendo poeta e contista, e pelo particular lugar ocupado pelo género romance no seio da literatura mundial contemporânea, Melo foi pressionado por anos pelos críticos, por parte do público e pela editora (Por admissão do próprio autor na apresentação em Lisboa do livro, em Abril de 2022, na Livraria Buchholz). Ele, contudo, não parecia virado para o romance. O texto literário que temos nas mãos, de alguma forma, demonstra-o e

reafirma-o. Por um lado, já a partir do título o autor parece rebelar-se contra a definição de ‘romance’ declarada na própria capa do livro, mas essa de responsabilidade da editora. Ou seja, o autor, pelo que lhe diz respeito e dentro do espaço que lhe é dedicado e atribuído logo a partir da capa e do frontispício do volume, rebela-se e clarifica, deixando entender que afinal o que o leitor tem nas mãos não é propriamente um romance, apesar de ser de tal forma rotulado no mesmo espaço (por razões, entende-se, mais comerciais do que propriamente críticas). De facto, o livro não é um romance, ao mesmo tempo que o é. A seguir, um trecho da contracapa do livro:

Uma arrasadora paródia metaliterária e político-social, que não deixa pedra sobre pedra: as teorias, instituições e poderes literários e culturais; o eurocentrismo; os supremacismos, identitarismos e todos os excessos da contemporaneidade; os falsos reformismos.

Mestre da ironia e do humor, assim como das técnicas narrativas pós-modernas, João Melo extrema-se numa construção inesperada e magistral, interpelando tais tendências com coragem e, ao mesmo tempo, compaixão e desconstruindo deliberadamente um certo pós-colonialismo folclórico, que limita os autores africanos a escolhas locais e de preferência exóticas.

(MELO, 2022: contracapa)

Pensado e executado de forma narrativa, o livro tem mais o estatuto de romance breve, ou novela (apesar das suas quase 250 páginas) por ausência de uma arquitectura narrativa necessária à estruturação do grande romance. Contudo, isso não impede a classificação de romance, justamente atribuída pela editora, numa época em que, depois de cem anos de experimentação formal, as literaturas mundiais já hospedaram e consagraram textos em prosa de vários comprimentos e cunho que afinal são rotulados como ‘romances’. Além da própria forma e do tamanho, todavia, a sensação para quem lê este ‘romance’ de João Melo é a de estar perante um conto de João Melo, expandido e acrescentado. Ou seja: linguagem, horizontes poéticos, tensão estética e revelação final são as mesmas dos contos, só que espalhados por um maior número de páginas. Do ponto de vista do género, portanto, mais do que um ‘romance’, este seria um ‘mega-conto de João Melo’, entendendo a expressão ‘conto de João Melo’ como uma expressão de género literário autónoma, pertencente ao género mais vasto do conto.

O autor, aquando do primeiro lançamento em Portugal, fez menção a planos de escrever outro romance, que teriam precedido, assim como o começo do trabalho da escrita, o texto que afinal veio a constituir este seu primeiro romance. Declarou também que razões privadas que não têm nada a ver com a literatura o levaram a suspender a escrita daquele primeiro romance incompleto; e que a pandemia de COVID que eclodiu em 2020, juntamente com uma renovada e maior disponibilidade para a escrita, o levaram afinal a começar a escrever naquela altura um texto de natureza diferente que viria a ser este primeiro romance. Infelizmente, falta-nos conhecimento dos contornos da primeira operação romanesca, e acesso

aos rascunhos e aos apontamentos para aquele romance, para poder estabelecer se aquele texto iria também ao encontro de uma duvidosa atribuição genómica, se continuaria a tradição da prosa breve deste autor, se continuaria com essa voz irónica e sarcástica que são a principal constante da assinatura estilística na sua prosa, ou se de facto nesse caso se trataria de uma operação literária nova para ele e diferente das anteriores. Deixamos essas dúvidas para pesquisas futuras.



Figs. 1-3. Capas de três edições dos romances de Melo e Borges Coelho.

O *Museu* da modernidade

João Paulo Borges Coelho, também professor universitário e historiador na Universidade Eduardo Mondlane de Maputo, estreia-se como autor em 2003, com o romance *As Duas Sombras do Rio*. Desde então publicado em Portugal pela Caminho na colecção Outras Margens, foi acumulando uma trajectória literária de grande relevo. Autor de vários romances, de contos (como os contidos em *Índicos Indícios*) e de um romance breve, ou novela (*Hinyambaan, Cidade dos Espelhos*), Borges Coelho ganhou em 2009 o prémio Leya pelo romance histórico *O Olho de Hertzog*, que revive a Lourenço Marques colonial do começo do século xx, pondo em cena como co-protagonista o famoso jornalista e escritor filho-da-terra João Albasini. Com uma posição muito sólida a nível editorial em Portugal, Borges Coelho é premiado e apreciado pela crítica e bastante estudado na academia – são exemplo desse empenho o volume *Visitas a João Paulo Borges Coelho* (KHAN, SOUSA, SIMAS-ALMEIDA, GOULD e CAN 2017), o dossiê da revista *Mulemba* com o título *Passados Antecipados, Futuros Empoeirados: Os Caminhos da Ficção de João Paulo Borges Coelho*, dedicado à obra do autor (CAN, SOUSA, KHAN e BRUGIONI, 2018) e o mais recente *A Companion to João Paulo Borges Coelho* (BRUGIONI, GROSSEGESSE e MEDEIROS, 2020).



Figs. 4-6. Recepção crítica da obra de Borges Coelho.

Juntamente com Mia Couto, José Eduardo Agualusa, João Melo, Paulina Chiziane e Germano Almeida, João Paulo Borges Coelho deve ser considerado um dos grandes nomes da prosa africana em língua portuguesa entre os que começaram a publicar a partir da década de 1980, a geração que hoje em dia está ainda activa e em plena maturidade literária, integrando a mais recente formulação do cânone consagrado de autores africanos que escrevem em português. Tal como João Melo, contudo, e ao contrário dos outros nomes desta lista, a obra de João Paulo Borges Coelho está muito pouco internacionalizada em tradução, faltando-lhe esse género de consagração. Até à data, as únicas traduções que foram publicadas dele são para espanhol e italiano: uma tradução de *Crónica da Rua 513.2*, por Ediciones Uniandes, em 2019; e traduções de *Crónica da Rua 513.2*, em 2011, *Campo de Trânsito*, em 2012, e *Índicos Índicios*, em 2017, pela chancela Urogallo.

A prosa de João Paulo Borges Coelho vai-se desenvolvendo e adquirindo diferentes vozes e aspectos ao longo da sua obra. O primeiro romance, em especial, *As Duas Sombras do Rio*, parece pertencer àquela época e àquele gosto pós-colonial do romance africano daqueles anos. Logo depois disso (e já com *As Visitas do Dr. Valdez*) João Paulo Borges Coelho vai encontrando uma voz própria e um ritmo narrativo peculiar, que o vai afastando de outros exemplos e o afirma como uma voz inconfundível no panorama, não só da literatura moçambicana, mas também de toda a literatura africana em português. A sua prosa distingue-se por um ritmo e um afastamento intimista. Em certos casos pode ser justaposta a certos momentos do *unheimlich* kafkiano, como já escrevi em BUCAIONI (2011). Em geral, a sua prosa é transparente, com um uso da língua eloquente e sem uma interferência excessiva do substrato oral moçambicano. O outro grande romancista do Moçambique contemporâneo, Mia Couto, esse sim mais consagrado, premiado e muito mais traduzido do que João Paulo Borges Coelho, faz da pesquisa sobre a língua uma aposta a nível estético, com uma proposta de poética original e marcante. Pelo

contrário, Borges Coelho, não renunciando a termos tipicamente moçambicanos necessários ao desenvolvimento dos seus enredos, tenta usar uma língua literária o mais padronizada possível.

A obra de João Paulo Borges Coelho está em constante tensão e articulação com a história do seu país: o facto de ser historiador tem aqui a sua influência. Ao passo que João Melo usa e abusa de palavras tipicamente angolanas e até luandenses (expressões, interjeições), demonstrando um escasso respeito por uma língua literária seca e limpa além das fronteiras do seu mundo cultural e fazendo disso recurso expressivo, João Paulo Borges Coelho escreve da forma mais neutra possível, mais tradicionalmente legível. A modernidade, a pertença ao seu tempo e ao seu espaço, infiltram-se na sua obra através de outros dispositivos. *Museu da Revolução*, à sua maneira, parece uma ilustração de uma certa literatura-mundial ou de um certo mundo da literatura da hiper-contemporaneidade.

Romance escrito em Moçambique por um autor moçambicano, a primeira coisa que importa realçar nele é o leque geográfico das suas localizações e a sua significação em termos de registo e indexação da modernidade. O livro, de facto, abre com um prólogo bastante longo (umas 40 páginas) que se desenrola no Japão. Saberá depois o leitor que a razão narrativa desse prólogo é contar a “primeira vida” da carrinha – o Toyota Hiace que aparece também retratado na capa em desenho – que acompanhará a principal acção narrativa do romance, ou seja, uma viagem de encontros, desencontros e buscas dentro do território moçambicano por parte uma série de personagens. O leitor, no momento em que afunda no romance, não pode saber que se trata só de uma introdução, e que o romance será de facto centrado em Moçambique a partir do fim desse prólogo. É raro haver cenas narrativas de autores africanos, que estão muitas vezes concentrados em retratar a realidade local aos olhos do mundo, tão desenvoltamente ambientadas em lugares tão distantes (mas não é o caso de Melo, cujas estórias são passadas em localizações tão exóticas como Portugal, a Suécia, os EUA, a Coreia do Norte).

Partes das trajectórias narrativas das personagens decorrem também fora de Moçambique. Dois dos viajantes são portugueses, e dá-se espaço a episódios marcantes e relevantes para a economia narrativa da sua história em Portugal. Uma outra viajante é sul-africana, registando uma realidade muito presente no Moçambique contemporâneo. Das outras personagens, haverá cenas passadas na África do Sul (onde foram adquirir a carrinha), na Alemanha Oriental, na Indochina e em outros lugares.

O que se encontra concentrado nesse livro, centrado em Moçambique, é uma série de relações internacionais registadas a partir do território moçambicano, que é o nó central na narração e dessas teias de força que abarcam o planeta. A relação contínua, complicada e por vezes hostil com a África do Sul – que não é nova na obra de João Paulo Borges Coelho, veja-se a novela burlesca *Hinyambaan*, que nos conta de uma família sul-africana de férias em Moçambique e repropõe um Norte e

um Sul globais dispostos geograficamente ao contrário – emerge com toda a clareza. A história da solidariedade com os países socialistas – a União Soviética, mas também muitos países satélites como a Alemanha Oriental e a Bulgária – dá conta de um importante episódio da história moçambicana recente. A posição de Portugal é registada através da presença, por um lado, da tropa colonial (com a personagem de Artur Candal) e, por outro, do surgimento da portuguesa – de ascendência parcialmente africana – Leonora Basto, que viveu e cresceu em Portugal e que agora volta à terra natal em busca de uma parte de identidade que sente como amputada e desconhecida: ela vem em busca da mãe que nunca conheceu e afinal encontrará um pai que não sabia ter tido. Das viagens a África de portugueses afrodescendentes encontramos exemplos comparáveis recentes na literatura portuguesa, veja-se o caso do romance de estreia de Yara Monteiro, *Essa Dama Bate Bué!*, que de facto compõem um quadro bastante completo da história de Moçambique e das suas relações internacionais, ilustrando uma contemporaneidade histórica de forma completa e convincente.

Nunca João Paulo Borges Coelho, sempre preocupado com a história do seu país, nos tinha dado um fresco tão abrangente e sintético dessa história. Já tinha celebrado a geografia moçambicana na sua inteireza no duplo livro de contos *Índicos Índícios*, também esse cheio de indícios que denunciam e situam a dimensão moçambicana recente. Tinha-nos brindado com romances dedicados a episódios particulares da história recente do país, ou localizações particulares dentro do mesmo, como é o caso de *Campo de Trânsito* (passado nos campos de reeducação do regime moçambicano dos anos de 1980) ou de *Ponta Gêa*, localizado num ponto no espaço e no tempo (a infância do narrador e um bairro específico da Cidade da Beira) que compõem um quadro de memórias coloniais, noutra preocupação que aflora em vários pontos na prosa contemporânea de língua portuguesa – veja-se, entre outros exemplos, o *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, mas também *A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão. Sobre João Paulo Borges Coelho e a modernidade literária tal como aqui entendida, veja-se também trabalho recente de BANASIAK (2020; 2021).

Esta dimensão parece ser auto-consciente, como consta nesta entrevista:

Portanto, *Museu da revolução* também é um pretexto para pensarmos como os moçambicanos se relacionam com o mundo e qual é o seu lugar no mundo?

Sim, e como é que se relacionam com eles próprios e com o seu passado, porque é um pouco bizarro que nós não tenhamos muita discussão sobre o nosso passado. Como se houvesse aqui uma parte que não valesse falar dela, porque é muito confusa. É exactamente por ser muito confusa que nós temos de falar mais dela. E os museus são espaços, digamos, habitados pelos resíduos do passado. Portanto, acho curioso que o Museu [da Revolução] tenha encerrado e tenha sido privatizado, uma vez que a história da libertação pertence a todos os moçambicanos.

(REMÉDIOS, 2021)

Concluindo: realizar a modernidade um século depois do modernismo

Textos maduros de dois autores experientes, com experiência que totaliza várias décadas de prosa literária, *Museu da Revolução*, de João Paulo Borges Coelho e *Será Este Livro um Romance?*, de João Melo, representam de forma digna a mais contemporânea realização da modernidade literária em Moçambique e em Angola, respectivamente, e no contexto de um cânone de autores africanos de língua portuguesa. A sua colocação editorial portuguesa – ambos publicados na Caminho a poucos meses de distância um do outro –, coloca-os imediatamente no interior, mas também no exterior dos respectivos circuitos literários nacionais, e dentro do mais vasto circuito literário de língua portuguesa.

Acreditamos que pode ser relevante nesta sede postular, como conceito de trabalho, a existência de um sistema literário de língua portuguesa. Sem nada tirar à autonomia das literaturas nacionais, de facto, e à relevância e oportunidade de as estudar dentro do horizonte nacional, acreditamos que um conceito operativo deste tipo poderia ser útil para entender algumas características do funcionamento destas literaturas: fora do mundo de língua portuguesa, de facto, autores africanos, brasileiros e portugueses são muitas vezes processados pelos mesmos agentes e aparecem juntos em catálogos de editoras estrangeiras em tradução, como não pode deixar de ser – considerando que a língua que os une é também uma maneira de agrupar os textos e os tradutores (e por vezes mesmo os catálogos das editoras). Ambos os textos dialogam de forma extensa simultaneamente com uma tradição e com uma dimensão nacionais, enquanto se colocam também no contexto mais vasto das literaturas de língua portuguesa e da literatura mundial.

Na senda do WREC, os dois instantâneos que estes livros constituem do desenvolvimento histórico-económico e cultural das realidades africanas de língua portuguesa são portentosos: na sua própria forma e declinação poética, os dois textos colocam-se no discurso literário nacional e africano de forma a denunciar a realização dessa modernidade. A cem anos da eclosão do modernismo brasileiro e a mais de um século do começo das reivindicações portuguesas de *Orpheu*, estas duas obras apresentam-se como a frente mais avançada de um desenvolvimento literário da modernidade nas fronteiras mais longínquas do mundo literário de língua portuguesa, sendo ao mesmo tempo síncronas e desiguais relativamente aos desenvolvimentos literários português e brasileiro (e internacionais) e contribuindo para compor um quadro multifacetado do andamento literário da língua portuguesa.

As literaturas africanas em português, que não existiam como tal aquando da primeira reivindicação modernista, filiam-se nesta modernidade a partir do acto do seu nascimento, e estes dois romances testemunham da ponte que se veio a criar, de uma solidez notável, entre a língua portuguesa como língua de expressão literária multicontinental mas também especificamente africana e as instituições

literárias e editoriais portuguesas e do mundo de língua portuguesa, sendo hoje em dia recebidas, lidas e comentadas em todo o mundo de língua portuguesa.

Contudo, as duas recentíssimas obras que aqui convocámos parecem, como a maioria delas, inserir-se num discurso estético que tem muito a ver com a literatura-mundial *lato sensu* e menos com filiações dentro do espaço da língua portuguesa. O sulco da modernidade literária e as relações com o Modernismo que estas obras denunciam, indirectamente e não especificamente estas duas, são longínquas e mediadas: o uso das técnicas vanguardistas que marcam toda a obra de João Melo, e este seu último romance, remontam na historiografia literária ocidental, ao momento de libertação modernista. No caso de João Paulo Borges Coelho, a tensão que remonta à revolução modernista, encontra-se aqui diluída numa poética já dominante.

De qualquer forma, os modelos modernistas de língua portuguesa não parecem pesar muito na génese e na filiação estética destas duas obras. Todavia, essas duas obras, nos seus termos, nas suas premissas estéticas e nos seus horizontes, não teriam sido possíveis sem a revolução modernista, assim como nenhuma das obras destes dois autores. É nesta senda que queremos afirmar num único gesto crítico, invocando o conceito de modernidade literária tal como o fizemos, a continuidade fragmentada de um desenvolvimento literário que, numa única parábola, une as revoluções vanguardistas do começo do século e as mais recentes realizações desta modernidade.

Bibliografia

- ASCHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (1989). *The Empire Writes Back. Theory and Practices in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge.
- BANASIAK, Marta (2021). "Combining the Uneven: Literatures of the Lusophone Indian Ocean in the Context of World-Literature — Proposal for a Theoretical Approach Applied to Mozambican Literature". *Portuguese Studies*, vol. 37, n.º 2, pp. 178-92. <http://dx.doi.org/10.5699/portstudies.37.2.0178>
- (2020). "Sobre alegorias e intervenções na (semi) periferia – alternativas à escrita histórica em *Campo de trânsito* de João Paulo Borges Coelho e *Life & times of Michael K* de J. M. Coetzee". *Via Atlântica*, vol. 1, n.º 38, pp. 251-281. <https://doi.org/10.11606/va.i38.163721>
- BORGES COELHO, João Paulo (2021). *Museu da Revolução*. Lisboa: Caminho.
- BOTOSO, Altamir (2016). "O diálogo intertextual com Fernando Pessoa em três contos de José Eduardo Agualusa". *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 38, n.º 1, pp. 21-29.
- BROWN, Nicholas (2005). *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- BRUGIONI, Elena; GROSSEGESSE, Orlando; MEDEIROS, Paulo de (2020). *A Companion to João Paulo Borges Coelho. Rewriting the (Post)Colonial Remains*. Oxford & New York: Peter Lang.
- BUCAIONI, Marco (2022). "Realizar a modernidade. Pesquisar o legado modernista na prosa contemporânea de língua portuguesa". *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 46, pp. 199-217.
- (2019). "A huge debt to 20th century Modernism? António Lobo Antunes's prose style and his models". *Borders of Modernism*. A. Volpone (ed.). Perugia: Morlacchi, pp. 477-497.
- (2011). "Introduzione". João Paulo Borges Coelho. *Cronaca di Rua 513.2*. Perugia: Edizioni dell'Urogallo, pp. 5-12.
- CAN, Nazir Ahmed; SOUSA, Sandra; KHAN, Sheila; BRUGIONI, Elena (2018). "Passados antecipados, futuros empoeirados: os caminhos da ficção de João Paulo Borges Coelho". *Mulemba*, vol. 10, n.º 18, Janeiro-Junho, pp. 10-13. <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/19049>
- CASANOVA, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CORRÊA DE SÁ, André (2016). "Onde Estás, Mamã? O império, longe de Pessoa, longe dos Claridosos". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies* (special issue: *Orient and Orientalism*; guest editors: Fabrizio Boscaglia, Duarte Drumond Braga), n.º 9, Spring, pp. 370-398. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z09G5K12>
- CUNHA, Jacqueline Rosa da (2012). "Narrativas contemporâneas de Língua Portuguesa: a influência de Guimarães Rosa nas obras de Luandino Vieira e Mia Couto". *Letras De Hoje*, vol. 47, n.º 2, pp. 167-173. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11313>
- GAONKAR, Dilip P. (1999) (ed.). *On Alternative Modernities*. Durham: Duke University Press.
- KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra; SIMAS-ALMEIDA, Leonor; GOULD, Isabel A. Ferreira; CAN, Nazir Ahmed (2017). *Visitas a João Paulo Borges Coelho*. Lisboa: Colibri.
- LÖWY, Michael (2009). "L'irréalisme critique". *Actuel Marx*, n.º 45, pp. 52-65. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/amx.045.0052>
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- MACEDO, Tania (2005). "O modernismo brasileiro e as literaturas africanas de língua portuguesa". *Ecós*, n.º 3, Junho, pp. 40-44.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de (2012). "Guimarães Rosa lido por africanos: impactos da ficção rosiana nas literaturas de Angola e Moçambique". *Buala*. <https://www.buala.org/pt/a-ler/guimaraes-rosa-lido-por-africanos-impactos-da-ficcao-rosiana-nas-literaturas-de-angola-e-mocam>.
- MARX, John (2005). *The Modernist Novel and the Decline of Empire*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- MELO, João (2022). *Será Este Livro um Romance?* Lisboa: Caminho.

- MOSER, Benjamin (2009). *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford: University Press.
- PIRES LARANJEIRA (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- PRATT, Marie Louise (1991). "Arts of the Contact Zone". *Profession*, pp. 33-40. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25595469>
- REAL, Miguel (2012). *O Romance Português Contemporâneo*. Lisboa: Caminho.
- REMÉDIOS, José dos (2021). "Museu da revolução: as percepções de João Paulo Borges Coelho sobre a literatura e sobre a realidade". *O País*, 7 de Dezembro. <https://www.opais.co.mz/museu-da-revolucao-as-percepcoes-de-joao-paulo-borges-coelho-sobre-a-literatura-e-sobre-a-realidade/>
- RODRIGUES, Ricardo Rato (2021). "Faulknerian Shadows: António Lobo Antunes under the Influence of William Faulkner". *Romanica Cracoviensia*, n.º 3, pp. 217-227.
- SILVA, Francisco Ivan (2012). "The confluence of James Joyce and Guimarães Rosa". *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, n.º 14, pp. 17-27.
- TINDÓ SECCO, Carmen (2016). "As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: diálogos com o Brasil". *Revista Cátedra Digital*, vol. 2, pp. 11-18. <https://revista.catedra.puc-rio.br/>
- VIEIRA, José Luandino (2015). *Papéis da Prisão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2015.
- WREC (2015). *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: University Press.

MARCO BUCAIONI, investigador doutorado integrado no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Co-IR do projecto de investigação em curso (2021-2023) *AFROLAB – A Construção das Literaturas Africanas. Instituições e Consagração no Espaço de Língua Portuguesa 1960-2020*. Pós-Doutoramento também na mesma unidade (2017-2020). Doutorado em Literaturas Comparadas (2013) e licenciado em Línguas e Literaturas Estrangeiras (2006) pela Universidade de Perúgia, Itália. Também tradutor e editor de literatura, com especial atenção para a produção literária africana em português. Está a trabalhar questões de circulação e recepção de literaturas africanas de língua portuguesa em tradução. Interesses de investigação: Literatura-Mundo; Estudo de Tradução; Modernidade e Modernismo; Estudos Pós-Coloniais e Discurso Decolonial.

MARCO BUCAIONI, currently Research Fellow at the Centre for Lusophone and European Literatures and Cultures, School of Arts and Humanities, University of Lisbon, Portugal. Co-PI of the ongoing research project (2021-2023) *AFROLAB – Building African Literatures. Institutions and Consecration Inside and Outside the Portuguese-Language Space 1960-2020*. Previously Post-Doctoral Researcher at the same research centre. PhD (Comparative Literature, 2013) and MA (Foreign Languages and Literature, 2006) at the University of Perugia, Italy. He is also literary translator, with special attention towards contemporary African and Portuguese production. Currently working on the world circulation of African literatures written in Portuguese through translation. Research interests: World-Literature; Translation Studies; Modernity and Modernism; Postcolonial and Decolonial discourse.

Pessoa and personification: The early stories in English

[Pessoa e personificação:
As primeiras histórias em inglês]

Amândio Reis*

Keywords

Fantastic, Fernando Pessoa, Metafiction, Personification, Short story.

Abstract

This essay focuses on four short stories written in English by Fernando Pessoa in a two-year period (1906-1907), between his definite return to Portugal from South Africa and his reacquisition of Portuguese as a language of literary writing. It argues that personification, or prosopopeia, is the central figure of Pessoa's lesser-known fantastic fiction, whereby he explores the metaphorical possibilities of prose while also developing his signature metafictional register. By analyzing the four stories and offering a meditation on their specificities and their different versions of personification, a final hypothesis is formulated as to the relevance of this figure of rhetoric for the creation of characters, or *personae*, and for Pessoa's formation as a 'failed' or perhaps a successful fiction-writer.

Palavras-chave

Fantástico, Fernando Pessoa, Metaficção, Personificação, Conto.

Resumo

Este artigo incide sobre quatro contos escritos em inglês por Fernando Pessoa num espaço de dois anos (1906-1907), entre o seu regresso definitivo a Portugal, da África do Sul, e a sua reaquisição do português como uma língua de escrita literária. Defende-se que a personificação, ou prosopopeia, é a figura central da ainda pouco conhecida ficção fantástica de Pessoa, por meio da qual ele explora as possibilidades metafóricas da prosa ao mesmo tempo que desenvolve o seu característico registo metafictional. A partir da análise das quatro histórias e de uma reflexão em torno das suas especificidades e das suas diferentes versões da personificação, formula-se uma hipótese final relativamente à importância desta figura de retórica para a criação de personagens, ou *personae*, e para a formação de Pessoa enquanto ficcionista 'falhado', ou, porventura, bem-sucedido.

* University of Lisbon, Centre for Comparative Studies.

Fernando Pessoa, the short-story writer?

The question in the title of this introduction has been formulated before with different meanings and from multiple angles of inquiry.¹ But it always signals a degree of surprise with the possibility that, apart from “his true vocation” as a poet, Pessoa may have been a “ficcionista” (QUADROS, 1981: 127), or a short-story writer worthy of the epithet. It was Fernando Luso Soares who first introduced Pessoa to the world as an author of genre fiction, with the publication in 1953—in the May, June, and July issues of *Investigação*, a monthly periodical on “science and crime literature”—of a mixture of deftly woven fragments and excerpts from Pessoa’s detective stories, along with notes, comments and interpretations, “revelando uma nova faceta literária do poeta” (SOARES, 1953: 59) [*uncovering a new literary side to the poet*].²



Fig. 1. *Investigação: Revista Mensal de Ciência e Literatura Policial* (Issue 1, May 1953).

Opinions on this new facet, however, were never unanimous. António Quadros’ belief that poetry was the “true vocation” of Pessoa is echoed in Maria Leonor Machado de Sousa’s groundbreaking study, *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, where SOUSA—despite her dedication to the field—claims that Pessoa “failed as a

¹ This work is supported by national funds from the FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., within project UIDB/00509/2020. Parts of this essay centered on the short story “The Door” were based on a paper presented at the conference Estranhar Pessoa 2022: Assuntos Narrativos (Lisbon, 21 June 2022).

² All translations from sources in a language other than English are my own.

short-story writer”, producing only “psychological texts” (1978: 10). Contrastingly, ten years later, Massaud MOISÉS would defend that the intellectual “apparatus” of Pessoa’s stories is precisely what places him “alongside, or even above, the great masters of the genre” (1988: 123). More recently, in his review of two collections of stories edited by Ana Maria Freitas, Jorge Uribe reminds us that the unfinished and scattered nature of Pessoa’s fiction is not so different from that of other areas of his oeuvre, which, nevertheless, have been more promptly recognized, published, and studied. The relative neglect may have to do, the reviewer suggests, not so much with the compositional situation of these texts, but with the “lack of discussion around the limits of ‘short story’ and ‘fiction’ as categories applied to Pessoa’s writing” (URIBE, 2016: 564).

In any case, the first collection of stories by Pessoa to appear in book form was *O Banqueiro Anarquista e Outros Contos de Raciocínio*, in 1964, with a preface by Luso Soares, giving “O Banqueiro Anarquista” an iconic status and making it the paradigm for Pessoa’s prose fiction. This enduring perception of “O Banqueiro Anarquista” as a landmark text also stems from the author’s ambitious plans and expectations with regard to this story—the only published during his lifetime, in a 1922 issue of *Contemporânea*—, as mentioned in the two January 1935 letters to Adolfo Casais Monteiro (cf. PESSOA, 1980; 1986).

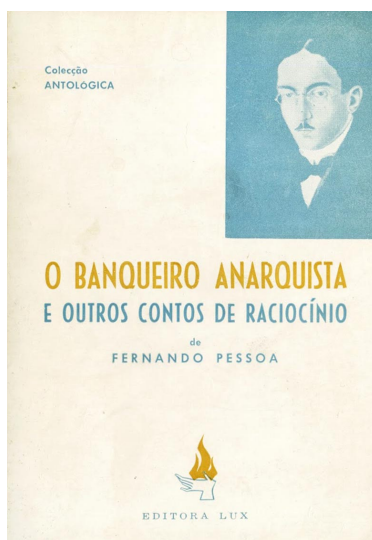


Fig. 2. *O Banqueiro Anarquista e Outros Contos de Raciocínio*, edited by Fernando Luso Soares (Lisboa: Lux, 1964).

Moreover, in his collection Luso Soares seems to follow the division proposed by António QUADROS in *Fernando Pessoa: A Obra e o Homem*, originally from 1960, between “contos de terror” [horror stories] and “contos de raciocínio” [stories of logic] (1981: 127-133). Luso Soares’ book brings together six works pertaining to the second category, which comprises both detective stories within the realm of crime fiction and deductive stories in a more general sense.

It was again well over a decade later that a new complete story, “A Very Original Dinner” (signed Alexander Search), would be published in fac-simile and translated into Portuguese in the context of Maria Leonor Machado de Sousa’s *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. This story, written “in the vein of Gothic fiction” (QUADROS, 1981: 127), was republished in 1988 and accompanied by a second text that Sousa attempted to decipher and puzzle together, and which she also attributes to the *alter ego* Alexander Search: “The Door”, in *Um Jantar Muito Original Seguido de A Porta* (Relógio D’Água). A significant portion of the fragments that make up the known autograph of “The Door” was transcribed and collected once again in 2006, opening the second tome of Jerónimo Pizarro’s critical edition of *Escritos sobre Génio e Loucura* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda). By revealing the text in its original language, as well as pointing out significant overlaps between one of the fragments and some of Pessoa’s critical writings about genius, madness, and degeneration, Pizarro’s edition invites its readers to make a “nova apreciação desta história” (cf. PESSOA, 2006: 475) [*new assessment of this story*].

But it was only in 2017, in the final volume of Pessoa’s prose fiction curated by Ana Maria Freitas, *A Porta e Outras Ficções* (Assírio & Alvim), following a new effort to decipher and piece together the text, that “The Door” finally reached the public in its longest (and purportedly more complete) version to date, which also happens to be bilingual, enabling a side-by-side comparison between translated and original text. Furthermore, by collecting this story chronologically with three other texts from the same period, the volume edited by Freitas underscores the place held by “The Door” in Pessoa’s oeuvre as the inaugural short story and his earliest narrative work in English, aside from the detective stories meant for the project of “Tales of a Reasoner”, whose writing started a bit earlier and continued at around the same time.³

Looking into these two groups of stories—related yet slightly contrasting in what comes to matters of genre—brings into evidence the paradoxical quality in the spirit of young Pessoa as a fiction writer torn between his simultaneously “lógica e especulativa” [*logical and speculative*] nature, and “absorvido nas penumbras metafísicas e nas cabalísticas nebulosidades do mundo oculto” (Soares, in PESSOA, 1964: 10) [*absorbed in the metaphysical darkness and kabbalistic shadows of the occult world*]. While a lot more critical attention tends to be paid to the author’s detective fiction, this essay will focus instead on the lesser-known group of fantastic horror stories.⁴

³ Pessoa’s project of “Tales of a Reasoner” materialized partially in the bilingual volume of *Histórias de um Raciocinador* (Assírio & Alvim, 2008). Details about the origins, dates and development of these early crime stories are provided in the introduction by Ana Maria Freitas.

⁴ Apart from the studies cited in this reflection, there are at least four critical references in the field: Gianluca MIRAGLIA’s “F. Pessoa, *The Case of the Science Master*” (1988) and “*Essay on Detective Literature e The Detective Story: dois ensaios de Fernando Pessoa sobre a ficção policial*” (2018); Maria de Lurdes

The early stories in English

Unexplored and very rarely analyzed—and, to the best of my knowledge, never tackled before as a cohesive corpus—, Pessoa's early stories in English were written between early 1906 and late 1907 (according to Ana Maria Freitas, with information sourced from the manuscripts and the author's diaries). As such, their chronology places them at a turning point in Pessoa's own life: between his definite return to Lisbon in 1905, alone, from the city of Durban, in South Africa (where he had spent the previous decade and become, as it were, Anglicized), and the reacquisition of his native Portuguese as a language of creative writing. As Patricio FERRARI and Jerónimo PIZARRO duly remind us, "What Pessoa gained in literary terms during those years was invaluable" (2015: 1). In this context, the consequences of this cosmopolitan experience for him as an author, and for his early fantastic stories, whereby he maintained a private use of English when he was already back in Portugal for as long as two years, cannot be overstated.

And even though two of the narratives have remained largely unfinished, the two longer ("The Door" and "A Very Original Dinner") and the two shorter texts ("Czaresko" and "The Eyes or *Le Théâtre Ximéra*") are clearly successful in covering a wide range of topics and literary tropes from a two-century tradition of supernatural and Gothic literature that includes but also goes beyond Anglo-American fiction. In these highly experimental stories, Pessoa was able to capture the speculative dimension of the eighteenth-century German and French fantastic *nouvelle*, the "tales of ratiocination" explored by Poe some decades later (cf. POE, 1984: 573), and the "optique clinique" (MARQUER, 2014: 33) [*clinical perspective*] of *fin-de-siècle* fantastic stories, largely based on "nosographie" (34) [*nosography*].

The historical-aesthetic progression of the genre synthesized in Pessoa's stories—from speculation to rationalization, to speculative psychology—is connected to what Massaud MOISÉS calls the "enigma of thought", in an analogy with the "enigma of crime" and the process of narrative investigation conducted in the author's detective stories (cf. 1988: 121). And while, owing also to historical limitations, Massaud MOISÉS is referring to that particular corpus, and not to the stories considered here—the chapter "Fernando Pessoa contista" dates from a 1988 book, picking up material from 1975—, his words could apply as well to Pessoa's horror stories, as narrative texts that seem more akin to "essays of philosophical interrogation", based on exchanges between characters that are less focused on "events" than they are on "concepts" (1988: 84).

SAMPAIO's essay "The Disquiet of Archaeology: Fernando Pessoa's Detective Writings" (2008); and the book by Ana Maria FREITAS, *O Fio e o Labirinto: A Ficção Policial na Obra de Fernando Pessoa* (2016).

However, I would like to argue that, despite their general ‘interrogative mode’⁵, Pessoa’s early horror stories in English do not need to dissolve into the vast ocean of the author’s writings on the question of ‘genius and madness’, to which, nevertheless, they clearly belong as well. Rather, these texts can be more deeply understood when they are not so easily integrated into Pessoa’s ‘philosophical’, trans-generic style. In fact, this essay stands on the premise that the integration of the early fantastic stories into the epistemological strand of the author’s oeuvre must itself be the object of further questioning.

The specifically generic qualities of these stories, explored in the following pages, allow them to resist such homogenization, if ever we are tempted to carry it out to the end, and invite us to look at them more attentively. From the oneiric quote from Jacques Cazotte’s *Le Diable amoureux* that opens “The Door” to the deadly gaze that closes “The eyes”, these four stories place their reader within a particular fictional universe. By itself, this is certainly not enough to make them examples of “orthodox fiction”, with “a story, a place, and characters, etc.” (MOISÉS, 1988: 123). But to some measure their unexplored attributes prevent these stories from disappearing as mere, and mostly incomplete, variations on Pessoa’s general theory of knowledge.

In other words, a close reading of these short stories, which so far have been regarded mainly from a historical, editorial, or purely theoretical viewpoint (with the exception of “A Very Original Dinner”), will hopefully contribute to the discussion that Jorge Uribe finds to be lacking on the specifically “Pessoan short story”. But in broader terms it will also respond to FERRARI and PIZARRO’s claim for the pertinence of studying Pessoa’s “English literary production” (2015: 3). On the one hand, as with the study of the English poetry, it will help to push the discussion forward, beyond the question of literary quality, inviting us instead to ask “what these poems [or these stories] are trying to do, what they express and how they express it, and the ways they foreshadow, in part, what would subsequently take place in Portuguese” (FERRARI; PIZARRO, 2015: 4). On the other hand, analyzing these texts, as opposed to judging them either as failures or triumphs of prose fiction, may reveal new inner echoes and external contrasts, as well as literary elements that make them a field ripe for discovery. One of the most important of those elements is doubtless the figure of personification, here associated crucially with horror and the fantastic.

Supernatural personifications

Personification is obviously endowed with an extraordinary potential to convey the supernatural, or, to use a more illustrative term, the more-than-natural. In fact,

⁵ I develop the notion of ‘interrogative mode’ in prose fiction apropos of Guy de Maupassant’s first-person “madmen narratives”, in *Short Stories, Knowledge and the Supernatural* (REIS, 2022: 149-218).

theoretical as well as critical descriptions of the term tend to underline, even indirectly, the non-mimetic dimension of what was probably “the earliest form of metaphor [...], including anthropomorphization of animals and natural objects, reflecting an animistic worldview” (KENNEDY, 2006: 151). Picking up on Pierre Fontanier’s early view of prosopopoeia as a figure “staging absent, dead, supernatural or even inanimate beings” (RIFFATERRE, 1985: 107), Michael Riffaterre sums it up in thought-provoking terms as the “mimesis of a natural impossibility” and “a figure of figurality itself” (1985: 110). Now, personification and prosopopoeia are generally equated and sometimes distinguished. For Fontanier (and seemingly Riffaterre) they must not be confused. On the contrary, for J. Hillis MILLER there are cases in which a “personification is more properly called a prosopopoeia”, a word that means “etymologically, ‘to give a name, a face, or a voice to something that has none of these’” (2016: 107).

Considering also that the similarities and differences pointed out are often a matter of degree rather than essence—as the two concepts remain intimately related—, a philological and theoretical discussion on personification and/or prosopopoeia is outside the scope of this essay. From these introductory remarks, I would like above all to: (i) retain the notion that personification is an inherently fantastic and a doubly *fictive* mechanism, and (ii) propose that personification, or prosopopoeia, within a family of tropes that include anthropomorphism and animation, is the central figure of Pessoa’s entryway into fiction with his horror stories in English. The following subchapters explore the stories in question by focusing on the changing aspects of personification within them, to arrive at a final argument about the relevance of this figure for Pessoa and the critical conclusions we may derive from Pessoa’s exploration of it as a decisive step in his early (self-)fashioning as a literary author.

Door

Having already described the historical circumstances in which “The Door” came into print, I turn now to the text to try to clarify how its structure and content are deeply correlated. From here on, and regarding the four stories, I always refer to Ana Maria Freitas’ 2017 edition. In it, “The Door” is visibly separated into its two sections: a seemingly impersonal prologue offering a meditation on the topic of madness, its definition and true nature as a superior form of knowledge and truth, as well as on the (in)distinction between a “madman” and a “normal man” (22); and a much longer first-person account, itself divided into several parts, of the relationship between the narrator-protagonist and an “unremarkable” door, in an unremarkable room, in an unremarkable corridor in his Castle (32). Briefly, the story and its source of terror revolve around the incontrollable desire of the protagonist to “give that door a kick with [his] right foot” (34) every time he walked by it. His

narrative covers the different stages of this irresistible kicking impulse, from infancy to boyhood and adult life.

The few existing reflections on this story, sometimes included in very brief paratext (e. g., by Sousa, in PESSOA, 1988: 59-60) are unanimous in pointing out two central aspects: the influence of Edgar Allan Poe and the psychopathological motif, especially important for PIZARRO in *Fernando Pessoa: Entre Génio e Loucura* (cf. 2007: 39-43). In this respect, Maria de Lurdes SAMPAIO observes that both in the setting (the Castle) and in the spatiotemporal indeterminacy of “The Door”, among other textual features, Pessoa is indebted to Poe’s “diegetic universe and fictional repertoire” (2012: 227). In an unpublished dissertation with which Sampaio’s study often communicates, Francisco Miguel Saraiva FINO connects the overarching theme of madness with the literary model of Poe—with textual examples—, framing “The Door” as a contribution to the “progressiva descoberta da contingência tanto do conhecimento positivo como da identidade enquanto valor, e da necessidade de um entendimento dúplice do papel da loucura como superfície que acolhe a alegoria paradoxal de um nível de conhecimento que, pateticamente, não pode ser entendido pelos outros senão por si mesmo” (2009: 165) [*gradual uncovering of the contingency both of positive knowledge and of identity as a value, and of the need for a dual understanding of madness as a surface that welcomes the paradoxical allegory of a degree of knowledge that, pathetically, can only be understood by the self, and not by others*].

While I agree with the general claims made by Sampaio and Fino, I would like to introduce my own reading by relativizing the weight of Poe’s influence on this story. To put it more accurately, I believe we can learn something more or something else about “The Door” if we follow the clue left by Massaud MOISÉS and the crucial difference he captured in his suggestion that “Os seus contos, embora da linhagem dos de Poe, e centrados em casos de polícia, visam mais ao clima poético do raciocínio sofisticado que à elaboração de um pensamento positivo” (1988: 127) [*Pessoa’s short stories, although in the lineage of Poe’s and centered on police cases, aim more at the poetic climate of sophisticated reasoning than at the elaboration of a positive thinking*].

Although Moisés could not have read the reconstituted text of “The Door” by the time he wrote his chapter on Pessoa’s short fiction, the subtle distinction he establishes having other texts in mind emerges in this story from the narrator’s own words, which brings me back to personification and my line of reading:

My powers of mind suffered; my memory and my attention were severely weakened. I regarded deep and unreasonably in me the door as a person, I □
[...] You may have heard or read of the faculty of the human mind which Poe calls “perverseness” and which he asserts to be as surely a human characteristic as any one of the motives or of the intellectual faculties. Poe was both mistaken and not mistaken; but he neglected to analyse this faculty with persistency and with care. I asked myself several questions: What was the soul of the door? What was the door? How was it mysterious?

(PESSOA, 2017: 44-45)

It is not exactly clear why Pessoa believes that Poe was “both mistaken and not mistaken” in his theory of “perverseness” as an inherent human trait. Perhaps his madman narrator-protagonist means that for him, unlike for Poe, any object or being may become perverse, which makes his door, regarded “as a person” and gifted with a “soul”, an apt candidate. Or perhaps the reason is supposed to remain an enigma. In any case, the explicit mention of Poe includes adherence and divergence, and while critics tend to emphasize the first, they mostly ignore the second, which in fact reemerges in “A Very Original Dinner” (87) as a perhaps compensatory desire to correct Poe, or to outperform him, to innovate from his own ideas.

Apart from asserting Pessoa’s contrast with Poe and his preference for “persistency and care” in the exploration of psychological faculties, the quoted passage brings us to the heart of the matter concerning the personified object. Previous critics have overlooked the fact that there is more to the Door than its “antropomorfização gradual” [*gradual anthropomorphization*] and its “identidade perversa” (FINO, 2009: 165) [*perverse identity*]. As the Door grows in the text as a (perverse) subject, it is more and more identified with the nameless protagonist—or perhaps he identifies with it—in ways that are both manifest and adumbrated in the story.

I will refrain from an exaggerated *interprétation du texte*. But it seems at least worth noting how foot and door share a central double O, as monosyllables engaged in a concussive relationship. This ‘oo’ may be a form of iconographic doubling between the two main entities, the textual author and the object; or a depiction of the enigmas, “the Unknown, the Unconceivable, the Abstract, the Thing” (60), that they circle, and make us circle, around; or even, with a touch of dark humor, a figuration of two pairs of eyes, locked in a mutual stare.

In any case, the impact of foot and door coordinates the beating heart of the story, creating a mirror effect between the two participants—“a conciliatory kick” (50)—that evolves from the prosopopeic language initially used by the fictional writer to refer to the Door, equated with “a person whose attraction is in his *face*” (44, emphasis in the original), into the sharing of (enigmatic) attributes and the development of a masochistic drive by which the narrator-protagonist sees himself as the object of aggression, as the Door: “there was a motive obscure and unperceivable in me. [...] I longed to move, to run, to tire myself, to kick myself, to martyrize my body, to inflict pain upon myself” (56).

Ultimately, there are obvious parallels between the narrator’s search for “the hidden nature of a door” and his mission to “tell what manner of man I am” (62). But it is when the story becomes the most allegorical that it also becomes the most psychological, with the opening of the door giving access to the narrator’s psyche, at the same time as its collapse signals also the collapse of his mind, from dreamed-up grief, in a frenzy of personification(s) and dematerialization:

The door opening disclosed my wife sleeping on the bed with my child.

[...] You cannot imagine the diabolic grin of the lightening, the stealthy voicelike, unvoicelike nullness of the rumble. There was something more than a gapper of a wall in that flash; in that thunder there was more than sound—there was in there—I felt it in a paroxysm—the spirit of the door, the incarnate door—the essence of the door, the noumenon, the door in itself. [...] The walls, I tell you, fell in. It fell indeed. They fell on the bed and broke it down. Part crushed to nothing the fair body of my wife; part (curse, smashed □) crushed the body of my child to nothing, to pulp, to rottenable suff, to not living dirt, to dust, to matter, matter, matter. (PESSOA, 2017: 60-62)

The protagonist's mind acquires an architectural outline that, accepting echoes from *The Fall of the House of Usher*, characterizes a family of narratives by madmen whose minds are equated with closed-off, invaded or ruined houses. We have only to think of Guy de Maupassant's "Le Horla" (1887) or Henry James's "The Jolly Corner" (1908). But the collapse of the Door and the walls around it, like a pre-modernist, fragmentary mental edifice that does not seem to have a ceiling or to represent the Castle at the diegetic level, does not end the story. Instead, it gives way to a third section (thematically speaking) in which the family drama staged immediately before is seemingly nonexistent, and in which the fictional writer offers several pages of self-analysis, until he can formulate the concluding statement: "This is the manner of man I am" (74).

From the personification of the Door to the objectification of the writer-narrator who the personified Door conflates with, "The Door" seems to hinge on an irresolvable reciprocity between subject as self (the narrative "I") and subject as subject matter (the Door which the story is about). As we will see, this is also a fundamental feature of "A Very Original Dinner".

Dinner

Despite being the most well-known of Pessoa's stories from the 1906-1907 period, "A Very Original Dinner" seems to keep critics wrapped up in questions around its 'originality' and clinging on to the most salient aspects of the text, plucked up either from plot or theme, to try to make sense of it, such as the "influência decisiva de Poe" (SAMPAIO, 1994: 249) [*decisive influence of Poe*] or the psycho-anthropological topic of primitive cannibalism (JACKSON, 2010). But, in the manner of Henry James's "The Turn of the Screw", the story seems to twist on itself and resist a fixed interpretation, thus acting out, at the textual level, the same labyrinthine mystery lying at its core, and in pursuit of which the character of Herr Prosit sends the narrator and the other members of the Gastronomical Society over which he presides. For the reader, as well as for his cognate in the story, Meyer, the narrator and 'reasoner' who must interpret the clues at his disposal, this is a guessing game.

It seems safe to say, though, that apart from its indebtedness to a literary tradition harking back to Shakespeare (cf. SAMPAIO, 1994: 249) and Greek literature,

cannibalism is here inextricably linked to the ‘mental’ topic and the reflections on madness that run through all four of Pessoa’s horror stories. In fact, “psychological aberration” and, again, the clear resonance of Poe seem to be what makes Maria Leonor Machado de SOUSA argue that “The Door” and “A Very Original Dinner” “should be considered together” (1978: 59-60). With this in mind, I suggest focusing on a different point that not only relates these two texts but also helps us understand a story that, as extraordinary as it is, Maria de Lurdes SAMPAIO believes should not be regarded as “fantastic” (1994: 248).

Perhaps the most fundamental reason to consider “A Very Original Dinner” together with “The Door” is a properly textual one which has not been mentioned before. I refer to the fact that both stories revolve, rather obsessively, around the constitution of one figure or character: in one case, the nameless writer-narrator whose own story is intended at portraying or telling “the manner of man” he is; in the other, the strange and paradoxical host, Herr Wilhelm Prosit, who vows to offer the “very original dinner” of the title to a Society that includes the “observant” narrator (PESSOA, 2017: 82), mostly occupied with digressions *about* Prosit.

While it has been noted that the narrator is engaged in an “*caracterização exaustiva de Prosit*” [*exhaustive characterization of Prosit*] and that Prosit is surrounded by “*uma aura de mistério*” (SAMPAIO, 1994: 255) [*an aura of mystery*], the possibility of him being the true mystery in the story seems to have escaped the critical eye. Instead, the focus is insistently placed on the missing “*chave para o enigma de Prosit (a originalidade do jantar)*” (SAMPAIO, 1994: 262-263) [*key to Prosit’s enigma (the originality of the dinner)*], and on the possible twists and turns of the “hidden ‘originality’ of Prosit’s devilish dinner scheme” (JACKSON, 2010: 34). But Prosit’s enigma is Prosit himself. At the very least, he is a concurring enigma—one more powerful and enduring—to the mystery of his dinner, which is simply cleared up and is a mystery no longer. The important distinction between Prosit’s mysterious scheme and his enigmatic self also helps us realize that the “exhaustive characterization” of Prosit is in more than one sense an act of personification.

Before elaborating on this point, I would like to suggest that if for Poe the modernizing (and anti-folkloristic) rationalization of the unnatural element entails a decipherment of the enigma, and often a moral conclusion, for Pessoa the proto-modernist process of reasoning and internal focalization is intrinsically amoral and supernatural. As we have learned from “The Door”, his form of subjectivized narration may be confessedly limited, but it is not hindered by the same limitations that constrain the natural world, it reflects the structure of the subjectivized story(telling), which reflects it back, textually speaking, instead of trying to contain it, and the enigmas that it wonders around tend to become only more convoluted. Pessoa’s stories of fantastic horror are incompatible with the explanatory denouement of some of Poe’s oft-cited works.

Penetration into the secret is emphatically not the aim of Pessoa's horror stories, a fact which turns their intellectual structure, fantastically, on its head. This materializes as an anti-conventional, and in that sense quite 'original', preference for mysterious exteriority. In "A Very Original Dinner", the "external view of the President's character"—the "tendencies" of whom "disappeared by excessive obviousness, passed gradually into the domain of the unconscious; became unperceived, ended imperceptible" (PESSOA, 2017: 90)—has its fictional antecedent in the pure faciality of the Door: "Could I, you inquire, go into the room? No, the inner side of the door did not interest me; it was the outer side—the one to the passage—which was wrecking my mind and my spirit. The inner side interested me but as the back light of a person whose attraction is in his *face*" (44, emphasis in the original).

This makes it all the more significant that in the only story of the four analyzed here in which there is an explanation (the contents of the dinner and the human origin of the meat served therein), the narrator explicitly distances himself and his rendering of the events from Poe, whom he accuses of a tendency for generalization: "Poe gave to the complex sentiments that inspire them [cases like Prosit's], thinking they were but one, the general name of perverseness. But this case I chronicle, and no more" (PESSOA, 2017: 84-86). In other words, Poe's concept is insufficient to account for the entire complexity of cases, and the case chronicled in this story is only this one, and no other.

Pessoa is 'original' with regard to the American master because he projects the enigma well beyond the level of plot and intrigue—where it may be banalized so as to become a formula, a literary stereotype, a recipe repeated and copied out in successive meals—, while still energizing it as a narrative catalyst, and keeping it within the realm of art and literary creation. This interpretation partly elaborates on K. David JACKSON's understanding that the gastronomical tedium of the Society and Prosit's challenge to it may contain an aesthetic commentary, "a veiled definition of what avant-garde originality meant for Pessoa" (2010: 31). Indeed, Pessoa places the dark kernel of "sophistical reasoning" (Moisés)—textualized as inconclusive and consequently 'mad' narration—not on the distant metaphysical sphere, but on the metafictional sphere. His fictional creatures are what is truly 'original', unique, and irreproducible about these stories: the first-person narrator of "The Door" and the unintelligible character of Herr Prosit.

The more profound mystery in "A Very Original Dinner", and the main questions for the story's narrator, Meyer, and its fictional author, Alexander Search, may very well be: who/what is Prosit as a character, and how can he 'be' at all?

Maria de Lurdes SAMPAIO argues that within "um código de representação realista (por oposição a fantástico)" [*a code of realist representation (as opposed to fantastic)*] the narrator cannot become demiurgic so as to "penetrar a interioridade das suas personagens" (1994: 256-257) [*penetrate the interiority of his characters*], further elaborating that from the subsequent process of watching and interpreting

in the story “só pode resultar a incerteza e a ambiguidade, abrangendo quer o objecto (des)focado (Prosit) quer o sujeito que o foca (o narrador)” (SAMPAIO, 1994: 257) [*can only result uncertainty and ambiguity, affecting the (un)focused object (Prosit) as much as the focal subject (the narrator)*]. While I agree with Sampaio that—in contrast with the dreamlike surrealism, as it were, of “The Door”—this story plays with notions of verisimilitude, keeping within the limits of the “possible” (262), I think this hardly turns it into a realist text. In fact, its entire epistemological framework may be considered a generic trait that, to use Jacques NEEFS’ words on Maupassant’s “Le Horla”, abides by “L’affirmation de réalité qui caractérise le fantastique du xix^e siècle (avec le protocole de l’authentification, de l’expérimental, de l’interrogation savante et informée)” (1980: 232) [*the affirmation of reality that characterizes the nineteenth century fantastic (with the protocol of authentication, of experimentation, of wise and informed questioning)*].

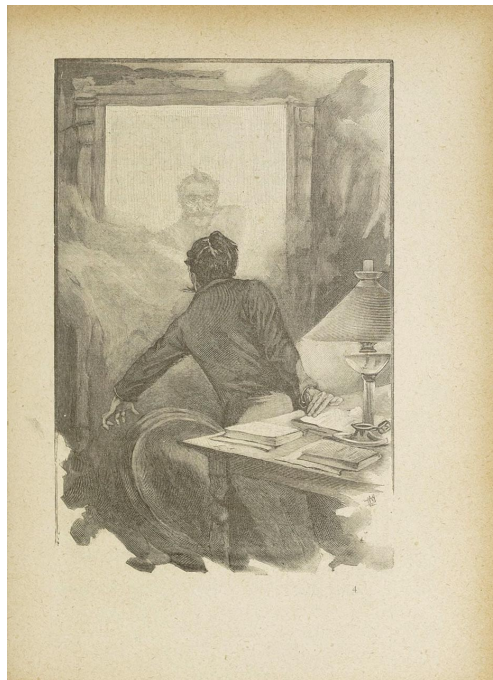


Fig. 3. *Le Horla* (Paris: Ollendorff, 1908). Illustration drawings by William Julian-Damazy, engravings by Georges Lemoine. Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

Self-questioning and non-omniscient narrators, who cannot see all and tell all, as well as ‘uncertainty’ and ‘ambiguity’, are often essential features of the fantastic, in opposition to the “realist vision, claiming the conquest of sight and the visual image in realms where they could not hitherto penetrate” (BROOKS, 2005: 227). This is especially pertinent, from a critical standpoint, since Tzvetan Todorov’s landmark theorization in the 1970s. In the context of this reflection, it means that the fantastic in Pessoa must not be conceptualized in terms of a supernatural world *per se*, but as a narrative strategy that nuances the ‘codes’ of the text and allows it to become supernatural, even if the world represented in it is not.

Prosit is an impossible character in a possible story world. This is, in my view, the crux of the matter. For, apart from a sign of ponderation aimed at earning the reader's trust, the contradictions in the narrator's description of Prosit are the result of painstaking attempts to portray a character who is contradictory in every aspect, a real chimaera, on par with the "Ximéra" of the final story. Prosit is more than a simply complicated character with a quasi-realist background "in the Colonies—in Africa, or in India, or elsewhere" (PESSOA, 2017: 106), possibly hinting at Pessoa's own South African experience at the same time as blurring its exact coordinates. His defining traits are so unstable and mutually exclusive that he becomes impossible to characterize, that is, he can never become a full-fledged and acceptable character, in a clear indication of Pessoa's parodic and self-reflexive approach to fiction.

Prosit was "thoughtful", "he was silent", "he was serious", and he was also "all joy and all laughter" (PESSOA, 2017: 80). Prosit "was ardent, impulsive, at bottom coarse and rude", but "[n]o man could put him into a rage" (88). He was "coarse, brutal, of impulse, yet never behaving brutally in the showing of rage and of aggressiveness, never impulse in ire" (88). "He carried others along with him by the violence of his energy", but he was "always ready to please, to be pleasant" (88-89). The examples could go on, but these passages substantiate at least two assumptions: (i) the narrator's descriptive caution and his "protocol of authentication" are an outright farce, because he can see through Prosit and well beyond the limits of visible evidence; (ii) Prosit is an immense joke as a character, a nonsensical and uncontainable construct that, in the end, must be expelled from the text—through defenestration—because of what he personifies.

I am not exactly referring to what Prosit 'incarnates' as a character, like, for example, repressed and explosive violence; though we can certainly reverse the narrator's rhetoric and, instead of seeing the storm as an apt "simile" (80) for Prosit's character, see Prosit himself as the quiet embodiment of tempestuous anger, a form of primitive ritualism, or autocratic, self-regulated savagery (which would perhaps be in line with K. David Jackson's psychoanalytical reading). What I mean is the way in which Prosit becomes a "figure of figurality" (Riffaterre) in this text. As an impossible character, fantastic for being ambiguous in the truest sense of the word, Prosit ironically personifies the (im)possibilities of fictional characterization. In doing so, he also reminds us that personification is not simply a decorative tool at the writer's disposal, but the basis for character-making. Personification stages the drama of "being" in fiction, thus prefiguring in these stories the "drama em gente" of Pessoa's "Tábua Bibliográfica" (PESSOA, 2007: 127).

If Massaud MOISÉS already asserted that some of Pessoa's narratives "should be considered more exactly essays of philosophical inquiry, in line with Platonic dialogues" (1988: 117), a reading of "A Very Original Dinner" focused on Prosit's metafictional character can reveal yet another layer—personification as figurality—in the nexus between philosophy and theatricality, or thinking and acting. In *The Poetics*

of *Personification*, James J. PAXSON invites us to “note that the general notion of prosopopeia as a method of character invention has an allied source in Greek drama and the philosophical dialogue. At the openings of Plato’s dialogues or of the plays of Euripides, we often find a rubric called *prosopa* (‘faces’ or ‘masks’), meaning *dramatis personae*” (1994: 12-13).

In this respect, even Prosit’s name—itsself a small enigma for which solutions have been proposed (cf., e. g., JACKSON, 2010: 29-30)—may point to his nature as *dramatis persona*. A new possibility, coherent with my interpretation, is to see the name Prosit as the contracted form of either of two longer designations, one that he already carries as an epithet and one that must be spelled out by the reader: President, his function in the intrigue, and Protagonist, his function in the story.

Odd names for characters that personify characterization are responsible for linking the nameless narrator of the first story to his ‘invented’ character and antagonist, called ‘the Door’, as well as possibly revealing Prosit as a character-function in the text: an ungraspable signifier that can only elicit an “excessive” but “defective” analysis (PESSOA, 2017: 90) leading to its/his own nullification. But odd names are also a characteristic of the other two, unfinished, stories, both bearing their characters’ names in the title.

Death

“Czaresko” and “The Eyes or *Le Théâtre Ximéra*” may also be regarded as a special pair within the quartet of Pessoa’s stories in English by their common association with death and the macabre. This is not to say that they introduce the macabre into Pessoa’s fantastic writing, but that they are mainly centered on an aspect already discernible, for instance, in the (hallucinatory?) crushing of the bodies of the narrator’s wife and child in “The Door”; or, to add to the more obvious examples of Prosit’s ‘original’ dinner and his subsequent homicide, the ghoulish expression in his chimeric face, in what may be read as a direct antecedent of Ximéra’s deadly glance (and a consummation of the ‘facial’ trope inaugurated in “The Door”): “That laughing face lacked animation. Its perpetual smile seemed the grotesque grin of those on whose faces the sun is striking, the natural contraction there of the muscles before a strong light; here, as a perpetual expression, most unnatural and most grotesque” (PESSOA, 2017: 82).

The pathway into morbidity is different in each of these texts, while tying both of them to an earlier tradition based on key interrelated literary motifs that they also capture: (i) psychic phenomena, hypnosis, spirit communication, and automatic writing; (ii) life after death, the world of the beyond, and revivification, with faint echoes of Mary Shelley’s iconic story of galvanism.

Another point in common is the fact that writing becomes a prominent metafictional problem in both texts. That is, by developing a trait subtly present in

the larger stories, these narratives deal with the circumstances of their own writing and telling as a main narrative theme. In this respect, we should note that albeit incomplete “Czaresko” is a fully functional frame story in the fantastic vein, deploying a narrative device of ‘authentication’, that is, the story within the frame is a first-person account and a ‘real’ testimony simply transmitted by the frame-narrator. This generic setup is doubtless evocative of Maupassant’s ‘madmen’ narratives as well as James’s quintessential frame story relating the protagonist’s firsthand account, “The Turn of the Screw”; both of which I have mentioned before, the latter having also been included by K. David JACKSON in a list of stories possibly ‘available’ to Pessoa, and which combine “qualities of the gothic novel—madness, the supernatural, and decay—with those of mystery and detective fiction, particularly the use of intuition and astute logic” (2010: 29).

More specifically, the frame narrative of “Czaresko”, told by an external witness to Professor Tremoulet’s mostly fraught experiences of metempsychosis on Mlle. Schultz, a young medium and the Professor’s lover, gives way to a reproduction of the manuscript automatically written by Mlle. Schultz while in a state of “spiritual inspiration” (PESSOA, 2017: 146), possessed by Czaresko. So, the real author of the text conveyed in the story is not on the side of the living, a fact which he emphasizes in his opening statement: “I am dead” (PESSOA, 2017: 146).

Once again, by reanimating the dead writer and allowing him to ‘act’ through the body of Mlle. Schultz, Pessoa relies on the power of personification as more than a rhetorical trick for the embellishment of literary language, and as the central tool of fictionality, the ability to “*prosopon poien*, to confer a mask or a face” (MAN, 1984: 76). What is more, even the communicative chain of the *séance* mimics Paul de MAN’S definition of prosopopoeia as “the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech” (1984: 76).

It should also be noted how this story confirms Pessoa’s understanding and use of personification as a figure of fiction that is also a figure of the fantastic, or, to put it in terms that better illustrate the fictional proposition of “Czaresko”: a figure of fiction-writing as an intrinsically fantastic action or deed. Therefore, Tremoulet, the hypnotist and scientist in the story, is not driven by belief in the miraculous, but instead by “imagination” (PESSOA, 2017: 142). As much as he tries to communicate with the dead, we are told that Tremoulet “never believed it possible to get information as to the problem of existence” (144). Consequently, what a less attentive reader may interpret as an epistemological quest is really a smokescreen for the Professor’s interest in great characters and his wish, as a “shivering”, as suggested in his name, *fictionista*, that he “might prevail on the souls of Caesar, or of Alexander, or of St. Augustine or of Pope Gregory the seventh” (144).

Taken individually, neither the frame narrative nor Czaresko’s and Mlle. Schultz collaborative document are in themselves fantastical. The fantastic is born

from the interval between the two, a metafictional bridge between frame story and framed manuscript that allows dead Czaresko the gift of eloquence, necessary for the text to appear on the side of reality. Writing is thus presented itself as a supernatural or unrealistic activity, even if a skeptical reader finds the story nothing more than a hoax and a *coup de théâtre*, or an involuntary fabrication from Mlle. Schultz under hypnosis.

We cannot simply try to rationalize Pessoa's story because the natural vs. supernatural ambiguity that characterizes Todorovian versions of the fantastic is not a main concern here. In the modern(ist) framework of the 'clinical fantastic' such as explored by Pessoa, with a focus on psychopathology, the hesitation "ne peut plus être formulée en termes d'opposition axiologique (la raison/le rêve ou la folie; le réel/le surnaturel)" (MARQUER, 2014: 26) [*can no longer be formulated in terms of an axiological opposition (rationality/dreams or madness; the real/the supernatural)*]. Unlike Poe and Auguste Dupin, who believe "in the ability of the human mind to explain an incomprehensible universe" (MARCH-RUSSELL, 2009: 16), Pessoa and Tremoulet do not. Although they pose questions, they are not interested in the philosophy of (in)comprehension as much as in the philosophy of figuration, the process that enables fictive things, like Czaresko's proposopoic voice and his manuscript, to be, to emerge in the world.⁶

As we have seen with the two stories previously analyzed, it would also be fruitless to ask for an explanation for Pessoa's enigmas. In fact, these texts are founded on the inexplicability and spectacular opaqueness of their characters as figures of fiction. Like Prosit and the first-person narrator of "The Door"—along with the Door itself—, Czaresko's character is manifest, yet also untraceable and disidentified in his own words:

My name on earth was Czaresko, but it matters not from what country I was, nor where I lived nor in which nation. I came of an ancient and very proud family long impoverished and broken up ere I was born, the descendants of it scattered all over the earth and forced to earn their bread. My own father died a month after the day of my birth.

(PESSOA, 2017: 146)

⁶ The seldom, if ever, noted contrast I am trying to reinforce here, perhaps reflective of a broader shift from nineteenth-century culture to a modernist perspective that is closer to Pessoa's own world, is based on Poe's approach to rationality within fiction, incompatible with—even if seemingly related to—what we find in Pessoa and, if not so much in his crime fiction, in his early fantastic stories. MARCH-RUSSELL synthesizes this, precisely, in his analysis of Poe's explorations of the literary hoax: "Despite Poe's dissolute reputation, including his fascination with the violent, the perverse and the uncanny, he was ultimately a rationalist. As Poe shows in the stories featuring his detective hero, Auguste Dupin, he believed in the ability of the human mind to explain an incomprehensible universe" (2009: 16).

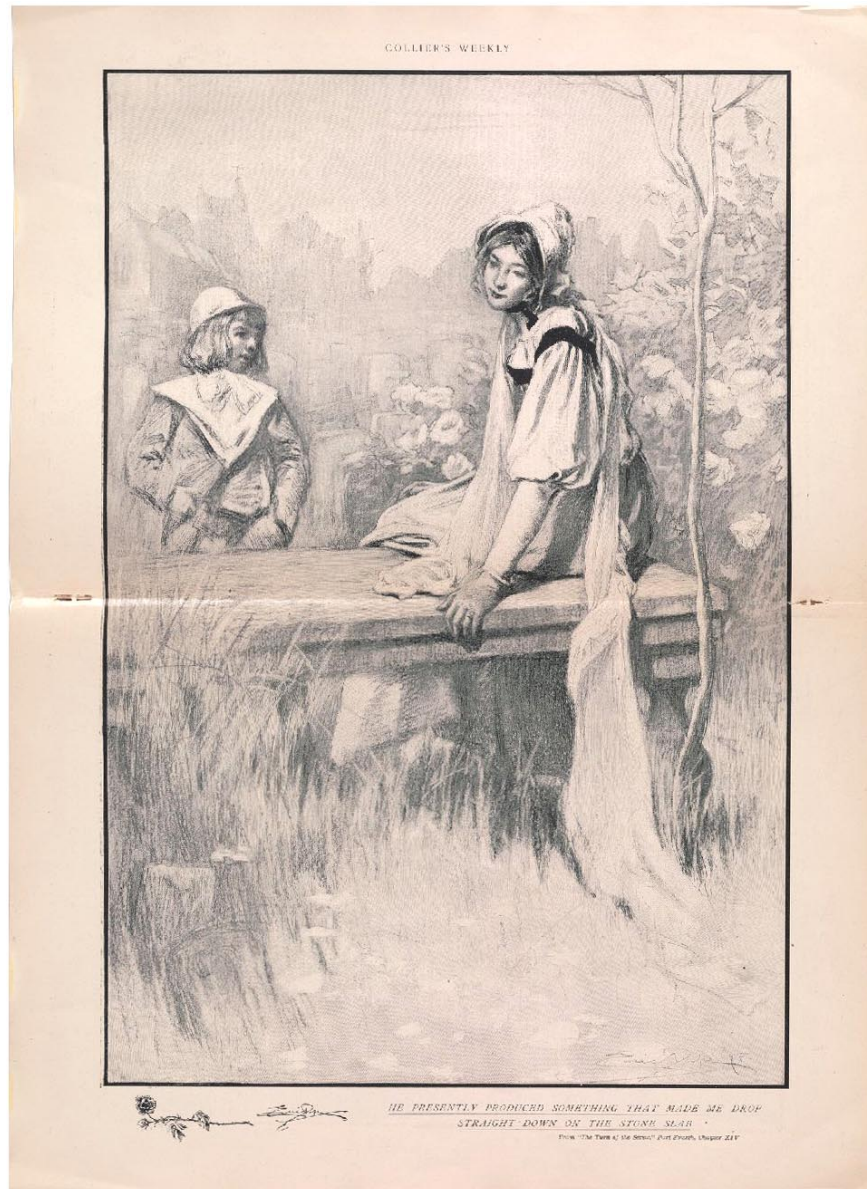


Fig. 4. *The Turn of the Screw*, *Collier's Weekly* illustration by Eric Pape, 18 March 1898. Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.

The theatrical or spectacular dimension of Pessoa's fantastic writing had an unfinished apotheosis in "The Eyes or *Le Théâtre Ximéra*". However, before delving into the last story, it is perhaps worth noting that apart from a general and possibly indirect influence, James's ghost story "The Turn of the Screw" may have left a more visible impression on "Czaresko". Interestingly, the connection has less to do with fantastic ambivalence, or the device of frame narration, or the ghostly trope, than with characterization and the nature of perversity. The topic of 'perverseness' in Pessoa is insistently traced back to Poe, in accordance with Pessoa's explicit references. But this story invites us to consider an alternative or a complementary source for the "evil beyond expression" (148) in James's short story and in the character of young Miles, with whom Czaresko shares more than a few traits.

Not only, like Miles, does Czaresko have a sister, “two years older”, as he also forms with her an enchanting duo, her liveliness pairing beautifully with his timidity: “My sister grew up a feisty, unquiet, beautiful child, myself a quiet, obedient and pleasing boy, not less beautiful as a boy than my sister was a girl. She charmed all strangers by her vivacity, I pleased them by my quiet ways” (148). But Pessoa’s parodic take on the Jamesian topic becomes more suggestive when Czaresko describes the setting of his corrupted innocence, at twelve, as a boarding-school, the same kind of “great and famous establishment” (148) from which, in James’s text, Miles is expelled, returning to Bly imperceptibly changed in the wake of unsayable deeds, which may in fact have been the consequence of a preparatory corruption at home, a home where “the imagination of all evil *had* been opened up to him” (JAMES, 1999: 63, emphasis in the original):

But when I entered that school, how great a change was wrought in me; yet myself was conscious of no change. All this I felt, had been in me, it had only come forth, it had not risen new. From a good, quiet obedient boy, I became a coarse, scoundrelly blackguard, yet I was but a boy. It is needless, [needless] to say what was done at that school: is [it] not done at all schools; are not in our days the very cradles of infancy beds and places of filth, were there not vices allwhere more horrible than ought can tell.

(PESSOA, 2017: 150)

As with the two protagonists analyzed before, Czaresko’s indescribably vicious nature—like that of Miles—, although ‘extended’ as much as his supernatural text, vicariously authored by Mlle. Schultz, remains by and large an enigma, while his character and his written testimony coil upon themselves in an image of the ultimately deep and silent ungraspable: “as pearls, listless in profoundest ocean” (PESSOA, 2017: 150).

Although Ximéra does not take part in his own story as an otherworldly author, the text of “The Eyes or *Le Théâtre Ximéra*” is wrought with narratorial commentary, and writing is construed in the story in association with the drama of that same name. The chiasmic name serves at the same time the two entities connected and disjointed in the title: the man and his ‘eyes’ (Ximéra) and the ‘theatre’ place (*Ximéra*).

In other words—returning to the theoretical premises of personification—, the character is a theatre, and the theatre is a character. Pessoa’s final fantastic story in English stages the drama of fiction-making by equating character with *persona*. Perhaps no longer surprisingly in the context of this comparative reading with the other stories, those two notions converge to transform the protagonist into the true enigma in the text:

No one knew, I have not succeeded in knowing to what family Ximéra belonged, where he had been born, ay, even the easier circumstance of his age. Some say he seemed 40, others that he looked thirty; some seem to believe that he was 20 and prematurely aged, others that

he was 50 and unnaturally youthful (in appearance). Does not that already speak something for the impression caused by the man? This indecision as to age, this uncertainty?

(PESSOA, 2017: 158)

As the story of Ximéra's impossible *prosopon*, "The Eyes or *Le Théâtre Ximéra*" deals also with "the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration" (MAN, 1984: 76, emphasis in the original). As such, Ximéra's fantastic appearing act in the world of the story takes place as if he had been, as in fact he was, simply made up: "he appeared suddenly and mysteriously on a certain 5th of August" (PESSOA, 2017: 158). Additionally, the experienced reader may even discern in this passage a faint, early glimmer of Pessoa's later use of dating as a key fictional tool for the creation of his most well-known characters, the three heteronyms 'born' in 1887, 1889 and 1890 (cf. PESSOA, 1986: 199). But in the context of this story Ximéra's face, and not his biography, is what becomes the object of all (figural) inquiries:

"Figure him to your imagination, to your mind's view", I said.

"I can't. I can only figure his face. I remember no more."

"Then you cannot figure him to yourself. Figure him coming here only, from the end of the street."

"I do. I figure the aspect of his face. And by God, I had never thought before on anything so strange. Good God, how strange it is and I had not thought of it. Strange! I try to recall but I can only see his face."

How then was Ximéra's face? No one seems particularly to remember his hair, but it is believed it was black. His countenance was white, deadly white, with a bluish tinge that does not belong to life. He was hairless. No one remembers the shape of his nose. His mouth... ay, here another horror sets in. [...] Ximéra had *no lips*, in the absolute, not metaphorically speaking.

(PESSOA, 2017: 162, emphasis in the original)

If these passages are suggestive of the "diabolic grin" of "The Door" (60) as well as of Prosit's inanimate and "grotesque" grin (82), the correlation between Ximéra and the protagonist of "A Very Original Dinner" becomes certain with the killing of the "five actors of the *Théâtre Ximéra*" (166)—the same number of Prosit's victims as well as of his colonial servants—, as a consequence of their desire to break the secret of Ximéra's dead body, to "open his eyes and see their expression" (166). Of course, violating the character's closed-off "mask", in an act of forced interpretation, does not solve the enigma. It only brings death upon the other characters by unleashing Ximéra's "unspeakable horrible glance", "intelligible with *INFINITY*" (166, emphasis in the original).

When intelligibility finally arrives to the text, it is married to the infinite, that is, the never experienced nor witnessed, the unfamiliar, that which is impossible to know or understand. Pessoa's concluding statement on the fantastic, in the context of his early stories in English, seems profoundly ironic and intended at leaving his readers as awe-stricken as the five actors of the *Théâtre Ximéra*, the silent witnesses

to a practical impossibility. The narrator's dictate to "Figure him [Ximéra] to your imagination, to your mind's view" (160) is perhaps the invitation to see the impossible that must be addressed, willingly and knowingly, to any reader of fiction.

Self-portrait (as a storyteller)

The overview of Pessoa's horror stories in English presented in the three previous sections allows me to start concluding this reflection with three closing statements. Going back to my initial remarks, I hope that these points of arrival—which are also points of departure for future studies—are a substantial contribution to mitigate what Jorge URIBE finds to be a general "lack of discussion" (2016: 564) about Pessoa's short fiction. They can help us understand what fiction and the short story meant for Pessoa and mean for us when tackling this lesser-known corpus in the context of his vast oeuvre, not by submitting it to a typology of forms or any strict short-fiction theory, but by responding to the challenge to discern what is specific about Pessoa's short fiction and what we may learn from that about him as a writer (in this case, looking closely into his initial stories of the fantastic).

Firstly, we must recognize that despite the unequivocal influence of Poe there are also profound differences between Pessoa and the American author. Moreover, judging by Pessoa's own discussion of the topic of 'imitation' in one of his undated critical writings on Poe, these differences are not only clear for Pessoa, but they are also intentional, allowing him to practice an "imitation of style" while avoiding an "imitation of matter", which he deemed "held to be reprovable" (PESSOA, 2013: 216). Such proximity in terms of style entailing a distinction in terms of matter is perhaps mostly reflected in the stark contrast between Poe's concluding rationalization and Pessoa's inconclusive reasoning, as well as between Poe's narrative enigma, a plot device, and Pessoa's ontological enigma, a metafictional device, that is intrinsic to the genesis of characters as *personae*, or "figures of figurality".

By recognizing this tension, we may better understand, on the one hand, Pessoa's modern(ist) narrative *ars poetica*, and, on the other hand, what he was looking for in fiction at the beginning of his search—heteronymic pun intended—as a literary author. This does not invalidate, by any means, the importance of Poe for Pessoa as a fiction-writer and the relevance of previous studies that have examined that topic. In fact, even Pessoa's claims to disagreement, ventriloquized in his narrators, may be regarded as a rhetorical decoy attesting to his beginner's debt to former models. However, considering this aspect helps us contemplate the true richness of Pessoa's fictional universe and the possibility of other unexplored intertexts, such as James's "The Turn of the Screw", which is not included—as no other work by James is—in Pessoa's known library possessions, although he did show some knowledge, at least, of James's critical writings on Nathaniel Hawthorne (PESSOA, 2013: 132).

Secondly, personification is the central figure of these inaugural stories. It is not only a general feature of Pessoa's metaphorical discourse, enabling him to give human qualities to non-human objects (as well as to objectify human subjects), but, above all, it is a process by which characterization is seen at once as the primordial 'act' of fiction and as an allegory of it. What is more, personification associates with the well-known philosophical and theatrical dimensions of Pessoa's prose for the staging of his fictional drama, or drama of fiction, where characters intervene as actors or *dramatis personae*. More than related to detective fiction, the investigation carried out within the dramatic space of the short story, marked by brevity—or even fragmentation and incompleteness—is authorial and metafictional. As seen in the close readings of the texts, they revolve around writing, around narrative processes, around their incredible possibilities and supposedly credible limitations, and around "character invention" (Paxson) and invented voices and faces that point to the fictionality of fiction, to its fantastic nature such as envisioned by Pessoa.

Lastly, the four main characters in these stories may all be interpreted as variations on a veiled self-portrait of the author as a storyteller. Having explored at length the connection of these characters with textual questions, by way of their intervention as first-person narrators, or figures of fiction that hide behind the text, or interdimensional writers, or, finally, as the elusive 'faces' that command our imagination, I return to "The Door", the first story, to develop this hypothesis in more detail.

At a crucial point in the text, the narrator confesses: "My writings were not one of them finished. [...] I cannot prevent my thought's hatred of finish; [...] My character of mind is that I hate the beginnings and the ends of things, for they are definite points". (PESSOA, 2017: 64). In addition to directly contesting Poe's famous 'unity of effect' as a principle of (short) fiction, this passage reads as a surprisingly accurate prophecy related to the work of Pessoa himself, who had great difficulty in finishing a significant portion of his works (some of them, like the iconic *Book of Disquiet*, being premised on a sort of constitutive incompleteness). It is certainly the "self-analysis" (PIZARRO, 2007: 43) of a dispersive mind, but also the effort of a writer trying to describe, perhaps mostly for himself, his own methods, aspirations, and struggles, based on his hatred of beginnings and endings.

As a metafictional claim, this passage is an interpretive key to "The Door" as a text in which Pessoa tried to know and forge himself as a creator. By the apogee of the story, the narrator tells us that he is "nearly twenty years of age" (44), just like Pessoa, who was between eighteen and nineteen at the time of writing. In an attempt to escape his malaise, the narrator also moves from the "old Castle"—a non-descript symbol of Gothic and possibly Victorian culture—to London, a toponym that sounds quite close to Lisbon, the urban capital where Pessoa had moved back to the previous year. If prosopopoeia is "the trope of autobiography", as Paul de MAN (1984: 76) believes it is, perhaps Pessoa was also using it as a form of blurred

autofiction, to show and to hide himself, to form a fictional face and to cover it with an artistic mask.

These four narratives suggest that from early on, before, and aside from, the main heteronyms and the discussion about his fantastic stories in English belonging to the “semi-heterónimo” [*semi-heteronym*] Alexander Search (Sousa in PESSOA, 1988: 59) or to the “personalidade pré-heteronímica” [*pre-heteronymic personality*] Charles Robert Anon (FINO, 2009: 130), Pessoa investigated the characters of his own creation, or the actors of his literary drama, in search of the most complex enigma: the divided individual, the chimaera, himself and not himself.

Bibliography

- BROOKS, Peter (2005). *Realist Vision*. New Haven and London: Yale University Press.
- FERRARI, Patricio; PIZARRO, Jerónimo (2015). "Introduction". *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 28 ("Fernando Pessoa as English Reader and Writer"), pp. 1-11. Published online: 2017-05-12. <https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/issue/view/PLCS28>
- FINO, Francisco Saraiva (2009). *On the Brink of Madness: Leituras do Tema da Loucura na Obra Pré-Heteronímica de Fernando Pessoa*. Évora: Universidade de Évora. Dissertation.
- FREITAS, Ana Maria (2016). *O Fio e o Labirinto: A Ficção Policial na Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Colibri.
- JACKSON, Kenneth. David (2010). *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- JAMES, Henry (1999). *The Turn of the Screw*. New York: Norton Critical Edition.
- KENNEDY, George A. (2006). "Comparative Rhetoric". *Encyclopedia of Rhetoric*. Thomas O. Sloane (ed.). Oxford: Oxford University Press, pp. 149-152.
- MAN, Paul de (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- MARCH-RUSSELL, Paul (2009). *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MARQUER, Bertrand (2014). *Naissance du fantastique clinique : La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*. Paris: Hermann.
- MILLER, J. Hillis (2016). "Reading Wallace Stevens's 'The Motive for Metaphor'", in J. Hillis Miller and Ranjan Ghosh, *Thinking Literature across Continents*. Durham and London: Duke University Press, pp. 93-110.
- MIRAGLIA, Gianluca (2018). "Essay on Detective Literature e The Detective Story: dois ensaios de Fernando Pessoa sobre a ficção policial". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 13, Spring, pp. 399-507. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0P849DN>
- (1988). "F. Pessoa, *The Case of the Science Master*, apresentação, notas e fixação de texto", *Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 3, Lisboa, pp. 43-76.
- MOISÉS, Massaud (1988). *Fernando Pessoa: O Espelho e a Esfinge*. São Paulo: Cultrix.
- NEEFS, Jacques (1980). "La représentation fantastique dans 'Le Horla' de Maupassant". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n.º 32, pp. 231-245. Cf. <https://www.persee.fr/> and <https://doi.org/10.3406/caief.1980.1221>
- PAXSON, James J. (1994). *The Poetics of Personification*. New York: Cambridge University Press.
- PESSOA, Fernando (2017). *A Porta e Outras Ficções*. Edited and translated by Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2013). *Apreciações Literárias*. Critical edition by Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2007). "Tábua Bibliográfica" [1928]. *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Edited by Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 126-128.
- (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Critical edition by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1988). *Um Jantar Muito Original Seguido de A Porta*. Edited and translated by Maria Leonor Machado de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água.
- (1986). "Carta a Adolfo Casais Monteiro (13 Jan. 1935)". *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Edited by António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, p. 199.
- (1980). "Carta a Adolfo Casais Monteiro (20 Jan. 1935)". *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, p. 211.
- (1964). *O Banqueiro Anarquista e Outros Contos de Raciocínio*. Edited by Fernando Luso Soares. Lisboa: Lux.

- PIZARRO, Jerónimo (2007). *Fernando Pessoa: Entre Génio e Loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- POE, Edgar Allan (1984). *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*. New York: Library of America.
- QUADROS, António ([1960] 1981) *Fernando Pessoa: A Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia.
- REIS, Amândio (2022). *Short Stories, Knowledge and the Supernatural: Machado de Assis, Henry James and Guy de Maupassant*. London: Palgrave Macmillan.
- RIFFATERRE, Michael (1985). "Prosopopeia". *Yale French Studies*, n.º 69, pp. 107-123.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (2012). "The Door: Tentames e Andaimas". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, Fall, pp. 208-239. Brown University Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z06M359C>
- ____ (2008). "The Disquiet of Archaeology: Fernando Pessoa's Detective Writings". *Portuguese Studies*, vol. 4, n.º. 2, pp. 128-167. <https://www.jstor.org/stable/41105309>
- ____ (1994). "A ficção de Fernando Pessoa: estudo de um caso muito original". *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 11, Porto, pp. 247-269. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/rll/article/view/8329>
- SOARES, Fernando Luso (1953). *Investigação: Revista Mensal de Ciência e Literatura Policial*, n.º 1, Maio.
- SOSA, Maria Leonor Machado de (1978). *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisboa: Novaera.
- URIBE, Jorge (2016). "Autor in fabula: Fernando Pessoa contista". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, No. 9 (special issue: *Orient and Orientalism*; guest editors, Fabrizio Boscaglia and Duarte Drumond Braga), Spring, pp. 564-570. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0PN93VP>

AMÂNDIO REIS is currently a research fellow at the University of Lisbon Centre for Comparative Studies, acting also as a teaching assistant at the University of Lisbon School of Arts and Humanities. He concluded his PhD in comparative studies in 2020 at the University of Lisbon, in partnership with the University of Bologna and the Katholieke Universiteit Leuven. His current research proposes a comparative approach within short story studies, with a focus on Modernist prose fiction in Portugal. He has previously worked on the *fin-de-siècle* fantastic short story from a transatlantic and multilingual perspective; and he recently published *Short Stories, Knowledge and the Supernatural: Machado de Assis, Henry James and Guy de Maupassant* (Palgrave, 2022).

AMÂNDIO REIS é actualmente investigador contratado no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, desempenhando também funções como docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Concluiu o doutoramento em Estudos Comparatistas em 2020 na Universidade de Lisboa, em parceria com a Universidade de Bolonha e a Katholieke Universiteit Leuven. A sua investigação actual propõe uma abordagem comparatista no seio dos estudos de narrativa breve, incidindo sobre ficção modernista em Portugal. Desenvolveu trabalhos sobre o conto fantástico do *fin-de-siècle*, numa perspectiva transatlântica e multilingue; e publicou recentemente *Short Stories, Knowledge and the Supernatural: Machado de Assis, Henry James and Guy de Maupassant* (Palgrave, 2022).

Cartas telepáticas: Projecto de livro-filme

[Telepathic letters:
Book-film project]

Edgar Pêra*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, H. P. Lovecraft, Ficção, Poesia, Cinema, Fantástico.

Resumo

O projecto de livro-filme *Cartas Telepáticas*, que tem como protagonistas Fernando Pessoa e Howard Philips Lovecraft, materializa-se pela primeira vez neste contributo criativo. As ligações que é possível estabelecer entre ambos os escritores permitem imaginar estas *Cartas*, nas quais o autor, Edgar Pêra, faz dialogar Pessoa e Lovecraft, e ainda muitos dos múltiplos autores fictícios que criaram. Pêra pergunta-se: “O que seria do pensamento de Pessoa e Lovecraft se tivessem trocado essa correspondência imaginária?” A resposta encontra-se nas próprias missivas e nas imagens intercaladas.

Keywords

Fernando Pessoa, H. P. Lovecraft, Fiction, Poetry, Cinema, Fantasy.

Abstract

The book-film project *Telepathic Letters*, which stars Fernando Pessoa and Howard Philips Lovecraft, materializes for the first time in this creative contribution. The connections that can be established between both writers allow us to imagine these *Letters*, in which the author, Edgar Pêra, makes Pessoa and Lovecraft dialogue, as well as many of the multiple fictional authors they created. Pêra asks himself: “What would become of Pessoa and Lovecraft’s thoughts if they had exchanged this imaginary correspondence?” The answer is found in the missives themselves and in the interspersed images.

* Filmmaker, artist of words, images and sounds.



The door began to obsess me; I began to fear it and to give it the customary kick as a superstitious slave gives prayer and sacrifice to the god he would disdain and yet whom he fears too much to oppose. I opened the door with a strange sensation in my skin and left the room very rapidly. I was very unwilling to go into the room at night; I kicked the door, went in trembling, came out very rapidly, my eyes half-shut and looking forward, kicked the door again, shut it and ran away to whatever other part of the house I had to go. The horrible might-be, fearful ever in its indefiniteness, fell on me with tooth and claw; this is the common form of deep fear – the fear of things unknown.

Fernando Pessoa, "The Door".

*The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is **fear of the unknown**. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the weirdly horrible tale as a literary form. [...] The appeal of the spectrally macabre is generally narrow because it demands from the reader a certain degree of imagination and a capacity for detachment from everyday life.*

Howard Philips Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature".

A montagem de textos que vou apresentar pela primeira vez é um esboço-projecto de livro-filme *Cartas Telepáticas*, uma correspondência imaginária entre Fernando Pessoa e Howard Philips Lovecraft.¹ Tendo em conta que não sou um académico, mas um autor de filmes (que frequentemente se debruça sobre temas literários), queria começar esta introdução com a história pessoal da minha investigação.

¹ Que eu conheça não há nenhum estudo publicado sobre estes dois autores, conheço apenas uma banda desenhada sobre o famoso "suicídio" de Crowley, que, para além de Pessoa e Ophelya inclui na narrativa monstruosas criaturas lovecraftianas: "Dampyr: O Suicídio de Aleister Crowley", de Mauro Boselli e Michele Cropera (edição portuguesa: A Seita, 2019).



As obras de Fernando Pessoa e de Howard Philips Lovecraft acompanham-me desde a adolescência e têm influenciado consideravelmente a minha filmografia. Inspirado na obra poética de Lovecraft, criei o cine-koncerto *Lovecraftland* e realizei filmes 3D como *Cinesapiens* e *Kinorama – Beyond The Walls of The Real*, onde participa um dos maiores entendidos na obra lovecraftiana, S.T. Joshi (a quem quero aqui agradecer, não só pela sua contribuição, como pelo incansável trabalho de edição crítica da obra de Lovecraft). De Pessoa, adaptei, por exemplo, o *Livro do Desassossego* em *Zombietown23*, e no formato estereoscópico *Lisbon Revisited* e *Mar Portuguez*. Terminei recentemente o “cinenigma” heteronímico *Não Sou Nada – The Nothingness Club*, sobre o mundo interior de Fernando Pessoa. Já em *Caminhos Magnétykos*, a minha terceira adaptação de Branquinho da Fonseca, (que por sua vez publicou Pessoa quando foi director da *Presença*), podemos ouvir tanto frases de Pessoa como de Lovecraft.

Em *Caminhos Magnétykos* cruzei os dois universos pela primeira vez, mas já há muito que colecionava *links* entre as suas obras, anotando nas margens dos seus livros (póstumos) essas ligações. Como investiguei aprofundadamente as suas vidas e obras e acumulei essas notas, que para mim eram óbvias, desde há muito que tinha

a certeza de que iria utilizar esse material um dia, num livro e num filme. Mas só em 2020, enquanto esperava pelas rodagens de *Não Sou Nada* (adiadas por causa da pandemia) é que resolvi dedicar-me a tempo inteiro a este projecto.



Quando contactei a Brown University, com o intuito de filmar os manuscritos de Lovecraft, foi através de pessoanos que lá trabalhavam. Essa primeira sincronicidade surpreendeu-me, mas o que me espantou mais foi que só quando recebi o convite do Jerónimo Pizarro (a quem agradeço pela paciência e atenção que deu a este artigo) para contribuir com um artigo para a *Pessoa Plural* é que me apercebi de que a revista era publicada pela Brown, isto é, pela Universidade que desde há anos é a fiel depositária da herança manuscrita de Howard Philips Lovecraft! Faz todo o sentido, portanto, do ponto de vista da sincronicidade cósmica, quer do ponto de vista pessoano quer lovecraftiano, que o projecto *Cartas Telepáticas* tenha uma primeira estreia nesta revista.

Não pretendo de todo afirmar com estas *Cartas* que Pessoa e Lovecraft sejam gémeos separados à nascença, mas acredito que partilham uma série considerável de características, umas semelhantes, outras complementares. São esses pontos (pontes) de contacto que pretendo aprofundar neste projecto, relacionando os textos de ambos através de uma sucessão de “cartas telepáticas”. Vou de seguida elencar alguns desses elos subterrâneos, mantos que pretendo destapar:

Lovecraft, para além de escrever contos fantásticos, também foi poeta, e Pessoa, para além de ser poeta, também escreveu contos fantásticos. Hoje Pessoa, é talvez o mais complexo “artista de palavras” do século XX, e Lovecraft é considerado o “Copérnico da literatura fantástica”. Mas, quando eram vivos, os seus textos surgiram maioritariamente em revistas e ambos tiveram um único livro publicado em (fim de) vida. Por um lado, *Mensagem*, que posteriormente Pessoa confessou não ser a melhor introdução à sua obra, mas que foi o seu livro possível – as circunstâncias (cósmicas)

assim o ditaram –; por outro lado, *The Shadow over Innsmouth*, um livro com uma edição de 400 exemplares. Mas, hoje, as multifacetadas obras de ambos aparecem impressa em inúmeras línguas e publicadas em múltiplas editoras.



A perenidade das suas obras é fruto de diversos factores; um deles parece-me fundamental: tanto Pessoa como Lovecraft escreveram sobretudo para si próprios e consideravam que escrever para agradar às massas era uma forma de prostituição. Pessoa influenciou todas as gerações de poetas portugueses que lhe sucederam, mesmo os que tentaram fugir à sua gigantesca sombra, ou talvez sobretudo esses. Lovecraft ofereceu os direitos do seu panteão de deuses alienígenas, o que levou a que inúmeros escritores de diferentes gerações recorressem ao seu imaginário. Pessoa e Lovecraft dialogaram com o futuro e deixaram uma obra duradoura, que ainda hoje influencia a literatura, o cinema, a pintura, a música, a banda desenhada, e tantas outras áreas.

Do ponto de vista biográfico, Pessoa e Lovecraft tiveram problemas em comum, como por exemplo, a presença da loucura na família, a dependência das tias e a dificuldade em se relacionarem com o sexo feminino. Ambicionavam ter um emprego inócuo, que não os obrigasse a pensar. Pessoa tinha o grupo de *Orpheu*, em Lisboa, Lovecraft o Kalem Club, quando viveu em Nova Iorque. Ambos tiveram um grande amigo literário que se suicidou: Mário de Sá-Carneiro² e Robert E. Howard, criador de Conan, o Bárbaro. Lovecraft evoluiu nos seus pontos de vista (não em

² Curiosamente, não foi Pessoa, mas Sá-Carneiro quem escreveu um conto trans-dimensional com matizes lovecraftianas: “A estranha morte do professor Antena”.

todos); Pessoa, como um dia escreveu, não evoluía, viajava, e nunca se acantonou a nenhuma forma de pensamento.



Em *Kinorama – Beyond The Walls of the Real*, S. T. Joshi afirma que Lovecraft queria ser “uma mente sem corpo, um espectador cósmico” do mundo. A meu ver, os pontos de vista de Pessoa e de Lovecraft coincidem numa visão descentrada, alienígena, da Humanidade. Pessoa (sobretudo no *Livro do Desassossego*, mas não só) observa os seus contemporâneos com uma distância que poderíamos classificar de cósmica. O “Horror cósmico” lovecraftiano reduz o ser humano a uma partícula insignificante do Universo: para Lovecraft, o ser mais inteligente do universo poderá ser um gás. Ambos descrevem os homens como animais sonâmbulos, sem consciência da Consciência.

Pessoa e Lovecraft reflectiram longamente sobre a importância da Arte. Pessoa criou o Sensacionismo, uma corrente estética, com diferentes leituras e interpretações (se assim não fosse, não seria uma estética pessoana, aliás); Lovecraft, seguindo (e ultrapassando) as pegadas de Poe, tornou-se o patrono do *weird realism*. Para Pessoa, as teorias eram meras ferramentas, e nunca se deixou “aldrabar” pelos arautos do

Modernismo e do Futurismo (basta ler a carta, nunca enviada, a Marinetti). Para Lovecraft as histórias fantásticas tinham de assentar em pormenores realistas, de forma a fazer com que os leitores acreditem numa “aldrabice” (*hoax*).



Ambos criaram alter egos desde a infância. Lovecraft escreveu em estilos diferentes, consoante se tratasse de ficção, poesia, correspondência ou ensaios, usando pseudónimos. Pessoa, com a sua “alma não-euclidiana”, aplicou a teoria da relatividade à literatura, criando múltiplas tendências estéticas e políticas, através dos seus heterónimos. Lovecraft aplicou leis da física quântica a alguns dos seus contos. Parece-me também que, quer pseudónimas quer heterónimas, as suas obras assentam num princípio comum: uma imaginação fértil (sonhos em Lovecraft, visões em Pessoa), acompanhada de um grande sentido de *playfulness*. Mas esse sentido de humor é indetectável à primeira vista e é mais patente nas suas cartas.



Apesar de conterem apenas textos de Pessoa e Lovecraft, estas *Cartas Telepáticas* são uma ficção, que põe em diálogo os poemas, contos, ensaios e, sobretudo as cartas destes dois autores. O que seria do pensamento de Pessoa e de Lovecraft se tivessem trocado essa correspondência imaginária? Penso que, tendo em conta que ambos se dispunham ajudar os camaradas escritores, e não se escudavam a dar uma opinião generosa e sincera sobre as suas obras, poderemos então imaginar que Pessoa melhoraria os poemas de Lovecraft, e Lovecraft levaria os contos de Pessoa a um outro nível de narração, já que ambos bebiam de Poe. Pessoa e Lovecraft eram seres humanos muito diferentes, mas extremamente complementares, como todos os amigos deveriam ser. Viveram na mesma época, mas nunca se conheceram, e quase de certeza não conheciam as obras um do outro.

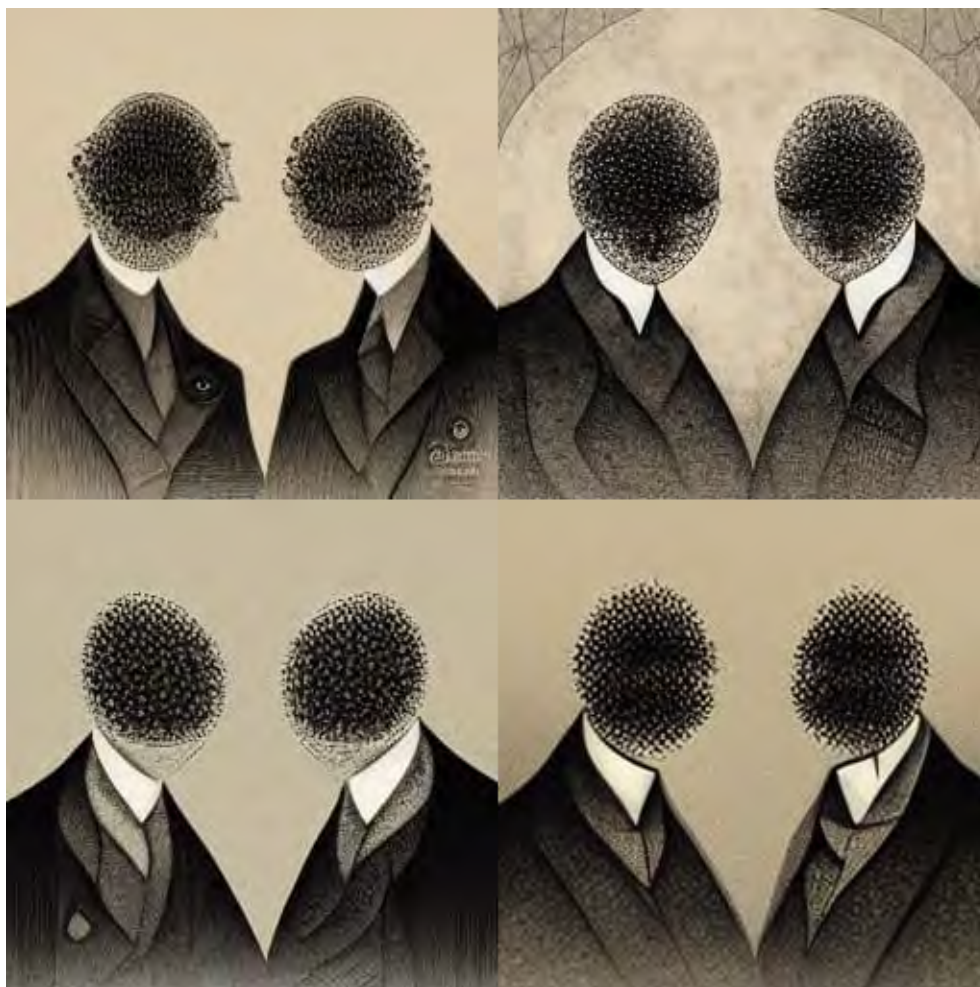
Com *Cartas Telepáticas*, pretendo levar os leitores de Pessoa a conhecerem este seu contemporâneo e vice-versa. Um e outro estiveram afastados por um oceano, mas neste projecto figuram unidos “telepáticamente”. Acredito que é preciso criar pontes entre estas duas extraordinárias mentes do século XX, e com este livro-filme pretende-se fundar os alicerces desta nova ponte.



Mas penso que já existe uma ponte na literatura entre Pessoa e Lovecraft, chamada Jorge Luis Borges, que uniu as duas margens através dos seus contos. Não será por acaso que Borges escreveu o conto “There are More Things” (*El libro de arena*, 1975) “à memória de Lovecraft” e escreveu também uma carta imaginária a Pessoa, publicada em *Fernando Pessoa – Poete Pluriel* (1985), dizendo-lhe “Deixa-nos ser teu amigo”. Todos nós, leitores desta revista, queremos ser amigos de Fernando Pessoa³, e neste caso quis apresentar-lhe/vos outro amigo meu, algo excêntrico e radical (mas boa pessoa): Howard Philips Lovecraft.



³ Tal como a cinefilia não quer dizer amor ao cinema, mas sim amizade ao cinema, a Pessoafilia não é exclusivista: todos, por muito diferentes que sejam, todos podemos ser amigos de Fernando Pessoa, e todos podemos encontrar pontos de contacto com outros escritores. Isto provavelmente porque Pessoa, com todas as facetas, abrange tantos pontos de vista, que é o elemento absorvente ao qual podemos adicionar qualquer escritor: o resultado será sempre o Nada.



FICHA TÉCNICA

Filme-Livro

CARTAS TELEPÁTICAS

Concepção montagem e imagens: Edgar Pêra

Assistência: Ana Soares e João Mora

Produção: Rodrigo Areias / Bando À Parte

Apoio: Instituto do Cinema e Audiovisual

Cartas Telepáticas

Exmo Sr. Howard Philips Lovecraft:

Por este correio enviamos a V. Ex.^a o primeiro número da nossa revista *Orpheu*. Como depreenderá de uma, ainda que rápida, leitura, esta revista representa a conjugação dos esforços da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo e *transcendendo* as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa. Tomamos a liberdade de chamar para isto a sua atenção, e de lhe pedir que examine de perto a atitude essencial da nossa arte literária; estamos certos que nela terá a surpresa de encontrar qualquer coisa que não lhe terá deparado no seu percurso através das literaturas conhecidas. Como temos a consciência absoluta da nossa originalidade e da nossa elevação, não temos escrúpulo algum em dizer isto.

Creia V. Ex.^a no respeito e na admiração de
Fernando Pessoa

Rua S. Bento, 98, 2.º,
Lisbon, Portugal.



Dear Fernando Pessoa:

No excuses needed for leaving off such frills as "Mr." I don't give a hang for ceremonial niceties of any sort.

Your letter of the 24th proved highly interesting, & I was very glad to learn more about yourself & your activities. I have examined your stories with the keenest interest, & congratulate you upon some very vivid & effective writing.

Yrs most cordially & sincerely,

Howard Philips Lovecraft

66, College Street,
Providence, U.S.A.



Meu caro Howard Philips Lovecraft:

A sua carta, ainda que breve, me causou uma grande alegria.

Submeto o poema incluso à sua apreciação. Nele tentei atingir o ridículo pela união do sério e do grotesco. Esforcei-me, além disso, por ligar o ridículo da expressão assim produzida ao sublime movimento do verso elegíaco. O senhor julgará até que ponto o consegui.

Estou consciente de que o meu manuscrito deveria ter sido escrito à máquina, mas os meios de que disponho não o permitem.

Assinei o meu manuscrito com o pseudónimo; mas quando um estrangeiro escreve qualquer coisa — especialmente um poema — é melhor não lhe atribuir directamente uma autoria.

Subscrevo-me, Exmo. Senhor, com a maior consideração,

Fernando Pessoa



Dear Pessoa,

With your intense sensitiveness. I would be tempted to say that you are natural — born author if there ever was one! Anybody who responds to life as you do — finding everything around you a basis of expanding circles of associative reflection and emotion which apparently clamour for expression — is by that very circumstance essentially of the stuff of authors. Indeed, I'd call that responsiveness the real test of a genuine artist as opposed to a mere fluent technician. Of all the writers with whom I've been in contact, I don't know of one who really has more to say, or who says anything with a more convincing gusto, than yourself.

Best of luck to you in your writing!

With every good wish —

Yrs most cordially and sincerely,

HPL



Caro HPL,

Agradeço-lhe muito o seu telegrama, posto que sinta que v. se tivesse dado ao incomódo e à despesa de o fazer. Isso mostra o seu interesse pela nossa revista, mas era realmente desnecessário que v. se tivesse incomodado assim. Chegando os seus poemas na mala de de aqui a dias, chegam bem a tempo. Oxalá v. tenha mandado bastantes coisas, para podermos ver bem quais devem representar melhor para o público a feição do seu Espírito.

Nada tenho escrito que valha a pena mandar-lhe. Ricardo Reis e Álvaro futurista – silenciosos. Caeiro perpetrador de algumas linhas que encontrarão talvez asilo num livro futuro. Mas essas linhas são esboços de poesias, não poesias propriamente falando. O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. V. percebe que a última palavra diz respeito ao “livro” do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando.

Com a maior consideração nos subscrevemos,

Fernando Pessoa



Dear Fernando Pessoa:

Well—I hope the enclosed tales will not disappoint you. There’s no need of bothering about the postage— & no need of haste in returning, so long as they do get back sooner or later. I fear they’re too long to make copying easy. As I said, I haven’t the energy to make the copies which I need myself, to replace those which are wearing out.



The more I consider weird fiction, the more I am convinced that a solidly realistic framework is needed in order to build up a preparation for the unreal element. The one supreme defect of cheap weird fiction is an absurd taking-for-granted of fantastic prodigies, and a sketchy delineation of such things before any background of convincingness is laid down.

The author must forget all about “short story technique”, and build up a stark, simple account, full of homely corroborative details, just as if he were actually trying to “put across” a deception in real life—a deception clever enough to make adults believe it. My own attitude in writing is always that of the **hoax-weaver**. One part of my mind tries to concoct something realistic and coherent enough to fool the rest of my mind and make me swallow the marvel as the late Camille Flammarion used to swallow the ghost and revenant yarns unloaded on him by fakers and neurotics.

For the time being I try to forget formal literature, and simply devise a **lie** as carefully as a crooked witness prepares a line of testimony with cross examining lawyers in his mind. I take the place of the lawyers now and then—finding motivations with a greater care for probability. Not that I succeed especially well, but that I think I have the basic method calculated to give maximum results if expertly used. This ideal became a conscious one with me about the “Cthulhu” period, and is perhaps best exemplified in “The Colour Out of Space”.

As for literary values in general, I am not disposed to make any generalisations therefrom. The basic essence of art is too subtle and elusive to be defined hastily, and I have a strong objective conviction that realism can be very great art. Not that the mere photographic reproduction of unselected detail is real art.

On the other hand, such a thing is *pure science*—psychology or anthropology. But I think that there is a profound aesthetic value in realism so developed as to give the reader a sense of the underlying rhythms of things—a realism which hints at

longer streams of essence and vaster marches of pageantry than the span and substance of the outward events, and in which detail serves either to indicate basic trends or to enhance the convincing life-likeness of the foreground.

No avenue can lead us away from the immediate to the remote or the shadowy or the universal unless it really does begin at the immediate—and not at any **false, cheap, or conventional conception of the immediate.**

Now I am not saying that all **realists** succeed in leading away from the immediate toward anything else. There are futile exponents of every school of art. Nor do I claim to enjoy personally such master-realists as concern themselves wholly with the human scene and personality. Candidly, such masters (Dreiser, Maupassant, Anderson, etc.) bore me acutely after brief doses—but at this point I pause to question my own authority to form snap judgments.

Upon impersonal analysis, I come to conclude that this realism is actually sound and sometimes great art; and that my lack of fondness for it is due to a blind spot in my own makeup—like that which makes me a poor judge of music.

The one form of literary appeal which I consider *absolutely unsound, charlatanic, and valueless*—frivolous, insincere, irrelevant, and meaningless—is that mode of handling human events and values and motivations known as romanticism. Dumas, Scott, Stevenson—my gawd! Here is sheer puerility—the concoction of false glammers and enthusiasms and events out of an addled and distorted background which has no relation to anything in the genuine thoughts, feelings, and experiences of evolved and adult mankind. Its very essence is that one unforgivable disparity which forms the supreme crux of all cheapness and commonness—the investing of things and events with wholly disproportioned and inappropriate emotions.



Heroic tales are not unsound so long as they adhere to the actual essentials of life and the human spirit; but when some sentimental poseur adopts their tone for artificial and trivial unrealities, the result is too nauseating and wearisome for words.

The true function of phantasy is to give the imagination a ground for limitless expansion, and to satisfy aesthetically the sincere and burning curiosity and sense of awe which a sensitive minority of mankind feel towards the alluring and provocative abysses of unplumbed space and unguessed entity which press in upon the known world from unknown infinities and in unknown relationships of time, space, matter, force, dimensionality, and consciousness. This curiosity and sense of awe, I believe, are quite basic amongst the sensitive minority in question; and I see no reason to think that they will decline in the future—for as you point out, the frontier of the unknown can never do more than scratch the surface of eternally unknowable infinity. But the truly sensitive will never be more than a minority, because most persons—even those of the keenest possible intellect and aesthetic ability—simply have not the psychological equipment or adjustment to feel that way. I have taken some pains to sound various persons as to their capacity to feel profoundly regarding the cosmos and the disturbing and fascinating quality of the extra-terrestrial and perpetually unknown; and my results reveal a surprisingly small quota. In literature we can easily see the cosmic quality in Poe, Maturin, Dunsany, de la Mare, and Blackwood, but I profoundly suspect the cosmicism of Bierce, James, and even Machen. It is not every macabre writer who feels poignantly and almost intolerably the pressure of cryptic and unbounded outer space.

Some former art attitudes—like sentimental romance, loud heroics, ethical didacticism, etc.—are so patently hollow as to be visibly absurd and non-usable from the start. Others, like those dependent on moods and feelings (pity, tragedy, personal affection, group loyalty etc.) which are still empirical conduct-factors though intellectually undermined, have an excellent chance of survival. Fantastic literature cannot be treated as a single unit, because it is a composite resting on widely divergent bases.

All good wishes—
Yr most ob^t h^{ble} serv^t

HPL



Meu caro HPL,

Tudo o que publiquei n' *A Águia* foi um erro, não creio que um tal início fosse o início certo. Por isso, se desejo publicar as minhas obras, receio porém outro erro: publicar o livro errado, assentar o edifício sobre trémulos alicerces.



Você vê bem que existe aqui um grande orgulho, e o orgulho paralisa todo o gesto. Para construir erro sobre o erro da vida, não vale a pena publicar páginas, coisas com defeito. As obras devem, antes, corrigir o erro de ser. Tudo é inútil, senão o definitivo.

Mas este ruído que faço para distrair o meu espírito, esta facilidade de argumentar como quem crê no que diz próprio, até a ânsia da grandeza que atinge quanto faço – e me obriga, mesmo nesta carta, a absurdamente fazer estilo – são apenas a confissão de que eu desejo, e não alcanço, compor essas obras.

Disponha do seu am.º m.º grato

Pessoa



Dear Pessoa,

I was greatly interested in your letter of the 1st, which I found awaiting me upon my return from a week in Boston & vicinity. The high opinion you express regarding my efforts is surely encouraging in the extreme, & makes me anxious to get the time to produce something new. "The Dweller" is one of a long series of weird metrical attempts in something like the sonnet form—& since you express a wish to see more, I am enclosing a ms. which contains some thirty-three.

Speaking of the "Carter" story, I have lately another odd dream: especially singular because in it **I possessed another personality—a personality**—just as definite and vivid as the Lovecraft personality which characterizes my waking hours.

This is the end—although I did not awake here. At this point the dream changed to one of drifting down a stagnant river betwixt high basalt cliffs, and wondering why I drifted; since the water had no motion, and there was no breath of wind in the awful SILENCE. This pair of dreams occurred in the middle of an afternoon when I paused in my work from nervous exhaustion and rested my head on my arm on the table before me. I am coming to a stage where I doze off like this very frequently—it helps me keep up and accomplish more than usual.



As mere yarns, these jumbled fantasies would be hardly worth notice; but being bona fide dreams, they are rather picturesque. It gives one a sense of weird, fantastic, and unearthly *experience* to have *seen* these strange sights apparently with the visual eye. I have dreamed like this ever since I was old enough to remember dreams, and probably shall till I descend to Avernus. My dreams are just as vivid as in youth, but no more so. Among my best remembered visions are those of the awful cliffs, peaks, and abysses—hideous bleak rock and loathsome blackness—over which I was borne in the clutch of black winged daemons to which I gave the original name of "night-gaunts", at the age of six! Verily, I have travelled to strange places

which are not upon the earth or any known planet. I have been a **rider of comets, and a brother to the nebulae.**

Yrs. for the Dark Lore & Elder Sign

E'ch-Pi-El



Prezado E'ch-Pi-El

Com a minha vida, indisciplinadora de almas, no escritório, acrescida da minha vida jornalística de agora (sou redactor duma nova folha que aqui há, *O Jornal* – caí nesta vala temporariamente), mal tenho tempo para as minhas simples coisas da vida intelectual, de modo que por pouco me não escapou o dia de lhe escrever. Lembrou-me hoje de repente, e felizmente lembrou-me a tempo, visto que são 19. E não tenho tempo para tratar de reunir alguns, pelo menos, dos artigos que se têm escrito sobre o *Orpheu*; tenho pena de que o não possa fazer, porque v. havia de rir imenso com eles. Para a outra mala — definitivamente lho prometo — não me esquecerei. Tantos e tais foram os artigos, que em três semanas o *Orpheu* se esgotou — **totalmente, completamente se esgotou.**

Deixe a dúvida para os dias da vida, e a incerteza; mas ao escrever seja para si próprio o deus que não há, na insolência de criar o universo.

Camarada dedicado e comovido admirado,

Pessoa





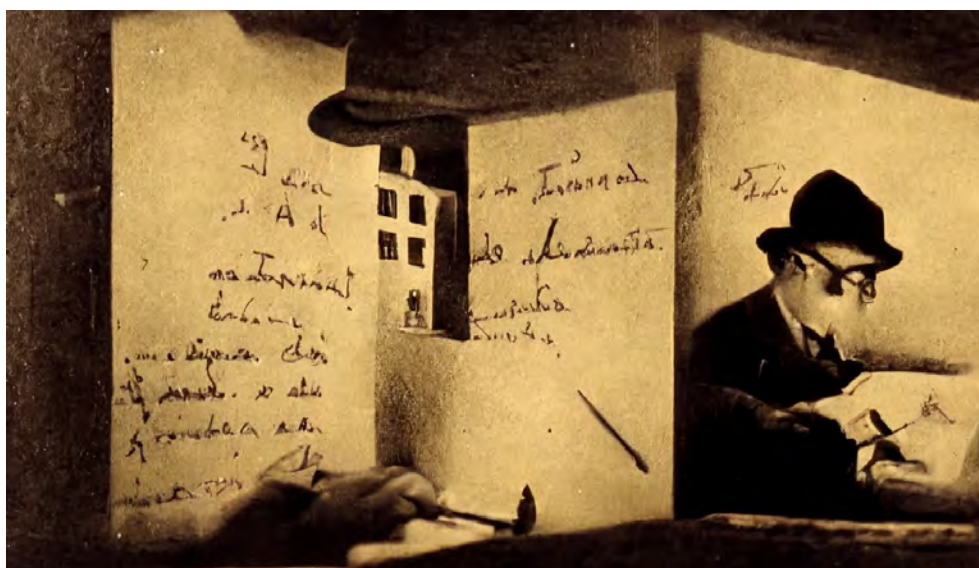
Dear Pessoa,

I have never understood what is meant by “spare time” or “time to kill”. For my part, the great tragedy of existence is that I haven't a fraction of the time or brains necessary to answer the questions about the past, the universe, and the laws of nature which provoke my curiosity. If I have any time, I'm sure the one sensible use to put it to is in reading or reflection on some congenial theme, or in writing out some thought or image I may happen to have on my chest.

Weather here has been delectably warm, but colder conditions are now threatened.

Best wishes—Yrs most sincerely

H P L



Caro HPL,

Para bem raciocinar, nós partimos dum facto que a nossa análise mostrou ser absolutamente incontestável, e tiramos dele todas as conclusões que se podem dele tirar. À medida que se vão tirando essas conclusões, elas vão pouco a pouco trazendo a lume outros factos, ou esclarecendo pontos obscuros ainda; e, assim, já com novos factos em seu poder, o raciocinador vai gradualmente alargando a base das suas operações, e pouco a pouco se aproxima da solução do problema.

Muito atentamente,

Dr. Abílio Quaresma



Dear Dr. Quaresma,

In my own case, physical matters seem relatively (but not absolutely) uninteresting and unimportant because it is my instinctive and unalterable habit to take the **cosmos as a primary unit of perception, calculation, and evaluation**. The cosmos is **everything**—the individual **nothing**. All that—in my instinctive feelings—forms any rational measure of the individual is his degree of ability (infinitesimally fragmentary in even the greatest of philosophers and scientists) to comprehend the knowable fraction of the cosmos and correlate himself with it. That is what being a human being is—to possess consciousness and comprehension. As Descartes put it, “Cogito, ergo sum”. In a primary sense—other things being equal—one man can be greater than another only through having a greater comprehension of the universal flux of worlds and aeons, and a greater recognition of his place in it. We live, in a human sense, only so far as we understand. **Consciousness** is life—uncomprehending physical functioning is a mere vegetative or quasi-inorganic existence shared with

bacteria and does nothing to determine or promote our status as human beings—i. e., as conscious graspers of some fragment of universal reality.

I recognise a distinction between **dream life and real life**, between appearances and actualities. I confess to an over-powering desire to know whether I am asleep or awake—whether the environment and laws which affect me are external and permanent, or the transitory products of my own brain.

I admit that I am very much interested in the relation I bear to the things about me—the time relation, the space relation, and the causative relation. I desire to know approximately what my life is in terms of history-human—terrestrial, solar, and cosmical; what my magnitude may be in terms of extension—terrestrial, solar, and cosmical; and above all, what may be my manner of linkage to the general system—in what way, through what agency, and to what extent, the obvious **guiding forces of creation** act upon me and govern my existence.

Entity precedes morality. It is a prerequisite. What am I? What is the nature of the energy about me, and how does it affect me?

So far I have seen nothing which could possibly give me the notion that cosmic force is the manifestation of a mind and will like my own infinitely magnified; a potent and purposeful consciousness which deals individually and directly with the miserable denizens of a wretched little flyspeck on the back door of a microscopic universe, and which singles this putrid excrescence out as the one spot whereto to send an only-begotten Son, whose mission is to redeem those accursed **flyspeck-inhabiting lice which we call human beings**-bah!! Pardon the “bah!” I feel several “bah!”, but out of courtesy I only say one. But it is all very childish. I cannot help taking exception to a philosophy which would force this rubbish down my throat. ‘What have I against religion? ‘That is what I have against it! (Do not mistake me—I have a great deal for it as well. I do *not* ‘deny it a place in the life of the world’. I am coming to this about twenty or thirty pages farther on!!)



Now let us view morality—which despite your preconceived classification and identification has nothing to do with any particular form of religion. **Morality is the adjustment of matter to its environment**—the natural arrangement of molecules. More especially it may be considered as dealing with organic molecules. Conventionally it is the science of reconciling the animal *homo* (more or less) *sapiens* to the forces and conditions with which he is surrounded. It is linked with religion only so far as the natural elements it deals with are deified and personified. Morality antedated the Christian religion, and has many times risen superior to co-existent religions. It has powerful support from very non-religious human impulses.



Personally, I am intensely moral and intensely irreligious. My morality can be traced to two distinct sources, **scientific and aesthetic**. My love of truth is outraged by the flagrant disturbance of sociological relations involved in so-called “**wrong**”; whilst my aesthetic sense is outraged and disgusted with the **violations of taste and harmony** thereupon attendant. But to me the question presents no ground for connection with the grovelling instinct of religion.

All good wishes, & hopes for a fruitful year.

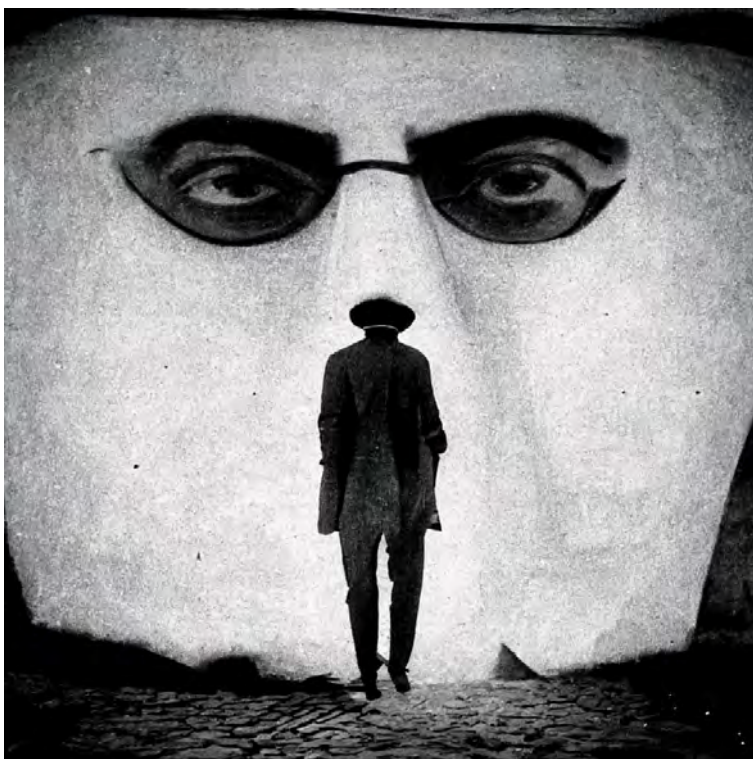
Yrs. by the Weedy Monolith,

Grandpa Cthulhu



Meu querido Grandpa Cthulhu:

Razão de sobra tem v. para se queixar do meu silêncio. Mas tem caído sobre mim tudo quanto furta tempo rói paciência e põe alma em desvairo. Não tenho outra razão senão para lhe pedir desculpa.



O sonho, quando demasiado vivido, ou familiar, torna-se uma nova realidade; tiraniza como ela; deixa de ser refúgio. Os exércitos sonhados acabam por ser derrotados, como os que baqueiam e se desmoronam nos encontros e batalhas do mundo.

Viver a vida em sonho e falso é sempre viver a vida. Abdicar é agir. Sonhar é confessar a necessidade de viver, substituindo a vida real pela vida irreal, e assim é uma compensação da inabilidade do querer viver.

Pulverização da personalidade: não sei quais são as minhas ideias, nem os meus sentimentos nem o meu carácter... Se sinto uma coisa, enquanto a sinto na pessoa visualizada de uma qualquer criatura que aparece em mim. Substituí os meus sonhos a mim-próprio. Cada pessoa é apenas o seu sonho de si-próprio. Eu nem isso sou.

O homem de ciência reconhece que a única realidade para si é ele próprio, e o único mundo real o mundo como a sua sensação lho dá. Por isso, em lugar de seguir o falso caminho de procurar ajustar as suas sensações às dos outros, fazendo ciência objectiva, procura, antes, conhecer perfeitamente o seu mundo, e a sua personalidade. Nada mais objectivo do que os seus sonhos.

O mundo é um sonho, mas não o é por excesso, porém por deficiência.

O mundo é irreal, porque, realmente, vemos só parte do que verdadeiramente é o mundo.

Não creio que o mundo seja, na realidade, diverso do que nós vemos; a minha tese não é idealista. É *completista*, não sei de outro nome que aptamente lhe dê. O que vemos – creio – é real; o que vemos porém é apenas parte – **conquanto parte real** – do real, do todo.

Há várias maneiras de sonhar. Uma é abandonar-se aos sonhos, sem procurar torná-los nítidos, deixar-se ir no vago e no crepúsculo das suas sensações. É inferior e cansa, porque esse modo de sonhar é monótono, sempre o mesmo. Há o sonho nítido e *dirigido*, mas aí o esforço em dirigir o sonho trai o artifício demasiadamente. O artista supremo, o sonhador como eu o sou, tem só o esforço de querer que o sonho seja *tal* que tome tais caprichos – e ele desenrola-se diante dele assim como ele o desejaria, mas não poderia conceber, sem justificação de fazê-lo. Quero sonhar-me rei... Num acto brusco, quero-o. E eis-me súbito rei dum país qualquer. Qual, de que espécie, o sonho mo dirá... Porque eu cheguei a esta vitória sobre o que sonhar – que os meus sonhos trazem-me sempre inesperadamente o que eu quero. Muitas vezes aperfeiçoo, ao trazê-la nítida, a vida cuja vaga ordem apenas recebera. Eu sou totalmente incapaz de idear conscientemente as Idades Médias de diversas épocas e de diversas Terras que tenho vivido em sonhos. Deslumbra-me o excesso de imaginação que desconhecia em mim e vou vendo. Deixo os sonhos só... Tenho-os tão puros que eles excedem sempre o que eu espero deles. São sempre mais belos do que eu quero. Mas isto só o sonhador aperfeiçoado pode esperar obter. Tenho levado anos a buscar sonhadoramente isto. Hoje consigo-o sem esforço...

Seu muito dedicado e grato,

Fernando Pessoa



Dear Pessoa:

Well—the three MSS. duly arrived, & I have read them with the keenest pleasure & appreciation.

There's no getting around this. If we can study the relation of a race of ants to a coral atoll or a volcanic islet which has risen and will sink again—and nobody

dares deny that we can—then it will be equally *possible* for us, if we have suitable instruments and methods, to study the relation of man and the earth to the solar system and the nearer stars.

The result will, when obtained, be just as conclusive as that of a study in terrestrial zoology, or geology. The radius is too small to give relativity or mysticism a chance. **The universe may be a dream, but it cannot be considered a human dream** if we can shew that it must antedate and outlast all human dreamers just as surely as an ocean must antedate and outlast the denizens of one of his alternately rising and submerging volcanic islands.

The laws that work on earth work in the nearer sky; and if we can trace man's beginning and finish, we can say absolutely (a) that what corresponds to our universe is *not humanly subjective* in essence, (although our sensory picture of it is wholly so) and (b) that man and organic life, or at least man and organic life on this globe (or any like it, if we find the law of temporary worlds common to the visible universe), cannot be a central concern of infinity.

The point is, that we *know* organic life to be a rare, short, and negligible phenomenon. *Know*, it beyond the reach of any trick metaphysics. If the cosmos be a momentary illusion, *then mankind is a still briefer one!*

Yrs most sincerely,

H.P.L.



Meu caro poeta:

Muitas vezes, creio firmemente, levo horas intelectuais a intrujar-me a mim próprio. Daí a necessidade em que estou de me acautelar sempre com o que digo.

Repare v. em que, se há parte da minha obra que tenha um “cunho de sinceridade”, essa parte é... a obra de Caeiro.

Sonhar um sonho é perder outro... Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O sonhador não é superior ao homem activo porque o sonho seja superior à realidade. A superioridade do sonhador consiste em que sonhar é muito mais prático que viver, e em que o sonhador extrai da vida um prazer muito mais vasto e muito mais variado do que o homem de acção.

O sonhador é que é que é o homem de acção.

Cada sonho meu é imediatamente, encarnado por uma outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Todo o prazer é do cérebro; todos os crimes, já se disse, “é nos nossos sonhos que se cometem”. Procurei sempre ser espectador da vida, sem me misturar nela. Assim, a isto que se passa comigo, eu assisto como um estranho.

Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. Nunca tive outra preocupação verdadeira senão a minha vida interior. As maiores dores da minha vida esbatem-se-me quando, abrindo a janela para dentro de mim, pude esquecer-me na visão do seu movimento. Nunca pretendi ser senão um sonhador. A quem me falou de viver nunca prestei atenção.

Abraça-o afectuosamente o camarada admirador e grato,

F. Pessoa



Dear Pessoa:

“**Nyarlathotep**” is a nightmare—an actual phantasm of my own, with the first paragraph written before I fully awaked.

Amidst this gloom came the nightmare of nightmares—the most realistic and horrible I have experienced since the age of ten—whose stark hideousness and ghastly oppressiveness I could but feebly mirror in my written phantasy.

The first phase was a general sense of undefined apprehension—vague terror which appeared universal. I seemed to be seated in my chair clad in my old grey dressing-gown, reading a letter from Samuel Loveman. The letter was unbelievably realistic—thin, 8 ½ X 13 paper, violet ink signature, and all—and its contents seemed portentous. The dream-Loveman wrote:

“Don’t fail to see Nyarlathotep if he comes to Providence. He is horrible—horrible beyond anything you can imagine—but wonderful. He haunts one for hours afterward. I am still shuddering at what he showed.” I had never heard the name NYARLATHOTEP before, but seemed to understand the allusion. Nyarlathotep was a kind of itinerant showman or lecturer who held forth in publick halls and aroused widespread fear and discussion with his exhibitions. These exhibitions consisted of two parts first, a horrible—possibly prophetic—**cinema reel**; and later some extraordinary experiments with scientific and **electrical apparatus**.



As I received the letter, I seemed to recall that Nyarlathotep was already in **Providence**; and that he was the cause of the shocking fear which brooded over all the people. I seemed to remember that persons had whispered to me in awe of his horrors, and warned me not to go near him. But Loveman’s dream letter decided me, and I began to dress for a trip down town to see Nyarlathotep. The details are quite vivid—I had trouble tying my cravat—but the indescribable terror overshadowed all else. As I left the house I saw throngs of men plodding through the night, all whispering affrightedly and bound in one direction. I fell in with them, afraid yet eager to see and hear the great, the obscure, the unutterable Nyarlathotep. After that the dream followed the course of the enclosed story almost exactly, save that it did

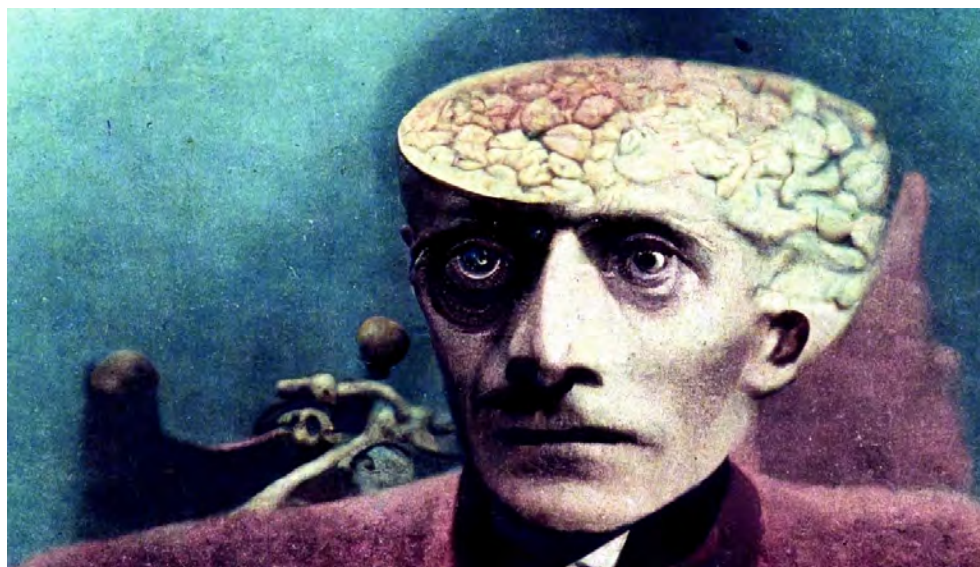
not go quite so far. It ended a moment after I was drawn into the black yawning abyss between the snows, and whirled tempestuously about in a vortex with shadows that once were men! I added the macabre conclusion for the sake of climactic effect and literary finish.

As I was drawn into the abyss I emitted a resounding shriek (I thought it must have been audible, but my aunt says it was not) and the picture ceased. I was in great pain—forehead pounding and ears ringing—but I had only one automatic impulse: to *write*, and preserve the atmosphere of unparalleled fright; and before I knew it, I had pulled on the light and was scribbling desperately. Of what I was writing I had very little idea, and after a time I desisted and bathed my head. When fully awake I remembered all the incidents but had lost the exquisite thrill of fear—the actual sensation of the presence of the hideous unknown. Looking at what I had written I was astonished by its coherence. It comprises the first paragraph of the enclosed manuscript, only three words having been changed. I wish I could have continued in the same subconscious state, for although I went on immediately, the primal thrill was lost, and the terror had become a matter of conscious artistic creation. Still, the tale ought to hold a shiver or two for sensitive readers, and Loveman (the real waking Loveman!) was effusively laudatory when he beheld it. Altogether, that nightmare was *some* dream, believe me!

Yrs by the Eye of Ghatanothoa,

Luveh-Keraph





Irmão em Além!

Deu-me um prazer a sua carta de 25, que há dias recebi. Tinha muita pena, é certo, que v. não me tivesse escrito ainda, mas, como eu também lhe não tinha escrito, não me cabia o direito objectivo de ter essa pena. O pior para mim é que eu, por certo, sinto mais a falta de correspondência que v. Estou, quanto a companhia espiritual e imediata, quase só, se não só em absoluto... Não sou das pessoas menos acompanháveis por si próprias, mas ainda assim — e de vez em quando aborreço-me de não andar senão comigo.

O **abstracto** foi sempre para mim mais impressionante que o concreto. Recordo-me de que, em criança, não tinha medo de ninguém, nem de bichos; mas tinha, sim, medo de quartos escuros... Recordo-me de que essa singularidade aparente desorientava a psicologia simples de que me rodeava.

Repudiei o sonho como um vício de colegial ou de louco. Mas repudiei também a realidade ou, antes, me repudiou ela, não sei porquê — por incompetência, ou por desalento, ou por incompreensão. Não servi para nenhum dos dois modos de gozar -nem para o prazer do real, nem para o prazer do suposto.

Milhares de abraços do seu,

Barão de Teive



Dear Barão de Teive:

I never ask a man what his business is, for it never interests me. What I ask him about are his **thoughts and dreams**.

In my dreams I found a little of the beauty I had vainly sought in life, and wandered through old gardens and enchanted woods.



Calm, lasting beauty comes only in dream, and this solace the world had thrown away when in its worship of the real it threw away the secrets of childhood and innocence.

Yrs for th Black Pilgrimage—

Luveh-Keraph



Meu caro Luveh-Keraph:

Além de ter demorado um pouco o responder-lhe por não sei que razão propriamente definível, demorou-me um pouco mais, ao pensar em escrever-lhe enfim, o não saber bem o que lhe hei-de dizer, que V. já não saiba, da alta opinião que tenho do seu génio.

Escreva-me quando puder; e creia que ninguém mais sinceramente e confiadamente o felicita e o abraça do que o seu muito amigo e fervoroso admirador.

Disponha sempre do seu dedicadíssimo,
Fernando Pessoa



Dear Pessoa:

I have two distinguished guests today—each a fair-sized handful. Little tiger kittens—eyes open, but still shaky in navigation & not playful yet. They belong in the boarding-house whose rear abuts on our back garden, & I fancy I shall borrow one or both of them quite frequently during the various stages of their sportive youth. Probably I mentioned that I am almost fanatically fond of cats.

Tardy spring has come to the north at last, and there are flowers and feathery-leaved trees on every hand. One or two days have been warm enough to let me take my work out to the woods and fields.

Form of *non-supernatural cosmic art*, is to pacify this sense of revolt—as well as gratify the cognate sense of curiosity? “Dunt esk”, as they say in your decadent cosmopolis! No, young Belloc, you can’t rule out a phase of human feeling and expression which springs from instincts wholly basic and physical.

Cosmic phantasy of *some sort* is as assured of possible permanence (its status subject to caprices of fashion) as is the literature of struggle and eroticism. But of course, as I have said before, its later and less irresponsible forms will doubtless differ vastly from most of the weird literature we have had so far.

Like the lighter forms of dream-phantasy and Yog-Sothothery, it will require a delicate and precise technique; so that a crude old-timer like myself **would never be likely to excel in it**. Nevertheless, if I live much longer, I may try my hand at

something of the sort—for it is really closer to my serious psychology, than anything else on or off the earth. In “The Colour Out of Space” I began to get near it—though “Dunwich” and the “Whisperer” represent a relapse. In using up the ideas in my common place book, I shall doubtless perpetrate a great deal more childish hokum, (gratifying to me only through personal association with the past) yet the time may come when I shall at least try something approximately serious.

The time has come when the normal revolt against time, space, and matter must assume a form not overtly incompatible with its knowledge of reality when it must be gratified by images forming *supplements* rather than *contradictions* of the visible measurable universe.

Naturally one would rather be a broad artist with power to evoke beauty from every phase of experience—but when one unmistakably *isn't* such an artist, there's no sense in bluffing and faking and pretending that one *is*.

It being settled that I'm a little man instead of a big man, I'd a damn sight prefer to let it go frankly at that—and try to be a **good little man** in my narrow, limited, miniature fashion—than to cover up and pretend to be a **bigger** man than I am.

Such a pretence can lead only to futile overreaching, pompous vacuity, and an ultimate loss of whatever little good I might have accomplished had I stuck to the one small province which was really mine.

I am naturally a narrow specialist of very limited vision and power, and the only way I can ever create anything even half good is to stick to the area within which I have an actually genuine motivation—namely, the area of the cosmic and the weird. If I ever outgrow this area, it must be by very slow and gradual degrees; and only in the direction, and to the extent, that nature dictates.

With best wishes for your ventures—

Yrs by the Sign of Gnar—

Abdul Alhazred



Meu caro Abdul Alhazred:

Muito e muito obrigado pela sua gentilíssima carta.

A maior parte da literatura moderna é conversa escrita, contos à lareira em voz alta, o aflato errado, às vezes a triste Carta à Posteridade que nunca chegará ao destinatário. Desperdiçamos a escrever o tempo que deveríamos ganhar conversando ou, talvez, não o desperdicemos, mas não tenhamos ninguém com quem falar vocalmente, ou gostemos de um auditório demasiado amplo para o alcance da nossa laringe e a paciência do ouvinte mais afastado. Daí os nossos romances brilhantes e frívolos, as nossas sátiras e ensaios inteligentes e nulos, os nossos poemas de mesa de jantar: coisas muitas vezes engraçadas, frequentemente superiores, que sempre valem a pena fazer, desde que não lhes chamemos arte. Mas é verdade que, se não pensássemos que são arte, não as faríamos, por pequenas que sejam.

Disponha sempre do seu dedicadíssimo,
Fernando Pessoa



Dear Fernando Pessoa:

The hope of an adequate reward — a reward which seems adequate as measured by then-ruling desire — is a stimulus of supreme potency. But set that same intellect to a calculative task *not* connected with the fulfilment of the dominant urge — a task such as the laborious arrangement of expression to suit an artificial end *not connected* with the intrinsic perfection of the expression itself — and all emotional stimulus is lacking.

The negative stimulus afforded by the fear of starving is not at all like the positive stimulus afforded by the desire of expression, dream-capture, or imaginative expansion. It produces — or tends to produce — a sort of paralysing desperation

hostile to clear thinking rather than the expansive glow which strengthens, quickens, and fertilises thought.

Then, when the writer (no longer an artist) has ceased to have anything to say, there is no longer any emotional obstacle to the commercial juggling of rubber-stamp situations in accordance with the low-grade market's whims.

True, he is not likely to produce any more art. That side of his life has been killed off. But if it was not his dominant and pivotal side, the loss is no greater than other curtailments of personality common in a barbarism where the profit-motive is forced on large numbers of cultivated persons.

When, however, the capture of dreams and the utterance of dimly adumbrated conception *is* the primary and crucial element in a man's life—as it indubitably is in a substantial number of cases—then the attempt to suit artificial and contemptible tradesman's whims is foredoomed to failure except among the super-energised.

Vast and insuperable emotional dykes are subconsciously reared against the diversion of intellection to base and ulterior objects, so that the listless and reluctant struggle toward industrialism can hardly be more than a dull tragedy consuming all and yielding nothing.



It may kill the artist, but it will never make a business-man of the corpse. Nothing which enough substance and skill to suit even the mind-struck three-penny cynics of the pulp. Compromise is impossible when the artist has not enough excess energy to make the irrelevant intellectual manipulations other than a prostrating and usually self-defeating drain. If I reserve a certain quantity of mental energy from my personal and creative life to devote to the shelter-and-nourishment-acquiring process, I want that energy to go as far as possible and to be wasted as little as possible... and experiment seems to show that it would go farther and bring better returns in some simple, honest, and non-charlatanic occupation like drug-clerking

or **bookkeeping** or bricklaying—an occupation of straightforward, need filling sort without the servile taint of pandering and wheedling—than in any field which involved the element of mockery, of degrading parody, or of the diversion of exhausting intellection to an ulterior, irrelevant, and aesthetically wasteful aim.

That is why I'd give a good deal for a real job, if I only knew how to go about looking for such a thing. My great mistake was in my younger days, when I thought that actual literary effort would surely manage to earn me a living somehow, some day. Had I known then what I know now, I would have hastened to fit myself for some steady routine work—of a sort mentally unexacting enough to leave my creative imagination free—as soon as my health became tolerable, and the ultimate exhaustion of drastically diminished resources apparent. But alas, these sensible perspectives generally come too late!

Later I'll send some reading suggestions, which I hope may prove acceptable.

With best wishes for your poems, & for all your other ventures—

Yrs by the Sign of Gnar—

Abdul Alhazred



Meu caro amigo Abdul Alhazred:

Tenho estado doente, com gripe, estes últimos dias; tencionava escrever-lhe e não me foi possível. Não sei mesmo se, especificando, lhe não falei numa carta de género psicológico, a meu próprio respeito. Em todo o caso, é disso que se trata.

Eu ando há muito—desde que lhe prometi esta carta—com vontade de lhe falar intimamente e fraternalmente do meu “caso”, da natureza da crise psíquica que há tempos venho atravessando. Apesar da minha reserva, eu sinto a necessidade de falar nisto a alguém, e não pode ser a outro senão a você—isto porque só você, de

entre todos quantos eu conheço, possui de mim uma noção precisamente no nível da minha realidade espiritual. Dá-se esta sua capacidade para me compreender porque você é, como eu, fundamentalmente um espírito religioso; e, dos que de perto literariamente me cercam, você sabe bem que (por superiores que sejam como artistas) como almas, propriamente, não contam, não tendo nenhum deles a consciência (que em mim é quotidiana) da terrível importância da Vida, essa consciência que nos impossibilita de fazer arte meramente pela arte, e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós-próprios e para com a humanidade.

Nesta explicação aparentemente preliminar vai já exposta uma grande parte do problema. Não sei como lho hei-de expor ordenadamente; de modo perfeitamente lúcido. Mas, como isto é uma carta, eu irei expondo conforme possa; e você ordenará, em seu espírito, depois, os dispersos e alterados elementos.

A minha crise é do género das grandes crises psíquicas, que são sempre crises de incompatibilidade, quando não com os outros, por certo com nós-próprios.

A minha, agora, não é de incompatibilidade comigo próprio; a minha, gradualmente adquirida, auto disciplina, tem conseguido unificar dentro de mim quantos divergentes elementos do meu carácter eram susceptíveis de harmonização. Ainda tenho muito a empreender dentro do meu espírito; disto ainda muito de uma unificação como eu a quero. Mas, como disse, não é dessa **banda que sopra** o vento do meu desconsolo actual.

Temos pois que vivo há meses numa continua sensação de **incompatibilidade profunda** com as criaturas que me cercam – mesmo com as próximas, amigos, literários é claro, porque os outros não são indivíduos com quem eu tenha que poder ter intimidade espiritual e por isso — como, em matéria de relações sociais, me dou bem com toda a gente, dou-me bem com eles.



Em ninguém que me cerca eu encontro uma atitude para com a vida que bata certo com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual.

Encontro, sim, quem esteja de acordo com actividades literárias que são apenas dos arredores da minha sinceridade. E isso não me basta. Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. E por isso o meu próprio conceito puramente estético da arte subiu e dificultou-se; exijo agora de mim muita mais perfeição e elaboração cuidada. Fazer arte rapidamente, ainda que bem, parece-me pouco. Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito.

Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer épatar.

Tenho-lhe explicado tudo isto muito mal. Quase que me tenta a ideia de rasgar esta carta onde, até, pouca justiça fiz a mim próprio. Mas você deve compreender o que eu sinto, e, creio, regozijar comigo, através da sua amizade, por esta minha evolução ascendente dentro de mim.

Regresso a mim. Alguns anos andei viajando a colher maneiras-de-sentir. Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade. Oxalá me não desvie disto o meu perigoso feitio demasiado multilateral, adaptável a tudo, sempre alheio a si próprio e sem nexos dentro de si.

Abraça-o,

Fernando Pessoa



Dear Pessoa:

Sorry your health has been giving you so much trouble, and hope you can somehow manage to get more exercise and outdoor air despite commercial exigencies. Can't you do more of your writing in the open, as I do? I've probable mentioned before that no fine summer afternoon ever finds me under roof. Current work and reading all go into a black leatherette bag, and accompany me to whatever neighboring woodland retreat I choose. Likewise, when I am way—I always choose some picturesque park or other outdoor spot to do my reading and writing in. Here in New Orleans, as I mentioned before, my headquarters is ancient Jackson Square - where I am at the present moment. But as for health—I'm only just on my feet again myself. I was slowly recovering from my April cold when I hit New York, but there the unheated condition of Long's apartment house gave me a hell of a relapse. I used 33 handkerchiefs in the course of only a few days, and could not smell or taste a thing from May 3 until 3 days ago! All my southward trip—enjoyable as it was—was made under the most distressing nasal and bronchial conditions, with a steady headache accompaniment! But the warmth of New Orleans is baking the venom out of me, and I feel better each day.

Tales of ordinary characters would appeal to a larger class, but I have no wish to make such an appeal. The opinions of the masses are of no interest to me, for praise can truly gratify only when it comes from a mind sharing the author's perspective. There are probably seven persons, in all, who really like my work; and they are enough. I should write even if I were the only patient reader, for my aim is merely self-expression. I could not write about "ordinary people" because I am not in the least interested in them. Without interest there can be no art.

Man's relations to man do not captivate my fancy. It is man's relation to the cosmos—to the unknown—which alone arouses in me the spark of creative imagination. The humanocentric pose is impossible to me, for I cannot acquire the primitive myopia which magnifies the earth and ignores the background. Pleasure to me is wonder—the unexplored, the unexpected, the thing that is hidden and the changeless thing that lurks behind superficial mutability. To trace the remote in the immediate; the eternal in the ephemeral; the past in the present; the infinite in the finite; these are to me the springs of delight and beauty. Like the late Mr. Wilde, "I live in terror of not being misunderstood."

Best wishes,
Yours sincerely,

H P L





Caro Howard:

Toda a publicação é criar uma mercadoria. Sabe você por que os actores, terminando o acto, se inclinam perante o público? Para expor a nuca ao cutelo da crítica.

E se eu um dia sonho revistas e antologias, se prevejo a edição das minhas obras, por orgulho, por esse mandamento que me faz querer “mexer na vida” – outra expressão sua –, logo no dia seguinte, ou na mesma hora, outro em mim diz a inutilidade de tudo.

Um erro nunca se corrige, e tudo quanto se publica é erro confiado aos outros.

A voltagem de *Orpheu* deve aumentar sempre. Por isso, cada número será mais difícil. E eu receio amargamente o dia em que *Orpheu* se compreenda...

Neste escritório deserto de onde lhe escrevo, a náusea cai sobre a vida como as letras das máquinas de escrever no anónimo papel dos impressos.

Repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se. Prefiro ser tomado a sério como o que não sou ignorado humanamente, com decência e naturalidade.

Nada poderia indignar tanto como se no escritório me estranhassem. Quero gozar comigo a ironia de me não estranharem. Quero o cilício de me julgarem igual a eles. Quero a crucificação de me não distinguirem. Há martírios mais subtis que aqueles que se registam dos santos e dos eremitas. Há suplícios da inteligência como os há do corpo e do desejo. E desses, como dos outros, suplícios há uma volúpia.

Camarada dedicado e comovido admirado,

Bernardo





Dear Bernardo:

Popular authors do not and apparently cannot appreciate the fact that true art is obtainable only by rejecting normality and conventionality in toto, and approaching a theme purged utterly of any usual or preconceived point of view.

Whoever wrote a story from the point of view that man is a blemish on the cosmos, who ought to be eradicated?

As an example—a young man I know lately told me that he means to write a story about a scientist who wishes to dominate the earth.

There is nothing outré about wanting to conquer the earth; Alexander, Napoleon, and Wilhelm II wanted to do that. Instead, I told my friend, he should conceive a man with a morbid, frantic, shuddering hatred of the life-principle itself, who wishes to extirpate from the planet every trace of biological organism, animal and vegetable alike, including himself. That would be tolerably original. But after all, **originality lies within the author**. One can't write a weird story of real power without perfect psychological detachment from the human scene, and a magic prism of imagination which suffuses theme and style alike with that grotesquerie and disquieting distortion characteristic of morbid vision. **Only a cynic can create horror**—for behind every masterpiece of the sort must reside a **driving daemonic force that despises the human race and its illusions**, and longs to pull them to pieces and mock them.

The genuine writer must forget editors and possible audiences, resign himself to very infrequent sales, and labour only to express himself and satisfy his inward standards of fiction. Commercialism and decent literature have no meeting-point except by accident.

Well—again congrats & good wishes

Yrs for the Black Goat—

Lhuv-Kerapht



Meu caro Lhuv-Kerapht:

Mas sofro as dúvidas. O diálogo que as obras criam entre si não denunciara a origem comum? Publicar não me trará a perda do ineditismo, a facilidade plebeia do reconhecimento público, a condenação a não mais poder retirar o que escrevi, a despertencer-me? E se eu mesmo sou quem menos existe quando escrevo, quem seria esse Fernando Pessoa que assina os livros?

Talvez haja outro fim, oculto, nas nossas obras, que nada deva à beleza.

A esta hora do dia burguês e democrático brilhando sobre a Rua Augusta, a minha obra sabe-se a eu ter errado tudo. Sobre as praças conquistadas do orgulho, a nuvem da dúvida desce, ocultando as estrelas aos olhos cansados de esperar.

Por ora, digo-lhe apenas que o Álvaro de Campos anda preparando um novo filme, com toda a electricidade colérica do seu espírito. E envia-lhe um abraço maquínico e moderno.

Creia sempre seu m^{to} am^o e grato,

Pessoa



Dear Pessoa and Campos:

Personality, we know, is a mode of motion in the neural tissue of highly evolved vertebrate animals.

Organic life, of which **consciousness** is an incidental process, and which rises and falls through varying degrees of complexity, (mankind being at present its most intricate example within our scope of vision) is a phenomenon of apparent rarity,

though of so well-defined a type that it would be rash to deem it confined to this solar system alone in all the history of the cosmos.

In several trillion years it will be a matter of absolute indifference whether or not this phenomenon has ever existed on the planets in this part of space.



Proof—and even probability—is likewise required to justify the assumption that organic life, either as a whole or in that department known as consciousness, has any special or significant relationship to the pattern and motions of the cosmos as a whole; even allowing for a radical and causation – disturbing interpretation of the quantum theory (even proof of a cosmic “purpose” and “consciousness” would indicate nothing as to man’s place therein. **All life might well be a trifling pimple or disease**).

Well—now to get packed. Hope you enjoyed the circus. Tomorrow at this hour I’ll be in Charleston!

Yrs be the Pentacle of Noth—

Luveh-Keraph



Caro Luveh-Keraph,

Perdoe-me que lhe escreva assim... A Vida, afinal, vale a pena que se lhe diga isto. Deus escuta-me talvez, mas de si ouve, como todos que escutam. A tragédia foi esta, mas não houve dramaturgo que a escrevesse...

Para que lhe estou eu dizendo isto?

A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço

humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror.

O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.

Receba um grande e fraterno abraço do seu

Bernardo Soares



Dear Soares,

As usual, I do most of my writing in the **open air** despite the advent of occasional cool days which drive me in early. This afternoon I've pulled one of my typically

damn fool stunts—forgotten my writing pad! Hence this lousy ruled paper, picked up at the only available source of supplies within miles... a rustic roadside stand.

As to my new stuff—uniform bad luck. Wright turned down the Antarctic tale, and Putnams rejected the bunch of original MSS. they asked for in the first place.

And so it goes. Wish I could piece out my trip and get into the Lone Star State, but financial limitations are adamant.

Best wishes, and hope the summer will bring you perfect health.

Yrs for the Litany of the Worm—

Luveh-Keraph



Caro Luveh-Keraph,

Estou num daqueles dias em que nunca tive futuro. Há só um presente imóvel com um muro de angústia em torno. A margem de lá do rio nunca, enquanto é a de lá, é a de cá; e é esta a razão íntima de todo o meu sofrimento. Há barcos para muitos portos, mas nenhum para a vida não doer, nem há desembarque onde se esqueça. Tudo isto aconteceu há muito tempo, mas a minha mágoa é mais antiga.

Que a sua obra o salve. Escreva.

Na claridade da antemanhã, creio na minha obra, no meu génio. Ao crepúsculo, penso que nunca terminarei os meus poemas, que alcançarei apenas informes fragmentos. De noite, ainda, julgo que a fama é uma tentação triste, com que me console do que não posso.

Mas sei também que, na manhã seguinte, a mesma ânsia de escrever me erguerá para um novo dia.

Tantos projectos e sonhos, tantas teorias sobre os assuntos, tantas vezes a vontade inconfessável de dominar o mistério das coisas. Mas de que serve mentir-me?

Nada sei.
 Um grande e amigo abraço do sempre seu,
 F. Pessoa



Dear Fernando:

The actual cosmos of pattern'd energy, including what we know as matter, is of a contour and nature absolutely impossible of realisation by the human brain; and the more we learn of it the more we perceive this circumstance.

Moreover, we know that a cosmos which is eternal (and any other kind would be a paradoxical impossibility) can have no such thing as a permanent direction or goal; since such would imply a beginning and ending, thus postulating a larger creating and managing cosmos outside this one-and so on ad infinitum like a nest of Chinese boxes.

This point remains the same whether we consider eternity as a measure of regular pattern-movements (time) or as a fourth dimension. The latter merely makes all these intimations of a cosmos which our senses and calculations present to us. We must admit at the outset that the spectacle gives us no indications of a central consciousness or purpose, and suggests no reason why a cosmos should possess such; that it renders the notion of special human standards and destinies absurd; and that it makes the idea of a permanent direction or goal improbable to the point of impossibility.

So far as analogy, and probability go, there is strong presumptive evidence on the negative side—evidence based on the observation of small material systems like the electrons of an atom or the planets circling the sun. This evidence tells us that all small units of mass-energy are (that is, all humanly visible and conceivable

presentations of such units are) rotating systems organised in a certain way and preserving a balance and dovetailing of functions, absolute regularity and the exclusion of chance, (and hence of volition or conscious action) and the infinite uniformity of this system of interlocking rotations and forms of regularity, seem to confront us wherever we delve beneath the surface; so that these circumstances actually form the sum total of all our knowledge of the composition and administration of infinity. To say that such an array of evidence suggests a central will, a one-way direction, and a special concern for any one of the infinitesimal temporary force-combinations which form incidents of the eternal cycles within cycles of constant rearrangement, is to utter simple and unadulterated damn foolishness.

However—the crucial thing is my, lack of interest in ordinary life.

Just why this is so I haven't the slightest idea—it simply *is* so.

I am interested only in broad pageants—historic streams—orders of biological, chemical, physical, and astronomical organisation—and the only conflict which has any deep emotional significance to me is that of the *principle of freedom or irregularity or adventurous opportunity against the eternal and maddening rigidity of cosmic law...* especially the laws of time. Individuals and their fortunes within natural law move me very little. They are all momentary trifles bound from a common nothingness toward another common **nothingness**.



Only the cosmic framework itself—or such individuals as symbolise principles (or defiances of principles) of the cosmic framework—can gain a deep grip on my imagination and set it to cosmic framework—can gain a deep grip on my imagination and set it to work creating. In other words, the only “heroes” I can write about are *phenomena*.

The cosmos is such a closely-locked round of fatality—with everything prearranged—that nothing impresses me as *really dramatic* except some sudden and abnormal *violation of that relentless inevitability*... something which cannot exist, but which can be imagined as existing.

Hence the type of thing I try to write. Naturally, I am aware that this forms a very limited special field so far as mankind en masse is concerned; but I believe (as pointed out in that *Recluse* article) that the field is an authentic one despite its subordinate nature.

I must return your esoteric lexicon—for the loan of which many thanks - before my already hopeless programme gets altogether shot to hell. Down with grippe in January, so that work piled up on me beyond the possibility of performance, & now my aunt is down with a far worse attack—& with complications & hospital possibilities extending indefinitely ahead. For a month I have had to be primarily a combined nurse, secretary, butler, market-man, & errand-boy—& my own activities have simply slid to oblivion.

Did I mention that Conover is going to continue the reprinting of my *Supernatural Horror in Literature*?

Yrs by the Aura of Nyarlathotep—

Abdul Alhazred



Meu querido Abdul Alhazred:

Só hoje me foi entregue o seu postal do dia 7. Como o Universo, mudo constantemente, e sucede que a correspondência, muitas vezes, só depois de cinco ou seis dias seguindo a minha pista domiciliária, logra encontrar-me enfim. Com o seu postal aconteceu isto.

O que sentimos é somente o que sentimos. O que pensamos é somente o que pensamos. Porém o que, sentido ou pensado, novamente pensamos como *outrem* — é isso que se transmuta naturalmente em arte, e, esfriando atinge forma.

Não confie no que sente ou pensa, senão quando houver deixado de o sentir ou pensar. Assim utilizará, em proveito seu e de todos, a sua sensibilidade, naturalmente predisposta para esse aproveitamento.

O mundo é de quem não sente... Queria viver longe das emoções e dos pensamentos, só no pensamento das emoções e na emoção dos pensamentos...

Escreva-me sempre,

Fernando Pessoa



Dear Pessoa:

Your intensely interesting letter duly arrived, and I have digested it with the usual pleasure and appreciation.

My intention was to become a professor of astronomy. By my thirteenth birthday I was thoroughly impressed with man's impermanence and insignificance, and by my seventeenth, about which time I did some particularly detailed writing on the subject, I had formed in all essential particulars my present pessimistic cosmic views. The futility of all existence began to impress and oppress me; and my references to human progress, formerly hopeful, began to decline in enthusiasm. Always partial to antiquity, I allowed myself to originate a sort of one-man cult of retrospective suspiration.

It is an unfortunate fact that the bulk of humanity is too limited in its mental vision to weigh with patience and intelligence those isolated phenomena, seen and felt only by a psychologically sensitive few, which lie outside its common experience.

Men of broader intellect know that there is no sharp distinction betwixt the real and the unreal; that all things appear as they do only by virtue of the delicate individual physical and mental media through which we are made conscious of them.

Zoilus



Dear Zoilus,

There is nothing, no reality, but sensation. Ideas are sensations, but of things not placed in space and sometimes not even in time.

Logic, the place of ideas, is another kind of space.

Dreams are sensations with only two dimensions. Ideas are sensations with only one dimension. **A line is an idea.**

Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements.

The end of art is simply to increase human self-consciousness.

The more we decompose and analyse into their psychic elements our sensations, the more we increase our self-consciousness. Art has, then, the duty of becoming increasingly conscious. In the classic age, art developed consciousness on

the level of the three-dimension sensation—that is, art applied itself to a perfect and clear visioning of reality considered as solid. Hence the Greek mental attitude, which seems so strange to us, of introducing concepts such as that of the sphere into the most abstract abstractions, as in the case of Parmenides, whose idealistic conception of a highly-abstract universe yet admits of a description of it as spherical.

Post-Christian art has worked constantly towards the creating of a two-dimension art.

We must create a one-dimension art.

Your faithfully,

F. Pessoa



Dear Pessoa,

Your observations on the unreliability of the human senses confirm a principle long pointed out by historians and folklorists. As a matter of fact, it is only with great difficulty and through a large amount of comparison and coordination that we are able to get any sort of a dependable picture of the external world which stretches around us. The moment we rely on one-man evidence—however bona fide—we are lost.

What do we know of the world and the universe about us? Our means of receiving impressions are absurdly few, and our notions of surrounding objects infinitely narrow. We see things only as we are constructed to see them, and can gain no idea of their absolute nature. With five feeble senses we pretend to comprehend the boundlessly complex cosmos, yet other beings with wider, stronger, or different range of senses might not only see very differently the things we see, but might see and study whole worlds of matter, energy, and life which lie close at hand yet can

never be detected with the senses we have. I have always believed that such strange, inaccessible worlds exist at our very elbows...

Yrs by the Spotted Tentacles of Yith—

Luveh-Keraph



Caro Luveh-Keraph,

Do exterior tira o spirito a idéa de Realidade; do Interior tira a Idéa de Causa. Mas não o obtem por uma meditação directa do próprio spirito. A realidade, para o spirito, é o Exterior; mas esta realidade divide-se para elle em dois phenomenos separados, cuja distinção elle spontaneamente regista.

Um d'esses phenomenos é a Realidade pura e simples, a existencia de um Exterior Puro, cousa sem relação com a vontade do observador. (Realidade implica Exterioridade, despego do observador.) O outro phenomeno é a existencia de um Exterior que se altera. Este segundo phenomeno, porém, explica-se naturalmente. O spirito reparando em que elle-proprio, agindo, pode transformar o Exterior, primeiro

movendo os membros e o corpo; depois mudando cousas, metaphysica instinctiva – a ideia de Causa, sendo a Causa concebida como pessoal. (Porque o spirito naturalmente concebe a Realidade como exterior, e a si-proprio só se concebe como real não em-si, mas no que tem de exterior, isto é, as suas relações com o exterior. Ora essas relações só são deveras sensíveis á observação natural quando são activas e não passivas, quando são causaes.

Aguardo com interesse a sua opinião,
Ricardo Reis



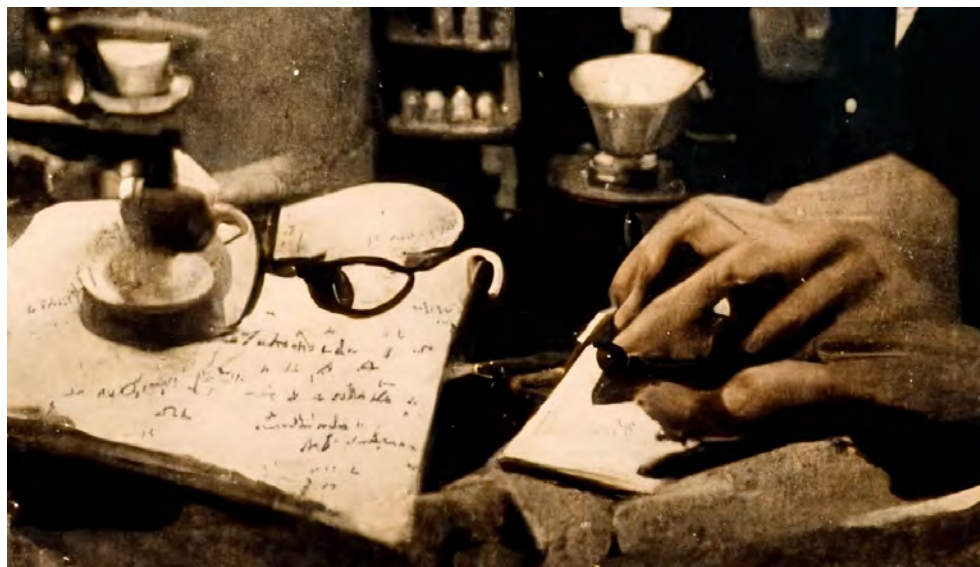
Dear Reis,

Yes—on paper it is easy to say that “possessions are a burden”, and that it is wisest to have nothing, but merely to live in a valise or trunk... and so on... fine theory indeed! But in actual fact it all depends on the person. Each individual's reason for living is different... i.e., to each individual there is some one thing or group of things which form the focus of all his interests and nucleus of all his emotions; and without which the mere process of survival not only means nothing whatsoever, but is often an intolerable load and anguish.

Therefore no one need expect me to discard the ponderous furniture and paintings and clocks and books which help to keep 454 always in my dreams. When they go, I shall go, for they are all that make it possible for me to open my eyes in the morning or look forward to another day of consciousness without screaming in sheer desperation and pounding the walls and floor in a frenzied clamour to be waked up out of the nightmare of “reality” and my own room in Providence. Yes—such sensitivenesses of temperament are very inconvenient when one has **no money**—but it's easier to criticise than to cure them.

Trying to exist in N.Y. drove me close to madness.
Yr most ob^t Grandsire

E'ch-Pi-El



Caro E'ch-Pi-El,

Como não quero que diga que eu não lhe escrevi, por efectivamente não ter escrito, estou escrevendo. Não será uma linha, como prometi, mas não serão muitas. Estou doente, principalmente por causa da série de preocupações e arrelias que tive ontem.

Cheguei à idade em que se tem o pleno domínio das próprias qualidades, e a inteligência atingiu a força e a destreza que pode ter. É pois a ocasião de realizar a minha obra literária, completando umas coisas, agrupando outras, escrevendo outras que estão por escrever. Para realizar essa obra, preciso de sossego e um certo isolamento. Não posso, infelizmente, abandonar os escritórios onde trabalho (não posso, é claro, porque não tenho rendimentos), mas posso, reservando para o serviço desses escritórios dois dias da semana (quartas e sábados), ter de meus e para mim os cinco dias restantes.

Toda a minha vida futura depende de eu poder ou não fazer isto, e em breve. De resto, a minha vida gira em torno da minha obra literária — boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário: há coisas, naturalmente, que estimaria ter, outras que tanto faz que venham ou não venham. É preciso que todos, que lidam comigo, se convençam de que sou assim, e que exigir-me os sentimentos, aliás muito dignos, de um homem vulgar e banal, é como exigir-me que tenha olhos azuis e cabelo louro.

Resta saber se o casamento, o lar (ou o que quer que lhe queiram chamar) são coisas que se coadunem com a minha vida de pensamento. Duvido. Por agora, e em breve, quero organizar essa vida de pensamento e de trabalho meu. Se a não conseguir organizar, claro está que nunca sequer pensarei em pensar em casar. Se a organizar em termos de ver que o casamento seria um estorvo, claro que não casarei. Mas é provável que assim não seja. O futuro — e é um futuro próximo — o dirá.

Ora aí tem, e, por acaso é a verdade.

O Destino é uma espécie de pessoa, e deixa de nos ralar se mostrarmos que nos não importamos com o que ele nos faz.

Com a maior consideração,

Fernando Pessoa



Dear Pessoa:

You will probably excuse my delayed reply to yours of March 12 when you learn the reason therefor. When I last wrote I was just pulling out a gripe attack & facing a formidably congested programme. Well—scarcely was I on my feet when my aunt came down with an infinitely severer version of the same malady—tying me up at once as a sort of combined nurse, butler, market-man, secretary, & errand-boy. All my own affairs are in utter chaos. Letters since February unanswered, amateur duties transferred to good old Kleiner, revision jobs returned unperformed, borrowed books piled up unread, & everything generally gone to seed. Nor am I in any shape for coping with the mess—my energies being at a low ebb, my eyesight giving me trouble, & a devil of a cold now having me in its grip. However, I don't forget that the whole siege has been a darned sight worse for my aunt than it has for me!

I hope that your recent state is merely one of transition from the idealism of youth to the realism of middle, when the thinker realises that there is no such thing as ideal happiness and justice, and ceases strive after illusions so empty and unreal. Solid bourgeois contentment—with the settled conviction that wild pleasures are too rare, elusive, and transitory to be worth seeking—is the best state of mind to be in.

One should come to realise that all life is merely a comedy of vain desire, wherein those who strive are the clowns, and those who calmly and dispassionately watch are the fortunate ones who can laugh at the antics of the strivers.

The utter emptiness of all the recognised goals of human endeavour is to the detached spectator deliciously apparent—the tomb yawns and grins so ironically! Whatever bliss we can gain, is from watching the farce, removing ourselves from the strife by not expecting more than we receive, and revelling in that world of the unreal which our imagination creates for us. To enjoy tranquillity, and to promote tranquillity in others, is the most enduring of delights. Such was the doctrine of Epicurus, the leading ethical philosopher of the world.

If one's interest in life wanes, let him turn to the succour of others in a like plight, and some grounds for interest will be observed to return. About the time I joined the United I was none too fond of existence. I was 23 years of age, and realised that my infirmities would withhold me from success in the world at large. Feeling like a cipher I felt that I might well be erased. But later I realised that even success is empty. Failure though I be, I shall reach a level with the greatest—and the smallest—in the damp earth or on the final pyre. And I saw that in the interim trivialities are not to be despised. Success is a relative thing—and the victory of a boy at marbles is equal to the victory of an Octavius at Actium when measured by the scale of cosmic infinity.

Benedictions—Yours by the Ghooric Key

Abdul Alhazred



Meu caro Abdul,

Muito obrigado pela sua carta e pelas suas (escusadas) explicações. Eu não precisava de tanto. Bastava-me menos, porque felizmente vi que posso contar (e espero sempre poder contar) com a sua amizade, que altamente prezo, e sei que uma resposta negativa da sua parte representaria um caso de impossibilidade. O que lhe agradeço muito é o que o carácter íntimo das suas explicações (aliás, como já disse, escusadas) prova sobre a sua amizade.

Entristeceu-me muito o que me diz do seu actual estado de espírito. Mostra-o bem o soneto — deveras belo — que me mandou e que muito agradeço.



Por mim, o meu estado de espírito é mau. Dezembro foi uma noite de tempestade para mim. Nem cabeça tenho tido para escrever a alguém, mesmo à minha família. Quebro esse encantamento de depressão para lhe escrever hoje, e isto para que não faltasse em responder à sua carta.

Espero adquirir durante este mês aquela suficiente dose de serenidade que me permita escrever-lhe o milhão de coisas que tenho para lhe expor e contar. Espero poder mandar-lhe os poucos versos que tenho feito. Que, apesar de tudo, e através de tudo, trabalho sempre, produzo sempre. Mesmo nos pântanos do meu espírito há lótus que florescem.

Sim, para a minha carta próxima devo ter apanhado do chão dos meus propósitos a energia suficiente para lhe contar coisas e para lhe copiar versos.

Por ora, só isto e os meus agradecimentos.

Sempre seu

Fernando Pessoa

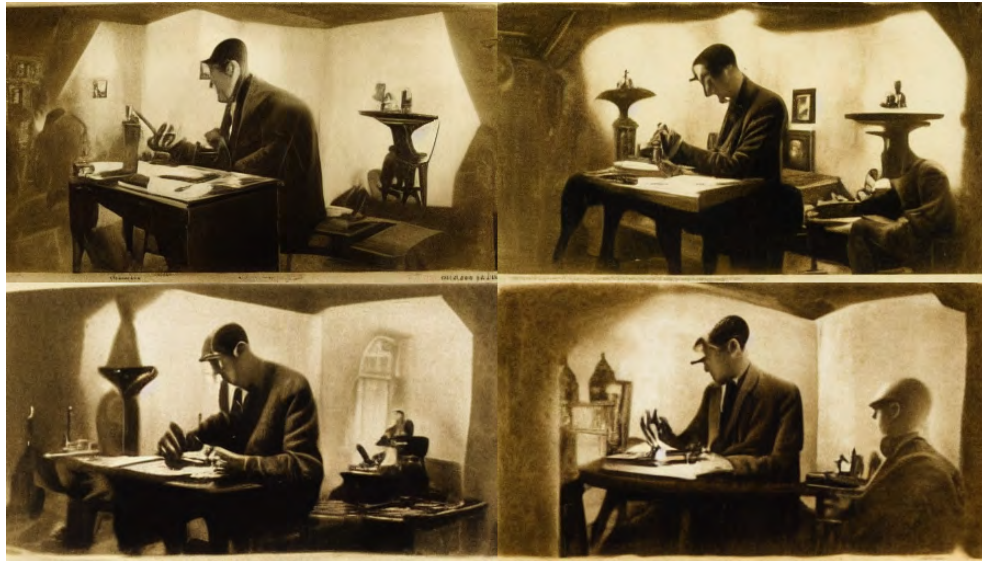


Dear Pessoa,

Only a few persons ever attain acute and ecstatic happiness, and only a minority are even **moderately happy**.

These degrees of felicity are simply chance boons which may or may not happen to befall any one person. If one stumbles upon happiness, well and good. That's just a piece of luck. But if one doesn't, there's nothing which can be done about it. Most never do — so it is well not to expect any great good of existence.

What most persons can rationally expect is a kind of *working adjustment or resignation* in which active pain is cut down to a minimum.



It is likely that a *majority of persons* could attain such a state of *tolerable equilibrium* as this through the exercise of the intelligence and a disciplining of the emotions. This, therefore, *should be the only norm* in matters of expectation and endeavour. Half of our misery-perhaps more-comes from our mistaken notion that we ought to be happy... that we somehow, for some mysterious reason, “deserve” or “have a right to” acute happiness.

The utter fallacy of this notion is something which should be widely inculcated-for just as long as people think they ought to be happy, they will extract an added unhappiness and bitterness from the fact that they are not... and most are not and never can be.

What they must learn is that the *highest consistent and practicable goal of mankind is simply an absence of acute and unendurable suffering*—a sensible compromise with an indifferent cosmos which was never built for mankind, and in which mankind is only a microscopic, negligible, and temporary accident.

That is the most which the average person will ever get out of life, and he might as well trim his sails accordingly. Anything more is purely *accidental*—and while one may be at liberty to dream idly of such happy accidents, or to enjoy them in the rare event of their actually befalling one, it is certainly foolish to expect such things, or to feel sullen or envious when (as is usual) they fail to come. All in all, mankind’s supreme folly lies in the general striving after excessively high and usually unattainable goals.

Taking mankind as a whole, in relation to the state of happiness, I fancy one could say that half the people living are just about as well off alive as dead. Of the remaining half, about half (a quarter of all people) are better *off* alive than dead, while the rest would be better off dead than alive. Probably about 3 to 5% of the human race are actively happy—and 0.5 or 1% keenly and ecstatically happy.

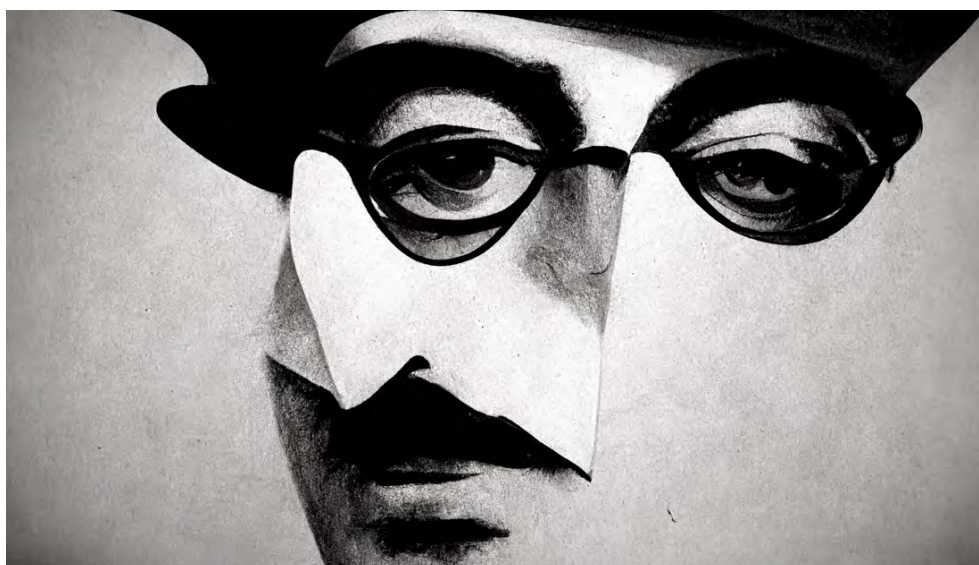


The real art of living is to become resigned to a mediocre muddling along, and to find enough things to do along the road to keep enduringly contented. Once we realise that actual happiness is probably out of reach, we are better able to enjoy the little things and objective interests which make the average life tolerable. It helps us to realise that most people are just as miserable—or as lacking in acute happiness—as we ourselves are. That's what life is—and most of those who pretend to be happy are merely bluffing.

With apologies for the inadequate scrawl which my present chaos forces me to substitute for a real letter—

Yrs by the Sunken Monolith—

Cthulhu



Querido amigo Cthulhu,

Peço-lhe mil desculpas. Sempre o querer escrever amanhã, paralisando o escrever hoje.

Tenho neste momento tantos pensamentos fundamentais, tantas coisas verdadeiramente metafísicas que dizer, que me canso de repente, e decido não escrever mais, não pensar mais, mas deixar que a febre de dizer me dê sono, e eu faça festas com os olhos fechados, como a um gato, a tudo quanto poderia ter dito. Raciocínio verdadeiramente policial: você precise pensar que ele pensa que você está pensando alguma coisa, e agirá em conformidade; por isso, você precise pensar o contrário do que pensa, outrar-se instantaneamente. Uma máscara, não chega, se não for máscara da máscara.

Um grande abraço,

Pessoa



Dear Pessoa,

Thanks exceedingly for the glimpse of the two new tales. Both are delightfully effective.

As for the human race—one may not justly regard it as either an advantage or a detriment to the universe. It simply exists as an inevitable and very temporary natural phenomenon, and the whole fabric knows nothing whatever about it. Life is a somewhat uncommon cosmic phenomenon resulting when carbon, hydrogen, and nitrogen atoms become combined or ionised in a certain way during the cooling of a planetary body's crust, and the subsequent course taken by it depends wholly on the accidental conditions of the planet's history. Probably nothing even remotely like the human race has ever existed before, exists now, or will ever exist again. It

would mean too vast a coincidence to have the exact conditions of its evolution repeated anywhere else. No one outside this microscopic earth knows or will be none (unless some other terrestrial species arises to consciousness) to recall that it ever existed. And when this planet is finally frozen to lifelessness by the fading of the sun, there will certainly be not a conceivable grain of evidence left to tell anybody (assuming the existence of other organisms somewhere amidst the scattered galaxies) that any life has ever existed on it. It is all the same to the universe whether man exists or not—hence it flatters the importance of a perfectly negligible type of temporary material organisation to claim that its absence would be preferable to its presence. In truth, man's existence doesn't matter a damn to anything or anybody save himself. From his own standpoint, it might be more merciful for him if he didn't exist.

Best wishes—

Yrs. for the Dark Lore & Elder Sign

E'ch-Pi-El



Meu caro E'ch-Pi-El:

In so far as things are, they cannot cease to be. Things pass in so far as they are not.

When I try to deduce infinity from matter, infinity only arises by thought. Infinity is a characteristic of thought.

there is no real infinity, nor limitation neither.

Our perception of the world is composed of perception and of thought.

Therefore our idea of the world's infinity and eternity.

How does the infinite realise itself? Infinitely, for we can conceive no limit to number. But if, realising itself, it realises itself by itself, the infinite, in becoming other than itself, does not pass from itself, is itself in *the other*.

Is not the infinite the *idea of number*?

Idea of number = idea of plurality.

Idea is one, plurality is many. In the idea of plurality, one = many.

Yours very sincerely,

Fernando Pessoa



Dear Pessoa,

Our human race is only a trivial incident in the history of creation. And more: may not all mankind be a mistake—an abnormal growth—a disease in the system of Nature—an excrescence on the body of infinite progression like a wart on the human hand?

Our philosophy is all childishly subjective—We imagine that the welfare of our race is the paramount consideration, when as a matter of fact the very existence of the race may be an obstacle to the predestined course of the aggregated universes of infinity!

How do we know that that form of atomic and molecular motion called “life” is the highest of all forms? Perhaps the dominant creature—the most rational and God-like of all beings—is an invisible gas! Or perhaps it is a flaming and effulgent mass of molten star-dust. Who can say that men have souls while rocks have none? Perhaps the best thing a man might do is to annihilate himself! But of this we know nothing. We are here on a grain of dust called the Earth, and endowed with a certain

imperfect and unhappy consciousness called "life". It is not for us to destroy what the Gods have given; we might err as sadly in one direction as in the other.

It is obviously our right and our duty to heed our own ignorance, and to permit Nature to work out her processes without interference from these puny, shadow-haunted centers of unrest which we call our minds. In short, most of us have no hope of happiness, nor should we waste our energy in striving for it, since it is all but unattainable.

Yrs in the Dark Brotherhood

E'ch-Pi-El



Meu prezado E'ch-Pi-El:

A tirania é das ficções sociais e não dos homens que a encarnam. Os homens são os meios que as ficções servem para tiranizar, como a faca é o meio de que se pode servir o assassino. De certo não acreditam que abolindo as facas abolem os assassinos. Se destruírem todos os capitalistas do mundo sem destruir o capital, no dia seguinte o capital, já nas mãos dos outros, continuará a sua tirania, através desses homens. Não precisamos de destruir os capitalistas mas temos de abolir o capital. O Capital é a ficção social mais importante da nossa época. Para sermos livres temos de destruir as ficções sociais. Nem todos nascem iguais perante a Natureza: uns nascem altos outros baixos, uns fracos, outros fortes, uns inteligentes outros menos... Mas todos podem ser iguais daí em diante: só as ficções sociais o evitam. É as ficções sociais que temos de destruir se queremos ser livres! Se estarmos juntos cria novas ficções sociais e novas tiranias... Temos de trabalhar todos para o mesmo fim, mas separados. E trabalhando separados, não podemos, de modo algum, criar uma tirania nova. Porque nenhum tem acção sobre o outro, e não podemos portanto,

nem, dominando-o, diminuir-lhe a liberdade, nem auxiliando-o, apagar a sua liberdade. Cada um contribui com o seu esforço para a destruição das ficções sociais.
Fernando Pessoa

P.S. Não tenho tempo para reler esta carta. Naturalmente faltam palavras aqui e acolá, dada a rapidez com que eu a escrevi. E a letra em altura nenhuma será muito legível. Você desculpe.

Milhares de abraços do seu, sempre muito seu

F.P.



Dear F.P.

This reply to your admirably interesting and generously proportioned letter of the 13th is undoubtedly going to be wretchedly inadequate, since I have lately been under a severe nervous strain. I am sure, however, that you can excuse the fault in view of the circumstances.

Democracy—as distinguished from universal opportunity and good treatment—is today a fallacy and impossibility so great that any serious attempt to apply it cannot be considered as other than a mockery and a jest. Under the highly technicalised government which any large industrial nation must have, the citizen of only average information and intelligence can possess only the faintest idea of what the very simplest political principles mean, while he has not the remotest chance of grasping

anything whatever about the more advanced and intricate problems of policy and administration. This applies, moreover, not only to the simple and uncultivated man, but to all economic and technical laymen, whether they be ploughmen or Sanscrit professors, street-sweepers or sculptors. For such uninformed persons to cast votes determining national measures, or even to fancy that they can guess what most of such measures are about, is a subject for uproarious **cosmic laughter**. And for such persons to be eligible for administrative office is something at which Tsathoggua and Yog-Sothoth must virtually split their sides in unrestrained and convulsive hilarity!



Government “by popular vote” means merely the nomination of doubtfully qualified men by doubtfully authorised and seldom competent cliques of professional politicians representing hidden interests, followed by a sardonic farce of emotional persuasion in which the orators with the glibbest tongues and flashiest catch-words herd on their side a numerical majority of blindly impressionable dolts and gulls who have for the most part no idea of what the whole circus is about. The sacred common peepul indulge their sovereign democratic right to exercise the franchise in the control of their great commonwealth—and are saddled with a set of rulers whom they didn’t really choose, and about whose real capacities and policies they know absolutely nothing... and about couldn’t understand if they were told. And that goes for economically and administratively untrained poets, teachers, and artists as well as for garage helpers and plumbers’ apprentices.

Now I’m beginning to wake up see that what I used to respect was *not really aristocracy then developed better than any other system... a set of qualities, however, whose merit lay only in a psychology of non-calculative, non-competitive disinterestedness, truthfulness, courage, and generosity fostered by good education, minimum stress, and assumed position, and JUST AS ACHIEVABLE THROUGH SOCIALISM AS THROUGH ARISTOCRACY*. It was the

fruits, not the *mechanism*, which were worthy of respect—& today the decadent mechanism functions in vacuo, pavoninely proud of its mere skeletal essence, and no longer producing the fruits which once justify'd its existence.

Hell! I'm done with it and its pretences. Best people! Best people my eye!

All good wishes—

EL IMPARCIAL



Caro EL IMPARCIAL:

Muito obrigado pela sua carta, que acabo, literalmente, de receber.

Os princípios pagãos do governo social são:

1. O direito das aristocracias; isto é, a superioridade dos dirigentes natos aos dirigidos natos; princípio da **desigualdade social**.
2. O direito do sexo masculino: princípio da **desigualdade sexual**;
3. O direito das nações cultas a governar as nações bárbaras; ou seja, o princípio da **desigualdade nacional**.

Para a execução destes direitos é mister que haja (1) a ordem social, que permita a força social estar com as minorias educadas; o que só se consegue quando a norma directriz das sociedades se encontra focada nas suas aristocracias, isto é, quando é uma norma que o povo (a plebe) sente, mas sente que não compreende; (2) a ordem sexual, quando as circunstâncias sociais não tendem a estabelecer uma igualdade de sexos; (3) a ordem nacional, quando a força é dos cultos.

Modernamente há a subversão total deste critério:

1. Pela democracia, que põe o critério decisivo no *número*, não na *inteligência*.
2. Pela pressão económica, que, atirando as mulheres para a vida extra-doméstica, tende fatalmente a estabelecer essa igualdade com os homens.
3. Pelo critério brutal da força, que tende a implicar que quem deve mandar é o mais forte.

Amº e obgdº

António Mora

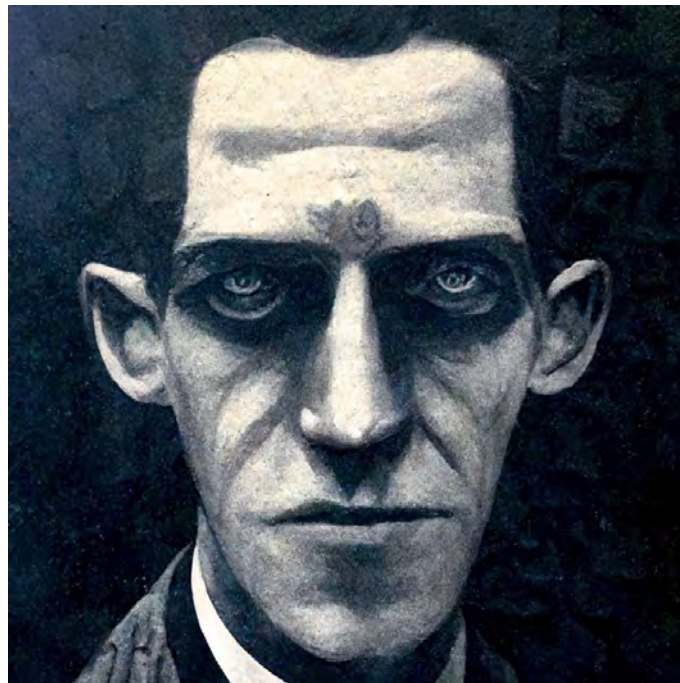


Plenipotent António Mora:

Well, I certainly have covered a lot of paper! I trust you can pardon my verbosity and boresomeness, as well as my occasional expression of sincere opinions which differ from your own. As a matter of fact, all my favourite major correspondents are persons with whom I differ on some subject or another — usually

many subjects—so that my long letters always tend to fall more less into the debate class. Just now—or rather, after I get some less agreeable work done—I’m preparing to demolish the critical position of a chap who despises weird literature and exalts smart sophistication, and after that I shall tackle a fellow who retains a more or less sheepish belief in the occult. Hammering toward truth amidst a chaos of conflicting opinions is something which has always seemed to me especially fascinating.

Let me say at the outset that there was no need of regretting anything in your former letter, since **I never take offence at any genuine effort to wrest the truth or deduce a rational set of values from the confused phenomena of the external world.** It never occurs to me to look for personal factors in the age-long battle for truth. I assume that all hands are really trying to achieve the same main object—the discovery of sound facts and the rejection of fallacies—and it strikes me as only a minor matter that different strives may happen to see a different perspective now and then. And in matters of mere preference, as distinguished from those involving the question of truth versus fallacy, I do not see any ground whatever for acrimonious feeling. Knowing the capriciousness and complexity of the various biological and psychological factors determining likes, dislikes, interests, indifferences, and so on, one can only be astonished that any two persons have even approximately similar tastes. To resent another’s different likes and interests is the summit of illogical absurdity. It is very easy to distinguish a sincere, impersonal difference of opinion and tastes from the arbitrary, ill-motivated, and irrational belittlement which springs from a hostile desire to push another down and which constitutes real offensiveness.



I have no tolerance for such real offensiveness—but I greatly enjoy debating questions of truth and value with persons as sincere and devoid of malice as I am. Such debate is really a highly valuable—almost indispensable—ingredient of life; because it enables us to test our own opinions and amend them if we find them in any way erroneous or unjustified. One who never debates lacks a valuable chart or compass in the voyage for truth—for he is likely to cherish many false opinions along with sound ones for want of an opportunity to see each opinion viewed from every possible angle. I have modified many opinions of mine in the course of debate, and have been intensely grateful of the chance of so doing.

What we must do is to shake off our encumbering illusions and false values—banishing sonorous platitudes in a civilised realisation that the only things of value in the world are those which promote beauty, colour, interest and heightened sensation. The one great crusade worthy of an enlightened man is that directed **against whatever impoverishes imagination, wonder, sensation, dramatic life, and the appreciation of beauty. Nothing else matters.** And not even this really matters in the great void, but it is amusing to play a little in the sun before the blind universe dispassionately pulverises us again into that primordial nothingness from whence it moulded us for a second's sport.

Yrs for the Litany of the Worm—

Luveh-Keraph



Dear Luveh-Keraph,

Um cansaço, um acinzentado não saber o que me espera...

Mas que nos importava que se ganhem ou percam as guerras, quando as almas se extraviam?

Tenho escrito mais, mas mando o que está completo e é mais fácil copiar. É pena que vá tudo em letra de máquina, que torna a poesia pouco poética, mas assim é mais rápido e nítido.

Nem eu nem o meu velho e imperfeito amigo Álvaro de Campos socializamos a nossa apreciação. Mas isto, que nada despe à apreciação, também nada rasga da que é dada cooperativamente.

O que não seria decente é que renegássemos o que não chegámos a dizer. Por isso, nesta carta atrasada à pressa, lhe enviamos, exigindo que v. as considere como as primeiras, as palavras fundamentais do nosso apreço e da nossa amizade.

Receba o abraço muito amigo do seu
Fernando Pessoa.



Dear Fernando:

The **black kitten** across the black garden continues to be a frequent visitor—had him over all yesterday evening. He is certainly an imp from Azathoth's nethermost gulf of tenebrous chaos!

When I was three or less I listened avidly to the usual juvenile fairy lore, and Grimm's Tales were among the first things I ever read, at the age of four. When I was five the Arabian Nights claimed me, and I spent hours in playing—Arab-calling myself "Abdul Alhazred", which some kindly elder had suggested to me as a typical Saracen name. It was many years later, however, that I thought of giving Abdul an eighth-century setting

When I was six years old, I encountered the mythology, of Greece and Rome through various popular juvenile media, and was profoundly influenced by it. I gave up being an Arab and became a Roman, incidentally acquiring for ancient

Rome a queer feeling of familiarity and identification only less powerful than my corresponding feeling for the eighteenth century. and attributing to him the dreaded and unmentionable *Necronomicon*!

Yrs by the Ebon Casket —

Abdul Alhazred



Meu prezado Camarada Alhazred:

“La France en 1950: Chacun a un pseudonyme, car c’était là l’usage il y a 50 ans chez les apaches, et tells autres.” Jean Seul de Méluret

Eu sou uma infinidade de pessoas, divergentes e contrárias a si mesmas, sincero em todas elas conjuntamente. De resto, o que escrevo é vida ou arte, se mesmo uma carta é vida sincera fingida em palavras?

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura — cara, estatura, traje e gesto — imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto vejo... E tenho saudades deles.

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças.

A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação.

Um grande abraço do seu

F. Pessoa

PS: Já revelaram a identidade de Álvaro de Campos, para meu dissabor.



Caro Fernando,

I adopted the pseudonym of “Valerius Messala” —Roman and not Greek, since Rome had a charm all its own for me.

When about seven or eight I was a genuine pagan, so intoxicated with the beauty of Greece that I acquired a half-sincere belief in the old gods and nature-spirits. I have in literal truth built altars to Pan, Apollo, Diana, and Athena, and have watched for dryads and satyrs in the woods and fields at dusk. Once I firmly thought I beheld some of the sylvan creatures dancing under autumnal oaks; a kind of “religious experience” as true in its way as the subjective ecstasies of any Christian... whose unimaginative emotionalism and my unemotional imaginativeness are of equal valuelessness from an intellectual point of view. If such a Christian tell me he

has felt the reality of his Jesus or Jahveh, I can reply that I have seen the hoofed Pan and the sisters of the Hesperian Phaethusa.

All good wishes,

Valerius Messala



Meu prezado Camarada Valerius Messala:

Os deuses são o primeiro grau da abstracção.

O monoteísmo é uma religião de decadência, porque, conquanto um indivíduo possa sem grande mal ser introvertido, um povo todo não o pode ser sem perder a noção verdadeira do mundo e da vida, a noção concreta deles, o que dá, como é de ver, a desadaptação e a decadência.

Apoia-se esta demonstração fácil em três raciocínios simples. A religião pagã é politeísta. Ora a natureza é plural. A religião pagã é humana. Os actos dos deuses pagãos são actos dos homens magnificados; são do mesmo género, mas em ponto maior, em ponto divino. Os deuses não saem da humanidade rejeitando-a, mas excedendo-a, como os semi-deuses. A natureza divina, para o pagão, não é anti-humana ao mesmo tempo que super-humana: é simplesmente super-humana.

A morte é a origem da vida. As cousas “sem vida” são mais elas próprias. A *desintegração* é a causa da vida.

Um grande abraço para si do muito seu

António Mora





Dear António Mora:

As for religious belief in general—I see no reason for entertaining any. All notions of cosmic consciousness & purpose, & of the importance of man in the limitless pattern of the universe, are plainly myths born of the imperfect information of man's early days. Today we know more about the background of the phenomena around us; & our present knowledge includes nothing which could reasonably lead us to assume the existence of a vast manlike intelligence (the idea is childish, since today we know that the very essence of thought, consciousness, & purpose is the organic brain of highly developed mammals—a thing utterly inconsistent with vague, unparticled^{REVER} force) in space as a whole.

Religious people seek a mystical identification with a system of hereditary myths; whereas I, who am non-religious, seek a corresponding mystical identification with the only immediate tangible external reality I which my perceptions acknowledge—i.e., the continuous stream of folk—ways around me. I achieve this mystical identification simply by a symbolic acceptance of the minor externals whose synthesis constitutes the surrounding stream. I follow this acceptance purely for my own personal I pleasure - because I would feel lost in a limitless and impersonal cosmos if I had no way of thinking of myself but as a dissociated and independent point. And my particular way of following it is simply that dictated by relative ease and a natural economy of energy.

No—I've never read any of the jargon of formal "occultism", since I have always thought that weird writing is more effective if it avoids the hackneyed superstitious and popular cult formulae. I am, indeed, an absolute materialist so far as actual belief goes; with not a shred of credence in any form of supernaturalism - religion, spiritualism, transcendentalism, metempsychosis, or immortality. It may be, though, that I could get the germs of some good ideas from the current patter of the psychic lunatic fringe; and I have frequently thought of getting some of the junk

sold at an occultists book shop in 46th St. The trouble is, that it costs too damned much for me in my present state.

Yrs in the Dark Brotherhood

E'ch-Pi-El



Caro E'ch-Pi-El:

Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não.

Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Extrema do Ocultismo, evita a expressão “Deus”, dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer “Grande Arquitecto do Universo”, expressão que deixa em branco o problema de se Ele é criador, ou simples Governador do mundo. Dadas estas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do espiritismo, intelectualmente ao nível da bruxaria, que é magia também), o caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto à “iniciação” ou não, posso dizer-lhe só isto: não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma.

Is there a vacuum between bad and good?
Um grande abraço

Fernando Pessoa



Dear Pessoa,

It is folly and hypocrisy to use the hack terms “God” and “religion” to describe things having no relationship to the original concepts back of those terms. Whilst certain of the value centric and teleological implications of these fellows may be said to form a pale echo of the obsolete theism, especially in some of its more mystical Hindoo phases, it is ridiculous to consider them as a prolongation of the highly dogmatic and childish specific set of delusions constituting the nominal Christianity of the Western World. According to any person following the Christian religion in its basic essence, be he a Papist or Protestant, both Jeans and Einstein are definite atheists. Thus we see the element of puerile fashion and irrational mob-psychology in any popular trend inclusive enough to favour at once, and allegedly on the same grounds, the crazy archaism of a Chesterton and the indecisive word-juggling of a Jeans or an Einstein.

Blessings of Sathanas & his Archfiends upon thee!
Thine in the Kshan Ritual—

E’ch-Pi-El





Meu caro E'ch-Pi-El:

Onde está Deus, mesmo que não exista? Quero rezar e chorar, arrepender-me de crimes que não cometi. Nunca tive alguém a quem pudesse chamar "Mestre". Não morreu por mim nenhum Cristo. Nenhum Buda me apontou o caminho. No alto dos meus sonhos nenhum Apolo ou Atena me apareceu, para que me iluminasse a alma. O Deus Criador das Coisas, é apenas uma manifestação, é uma Ilusão.

Toda a criação é ficção e ilusão. A Matéria é uma Ilusão para o Pensamento; o Pensamento uma ilusão para a Intuição; a Intuição uma ilusão para a Ideia Pura; a Ideia Pura é uma Ilusão para o Ser. E o Ser é essencialmente Ilusão e Falsidade. Deus é a Mentira Suprema.

O homem perfeito do pagão, era a perfeição do homem que há, o homem perfeito do cristão é a perfeição do homem que não há, homem perfeito do budista é a perfeição de não haver homem. A raça dos deuses e dos homens é uma só.

Pertenço a uma geração que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas. Não posso aceitar Jeová, nem a humanidade. Cristo e o progresso são para mim mitos do mesmo mundo. Não creio nem na virgem Maria nem na electricidade!

Qualquer que seja o segredo do mistério das coisas, ele é, por certo, muito complexo; ou, se é muito simples, é de uma simplicidade que não temos faculdade que veja. Conta a maioria das doutrinas filosóficas tenho a queixa de que são simples; o facto de quererem explicar é prova bastante de tal, pois explicar é simplificar.

Por fantasista que seja a teoria do mal de Soame Jenyns, não é, ao menos, absurda, como o é a doutrina de um deus onipotente e bom, mas criador do mal, porque de tudo. A hipótese de Soame Jenyns tem, até, a vantagem – talvez ilusória, porém aparente – da analogia; assim como intervimos – umas vezes para bem deles, outras para mal; umas talvez para bem supondo que é para mal, e vice-versa – na vida dos seres nossos inferiores, assim se pode conceder que procedem para

connosco seres que nos são tão superiores como o somos aos gados dos nossos campos, ou às aves dos nossos ares.

Amigo sincero e grato,

Barão de Teive



Dear Barão de Teive:

If religion were true, its followers would not try to bludgeon their young into an artificial conformity; but would merely insist on their unbending quest for *truth*, irrespective of artificial backgrounds or practical consequences. With such an honest and inflexible *openness to evidence*, they could not fail to receive any *real truth* which might be manifesting itself around them.

The fact that religionists do *not* follow this honourable course, but cheat at their game by invoking juvenile quasi-hypnosis, is enough to destroy their pretensions in my eyes even if their absurdity were not manifest in every other direction.

Of course, their policy is the habitual ostrich-act of all primitive thinkers. When they see that honest openness to evidence does not incline their children toward the preferred system of myths, they do not behave like civilised beings and question the validity of the myths, but turn about and try to cripple the mental receiving apparatus of their children until the poor mites duplicate the accidental bias of their misinformed elders and forcibly acquire the same set of meaningless moods and obsolete prejudices.

Thus each of the deeply-seated myth-systems carries on - the little Hindoo becoming a Brahma-worshipper like papa, the little Moslem continuing the ancestral whine of Allah, the little Yankee intoning nasal psalms to the god or demigods of the Christians, the little Jap burning more and more incense at Shinto shrines...and

so on... ad infinitum... ad absurdum... and pretty soon the solar system will play out, and nobody in the cosmos will know that there has ever been any earth or human race or Brahmins or Moslems or Christians or Shintoists or such... dust no dust... and the ironic laughter of any entity which may happen to be watching the cosmos from outside... ho, hum!

Under the Infra-Red Seal of N'kai

E'ch-Pi-El



Meu querido E'ch-Pi-El:

Desculpe que eu comece esta carta por lhe falar de mim. Mas não é de mim que falo, antes de eu em outro, e não sei quem fala.

Eu lhe explico: estando ontem no meu quarto, com o pensamento demasiado acordado para me ir deitar, acerquei-me da cómoda e comecei escrevendo o essencial de um tratado filosófico, a que dei por título Tratado da Negação. Pura inteligência sem corpo, estranhando mesmo a mão que traçava as letras na folha, iniciei de seguida um Tratado de Astrologia, e logo depois uma Introdução ao Estudo do Ocultismo. Várias páginas seguidas escrevi, e espero desenvolver nas próximas noites esses livros – cuja estrutura inteira logo adivinhei, como se os recebesse já feito. Mas ouça o mais extraordinário: quando parei de escrever, já a madrugada se levantara, olhei-me no pequeno espelho oval que há na parede. E vi claramente, sobreposta à minha cara, a cara de um homem mais velho, de longas barbas. Voltei às páginas escritas, e assinei-as com o nome do autor que é o delas: Raphael Baldaya, astrólogo.

Não pense que enlouqueci, a não ser que você chame loucura a nós existirmos como porta por onde entram na existência seres mais reais do que nós, para nos indicarem os caminhos que desconhecemos.

Na verdade, há muito tempo pondero estabelecer-me em Lisboa como astrólogo. Eu receio um pouco pôr os horóscopos ao serviço do comércio, vendendo aquilo que só deve ser ganho com estudo – mas a necessidade material é pesada, e o surgimento de Rapahael Baldaya parece-me bom sinal

Que pensa você?



Subitamente descreio do postigo Raphael Baldaya, em quem de novo acreditarei amanhã. Com estes interlúdios de sinceridade me consolo de heteronímicos consolos. Sinceridade? Antes estilo, retórica, mentira fingida, e eu a saber que são falsas as frases em que juro ser sincero, e estou descrendo agora mesmo desta frase que escrevo. Você vê bem **o tormento de eu me erguer múltiplo**, por isso tantas vezes demoro a responder às suas cartas, a comentar os seus poemas.

Com a alma embrulhada para dentro, mal consigo sair da prisão de mim. Não são as suas cartas que se perdem (recebi a de 27 de Novembro, com os três poemas), sou eu que me descubro, de mim próprio, perdido.

Diga-me rapidamente o que pensa disto tudo. Eu sinto orgulho, e sinto medo.

A ninguém posso contar estas coisas, senão a si.

Tudo o que poderia ser grande é afinal falso.

Esta última frase tem o beneplácito do Sr. Engenheiro Álvaro de Campos, que lhe envia cumprimentos futuristas.

E receba milhares de abraços do sempre seu

Fernando Pessoa





Dear Pessoa,

I seem to be a hard person to locate these days! Even now I am on the move again, having picked up your letter just as I was leaving for Boston to visit a friend & accompany him on a trip to the “Dunwich” region of central Massachusetts. This reply is written in the Boston zone, but I’ll hold it till I get home in order to enclose those Yuggothian fungi you wish.

Turning to your individual theories—here, of course, my ignorance continues to disqualify me as an intelligent arbiter.

It is now clear to me that any actual literary merit I have is confined to **tales of dream-life**. Strange shadow, and cosmic “outsideness”, notwithstanding a keen interest in many other departments of life and a professional practice of general prose and verse revision. Why this is so, I have not the least idea. I have no illusions concerning the precarious status of my tales, and do not expect to become a serious competitor of my favourite weird authors—Poe, Arthur Machen, Dunsany, Algernon Blackwood, Walter de la Mare, and Montague Rhodes James. The only thing I can say in favour of my work is its **sincerity**. I refuse to follow the mechanical conventions of popular fiction or to fill my tales with stock characters and situations, but insist on reproducing real moods and impressions in the best way I can command. The result may be poor, but I had rather keep aiming at serious literary expression than accept the artificial standards of cheap romance.

I have tried to improve and subtilize my tales with the passing of years, cut have not made the progress I wish. Some of my efforts have been cited in the O’Brien and O. Henry annuals, and a few have enjoyed reprinting in anthologies; but all proposals for a published collection have come to nothing.

Yrs in the Dark Brotherhood

E'ch-Pi-El



Meu prezado Camarada E'ch-Pi-El,

O Mundo é formado de duas ordens de forças: as forças que afirmam e as forças que negam. As forças que afirmam são as forças criadoras do mundo, emanadas sucessivamente do Único, centro da Afirmação. As forças que negam emanam de além do Único. O Único, de quem Deus, o Deus Criador das Coisas, é apenas uma manifestação, é uma Ilusão. Toda a criação é ficção e ilusão. Assim como a Matéria é uma Ilusão, provadamente, para o Pensamento; o Pensamento uma ilusão para a Intuição; a Intuição uma ilusão para a Ideia Pura; a Ideia Pura é uma ilusão para o Ser. E o Ser é essencialmente Ilusão e Falsidade, Deus é a Mentira Suprema.

Um grande abraço do seu amigo certo, admirador e obrigado.

Raphael Baldaya



Dear Baldaya:

If all things be from a God infinitely good, then good must be in all things. Plurality comes from this unity; is plurality evil? And if it be said that time and space which make the world as it is are principles of evil, whence do they come? If from a good God, they are good. If from another thing there are two principles, as Zoroaster said. Evil again, it is said, is the result of our earthly condition, imperfection is the result of creation. But if creation be by God, creation cannot be evil, since God is considered as good.

Again, it may be argued, the world is a manifestation. How the characteristic of a manifestation is that it is the opposite of the thing manifested. The one is manifested as many, the immutable as that which has motion.



Therefore then the good is manifested as the bad. The explanation seems to be good. But if this be so, there is, this is a law of manifestation. God is then governed by a law? The *Fatum* of the romans, the *Ananke* of the Greeks is then greater than God himself? God is then not the *supreme* Being?

What this means—and it means it just as plainly, for all the jaunty flippancy of touch-and-go epigrammatists who dare not put their fallacies to the test of honest reason and original cerebration – is simply this: that although each of the conflicting orthodoxies of the past, founded on known fallacies among primitive and ignorant races certainly has an *equal theoretical chance* with any chance with any other orthodoxy or with any theory of science of being true, *it most positively has no greater chance than has ANY RANDOM SYSTEM OF FICTION, DEVISED CAPRICIOUSLY BY IGNORANCE, DISEASE, WHIM, ACCIDENT EMOTION, GREED, OR ANY OTHER AGENCY INCLUDING CONSCIOUS MENDACITY HALLUCINATION, POLITICAL OR SOCIAL INTEREST, AND ULTERIOR CONSIDERATIONS IN GENERAL.* If we could shave off the moustachelets of our Chestertons and rub their noses in this plain truth, we would have fewer spectacles of neo-obscurantism.

Yrs by the Black flame—

E'ch-Pi-El



Meu prezado camarada E'ch-Pi-El:

Não acredito em Deus porque nunca o vi. Se ele quisesse que eu acreditasse nele, Sem dúvida que viria falar comigo, E entraria pela minha porta dentro, Dizendo-me, *Aqui estou!*

Mas se Deus é as flores e as árvores, E os montes e sol e o luar, Então acredito nele, então acredito nele a toda a hora, Mas se Deus é as árvores e as flores e os montes e o luar e o sol, para que lhe chamo eu Deus?

Amigo sincero e grato,

Alberto Caeiro





My dear Caeiro,

Humanity means **mind**—but the physical is shared by all the less highly organised forces of the cosmos. With these underlying assumptions, it would be hard for me to attach any primary importance to the physical. I do, however, recognise its secondary importance in making consciousness effective and in safeguarding the fruits of consciousness; hence (as I said before) never share the views of those idealists or pacifists who actually despise it. Indeed, I have just as much of a controversy with them as with these opposite extremists who primarily enthrone the physical. As a matter of fact, the natural principles of aesthetics demand a certain amount of harmony in any organism; and such is the origin and construction of the human animal that it would be disharmonic and ill-proportioned if lacking in a certain amount of physical development and physical assertiveness. Decidedly, I have nothing in common with the **fanatical anti-physicalism** of such extreme ascetics as the genuine Christians or the “Yogis” and other mystics of the East. On the contrary, I thoroughly endorse the Horatian precept of “mens sana in corpore sano”, and am keenly sensitive to the vivid drama of physical force—acting in its proper proportion—in the stream of history.

Altogether, **Kant** is one whose name might be quite readily commenced with a lower-case “c”. His value in stimulating thought and advancing philosophy need not be questioned, but in matters of detail he is simply an empty and exaggerated name—one of those figures who receive accretions of blind adulation until they become mere magic words—mystical abracadabras of classical tradition whose revered mouthings and dialectics would evaporate if examined without the deafness and blindness of irrational veneration. As sequels to Kant, I sincerely trust that you will read Schopenhauer and Nietzsche. Lest you fancy that I am making an idol of **Nietzsche** as others do of Kant, let me state clearly that I do not swallow him whole. His ethical system is a joke—or a poet’s dream, which amounts to the same

thing. It is in his method, and his account of the basic origin and actual relation of existing ideas and standards, which make him the master figure of the modern age and founder of unvarnished sincerity in philosophic thought.

Yrs be the Pentacle of Noth—

Luveh-Keraph



Caro Luveh-Keraph,

A escravatura é a lei da vida, e não há outra lei, porque esta tem de cumprir-se, sem revolta possível nem refúgio que achar. Todo o esforço é um crime porque todo o gesto é um sonho morto.

Tudo, quanto penso ou sinto, inevitavelmente se me volve em modos de inércia. O pensamento, que em outros é uma bússola da acção, é para mim um microscópio dela, que me faz ver universos a atravessar onde um passo bastara para transpor – como se o argumento de Zenão, da intransponibilidade de cada espaço, que pode ser infinitamente divisível, é pois infinito, fosse uma droga estranha com que me houvessem intoxicado o organismo espiritual.

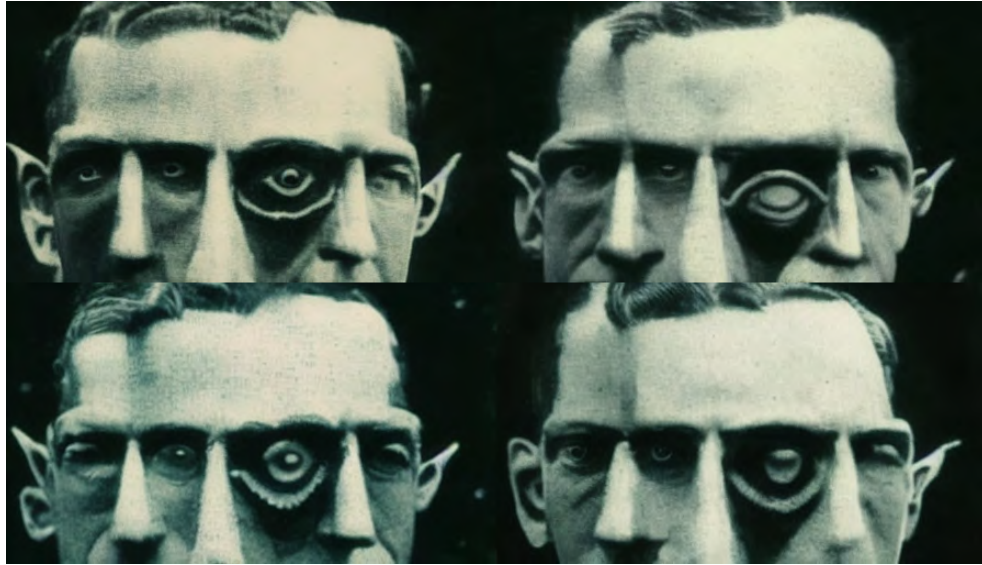
Creia sempre na amizade e na admiração do seu muito dedicado,
Bernardo Soares



Dear Soares:

All is chance, accident, and ephemeral illusion—a fly may be greater than Arcturus, and Durfee Hill may surpass Mount Everest – assuming them to be removed from the present planet and differently environed in the continuum of

space-time. There are no values in all infinity—the least idea that there are is the supreme mockery of all. All the cosmos is a jest, and fit to be treated only as a jest, and one thing is as true as another. I believe everything and nothing—for all is chaos, always has been, and always will be. Ease, amusement—these are only relative qualities fit to be classed as values.



But after all, what is life and its purpose? What right has man arbitrarily to assume his own importance in creation? Science can trace our “world to its source; to the moment of its birth from the great solar nebula in the remote past. More—Science can demonstrate that all the planets of our system had a similar origin. Extending the principle to the sidereal heavens, from whose contemplation, indeed, the nebular hypothesis was originally derived, we find the nebular form is the present condition of all creation—a condition which precludes the existence of life. Therefore we are able to comprehend that the human race is but a thing of the moment; that its existence on this planet is extremely recent, as infinity is reckoned; and that its possible existence in all the expanse of illimitable space is but a matter of yesterday.

Space and time have always existed and always will exist. This is the only legitimate axiom in all philosophy. And we are able to see that not only humanity, but all other forms of organic life as well are mere innovations; unless, perchance, previous and unknown universes have flourished and perished in the irretrievable recesses of the incomprehensibly remote past.

Our human race is only a trivial incident in the history of creation.

And more: may not all mankind be a mistake—an abnormal growth—a disease in the system of Nature—an excrescence on the body of infinite progression like a wart on the human hand? Might not the total destruction of humanity, as well as all animate creation, be a positive *boon* to Nature as a whole?

How arrogant of us, **creatures of the moment**, whose very species is but an experiment of the *Deus Naturae*, to arrogate to ourselves an immortal future and considerable status! How do we know that we have a right to live?



Our philosophy is all childishly *subjective*—we imagine that the welfare of our race is the paramount consideration, when as a matter of fact the very existence of the race may be an obstacle to the predestined course of the aggregated universes of infinity!

How do we know that that form of atomic and molecular motion called “life” is the highest of all forms? Perhaps the dominant creature—the most rational and God-like of all beings—is an invisible gas! Or perhaps it is a flaming and effulgent mass of molten star-dust. Who can say that men have souls while rocks have none?

Perhaps the best thing a man might do is to annihilate himself! But of this we know nothing. We are here on a grain of dust called the Earth, and endowed with a certain imperfect and unhappy consciousness called “life”.

There is such a thing as pleasure and happiness tho’ it is experienced by few, and only to be obtained by a career of such strenuous achievement that the majority are denied more than a sip. False, loose pleasures are not happiness at all, and are invariably compensated for by misery, the certain result of wide deviation from the normal. In short, most of us have no hope of happiness, nor should we waste our energy in striving for it, since it is all but **unattainable**.

Yrs by the Spotted Tentacles of Yith—

Luveh-Keraph





Caro Luveh-Keraph,

Além de ter demorado um pouco o responder-lhe por não sei que razão propriamente definível, demorou-me um pouco mais, ao pensar em escrever-lhe enfim, o não saber bem o que lhe hei-de dizer, que V. já não saiba, da alta opinião que tenho do seu génio.

É preciso criar abismos, para a humanidade que os não sabe saltar se engolfar neles para sempre. Criar todos os prazeres, os mais artificiais possível, os mais estúpidos possível, para que a chama atraia e queime.

O problema da sobrepovoação, o problema da sobreprodução eliminam-se criando-se focos de eliminação humana (por meio de todos os vícios), criando focos de inércia humana (por meio de todas as seduções). Fazer suicidas, eis a grande solução sociológica.

Guarde-vos Deus; e que a Futura Divindade Tutelar das Estranhezas Irritantes vos assente à sua mão direita.

Álvaro de Campos



Noble & Diabolic Álvaro de Campos,

You know Theobaldian reserve, Theobaldian conservatism, and Theobaldian adherence to the old all indecision and precipitate an abrupt turn of affairs. In this case finance, pessimistic weighing of all life against cyanidic oblivion, sheer inertia, reticence, and a blind clinging to the hibernatory past as represented by uncommercial daytime sleeping at 598, all united to maintain a listless status-quo. Then dawned the inevitable need of doing something definite the need to “get up and get” industrially, or to make good my ancient plan of shuffling off to a Swan Point subterranean repose. The old sleep was over, and unless I wished to face a new and

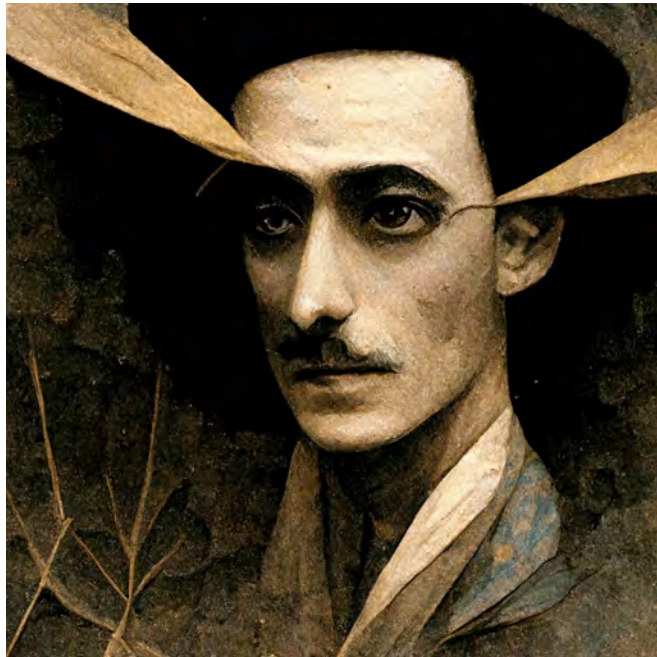
voluntarily eternal sleep I must secure the settled and bracing environment which can electrify a fat, ambitionless, and drowsing senile shuffler into a real man and professionally capable entity.



With apologies for the inadequate scrawl which my present chaos forces me to substitute for a real letter.

Yrs by the Sunken Monolith—

Grandpa Theobald



Excelentíssimo Grandpa Theobald,

Atinjo, quebrando todos os laços, excepto o último, entre mim e a vida, aquela clareza da alma em sentir, e a do entendimento em compreender, que me dão as palavras com a sua força.

O suicídio é um impulso como o que leva a deitar cedo.

Devo tomar uma bebida ou suicidar-me?

Creia sempre na amizade e na admiração do seu muito dedicado,

Barão de Teive



Dear Baron:

It might be said that I am just about two inches from the suicide level-among that vast majority for whom existence is the barest shade preferable to non-existence. But, of course, that bare shade makes a vast amount of difference. What keeps me alive is the ability to look back to the past and imagine I am still in 1902 or 1905. Of all my dreams, about 0.8 are of that period—with myself in short trousers and at the old home, with my mother, grandfather, black cat Nigger-Man, etc. still alive. Thus the world of the early 1900's still exists for me in about a third of the hours of my daily life. As long as I can retain the books and pictures and furniture and accessories of those days, as I still do, I have something to live for. When I no longer can, I shall move to that lot in Swan Point Cemetery which is reserved for me.

H P L

P. S. Just had word from Howard's father. Sad news is all too true. R E H shot himself when he learned that his mother's illness was fatal. Double funeral. The shock to poor old Dr. Howard must be unbearable - wife & splendid only child gone

at one blow. R E H's melancholy streak must have gone deeper than we thought—for the most can take the inevitable loss of the elder generation more philosophically.

Best wishes—

Yrs most cordially and sincerely

Howard Philips Lovecraft



Caro Howard,

Não lhe tenho escrito. Tenho atravessado uma enorme crise intelectual. E agora estou muito pior, com a enorme tragédia que nos aconteceu a todos.

O Sá-Carneiro suicidou-se em Paris no dia 26 de Abril.

Não tenho cabeça para lhe escrever, mas não quero deixar de lhe comunicar isto.

Claro está que a causa do suicídio foi o temperamento dele, que fatalmente o levaria àquilo. Houve, é claro, uma série de perturbações que foram as causas ocasionais da tragédia.

Ele suicidou-se com esticnina. Uma morte horrorosa. Já tencionara suicidar-se três vezes – em 3 de Abril a primeira.

Uma grande desgraça!

Naturalmente *Orpheu* publicará uma plaquette, colaborada só pelos seus colaboradores, à memória do Sá-Carneiro. Logo que v. puder, portanto – quanto antes melhor – v. mande-me qualquer coisa breve (o mais esmerado possível) à memória dele. Não se esqueça. O bom era se o mandasse pelo próximo vapor.

E dê-me notícias suas. Não as tenho tido.

Creia V. Ex.^a no respeito e na admiração

Fernando



My dear Fernando:

The death of my **mother** on May 24 gave me an extreme nervous shock, and I find concentration and continuous endeavour quite impossible. I am, of course, supremely unemotional; and do not weep or indulge in any of the lugubrious demonstrations of the vulgar- but the psychological effect of so vast and unexpected a disaster is none the less considerable, and I cannot sleep much, or labour with any particular spirit or success.

For my part, I do not think I shall wait for a natural death; since there is no longer any particular reason why I should exist. During my mother's lifetime I was aware that voluntary euthanasia on my part would cause her distress, but it is now possible for me to regulate the term of my existence with the assurance that my end would cause no one more than a passing annoyance. Possibly I shall find enough interesting things to read and study to warrant my hanging on indefinitely, but I do not intend to endure boredom beyond a certain limit. It is better to be as one was in the eternity before he was born. My mother was, in all probability, the only person who thoroughly understood me, with the possible exception of Alfred Galpin.

Yrs most cordially & sincerely,

Howard



Prezado Howard,

Por defronte da janela única do quarto de onde lhe escrevo acaba de passar um enterro. Estava aberta e eu, aqui sentado, notei subconscientemente o deslizar dos trens cujo rodar múltiplo se vai agora perdendo no fim da rua, onde uma

alteração no som do passo me diz que viraram já a esquina. O enterro não me interessaria nem julgaria eu que ele para si tinha interesse se não conhecesse o homem cujo passamento se deu. Conheci-o ligeiramente porque poucas vezes lhe falei; largamente porque o compreendi. Não sei se serei bem sucedido na narração que vou fazer. Sinto que compreendo melhor do que conscientemente compreendo. Seja-me dado ao menos escolher palavras que sirvam de ponte às minhas intuições do meu espírito para o seu. Que uma intuição minha lhe desperte uma intuição e assim confessadamente nos entendamos.

Sempre e muito seu,

Fernando



Dear Fernando,

Sorry your health has been giving you so much trouble, and hope you can somehow manage to get more exercise and outdoor air despite commercial exigencies. Can't you do more of your writing in the open, as I do? I've probable mentioned before that no fine summer afternoon ever finds me under roof. Current work and reading all go into a black leatherette bag, and accompany me to whatever neighbouring woodland retreat I choose. Likewise when I am way—I always choose some picturesque park or other outdoor spot to do my reading and writing in. Here in New Orleans, as I mentioned before, my headquarters is ancient Jackson Square - where I am at the present moment. But as for health—I'm only just on my feet again myself. I was slowly recovering from my April cold when I hit New York, but there the unheated condition of Long's apartment house gave me a hell of a relapse. I used 33 handkerchiefs in the course of only a few days, and could not smell or taste a thing from May 3 until 3 days ago! All my southward trip—enjoyable as it was—was made under the most distressing nasal and bronchial conditions, with a steady headache accompaniment! But the warmth of New Orleans is baking the venom out of me, and I feel better each day.

Things hereabouts have just been thrown into chaos by a most unexpected disaster. while answering the doorbell during my absence, my aunt slipped on the stairs & broke an ankle. Doctor... ambulance... Rhode-Island Hospital... X-ray... ether.... setting in plaster cast... room in Ward K.... prospect of 6 weeks in bed & several more on crutches... & a financial drain of utterly paralysing magnitude. A truly beautiful thing to happen when one is half-settled in a new home! Well—there's no danger, although restriction to one recumbent posture is rather hard on the back—& on the nerves.

My aunt progresses as expected, though her restriction to one posture is giving her a lame back. In about a week she will probably return home with a nurse. I visit the hospital each day, & am kept so busy that all travel plans are off. I've enjoyed the warmer weather, though our temperatures haven't equalled yours. Have taken some long walks south of the city - one to the quaint & ancient fishing village of Pawtuxet. And, of course, I do most of my writing outdoors in parks.

Yrs in the Dark Brotherhood

E'ch-Pi-El



Querido E'ch-Pi-El:

De há meses para cá que tenho a pesar sobre mim a gravíssima doença de minha mãe. Ela teve uma intermitente doença nervosa e ficou com uma paralisia em todo o lado esquerdo do corpo. Vai melhorando — segundo as cartas que recebo — mas tão lentamente, tão incertamente, que eu nunca posso tirar do meu espírito a

pressão fria da incerteza a respeito dela. Já esta angústia, hoje consubstanciada comigo, me apoquenta e me desvaira.

Acrescente-se-lhe o grande sofrimento que você — sem querer, é claro — me causou com a sua terrível crise. Não sei se você avalia bem até que ponto eu sou seu amigo, a que grau eu lhe sou dedicado e afeiçoado. O facto é que a sua grande crise foi uma grande crise minha, e eu sentia, como já lhe disse não só pelas suas cartas, como, já de antes, telegraficamente, pela “ projecção astral ” (como eles dizem) do seu sofrimento. Acrescente a estas duas graves razões para eu me apoquentar esta outra — que, à parte tudo aquilo, estou atravessando agora uma das minhas graves crises mentais. E imagine você que, para isto não ser tudo, essa crise mental é de várias espécies ao mesmo tempo, e por diversas razões.

Sobreponha, agora, a isto tudo uma pressão de trabalho — não de um género, mas de várias espécies.

Você calcula bem o que tem sido o resultado de tudo isto... Tenho desleixado tudo, fazendo só aquele trabalho que é absolutamente impossível não fazer.

Tenho atrasado o meu trabalho de traduções. Há mais de um mês que tenho para traduzir um livro de 100 páginas pequenas, que, normalmente, eu traduziria em 5 dias. E ainda não tenho traduzidas senão 30 páginas! Vão sempre tarde as minhas cartas para minha família. Para você, você já sabe o que tem sido. É assim com tudo, numa força absurda de perder tempo, de navegar pela costa do Inútil, e outras metafrases análogas — que todas são poucas para o que hoje vivo.

Isto serve para justificar a minha demora em escrever-lhe. Mas o facto de esperar ansiosamente notícias suas, para lhe escrever mais calmamente, tem, também, contribuído um pouco para esta demora.

Um grande abraço do seu

Pessoa





Dear Pessoa:

Commiserations on the varied ills! I' too, have been feeling like hell - with my old winter malady of swelled feet (thank Yuggoth it isn't swelled head!) plus a kind mixed indigestion & and general weakness. Here's to an early summer!

Whether the sensations I strive to utter are actually too nebulous or intangible for concrete utterance, or whether I am simply unequal to the task of uttering them, I have not yet been able to decide; although I tend to incline toward the latter explanation.

And adopting this theory—I am further unable to decide whether my incapacity proceeds from a lack of natural endowments, or whether it is a result of excessive familiarity with pulp fiction and its puerile crudities.

But be all this as it may, the fact remains that whatever I write lacks the subtlety and maturity needed to give really effective expression to the mood behind the picture. For example—at present I am haunted by the cloudy notion of brooding, elder forces surrounding or pervading an ancient house and seeking to achieve some sort of bodily formulation.

All good wishes - & hope the spring rush won't get too oppressive.

Yr ob^t Grandsire

E'ch-Pi-El



Meu querido Amigo:

Agradeço-lhe imensamente a sua carta, e, sobre tudo, a sua anuência ao que lhe pedi. Não negarei que dedico a vida a escrever.

Os textos que termino, mesmo, foram quase sempre redigidos numa só noite, como “O marinheiro”. Quando durmo, acordo outro; como poderia, no dia seguinte, regressar a um texto que já não é meu?



Pensar que considereei uma obra este monte incoerente de coisa, afinal, por escrever! Pensar, neste momento definitivo, que me julguei com força para sistematizar esses elementos todos numa obra acabada e visível!

Se o poder sistematizador do pensamento bastasse para a obra se fazer, se a sistematização fosse coisa que a intensidade da emoção pudesse obrar, como um breve poema ou um curto ensaio, então por certo a minha obra se haveria feito, pois se haveria deveras feito ela, em mim, e não eu a ela, como determinador.

Disponha do seu am^o m^{to} grato

Fernando



Dear Fernando,

I really agree that *Yog-Sothoth* is a basically immature conception, and unfitted for really serious literature. The fact is, **I have never approached serious literature as yet**. But I consider the use of actual folk-myths as even more childish than the use of new artificial myths, since in employing the former one is forced to retain many blatant puerilities and contradictions of experience which could be subtilized or smoothed over if the supernaturalism were modelled to order for the given case. The only permanently artistic use of Yog-Sothothery, I think, is in symbolic or associative phantasy of the frankly poetic type; in which fixed dream-patterns of the natural organism are given an embodiment and crystallisation.



All my tales, except for perhaps one or two, dissatisfy me profoundly on close analysis; and I have about decided to call a halt unless I can manage to do better than I am doing. I am using the new idea as a basis for what might be called laboratory experimentation-writing it out in different manners, one after the other, in an effort to determine the mood and tempo best suited to them. What I shall—or shan't—write hereafter depends to some extent on how I come out with these experiments. My latest move is to destroy all three versions written to date, preparatory to embarking on a fourth. The trouble with most of my stuff is that it falls between two stools—the vile magazine type subconsciously engrafted on my method by W.T. association, and the real story. My tales are not bad enough for cheap editors, nor good enough for standard acceptance and recognition. As Putnam's pointed out, they tend to become too explanatory - to lack subtlety in the manner of Blackwood's "Incredible Adventures" or Machen's "White People." In choosing which direction to take for further efforts, I have little difficulty. Repugnance - and lack of natural cleverness and adaptability—definitely deters me from the popular "eckshun" field so all I can do is to try honestly to write really better stories or give up the whole mess as a bad job - though possibly pulling off consciously mediocre yarns now and then for sheer amusement.

With every good wish, & hoping you like some of the accompanying tales, I remain.

Yrs most cordially,

H P Lovecraft





My dear friend,

To us, Englishmen, of all men the most egotistic, the thought has never occurred that misery and grief ennobles, despicable and self-caused though they be.

As I read my work I ache in mind to perceive how pretentious, how literary-diary-like they are! In some I have even made style. Yet I suffer none the less. A man may suffer as much in a suit of silks as in a sack or in a torn blanket. No more.

Yours faithfully,

Charles Robert Anon





My dear Charles,

I've finished "The Shadow out of Time", but am so badly dissatisfied with it that I can't bear to type it.

Have a sort of time idea of very simple nature floating around in the back of my head, but don't know when I shall ever get around to using. Complications can be imagined. I have no idea how—or from what angle—I shall elaborate the thing.

With best wishes—

Yr most ob^t h^{ble} serv^t

HPL





Caro HPL, meu querido amigo,

Muito obrigado pela sua carta. Entristeceu-me muito o que me diz do seu actual estado de espírito. Mostra-o bem o soneto – deveras belo – que me mandou e que muito agradeço. Mesmo nos pântanos do espírito há lótus que florescem.

Fazer uma obra e reconhece-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, e saber de antemão que ela tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada – isto é o máximo da tortura e da humilhação do espírito. Não só dos versos que escrevo sinto que me não satisfazem, mas sei que os versos que estou para escrever me não satisfarão, também. Sei-o tanto filosoficamente, como carnalmente, por uma entrevisão obscura e gladiolada.

Você parece tomado de uma neurastenia complicada, que eu compreendo bem: como não sofreríamos nós, se vivemos os poentes incertos das nossas almas? Mas, precisamente por isso – e em oposição a isso –, rogo-lhe muito que escreva a sua obra, necessária neste mundo de longos sábados modorrentos...

Deixe a dúvida para os dias da vida, e a incerteza; mas ao escrever seja para si próprio o deus que não há, na insolência de criar o universo.

Por que duvida você do valor da sua obra? Que ouvidos tem dado a quantos não entendem o que escrevemos, pois nada neles existe com que entender? Os bonecos de palha, por mais elegantes que pareçam por fora, serão sempre de palha por dentro. Nós escrevemos as saudades dos tempos futuros e as cores que foram gente, o além-Deus e a alma que foge pela Torre Eiffel acima... E você quer que esses merceeiros de romances nos entendam?

Sempre e muito seu,

Fernando Pessoa.



Dear Pessoa,

The general revolt of the sensitive mind against the tyranny of corporeal enclosure, restricted sense-equipment, and the laws of force, space, and causation, is a far keener and bitterer and better-founded one than any of the silly revolts of long-haired poseurs against isolated and specific instances of cosmic inevitability.

But, of course, it does not take the form of personal petulance, because there is no convenient scape-goat to saddle the impersonal ill upon. Rather does it crop out as a **pervasive sadness and unplaceable impatience**, manifested in a love of strange dreams and an amusing eagerness to be galled by the quack cosmic pretensions of the various religious circuses.

I find myself more and more alone on an island, with an atmosphere almost of hostility gathering around me. I have no opinion, I believe in nothing—but assume for the time whatever opinion amuses me or is opposite to that of the person or persons present. Ho, hum! My cynicism and scepticism are increasing, and from an entirely new cause—the Einstein theory.

The latest eclipse observations seem to place this system among the facts which cannot be dismissed, and assumedly it removes the last hold which reality or the universe can have on the independent mind.

With all good wishes—

Yrs most sincerely—

HPL





Dear Lovecraft,

Não sou nada. Escrevo-lhe hoje por uma necessidade sentimental – uma ânsia aflita de falar consigo. Como de aqui se depreende, eu nada tenho a dizer-lhe. Só isto – que estou hoje no fundo de uma depressão sem fundo. O absurdo da frase falará por mim.

Em dias da alma como hoje eu sinto bem, em toda a consciência do meu corpo, que sou a criança triste em quem a vida bateu. Puseram-me a um canto de onde se ouve brincar. Sinto nas mãos o brinquedo partido que me deram por uma ironia de lata. Hoje, dia catorze de Março, às nove horas e dez da noite, a minha vida sabe a valer isto.

Se eu não estivesse escrevendo a você, teria que lhe jurar que esta carta é sincera, e que as cousas de nexo histórico que aí vão saíram espontâneas do que sinto. Mas você sentirá bem que esta tragédia irrepresentável é de uma realidade de cabide ou de chávina – cheia de aqui e de agora, e passando-se na minha alma como o verde nas folhas.

Foi por isto que o Príncipe não reinou. Esta frase é inteiramente absurda. Mas neste momento sinto que as frases absurdas dão uma grande vontade de chorar. Pode ser que se não deitar hoje esta carta no correio amanhã, relendo-a, me demore a copiá-la à máquina, para inserir frases e esgares dela no *Livro do Desassossego*. Mas isso nada roubará à sinceridade com que a escrevo, nem à dolorosa inevitabilidade com que a sinto.

Isto não é bem a loucura, mas a loucura deve dar um abandono ao com que se sofre, um gozo astucioso dos solavancos da alma, não muito diferentes destes.

De que cor será sentir?

Escrevo à pressa. Desculpe-me o meu caro amigo o cortar aqui carta. Disponha sempre do seu mt.º grato

F. Pessoa

P.S. - Desculpe o atabalhoado desta carta, em todos os seus capítulos, máquinas de escrever diferentes, etc. À força de ter tantas coisas que fazer, todas ao mesmo tempo, estou com a alma não-euclidiana. Outro dia serei (espero) de uma geometria mental mais da velha tradição.

P. S. — Escrevi esta carta de um jato. Relendo-a, vejo que, decididamente, a copiarei amanhã, antes de lha mandar. Poucas vezes tenho tão completamente escrito o meu psiquismo, com todas as suas atitudes sentimentais e intelectuais, com toda a sua histeroneurastenia fundamental, com todas aquelas interseções e esquinas na consciência de si próprio que dele são tão características...



Dear Pessoa,

I cannot even begin to compete with your highly interesting and generously proportioned letter of the 9th, but I can at least attest the sincere appreciation with which I digested that meaty document. I am grateful for the expressions of sympathy regarding my recent bereavement—an event which of course one has to recognise as inevitable, and typical of the plight of mankind amidst an indifferent universe.

Regarding my own stuff—it is regrettable fact that I am never likely to produce anything of general acceptability. The fact is, that I have absolutely nothing to say where actual, unvarnished life is concerned. The events of life are so profoundly and chronically uninteresting to me—and I know so little about them as a whole—that I can't scrape up anything in connexion with them which could possibly have the zest and tension and suspense needed to form a real story.

That is, I am incurably blind to dramatic or fictional values except where violations of the natural order are concerned.

Of course, I understand *objectively* what those values are, and apply them with fair success to the criticism and revision of others' work; but they with fair success to the criticism and revision of others' work; but they do not take hold of my imagination sufficiently to find creative expression.

When I try to think up some vivid sequence of actual events, I simply come to nothing. The spark of creation and instinctive dramatic arrangement simply isn't there. I'm not deeply interested, and I can't get deeply interested. What is more—I don't know enough about life to be an effective exponent of it. On account of my early ill-health and naturally retiring disposition my contacts with mankind—and with its varied aspects, folkways, idioms, attitudes, and standards—have been extremely limited; so that are probably very few people outside the extreme rustic class who are more fundamentally unsophisticated than myself. I don't know what different kinds of people do and think and feel and say—their lives, languages, values, and technical processes are as remote from me as the manners and customs of the Cingalese.



There is no field other than the weird in which I have any aptitude or inclination for fictional composition. Life has never interested me so much as the escape from life. However—there is a region on the border betwixt weirdness and “scientifiction” in which I might conceivably experiment. Indeed—the “Mountains of Madness” belongs largely to this type.

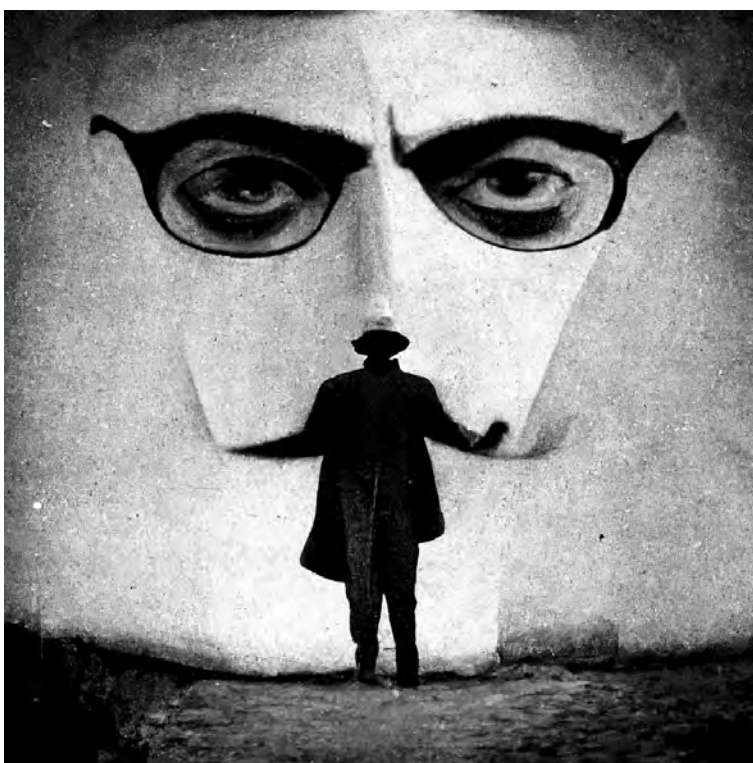
I am sure that you will, upon learning the melancholy circumstances attending its writing, excuse the striking inadequacy of this attempted reply to your piquant and well-supplemented epistle of the first. Only the pressure of extreme nerve-strain could excuse the superficiality and neglectfulness I shall probably exhibit.

I have been constantly attempting tales; though each one has been destroyed after a few pages because of the imaginative barrenness and cheap, concrete mechanicality revealed. After all, it may be that my relation to phantasy is that of the appreciative **reader and spectator** rather than that of the utterer or creator. At any rate, I shall not finish any more tales unless they are better than my previous attempts. Meanwhile the experimenting goes on... the quest for even half-way adequate images and incidents.

You are profoundly lucky to have a regular job—I'd give my eye-teeth for one.

All good wishes—Yrs by th Nine-Legged Goat of Walpurgis -

Luveh-Keraph



Amigo Luveh-Keraph,

Se todas as culpas dependem somente do destino, que nos dá existirem as revistas, e que no-las retira? A culpa, como o sucesso, é apenas uma doença dos nossos olhos.

Animador, deveras, que ainda se troce de *Orpheu*. De resto, dizem-me na livraria que venderam mais alguns exemplares. Se for necessário, autorizarei que os vendam a dez réis. Miséria... Você imagina, meu querido Lovecraft, quanto custará um *Orpheu* dentro de um século, quando a nossa revista for uma preciosidade de colecionador? Você ria, mas creia nisto solenemente.

De resto, estou sem dinheiro nenhum. O que tinha, gastei-o ainda estupidamente num livro mau. Há dois dias não pude jantar, e só não me macei muito com isso porque tinha bebido vinha na exposição do Pedro de Lima, que inaugurou o seu *studio* da Avenida da Liberdade. Mas exposições tão vinícolas não existem todos os dias.

O mais que isto é o que você acertadamente escreve na sua carta: “Que destino horrível este de não ter dinheiro”. Se tivéssemos dinheiro, porém, meu querido Amigo, que seria de nós?

Imagine-se abraçado,

Pessoa



Dear Pessoa,

I believe that weird writing offers a serious field not unworthy of the best literary artists; though it is at most a very limited one, reflecting only a small section of man's infinitely composite moods. Spectral fiction should be realistic and atmospheric - confining its departure from Nature to the one supernatural channel chosen, and remembering that scene, mood, and phenomena are more important in conveying what is to be conveyed than are characters and plot. The “punch” of a truly weird tale is simply some violation or transcending or fixed cosmic law – an imaginative escape from palling reality—hence *phenomena* rather than *persons* are the logical “heroes”. Horrors, I believe, should be *original*—the use of common myths and legends being a weakening influence. Current magazine fiction, with its incurable leanings towards conventional sentimental perspectives, brisk, cheerful style, and artificial “action” plots, does not rank high.

All my tales are based on the fundamental premise that common human laws and interests and emotions have no validity or significance in the vast cosmos-at-large. To me there is nothing but puerility in a tale in which the human form—and the local human passions and conditions and standards—are depicted as native to other worlds or other universes. To achieve the essence of real externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all. Only the human scenes and characters must have human qualities. *These* must be handled with unsparing *realism*, (not catch-penny *romanticism*) but when we cross the line to the boundless and hideous unknown—the shadow-haunted *Outside*—we must remember to leave our humanity—and terrestriality at the threshold.



So much for theory. In practice, I presume that few commonplace readers would have any use for a story written on these psychological principles. They want their conventional best-seller values and motives kept paramount throughout the abysses of apocalyptic vision and extra-Einsteinian chaos, and would not deem an “interplanetary” tale in the least interesting if it did not have its Martian (or Jovian or Venerian or Saturnian) heroine fall in love with the young voyager from Earth, and thereby incur the jealousy of the inevitable Prince Kongros (or Zeelar or Hoshgosh or Norkog) who at once proceeds to usurp the throne etc.;

Now I couldn’t grind out that sort of junk if my life depended on it. If I were writing an “interplanetary” tale it would deal with beings organised very differently from mundane mammalia, and obeying motives wholly alien to anything we know upon Earth - the exact degree of alienage depending, of course, on the scene of the tale; whether laid in the solar system, the visible galactic universe outside the solar system, or the *utterly unplumbed* gulfs still farther out—nameless vortices of never-

dreamed-of strangeness, where form and symmetry, light and heat, even matter and energy themselves, may be unthinkably metamorphosed or totally wanting. I have merely got at the edge of this in “Cthulhu”, where I have been careful to avoid terrestrialism in the few linguistic and nomenclatural specimens from Outside which I present. All very well-but will the readers stand for it? That’s all they’re likely to get from me in the future-except when I deal with definitely terrestrial scenes—and I am the last one to urge the acceptance of material of doubtful value to the magazine’s particular purpose. Even when I deal with the mundanely weird, moreover, I shan’t be likely to stress the popular artificial values and emotions of cheap fiction.

With every good wish,

Yrs most cordially and sincerely,

Grand Pa Theobald



Meu caro Theobald,

Fernando Pessoa não existe, propriamente falando.

Invejo—mas não sei se invejo—aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas *Confissões*, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.

Estou altamente neurastenizado. Trago com consciência quotidiana de mim-próprio a impressão que me perdi dentro de mim, e, andando continuamente em minha procura, tenho contudo receio de me encontrar, não vá eu descobrir-me outro.

Eu não me queixo pelo mundo. Não protesto em nome do universo. Não sou pessimista. Sofro e queixo-me, mas não sei se o que há de geral é o sofrimento nem sei se é humano sofrer. Que me importa saber se isso é certo ou não?

Eu sofro, não sei se merecidamente. (Corça perseguida.) Eu não sou pessimista, sou triste.

Escrevo esta carta, antes de tudo, por ter a necessidade psíquica absoluta de lha escrever.

Estou outra vez preso de todas as crises imagináveis, mas agora o assalto é total. Numa coincidência trágica, desabaram sobre mim crises de várias ordens. Estou psiquicamente cercado.

Pedia-lhe o favor de não falar nisto a ninguém. Não há vantagem nenhuma, e há muitas desvantagens (algumas, talvez, de ordem desconhecida) em fazê-lo.

Creia-me sempre, com o maior apreço e a maior simpatia,

Fernando



Dear Fernando,

As for the future of Western Civilisation—and of any other cultures which the planet may preserve or develop—far be it from me to be dogmatic. **All I deal in is probabilities.**

Contrary to what you may assume, **I am not a pessimist but an indifferentist**—that is, I don't make the mistake of thinking that the resultant of the natural forces surrounding and governing organic life will have any connexion with the wishes or tastes of any part of that organic life-process. Pessimists are just as illogical as optimists; insomuch as both envisage the aims of mankind as unified, and as having a direct relationship (either of frustration or of fulfilment) to the inevitable flow of terrestrial motivation and events.



That is—both schools retain in a vestigial way the primitive concept of a conscious teleology of a cosmos which gives a damn one way or the other about the especial wants and ultimate welfare of mosquitoes, rats, lice, dogs, men, horses, pterodactyls, trees, fungi, dodos, or other forms of biological energy.

And I fear the meliorist is not altogether free from this illusion, either. But the *indifferentist* is.

He alone of all thinkers is willing to view the future of the planet *impartially*—without assigning (as indeed there is absolutely no ground for assigning) any preponderance of evidential value to such factors as appear to argue a course pleasant to himself. Not that he is especially looking for anti-human outcomes, or that he has any pleasure in contemplating such.

It is merely that, in judging evidence, *he does not regard the quality of favourableness to man as any intrinsic mark of probability*. Neither does he regard it as any intrinsic mark of improbability—he simply knows that this quality has nothing to do with the case; that the interplay of forces which govern climate, behaviour, biological growth and decay, and so on, is too purely universal, cosmic, and eternal a phenomenon to have any relationship to the immediate wishing—phenomena of one minute organic species on our transient and insignificant planet.

Certainly do not disagree with you concerning the essential solitude of the individual, for it seems to me plainest of all truths that no highly organised and freely developed mind can possibly envisage an external world having much in common with the external world envisaged by any other mind.

The basic inclinations, yearnings, and ego-satisfactions of each separate individual depend wholly upon a myriad association, hereditary predispositions, environmental accidents, and so on, which cannot possibly be duplicated in any other individual; hence it is merely foolish for anybody to expect himself to be “**understood**” more than vaguely, approximately, and objectively by anybody else.

For example, I am perfectly confident that I could never adequately convey to any other human being the precise reasons why I continue to refrain from **suicide**—the reasons, that is, why I still find existence enough of a compensation to atone for its dominantly burthensome quality.

And so it goes. All good wishes, & thanks for the pictures.

Yrs in the ritual of Zaman-ho—

E'ch-Pi-El



Meu Ex.^{mo} Amigo E'ch-Pi-El:

O escrúpulo é a morte da acção. Pensar na sensibilidade alheia é estar certo de não agir. Não há acção, por pequena que seja — e quanto mais importante, mais isso é certo — que não fira outra alma, que não magoe alguém, que não contenha elementos de que, se tivermos coração, nos não tenhamos que arrepender. Muitas vezes tenho pensado que a filosofia real do eremita estará antes no esquivar-se a ser hostil, pelo simples facto de viver, do que em qualquer pensamento directamente relacionado com o isolar-se.

Aguardando com muito interesse a sua opinião, e agradecendo antecipadamente,
Barão de Teive



Dear Baron:

Yours of the 23rd found me in a state of utter disorganisation — with a programme hopelessly crowded with unperformable tasks, and health close to the breaking-point from nerve-strain and gripe. For about a fortnight I could hardly stay up many hours at a time, but I am now rather better — though still so shaky in the muscles that you'd probably find my script unreadable. Hence the typing.

These reasons are strongly linked with architecture, scenery, and lighting and atmospheric effects, and take the form of vague impressions of adventurous expectancy coupled with elusive memory — impressions that certain vistas, particularly those associated with sunsets, are avenues of approach to spheres or conditions of wholly undefined delights and freedoms which I have known in the past and have a slender possibility of knowing again in the future.

Just what those delights and freedoms are, or even what they approximately resemble, I could not concretely imagine to save my life; save that they seem to

concern some ethereal quality of indefinite expansion and mobility, and of a heightened perception which shall make all forms and combinations of beauty simultaneously visible to me, and realisable by me.

I might add, though, that they invariably imply a total defeat of the laws of time, space, matter, and energy—or rather, an individual independence of these laws on my part, whereby I can sail through the varied universes of space-time as an invisible vapour might... upsetting none of them, yet superior to their limitations and local forms of material organisation.

The commonest form for my imaginative aspiration—that is, the commonest definable form—is a motion backward in time, or a discovery that **time** is merely and **illusion** and that **the past is simply a lost mode of vision** which I have a chance of recovering.

Now this all sounds damn foolish to anybody else—and very justly so. There is no reason why it should sound anything except damn foolish to anyone who has not happened to receive precisely the same series of inclinations, impressions, and background-images which the purely fortuitous circumstances of my especial life have chanced to give to me.

Yrs by the Vengeance of Beast—

Luveh-Keraph



Estimado Luveh-Keraph,

Perdoe a demora. Mas você sabe como as coisas se passam, ou se interrompem, no meu espírito: não posso expor uma simples ideia sem muitas outras ideias contrárias me assaltarem, reivindicando existência, obrigando a rever de cada vez

todo o Sistema, complicando absurdamente a exposição do meu estado de alma, alheio a si próprio e por severa disciplina descrente de tudo.

Você é dos raros, se não o único entre os meus amigos, que compreende a minha necessidade de criar mitos. Você sabe que, em quanto escrevemos, começamos por figurar as coisas do mundo, e as afeiçoamos em beleza – mas apenas baças que nos cercam, e que objectivam os nossos espíritos no espelho falso das formas. Apenas você sabe que os nossos poemas inventam o universo, não o reproduzem. Como então, criando mitos mais reais do que o mundo, estaríamos nós limitados pelo espaço, pelo tempo, por todas as leis do tédio e dos deuses mortos?

Perdoe a imodéstia

O palco desolado de uma crise infinita.

F. Pessoa



Dear Pessoa:

Your interesting letter, received and appreciated.

For me, the chief difficulty of writing an autobiography is finding anything of importance to put in it. My existence has been a quiet, uneventful, and undistinguished one; and at best must sound woefully flat and tame on paper.

Everything which I wish I could formulate and express, I have failed to formulate and express. Everything which I value, I have either lost or am likely to lose. Within a decade, unless I can find some job paying at least \$10.00 per week, I shall have to take the cyanide route through inability to keep around me the books, pictures, furniture, and other familiar objects which constitute my only remaining reason for keeping alive. And so far as *solitude* is concerned, I probably capture all medals. In Providence I have never seen a congenial mind with which I could exchange ideas,

and even among my correspondents there are fewer and fewer who coincide with me on enough points to make discourse enjoyable except on a few specialised points.

I shall be perfectly content to camp here amidst diminishing possessions. Only one thing I must have *now*, I and that is a *couch*. I *will not* have a *bed* in my room, for it must be primarily a pleasant study as now. I am now used to sleeping on a narrow couch, (I never *open* the one here when alone) and wish a cheap specimen of the same (it needn't be an unfolding one—just a slim single steel-frame device) to precede me to the new place.

Best wishes—and hope you can excuse this dull letter

Thine in the Kshan Ritual—

Your ancient Grandsire

E'ch-Pi-El



My dear E'ch-Pi-El:

Venerable portion of earthly existence!

In a few moments of concatenated mental activity, not unassisted by the carnal fumes of the alcoholic beverage—no more and no less than wine—not exclusive to this locality, my soul felt, like a mental sigh) the necessity of giving expression to its present state and tendencies to a friendly brain such as yours.

Lonely and silente in my transitory place of existence in the hotel mentioned in the heading of this explosive epistle of an overburdened soul, feeling the world around me morally cold and materially warm—below zero towards my soul and not far from 40 in relation to my body—in these distressing and inspiring circumstances the thought has come upon me that perhaps the indicting of this epistolary composition may be subjectively conductive to an alleviation of my earthly lot at this moment, may be the «balm in Gilead», dreamt of Poe, to my unsistered spirit.

Hence this letter. Fare thee well.

Pessoa



Dear Pessoa,

Your reminiscences of alcoholic vicissitudes are certainly colourful in the extreme—especially that of the Christmas party which coincided so infelicitously with the bandit raid. For my part, I’ve never been able to figure out why people seem to find artificial paradise of alcoholic excitation so necessary to their happiness. I’m 42—or will be next month—and have never touched alcoholic liquor in any form... nor do I ever intend to do so. And yet I don’t feel any dearth of colour or interest in the world around. My imagination seems to work in a fairly satisfying way without the aid of external impetus. I don’t see anything at all graceful or attractive about the phenomenon of drunkenness, but on the other hand see in it considerable of an obstacle to the efficient administration of society.

Well—now to work. Thine in the Black Brotherhood

E’ch-Pi-El



Caro E’ch-Pi-El,

Escrevo-lhe a desoras da Delicadeza.

Eu tenho passado bem de saúde e o espírito tem estado curiosamente menos maldisposto. Ainda assim uma vaga inquietação anda a torturar-me, uma coisa a que eu não posso chamar senão uma comichão intelectual, como se eu fosse ter bexigas na alma. É só nesta linguagem absurda que eu lhe posso descrever o que

sinto. Em torno a mim está-se tudo afastando e desmoronando. Não emprego estes dois verbos no sentido entristecedor. Quero apenas dizer que na gente com quem lido se estão dando, ou se vão dar, mudanças, acabares de períodos de vida, e que tudo isto – como a um velho que vê morrerem em seu redor os seus companheiros de infância, a sua morte parece próxima – me sugere não sei de que misteriosa maneira, que a minha deve, vai mudar também. Repare que eu não creio que esta mudança vá ser para pior; creio o contrário. Mas é uma mudança, e para mim mudar, passar de uma coisa para ser outra, é uma morte parcial; morre qualquer coisa de nós, e a tristeza do que morre e do que passa não pode deixar de nos roçar pela alma.

Este mundo com suas cidades e seus campos, com seus movimentos nítidos e inítidos, com suas superficialidades, estranhezas, e com suas intimidades e – este mundo parece-me monstruosamente inexistente, um absurdo mais que sonhado de sonho. Dá-me ares de não existir.



E quando, fitando, no alinhamento vazio destas ruas, estes palácios, palacetes, casas e casarões eu me abismo na contemplação não consigo convencer-me de que realmente ouço e vejo – parece-me tudo uma aparência monstruosa, um arremedo de existência lugubrememente ridícula.

Tudo é vazio e oco – corpo e alma. Obedece à necessidade social de reacção contra o materialismo e até o cristianismo (espiritualismo materialista).

Le monde est éternel dans ce qu'il n'est pas.

Seu muito dedicado e grato,

Fernando Pessoa





Dear Pessoa,

I trust you have not wholly given me up for lost despite my protracted silence.

The reason I have been more “melancholy” than usual in the last few years is that I am coming to distrust more and more the value of the material I produce. Adverse criticism has of late vastly undermined my confidence in my literary powers. And so it goes.

My absence of acute happiness is in the main a direct result of my own limitations.

To be *bitter* or *resentful* over something for which only nature and chance are responsible, would be the apex of folly and irrationality. Who can be angry when there is no guiding consciousness to be “angry” at? Everything is just as blind and uncontrollable cosmic chance determines it.

Therefore I simply say “Oh, what the hell”... and let things muddle along as they will... meanwhile trying to make the most of what meagre endowments, environmental advantages, and intellectual, aesthetic, and antiquarian interests I happen to have at my disposal. I couldn’t help matters by brooding on the fact some *others* are more happily situated.

What’s that to me? The happiness of others needn’t make *me* any the more miserable! So I forego the masochistic luxury of mourning, and simply have as good a time as I can with the existing set-up. And at that, it isn’t so bad. I’m no pining and picturesque victim of melancholy’s romantic ravages. I merely shrug my shoulders, recognise the inevitable, let the world march past, and vegetate along as painlessly as possible. I suppose I’m a damned sight better off than millions. There are dozens of things I can actually enjoy.

Well—I must get back to the revisory drudgery! With best wishes, and hoping that no unexpected earthquake may swallow you up, I remain

Yrs for the Black Chant,

HPL



Meu querido HPL,

Muito obrigado pela sua carta, assim como pela anterior.

A tragédia principal da minha vida é, como todas as tragédias, uma ironia do Destino. Repugno a vida real como uma condenação; repugno o sonho como uma libertação ignobil. Mas vivo o mais sordido e o mais quotidiano da vida real; e vivo o mais intenso e o mais constante do sonho. Sou como um escravo que se embebedada á sesta – duas misérias em um corpo só.

Para compreender, destrui-me. Compreender é esquecer de amar.

Chego à janela para me distrair. Vejo um cocheiro. Invejo-lhe a vida – o nada daquela vida – como uma cousa altamente romântica, como se inveja, na juventude, a vida de pirata, de aventureiro.

E para mim, idealista integral, o próprio mundo, o universo inteiro, não é senão um boato e um boato falso. Todos os seus seres, tempos, lugares e são boatos, rumores, e julgares, que o desaparecer e passar deles continuamente desmente. Parece-nos haver em **trans-realidade** tal ser, tal cousa; mas em breve, no deixar de ser e de se mostrar, nos indica que falsamente era e sem realidade parecia ser. Esperança, amor, ilusão, a crença ansiada no futuro, a confiança trémula no presente, tudo isto cessa nos seus objectos e em si. Passar é desmentir-se. Não há mais para nós do que a superfície das cousas e essa superfície finge-se-nos realidade. Não temos modo de ter outra. A vida, toda a vida, é o eterno boato, e a morte, toda a morte, o eterno desmentido.

Para ter horror ao universo como ser, tanto nos basta ser extremosos de imaginação, como extremistas da fantasia. Todos os caminhos do pensamento levam àquela Roma da dor cujo supremo pontífice não dá audiência ao raciocínio, nem bulas ao sentimento.

Disponha sempre do seu dedicadíssimo
Fernando Pessoa



Dear Pessoa:

Just finished a 69 page typing job and got it out of the house, hence dropped into a sort of loquacious vacation mood as a reaction!

As I grow older, I lose much of the prejudice and shallow enthusiasm for empirical and accepted traditions which retarded my progress toward realism in earlier years. I have today not a single well-defined wish save to die or to learn facts. This position makes me eminently receptive, for a new idea no longer meets with any conflict from old ideas—I can **change** my theories as often as valid evidence is changed, or as my judgment improves through exercise in the province of philosophical reflection. I am, I hope, now a complete machine without disturbing and biasing volition; a machine for the reception and classification of ideas and the construction of theories. As such, I may say that the obsolescence of religion and idealism as systems of enlightened thought is impressed upon me with redoubled force. If anything is true, it is that these beliefs are soon to be finally extinct until some cataclysm shall wipe out civilisation and inaugurate **a new Dark Age of myth and ignorance**.

With my rotten memory I lose the details of half the stuff I read in six months' or a year's time, so that in order to give any kind of intelligent comment on the high spots I selected, I had to give said spots a thorough re-reading.

I must bring this to a close, since an array of forwarded mail fairly engulfs me. Later I'll show you some snapshots & other souvenirs of my sojourn—including

photographs of some of the weird clay statuary that Barlow makes, & bits of skin from various kinds of local snakes.

Well—thanks for those truly fascinating drawings—& also for the stamps.

Yrs in the Dark Brotherhood

E'ch-Pi-El



Meu querido amigo:

Muito obrigados – nós todos – pelos seus poemas. Chegaram a tempo, muito a tempo; está já composta e impressa a folha do *Orpheu* em que eles estão. A revista deve estar inteiramente pronta aí por 25 deste mês. De maneira que só para a mala do dia 4 de Abril lha poderemos mandar.

Para essa mala mais detidamente lhe escreverei.

Abraça-o muito apertadamente o seu

Fernando Pessoa

Bibliografia



- EIRAS, Pedro (2016). *Cartas Reencontradas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HARMAN, Graham (2012). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester; Washington: Zero Books.
- HOUELLEBECQ, Michel (2010) *H.P. Lovecraft : Contre le monde, contre la vie*. Paris: J'ai lu.
- JOSHI, S. T. (2014). *Lovecraft and a World in Transition. Collected Essays on H.P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2011). *Dissecting Cthulhu. Essays on the Cthulhu Mythos*. Lakeland: Miskatonic River Press.
- ____ (2003). *Primal Sources. Essays on H.P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press.
- LOVECRAFT, H.P. (2017a). *A Means to Freedom. The Letters of H. P. Lovecraft and Robert E. Howard*, vol. I, 1930-1932. Edited by S. T. Joshi, David E. Schultz and Rusty Burke. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2017b). *A Means to Freedom. The Letters of H. P. Lovecraft and Robert E. Howard*, vol. II, 1933-1936. Edited by S. T. Joshi, David E. Schultz and Rusty Burke. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2017c). *Dawnward Spire, Lonely Hill. The Letters of H. P. Lovecraft and Clark Ashton Smith*, vol. I, 1922-1931. Edited by David E. Schultz and S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2017d). *Dawnward Spire, Lonely Hill. The Letters of H. P. Lovecraft and Clark Ashton Smith*, vol. II, 1932-1937. Edited by David E. Schultz and S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2015). *Letters to Robert Bloch and Others*. Edited by David E. Schultz and S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2014). *The New Annotated H. P. Lovecraft*. Edited with a foreword and notes by Leslie S. Klinger. Introduction by Alan Moore. New York: Liveright Publishing Corporation.
- ____ (2013a). *Essencial Solitude. The Letters of H.P. Lovecraft and August Derleth: 1926-1931*. Edited by S. T. Joshi and David E. Schultz. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2013b). *The Ancient Track. The Complete Poetical Works of H. P. Lovecraft*. Edited by S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2008). *The Complete Fiction*. New York: Barnes & Noble.
- ____ (2006). *Lovecraft's New York Circle. The Kalem Club, 1924-1927*. Edited by Mara Kirk Hart and S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press.
- ____ (2005). *Letters from New York*. Edited by S. T. Joshi and David E. Schultz. San Francisco: Night Shade Books.
- ____ (2004). *Collected Essays*. Edited by S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press. 5 vols.
- ____ (2002). *The Call of Cthulhu and other Weird Stories*. Edited by S. T. Joshi. London: Penguin Books.
- ____ (2001). *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*. Ed. by S. T. Joshi and David E. Schultz. New York: Hippocampus Press.

- _____ (2000). *H. P. Lovecraft. Lord of a Visible World. An Autobiography in Letters*. Edited by S. T. Joshi and David E. Schultz. Athens: Ohio University Press.
- _____ (1999). *More Annotated H.P. Lovecraft*. Edited by S. T. Joshi and Peter Cannon. New York: A Dell Trade Paperback.
- _____ (1996). *H. P. Lovecraft: A Life*. Edited by S. T. Joshi. West Warwick: Necronomicon Press.
- PESSOA, Fernando (2016a). *Eu Sou Uma Antologia: 136 Autores Fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2016b). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2014a). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2014b). *Quaresma, Decifrador – As Novelas Policiárias*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2013). *O Regresso dos Deuses e Outros Escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva (2013). Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1998). *Correspondência, 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1999a). *A Educação do Estóico*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1999b). *Correspondência, 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1968). *Textos Filosóficos*. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Ática. Lisboa.
- _____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Ática, Lisboa.
- PESSOA, Fernando; QUEIROZ, Ofélia (2012). *Cartas de Amor*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SCHWEITZER, Darrell (2001). *Discovering H. P. Lovecraft*. Holicong: Wildside Press.



EDGAR PÊRA graduou-se na área de montagem na Escola de Cinema do Conservatório Nacional (actual Escola Superior de Teatro e Cinema) em 1984, assumindo pouco depois a persona de Homem-Kâmara, dedicando-se a filmar o quotidiano de bandas pop-rock portuguesas – suas cúmplices na atitude *do it yourself* – como os Xutos e Pontapés, Heróis do Mar e GNR. Seguiram-se filmes, como a longa-metragem heteronímica *A Janela (Maryalva Mix)* e outros que alternam entre o discurso em directo dos pensadores-convidados dos seus filmes, como *Manual de Evasão LX94* (1994; com Terence McKenna, Robert Anton Wilson e Rudy Rucker) e a adaptação de textos, como *O Barão* (2011) e a ficção distópica *Caminhos Magnétykos* (2018). Em 2004 decorreu a sua primeira retrospectiva internacional no World Wide Video Festival, em Amesterdão. Em 2006 recebeu, em Paris, o Prémio Pier Paolo Pasolini, juntamente com Alejandro Jodorowsky e Fernando Arrabal, e, em 2010, iniciou a investigação sobre o formato estereoscópico, para a tese de doutoramento *O Espectador Espantado* (UALG – Comunicação Cultura e Arte), assinando diferentes filmes em 3D, como *Cinesapiens* (2013; do tríptico *3X3D*, com Jean-Luc Godard e Peter Greenaway), *Lisbon Revisited* (2014; viagem percepcionista a uma Lisboa habitada por fantasmas pessoanos,), e *KINORAMA – Beyond The Walls of The Real* (2021), com textos de H. P. Lovecraft. Às retrospectivas na Cinemateca de Seul (2014), e na Fundação de Serralves (2018) seguiu-se a sua maior retrospectiva de sempre, no Festival Internacional de Cinema de Roterdão (2019). Em 2021 inaugurou os cine-koncertos CINEKOMIX!!!, a partir da série com o mesmo nome, baseada em 3 décadas de entrevistas suas a alguns dos mais importantes autores mundiais da Nona Arte, tais como Art Spiegelman, Will Eisner e Neil Gaiman. Em 2023, estreará o filme inspirado no complexo *drama em gente pessoano, Não Sou Nada – The Nothingness Club*.

EDGAR PÊRA graduated in editing at the Escola de Cinema of the National Conservatory (current Escola Superior de Teatro e Cinema) in 1984, shortly afterwards assuming the persona of Homem-Kâmara, dedicating himself to filming the daily lives of pop-rock Portuguese bands – their accomplices in the do-it-yourself attitude – such as Xutos e Pontapés, Heróis do Mar and GNR. Films followed, such as the heteronymous feature film *A Janela (Maryalva Mix)* and others that alternate between the live discourse of guest-thinkers in his films, such as *Manual de Evasão LX94* (1994; with Terence McKenna, Robert Anton Wilson and Rudy Rucker) and the adaptation of texts, such as *O Barão* (2011) and the dystopian fiction *Caminhos Magnétykos* (2018). In 2004, his first international retrospective took place at the World Wide Video Festival, in Amsterdam. In 2006 he received, in Paris, the Pier Paolo Pasolini Prize, together with Alejandro Jodorowsky and Fernando Arrabal, and, in 2010, he began research on the stereoscopic format, for his doctoral thesis *O Espectador Espantado* (UALG – Comunicação Cultura e Arte), signing different 3D films, such as *Cinesapiens* (2013; from the *3X3D* triptych, with Jean-Luc Godard and Peter Greenaway), *Lisbon Revisited* (2014; perceptionist journey to a Lisbon inhabited by Pessoaan ghosts), and *KINORAMA – Beyond The Walls of The Real* (2021), with texts by H. P. Lovecraft. Retrospectives at Cinemateca de Seoul (2014) and Fundação de Serralves (2018) were followed by his biggest ever retrospective at the Rotterdam International Film Festival (2019). In 2021, he inaugurated the cinema-koncertos CINEKOMIX!!!, based on the series of the same name, based on 3 decades of interviews with some of the most important authors in the world of the Ninth Art, such as Art Spiegelman, Will Eisner, and Neil Gaiman. In 2023, the film inspired by the complex Pessoaan *drama in gente, Não Sou Nada – The Nothingness Club*, will be released.



Outra carta de Madge:

Adenda ao artigo *A Última Paixão de Fernando Pessoa*

[Another letter by Madge: Addendum to the article *A Última Paixão de Fernando Pessoa*]

José Barreto*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Madge Anderson, Correspondência, Carta inédita, Fotografias.

Resumo

Revela-se aqui uma carta de Madge Anderson para Fernando Pessoa escrita no outono de 1935. Sabia-se da sua existência, mas não se pôde consultar quando da feitura do artigo “A última paixão de Fernando Pessoa” em 2017, em que se tinham revelado três outras cartas trocadas entre os mesmos.

Keywords

Fernando Pessoa, Madge Anderson, Correspondence, Unpublished letter, Photographs.

Abstract

A letter from Madge Anderson to Fernando Pessoa written in the autumn of 1935 is revealed here. Its existence was known, but it was not possible to consult it when writing the article “The last passion of Fernando Pessoa” (2017), in which three other letters exchanged between them in 1935 were revealed.

* Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

No artigo “A última paixão de Pessoa” (BARRETO, 2017) revelaram-se três cartas trocadas entre Fernando Pessoa e Madge Anderson em 1935, duas do poeta, de Lisboa, e uma da sua amiga inglesa, de Londres. As duas cartas (rascunhos) de Pessoa provinham do espólio familiar, do qual se dispunha desde 2008 de uma cópia digital (não integral, como veio a saber-se depois; cf. SOUSA, PIZARRO e FERNANDES, 2022), e a carta de Madge encontrava-se no espólio pessoano E3, da Biblioteca Nacional de Portugal. Concluiu-se naquele artigo que tinha havido pelo menos quatro cartas, mas uma de Madge para Pessoa não se pôde então localizar, embora se pudesse inferir algo sobre o seu conteúdo por aquilo que o destinatário disse na sua resposta a ela.

Cronologicamente, a primeira peça dessa correspondência era uma carta não datada de Pessoa (um rascunho, como se disse), que terá sido escrita no fim do verão de 1935. Nessa missiva, Pessoa pedia perdão pela sua descortesia em ter desaparecido quando, em abril-maio desse ano, Madge se encontrava de visita a Portugal e desejosa de se encontrar com ele. Essa carta foi escrita por Pessoa muito depois do seu dito desaparecimento, certamente vários meses após Madge ter regressado de Lisboa a Londres: “I have been wanting to write to you for a long time, but, as I never really know what time is, that unknown element has dragged on till now”. Pessoa apelava à caridade cristã da destinatária para que ela o desculpasse, alegando a depressão em que se teria afundado por altura da estadia dela em Portugal: “You arrived here when I was sinking and you stayed here till I had sunk.” Regressado, entretanto, à superfície, Pessoa dizia agora, num tom algo amargo e alarmante, estar “ready to sink again, and this time, I think, definitely”.

Pela correspondência subsequente, deduzia-se que Madge respondeu, de facto, a este pedido de desculpas de Pessoa, mas a carta em causa, a segunda peça deste conjunto, não pôde então ser consultada. Na verdade, não se sabia se ela fora guardada por Pessoa e se, em caso afirmativo, se encontraria no espólio familiar do escritor, dado não estar no espólio da BNP. Em contrapartida, sabia-se que nessa carta, descrita por Pessoa na sua resposta como simpaticamente agressiva (“your kind aggressive letter”), Madge o apodava de velho tonto dramático (“dramatic old silly”), entre outros reparos. Sobre o sentido geral da carta em falta podia-se conjecturar que Madge não se deixara impressionar pelas desculpas e lamúrias do seu correspondente, acusando-o também do truque de se afundar em depressão (“sinking trick”) para justificar o seu desaparecimento.

A terceira e a quarta peças dessa correspondência, recorde-se, são uma carta de Pessoa datada de 10 de outubro de 1935, em resposta à carta em falta de Madge, e a carta final desta última, datável de 14 de novembro, recebida pelo escritor poucos dias antes da sua morte.

Em 2020, três anos depois da publicação de “A última paixão de Fernando Pessoa”, a BNP adquiriu aos herdeiros mais de três centenas de documentos do espólio familiar de Fernando Pessoa, incluindo correspondência por ele recebida.

Entre esta achava-se a peça em falta do referido conjunto de quatro cartas trocadas em 1935 entre Pessoa e Madge (cf. SOUSA, PIZARRO e FERNANDES, 2022: 390).¹

Aqui se transcreve a carta aparecida:

1 Catherine House
Catherine Street
S. W. 1.

Fernando My Dear,

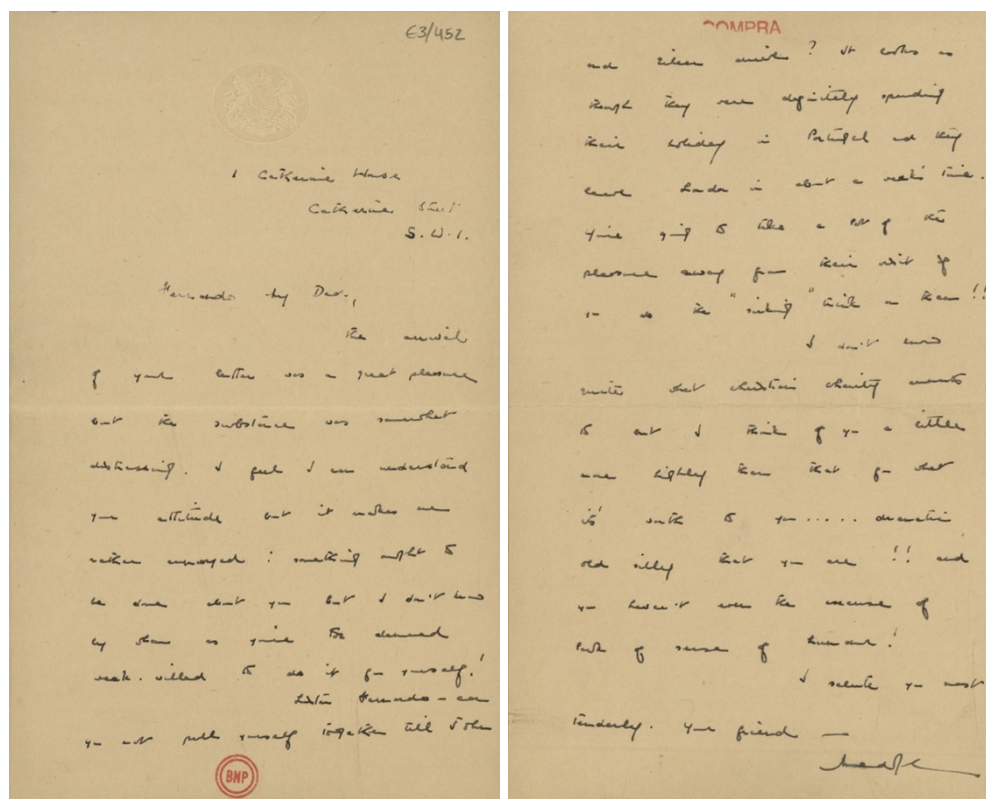
The arrival of your letter was a great pleasure but the substance was somewhat distressing. I feel I can understand your attitude but it makes me rather annoyed: something ought to be done about you but I don't know by whom as you're too damned weak-willed to do it for yourself!

Listen Fernando – can you not pull yourself together till John and Eileen arrive? It looks as though they were definitely spending their holiday in Portugal and they leave London in about a week's time. You're going to take a lot of the pleasure away from their visit if you do the "sinking" trick on them!!

I don't know quite what christian charity amounts to but I think of you a little more highly than that for what it's worth to you dramatic old silly that you are!! and you haven't even the excuse of lack of sense of humour!

I salute you most tenderly. Your friend –

Madge



Figs. 1 e 2. Carta de Madge Anderson (BNP/E3, 452-1.)

¹ Uma breve notícia dessa aquisição foi divulgada na secção "Espólios" do site da BNP, acessível em <https://acpc.bnportugal.gov.pt/espacios_autores/e03_pessoa_fernando.html>.

Tradução:

Meu querido Fernando:

A chegada da tua carta foi um grande prazer, mas a sua substância é um tanto angustiante. Sinto que posso compreender a tua atitude, mas ela deixa-me algo exasperada. Algo deveria ser feito contigo, mas não sei por quem, dada essa tua deplorável falta de força de vontade para o fazeres por ti próprio.

Ouve, Fernando – não consegues recompor-te até o John e a Eileen chegarem? Parece que eles estão resolvidos a passar as férias em Portugal e vão sair de Londres dentro de uma semana. Vais tirar muito prazer à visita deles se lhes fizeres o truque de “afundar”!!

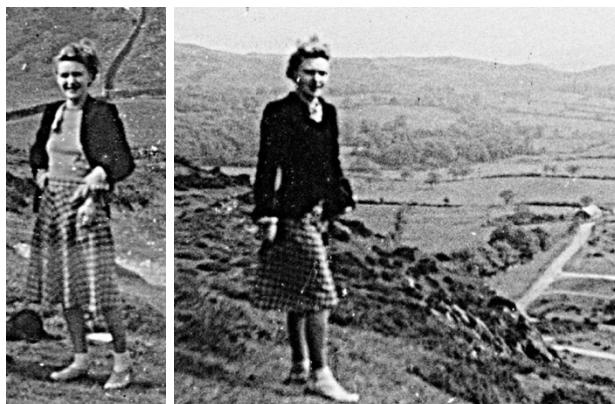
Não sei bem o que significa caridade cristã, mas eu tenho de ti uma opinião mais elevada do que a que tu tens de ti próprio ... velho tonto dramático que és! E nem sequer tens a desculpa de falta de sentido de humor!

Saúdo-te com a maior ternura. A tua amiga

Madge

Esta carta, com a qual Madge pretendeu dar uma reprimenda e um abanão ao seu amigo desanimado e lamuriento, confirma plenamente o tom simpaticamente agressivo que Pessoa lhe apontou.

Provavelmente, Madge informara já John e Eileen do estado de espírito de Fernando e pedia agora a este que não estragasse as férias portuguesas do casal com mais um “sinking trick” – entenda-se: depois de ter estragado as férias dela, Madge, em abril-maio, com o seu desaparecimento. Não sabemos se isso terá contribuído para que o irmão e a cunhada de Pessoa, que estavam a pensar em passar as férias em Portugal, tenham à última da hora optado por Maiorca, para onde embarcaram a 8 de outubro.² No verão de 1936, John e Eileen voltariam a Portugal de visita, demasiado tarde para um último encontro com Fernando.³



Figs. 3 e 4. Fotografias de Madge de c. 1930, cedidas por Morag Young.

² Registo dos passageiros a bordo do navio *Scharnhorst*, que partiu de Southampton a 8 de outubro de 1935, com destino à China e ao Japão e escala em Maiorca. John e Eileen Rosa foram os últimos passageiros a adquirir as suas passagens.

³ Registo dos passageiros a bordo do navio *Asturias*, que partiu de Southampton a 11 de julho de 1936 com destino a Buenos Aires e escala em Lisboa.

Raramente alguém terá dito a Pessoa palavras tão duras como as que Madge usou nesta carta. É uma reprimenda certamente atenuada por referências elogiosas e pela terna fórmula de despedida, mas não deixa de ser uma reprimenda. O que mais podia ferir o visado não era o apodo, no limite ainda amistoso, de *velho tonto dramático* (a expressão inglesa também se poderia traduzir por *tontinho dramático*), nem sequer a acusação de Pessoa se ter servido do truque de simular depressão. A censura mais certa de Madge incidia sobre a deplorável (ou detestável, *damned*) falta de força de vontade que incapacitava Pessoa para vencer por si próprio as causas do seu desânimo e letargia. Madge repudiava ainda a atitude de autocomiseração que Pessoa patenteara na sua carta inicial e acusava-o de não ter grande conceito do seu próprio valor. Pode constatar-se que só pessoas afectivamente muito ligadas a Fernando – como a sua mãe, a irmã Teca ou Ofélia Queiroz – se permitiram visar com tal sem-cerimónia os pontos nevrálgicos do seu carácter.

A resposta de Pessoa à presente carta, a que ele juntou a oferta do poema “D. T.”, reage a algumas das críticas de Madge, aceitando-as com tolerância bem-humorada, especialmente a de velho tonto dramático, que o próprio julgou ser a melhor definição que dele se poderia dar. Todavia, Pessoa não responde – pelo menos directamente – à censura sobre a sua deplorável falta de força de vontade. Madge não se tinha alargado sobre as causas dessa incapacitante debilidade, por delicadeza ou talvez por as não conhecer suficientemente. Pessoa é que desenvolve o tema, não na carta, mas indirectamente, através do extraordinário poema “D. T.”, juntamente enviado a Madge. Para esse poema e para a análise que dele se fez em “A última paixão de Fernando Pessoa” se remete aqui o leitor.⁴



Fig. 5. Fotografia de Madge de 1956, em Espanha, cedida pela sobrinha Jackie Wright.

⁴ Ver também o capítulo “Como escrever em estado alcoólico” (PITTELLA e PIZARRO 2017: 94-104).

Bibliografia

- BARRETO, José (2017). “A última paixão de Fernando Pessoa”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, Outono, pp. 596-641. Brown University Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0QI7FI9>
- PITTELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo (2017). *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida*. Lisboa: Tinta-da-china.
- SOUSA, Rui; PIZARRO, Jerónimo; FERNANDES, Manuel P. (2022). “O espólio infinito: sobre as novas aquisições, 390 a 829”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 21, Primavera, pp. 239-471. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/zg56-re52>

JOSÉ BARRETO, investigador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa entre 1975 e 2015. A partir de 2005, dedicou-se principalmente ao estudo e edição dos escritos políticos e sociológicos de Fernando Pessoa. Nesta área temática, publicou mais recentemente: *Fernando Pessoa, Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*, edição de José Barreto (Lisboa: Tinta-da-china, 2015), “Os destinatários dos panfletos pessoanos de 1923”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Outono, 2016), pp. 628-703, “A chamada ‘nota autobiográfica’ de Fernando Pessoa de 30 de Março de 1935”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, (Outono, 2017), pp. 503-520, “A última paixão de Fernando Pessoa”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12 (Outono, 2017), pp. 596-641, “A reinterpretação religiosa e política dos santos populares lisboetas na ‘Praça da Figueira’ de Fernando Pessoa”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 13 (Primavera, 2018), pp. 5-53, “A ‘Mensagem’ de Fernando Pessoa e o prémio de poesia do SPN de 1934”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14 (Outono, 2018), pp. 289-329 e “Fernando Pessoa e os inqueritos literários”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 20 (Outono, 2021), pp. 84-129.

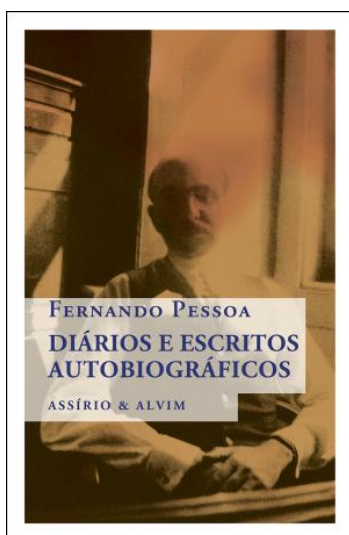
JOSÉ BARRETO, researcher at the Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa between 1975 and 2015. Since 2005, he has dedicated himself mainly to the study of the sociological and political writings of Fernando Pessoa. In this thematic area he has recently published: *Fernando Pessoa, Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*, edited by José Barreto (Lisboa: Tinta-da-china, 2015), “Os destinatários dos panfletos pessoanos de 1923”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Fall, 2016), pp. 628-703, “A chamada ‘nota autobiográfica’ de Fernando Pessoa de 30 de Março de 1935”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12 (Fall, 2017), pp. 503-520, “A última paixão de Fernando Pessoa”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12 (Fall, 2017), pp. 596-641, “A reinterpretação religiosa e política dos santos populares lisboetas na ‘Praça da Figueira’ de Fernando Pessoa”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 13 (Spring, 2018), pp. 5-53, “A ‘Mensagem’ de Fernando Pessoa e o prémio de poesia do SPN de 1934”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14 (Fall, 2018), pp. 289-329, and “Fernando Pessoa e os inqueritos literários”, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 20 (Fall, 2021), pp. 84-129.

Fingimentos

[Feigning]

Pedro Eiras*

PESSOA, Fernando (2022). *Diários e escritos autobiográficos*. Editado por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim. Col. Pessoa Breve. 288 pp. [ISBN: 978-972-37-2233-8]



No início de *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975), ainda antes dos agradecimentos do autor, das primeiras fotografias, dos primeiros autobiografemas – portanto, num lugar estrategicamente paratextual –, lê-se este breve apontamento, ou instrução de leitura:

*Tout ceci doit être considéré
comme dit par un personnage
de roman.*

Reproduzo a frase de Barthes tal como aparece no livro, manuscrita; ou seja: encenando a presença da mão do próprio autor, a continuidade entre corpo biológico e exercício de mostraçãõ literária. O acesso à caligrafia de Barthes sugere um acesso à verdade do próprio Barthes-objecto-de-auto-bio-grafia. E, contudo, a frase introduz um inquietante diferimento. Numa tradução literal: tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance. Ou seja, nenhuma mostraçãõ imediata de Barthes-objecto, nenhuma verdadeira auto-apresentaçãõ. Toda a autoria (letra manuscrita), mas nenhuma autoridade (imediatamente, o sujeito é uma personagem, um ser constituído na e pela linguagem, o resultado de um fingimento). Dito ainda de outro modo, a promessa da presença desfaz-se no próprio acto de apresentar a letra de Barthes, diferido num jogo de letras. Resta saber se algum livro poderia recusar esse diferimento, e apresentar, não personagens de romance, não fingimentos, mas o próprio sujeito, essa instância supremamente fugidia.

A frase de Barthes permitiria ler com proveito *Diários e Escritos Autobiográficos*, de Fernando Pessoa, um volume recém-editado por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith na colecção Pessoa Breve, da editora Assírio & Alvim (2022). Importa também lembrar que Richard Zenith já editou *Escritos Autobiográficos, Automáticos e*

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

de *Reflexão Pessoal* (2003); e que qualquer compilação de textos autobiográficos de Pessoa é devedora da edição clássica de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966), volume organizado por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Como é natural, alguns textos de Pessoa ressurgem nestes vários volumes; e, ao mesmo tempo, as escolhas dos textos e a sua organização – por critérios temáticos (1966), temático-formais ou pragmáticos (2003), cronológicos ou formais (2022) – conduzem forçosamente a leituras diferentes (a Pessoas diferentes?).

Assim, este livro inclui textos que vão de 1906 a 1935, numa pluralidade de registos e funções: escritos autobiográficos de dimensões muito heterogéneas, diários (de 1906, 1913 e 1915), cartas (à mãe, a Côrtes-Rodrigues, Mário de Sá-Carneiro, Ofélia Queiroz, João Gaspar Simões, Madge Anderson ou Adolfo Casais Monteiro), páginas do *Livro do Desassossego*, o pacto deliciosamente filantrópico de Alexander Search com Satanás – e ainda, numa segunda parte do livro, poemas (por vezes da autoria de Ricardo Reis ou Álvaro de Campos). Alguns destes escritos são aqui publicados pela primeira vez, incluindo cartas de Pessoa ao primo Jayme Andrade Neves (1925) ou ao meio-irmão Luís Manuel Nogueira Rosa (1935), ou ainda um poema em inglês, iniciado pelo verso “O brother ta’en from me, in misery left”; outros textos, de que já se conheciam excertos, são agora publicados na íntegra.

Num verso célebre, e muito apreciado pelos seus discípulos, Caeiro diz que a Natureza é “partes sem um todo”. Pelo contrário, ao lermos estes *Diários e Escritos Autobiográficos* importa ler cada parte em si própria, mas também o todo que, nesta disposição dos textos por ordem cronológica da escrita, permite ver Pessoa a evoluir ao longo do tempo. Assim, por um lado, a leitura deve prestar atenção às constantes: a consciência da solidão, não desprovida de orgulho; um insistente medo da loucura; o desejo, os projectos e o receio da publicação; o patriotismo messiânico e o fascínio pelo oculto; a crença na literatura e na obra própria, por vezes em termos quase megalomaniacos, seguida da constatação disfórica de uma insuportável inacção. “Eis-me, então, no meu 28º aniversário sem nada ter feito na vida” (162), queixa-se Pessoa (que já tinha escrito milhares de páginas, incluindo *O Guardador de Rebanhos*, a “Ode triunfal”, odes neo-clássicas de Ricardo Reis, que já tinha sonhado um *Livro do Desassossego*, e co-editado *Orpheu*, decerto a revista mais escandalosa de toda a literatura portuguesa...).

Por outro lado, a leitura deve ser sensível às diferenças entre os textos, ao modo como eles contrastam ou se contradizem. Mesmo se não se pode definir qualquer lei geral, e se há sempre inúmeras excepções e ambiguidades na escrita de Pessoa, talvez interesse enfatizar nos primeiros textos os projectos, as esperanças, um fundo de confiança que torna a obra possível, e nos últimos a constatação cada vez mais dolorosa de uma incapacidade: assim, a infância é irrecuperável em “Aniversário” e em “Un soir à Lima”, e a publicação da obra revela-se impossível num país dominado pela censura salazarista (205, 225). “Não evoluo, viajo”, disse Pessoa numa carta a Adolfo Casais Monteiro, em 1935; este livro mostra que isso não

é verdade: há em Pessoa uma evolução – ou talvez uma involução, dos projectos para o desencanto, da esperança para o desespero.

Talvez possa agora regressar à frase de *Roland Barthes par Roland Barthes*, e perguntar se, também aqui, tudo deve ser lido como se fosse dito por uma personagem (de romance, ou talvez de drama em gente). No prefácio do livro, Fernando Cabral Martins e Richard Zenith afirmam que “O fingimento e a autobiografia, em proporções que vão variando, percorrem toda a obra literária de Pessoa, e mesmo os textos não propriamente literários apresentam, por vezes, ‘factos’ inventados” (13); noutra passagem, lembram também aqueles “casos em que Campos contradiz Pessoa, deixando-nos na dúvida quanto àquilo que o escritor por detrás destes dois nomes realmente pensava (se ‘realmente’ for, neste caso, um conceito que faça sentido)” (10). Assim, a leitura destes *Diários e Escritos Autobiográficos* tem de ser especialmente precavida; e o livro é fascinante, não apesar desse estado contínuo de alerta dos leitores, mas precisamente graças a ele.

Assim, o livro abre com a palavra “Eu” (19), e, contudo, nada nele é mais fugidio do que esse sujeito que, supostamente, procura definir-se a si próprio. De facto, como seguir alguém que afirma: “mudo de opinião dez vezes por dia” (171) ou, num enunciado inquietantemente *self-voiding*, “Sim, eu devo estar a ser sincero” (126)? Os lugares de atestação da verdade, do conhecimento, da comunicação são também lugares de uma dúvida ou, pior, de um regime indecível, capaz de minar a própria distinção entre saber e não-saber. Quanto mais Pessoa procura afirmar os fundamentos do seu pensamento e da sua comunicação, mais os torna resvaladiços. Por exemplo, ao escrever “Como [...] em todas as dificuldades da vida se deve sempre agir antes de pensar, vou responder antes de saber o que digo, e a resposta terá assim o selo régio da sinceridade” (203), Pessoa evoca o perigo de um artifício, assegura metatextualmente o carácter espontâneo do seu texto, e acaba por deixar pairar a ameaça destrutiva de uma encenação. Não podíamos estar mais longe da consciência da inconsciência, aquela que Pessoa persegue no poema começado por “Ela canta, pobre ceifeira”...

Neste sentido, a leitura destes textos convoca uma contínua e extrema suspeita: nada mais distante de uma escrita documental, de uma confissão imediata, ou da possibilidade de espreitarmos por cima do ombro de Pessoa e encontrarmos a verdade de uma autobiografia. A este nível, é interessante ler um excerto de um texto que começa pelas palavras “I am tired of confiding in myself” (64-68); cito a tradução em português: “E um naufrago é, de facto, o que eu sou. Sendo assim, confio em mim mesmo. Em mim mesmo? Que confiança há nestas linhas? Nenhuma. Quando volto a lê-las, dói-me a alma ao aperceber-me de como são pretensiosas, de como são típicas de um diário literário!” (66). A diferença é subtil, mas incontornável: um diário íntimo, em Pessoa, converte-se em diário literário, ou seja, escrito para um público, portanto encenado – a ponto de invalidar qualquer confiança na leitura ou a natureza espontânea do próprio sujeito. No limite, talvez não haja em Pessoa

nenhum escrito realmente “íntimo”, sem a consciência de um público vindouro, e mesmo os diários de carácter mais factual são também partes do drama em gente que há-de vir a ser publicado, num *tomorrow* que nem a mais esforçada carta astral consegue datar.

Numa carta de 20 de Julho de 1914, Mário de Sá-Carneiro parece responder a uma intuição de Pessoa, assim: “Você tem razão, que novidade literária sensacional o aparecimento em 1970 da Correspondência inédita de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – publicada e anotada por... (perturbador mistério!).” É provável que a carta de Pessoa se tenha perdido para sempre, mas podemos reconstituir a *boutade* (ou a profecia solene?) que ali se encontrava: Pessoa sabe que todas estas cartas, as de Sá-Carneiro e as dele próprio, virão a ser publicadas, talvez nesse ano ainda longínquo de 1970... Mas este apontamento tem as mais graves consequências: por um lado, nenhuma carta é realmente íntima, toda a correspondência é escrita com vista à publicação futura (póstuma?), qualquer texto pessoal é também um texto público, portanto encenado; por outro lado, se uma carta pode vir a ser publicada, então também hão-de ser publicados diários, textos fragmentários, poemas incompletos, mesmo um pacto com Satanás assinado por Alexander Search...

Em rigor, muitos outros escritores antes de Pessoa (e também depois dele) tinham consciência de que escreviam para editores e leitores futuros, mesmo quando optavam pelo registo do suposto diário íntimo, secreto, impartilhável (quanto a Kafka, pede a Max Brod que queime os seus manuscritos – mas nunca nos livraremos da suspeita de que Kafka sabia que aquele amigo, precisamente, nunca os queimaria...). Ora, toda a teorização de Pessoa sobre a escrita, o fingimento e o diferimento do eu demonstra, como nunca, a impossibilidade cabal de uma comunicação de si próprio, de uma autobiografia. Pessoa não inventou essa condição intransitiva do discurso – mas analisou-a e sistematizou-a como ninguém. Por isso, a sua obra diz que não há, não pode haver acesso a Pessoa, à verdade de Pessoa: todos os textos são peças de um *puzzle* que pode ser montado de muitas maneiras diferentes, mas que nunca resulta numa imagem definitiva, apenas numa imagem possível:

Mas eu, casual e fortuito,
Factício até no que sou,
Sonho muito, penso muito
E indeterminadamente estou.

(243)

PEDRO EIRAS é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto, Investigador no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Membro da Rede de Pesquisa Internacional LyraCompoetics. Desde 2005, publicou vários livros sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos inter-artísticos, questões de ética. Entre os mais recentes: *A Linguagem dos Artesãos. 10 Ensaaios sobre o Fim do Mundo* (2022), *Constelações 3. Estudos Comparatistas* (2021), *Língua Bífida. Ensaio sobre António Gonçalves* (2021), *O Riso de Momo. Ensaio sobre Pedro Proença* (2018) e [...]. *Ensaio sobre os Mestres* (2017). Actualmente, desenvolve pesquisas sobre a representação e o imaginário do fim do mundo.

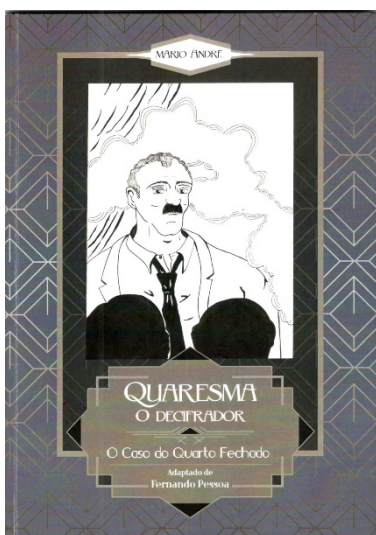
PEDRO EIRAS is Professor of Portuguese Literature at the University of Porto, Researcher at the Institute of Comparative Literature Margarida Losa, Member of the International Research Network LyraCompoetics. Since 2005, he has published several books on 20th and 21st centuries Portuguese literature, inter-art studies, and ethics issues. Among the most recent books: *A Linguagem dos Artesãos. 10 Ensaaios sobre o Fim do Mundo* (2022), *Constelações 3. Estudos Comparatistas* (2021), *Língua Bífida. Ensaio sobre António Gonçalves* (2021), *O Riso de Momo. Ensaio sobre Pedro Proença* (2018) and [...]. *Ensaio sobre os Mestres* (2017). He is currently developing research on the representation and the imaginary of the end of the world.

A arte do raciocínio

[The art of reasoning]

Alexandra Lourenço Dias*

ANDRÉ, Mário (2022). *O caso do quarto fechado*. Lisboa: Kustom Rats, 68 pp., a preto e branco, Dep. Legal 499904/22.



Elogiada por uns, menosprezada por outros, a banda desenhada é uma forma de expressão que protagoniza um papel cada vez mais preponderante na cultura e nas artes contemporâneas. Pelos contornos de grande originalidade de que se reveste, pela diversidade de públicos a que se dirige, não encontra, tal como qualquer outra linguagem, entraves à prática criativa. Do grotesco ao sublime, do onírico ao documentário, da sátira à filosofia, explora magistralmente os recursos do meio que a singularizam. A amplitude de tópicos que cobre é ilimitada, assim como a diversidade de géneros, da ficção à não ficção, onde a adaptação de obras literárias ocupa um lugar de destaque. Este fenómeno,

praticamente universal, e que está na base da sua origem – com as adaptações de *Voyages et aventures du docteur Festus* e *Little Nemo*, respectivamente, por Töpffer e McCay –, é, também, uma característica da evolução dos processos artísticos e culturais contemporâneos cuja fusão e esbatimento da especificidade de cada uma das artes é cada vez mais comum.

A multiplicidade de novas práticas narrativas que encorajam diálogos intermodais e o intercâmbio narrativo entre diferentes meios de expressão encontram na literatura uma fonte de inspiração privilegiada que, nas palavras de Thierry GROENSTEEN (1999: 14), constitui a matriz de reprodução de todas as ficções. O número de colecções dedicadas em exclusivo a adaptações – em Portugal, a colecção *Clássicos da Literatura em Banda Desenhada* que conta com cerca de trinta títulos – não deixa dúvidas de que a literatura, com o número crescente de clássicos em domínio público, representa uma dádiva para todos quantos estão envolvidos na indústria, de criadores a livreiros.

Em Portugal, a tendência é para a adaptação de obras literárias portuguesas e as escolhas prendem-se, na sua maior parte, com o lugar que a obra ocupa no cânone literário nacional. Luís de Camões, Alexandre Herculano, Júlio Dinis e Eça

* King's College London, Department of Languages, Literatures and Cultures, Portuguese Studies.

de Queirós são certamente os autores que mais adaptações a BD conhecem, tendo as décadas de 1950 e de 1960 encontrado grande inspiração nas vidas e obras destes escritores, não obstante as reedições posteriores continuarem a alimentar aquela que foi sempre uma constante na 9.^a arte portuguesa. A preferência recai geralmente sobre obras de carácter narrativo, no entanto, o drama e a poesia – Gil Vicente e Herberto Helder, respectivamente – serviram também de fontes de exploração estética à arte da figuração narrativa. Recentemente, Miguel Torga, José Saramago e Nuno Júdice vieram enriquecer a lista.

Se, por um lado, a popularidade do autor ou da obra e, por outro, o grau de acolhimento do público – com incentivos por parte das instituições pedagógicas e secretarias da Cultura – casos há, porém, em que a escolha surpreende pela sua invulgaridade, seja ela resultado do efeito de estranheza gerada pela obra no seu leitor – entenda-se o autor da adaptação – seja a intensidade com que esta despertou nele o *desejo por imagens* (PEETERS, 1993: 88). Tal é o caso, por exemplo, de *A Morte do Palhaço* de Raul Brandão e da novela gráfica sobre a qual nos debruçaremos aqui, a adaptação do conto policial de Fernando Pessoa “O Caso do Quarto Fechado”.

A novela gráfica homónima de Mário André foi lançada em Maio de 2022, pela Kustom Rats, a editora recentemente criada pelo próprio, no que podemos definir como uma edição de autor. Coincidentemente, esta novela gráfica surge passados dez anos sobre a primeira vez que Fernando Pessoa foi adaptado a BD em Portugal. Ao contrário do que seria de esperar, esta estreia não foi executada por artistas nacionais, mas pela espanhola Laura Pérez Verneti que, no seu trabalho, explora a obra poética de Pessoa e os seus heterónimos mais conhecidos. Usando fotografias do poeta e pinturas de Almada Negreiros, a biografia do autor é desenhada a preto e branco; já os desenhos dos poemas de Pessoa e dos heterónimos, são representados num universo a cores. A esta, seguiu-se, em 2015, uma outra biografia pela dupla Miguel Moreira e Catarina Verdier que difere da primeira por incluir segmentos do *Livro do Desassossego* e trazer corpo a Bernardo Soares, o ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Em 2016, André F. Morgado e Alexandre Leoni apostam numa abordagem mais alternativa, fundindo ficção e realidade. À excepção da obra de Verneti, que inclui a adaptação de poemas dos heterónimos, os restantes autores parecem encontrar na biografia e na pluralidade do eu literário do poeta, o tema predilecto. Mário André, curiosamente, envereda por um outro caminho e traz ao universo da arte sequencial uma das vertentes da obra do escritor menos conhecida. Esta escolha tem a dupla valência de dar a conhecer uma faceta de Fernando Pessoa desconhecida do grande público, o seu gosto pelo romance policial e as suas próprias incursões no género, que ele mesmo define como “contos policiários”, e de trazer visibilidade ao trabalho de edição do espólio do autor que apresenta ao público nacional um, não tão carismático, mas igualmente perspicaz, Sherlock Holmes à portuguesa: raciocinador sofisticado, “médico sem clínica” e “matemático da realidade” cujo espírito se

alimenta de “charadas, problemas de xadrez, quebra-cabeças geométricos e matemáticos” e “vive com eles como com uma mulher. O raciocínio aplicado era o seu harém” (PESSOA, 2008: 33). Esta novela encontra-se integrada no conjunto reunido sob o título *Quaresma, Decifrador*, conjunto de textos fragmentários e incompletos, que revela do gosto do poeta por charadas, desenvolvido em torno do raciocinador infalível Abílio Fernandes Quaresma, uma figura que ultrapassa, segundo Ana Maria de Freitas, o simples personagem e ocupa um lugar na realidade ficcionada do universo pessoano, ao lado dos heterónimos (*apud* PESSOA, 2008: 10).

Mário André é um estreante no universo da banda desenhada e se o virtuosismo do traço é ainda um trabalho em progresso, a transposição de um conteúdo literário para BD parece ser nele uma vocação natural.

O conto “O Caso do Quarto Fechado”, o volume inicial do conjunto de novelas policiais de Pessoa, é um texto que podemos definir, do ponto de vista da exegese, como pouco opaco e simples, em termos da estrutura da narrativa. É uma história com um só enredo que se desenvolve de forma linear, composto por uma mão cheia de personagens que se reúnem em torno do que aparenta ser um simples caso de suicídio. Todos os eventos decorrem sequencialmente, na sua maior parte, em espaços interiores. Pela brevidade e equilíbrio entre momentos de diálogos e momentos descritivos é um texto facilmente adaptável, possuindo aquilo que Philippe Marion designa de “mediagenia”, ou seja, a capacidade de uma determinada história existir fora do meio em que foi originalmente concebida e de suportar a série de restrições e deformações associadas à configuração intrínseca do novo meio, ou seja, o processo de trans-semiotização (MARION e GAUDREAU, 1998: 46). As cerca de vinte e nove páginas que o constituem representam um número ideal do ponto de vista editorial de um álbum de BD e, ao contrário de outros contos, este foi concluído pelo seu autor. Fernando Pessoa sentia relutância em acabar os seus trabalhos e num texto relativo ao seu processo de escrita, confessa: “Não consigo evitar a aversão que tem o meu pensamento pelo acto de acabar seja o que for. [...] O meu carácter é tal que eu detesto o princípio e o fim das coisas, pois são pontos definidos” (PESSOA, 2003: 100). Mário André tem uma outra adaptação em curso, “O Crime”, resta saber em que medida esta característica de Pessoa é para o desenhador um desafio ou um obstáculo.

O conto “O Caso do Quarto Fechado” não sofreu alterações significativas no processo de adaptação. Do ponto de vista diegético, não existem elisões, adições ou modificações dos acontecimentos da história, apenas a transposição inter-semiótica esperada e os constrangimentos intrínsecos à passagem a um código icónico-verbal. O texto foi incorporado nas pranchas com reduções pontuais e condensação, o que é de esperar. Em certos casos, foram substituídas palavras por equivalentes, substituição desnecessária, já que a novela gráfica nada perde em respeitar na íntegra a semântica pessoana. A proximidade à obra de origem, sendo desejável não é necessariamente obrigatória, no entanto, e sendo aqui o caso, favorece a interpretação

visual o que resulta numa certa previsibilidade do material gráfico-figurativo produzido, imediatamente associado ao que é representado no texto de origem.

O trabalho de Mário André é mais focado na narrativa do que na exploração das possibilidades visuais da pintura ou do desenho e o ambiente em que decorre a acção é aqui conseguido pela ausência de cor e pela exploração do preto e branco. Em algumas vinhetas, nota-se algum vazio de detalhe decorativo, nomeadamente de elementos contextuais como decoração dos quartos onde surge apenas a personagem em plano médio (mais frequente) ou em grande plano, contra o que assumimos ser uma parede em branco. A integração de elementos de *art deco*, pontual, enriquece bastante o texto visual e acrescenta apontamentos da estética da época.

Toda a obra de Pessoa é um espaço privilegiado para o desenvolvimento de experiências de teor literário-filosófico e no género policial não poderia ser diferente. Tratando-se de uma novela de raciocínio, é uma história centrada no exercício mental, no que Pessoa define como a “arte de raciocinar”. Assim, existe uma certa falta de dinamismo nesta adaptação que resulta da própria natureza do texto onde as personagens deambulam em longos processos de inferência pois é o exercício de lógica mental que constitui a chave da resolução do enigma.

Todavia, uma adaptação é participar do mundo ficcional do autor conservando a sua essência. É dar uma segunda vida ao texto, num processo criativo que associa tanto conservação como a novidade (HUTCHEON, 2006: 35). Assim, vale a pena a sua leitura porquanto esta convida a duas descobertas: a de um Fernando Pessoa aos quadrinhos, não poético, mas policial, e a do seu palimpsesto.

Bibliografia

- GAUDREAU, André; GROENSTEEN, Thierry (eds.) (1998). *La Transécriture*. Québec & Angoulême: Editions Nota Bene / CNBDI.
- GROENSTEEN, Thierry (1999). *Système de la Bande Dessinée*. Paris: P.U.F.
- GROENSTEEN, Thierry; PEETERS, Benoît (1994). *Töpffer : L'invention de la bande dessinée*. Paris: Hermann.
- HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York & London: Routledge.
- MARION, P.; GAUDREAU, A. (1998). "Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité". *La Transécriture*. Angoulême: Editions Nota Bene / CNBDI.
- MITAINE, Benoit; ROCHE, David; SCHMITT-PITOT, Isabelle (2018) (eds.). *Comics and Adaptation*. Tradução de Aarnoud Rommens e David Roche. Jackson: University Press of Mississippi.
- MOREIRA, Miguel (2012). "As Aventuras de Fernando Pessoa, Escritor Universal". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, Outono, pp. 317-331. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0JW8CCH>
- PEETERS, Benoît (1993). *La Bande Dessinée*. Paris: Flammarion.
- PESSOA, Fernando (2008). *Quaresma, decifrador*. Edição de Ana Maria de Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2003). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição de Richard Zenith; colaboração de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- VERNETTI, Laura Pérez. (2012). *Pessoa & CIA*. Tradução de Maria José Magalhães Pereira. Alfragide: Asa.

ALEXANDRA LOURENÇO DIAS é natural de Portugal e completou o seu doutoramento em 2013 na Universidade do Porto. Actualmente é professora de Estudos Portugueses no King's College London e Directora do Camões – Centro de Língua e Cultura Portuguesa. Na sua investigação, Alexandra centra-se no estudo de novelas gráficas portuguesas, com particular foco nos processos de tradução inter-semiótica do romance literário à banda desenhada. Nos últimos anos, expandiu a sua área de investigação incluindo a ficção pós-colonial de língua portuguesa e novelas gráficas dos países de língua oficial portuguesa. Alexandra interessa-se particularmente por examinar como as questões relacionadas com o colonialismo se manifestam nas intersecções entre várias narrativas lusófonas, tanto literárias como multimodais.

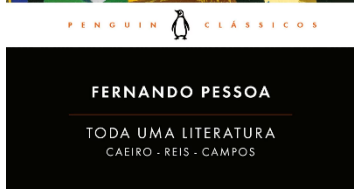
ALEXANDRA LOURENÇO DIAS is originally from Portugal and completed her PhD in 2013 at Oporto University (Portugal). She is currently a Camões lecturer in Portuguese Studies at King's College London and Director of the Camões Centre for Portuguese Language and Culture. In her research, Alexandra focuses on Portuguese graphic novels and processes of inter-semiotic translation from romance to comics. In recent years, she has expanded her research area to include postcolonial novels and graphic novels in Portuguese-speaking countries. It is of interest to her to examine how issues related to colonialism are manifested in the intersections between various Lusophone narratives, both literary and multimodal.

Uma literatura à procura de um todo

[Literature in search of a whole]

Rui Sousa*

PESSOA, Fernando (2022). *Toda uma literatura*. Introdução, selecção e notas de Nuno Amado. Lisboa: Penguin Random House. 504 pp. [ISBN: 9789897846649]



Ao longo da última década, Nuno Amado tem desenvolvido uma investigação coerente e com relevo no mais recente contexto dos Estudos Pessoaanos, também enquanto representante do Projecto Estranhar Pessoa, fundado em 2011.¹ As suas teses, expressas no livro *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*, de 2019, conhecem agora importantes clarificações, através da antologia *Toda uma Literatura* (2022). Com efeito, a antologia espelha um aprofundamento do pensamento do autor, revelando com mais pormenor e polémica algumas ideias, e, desse modo, dando a ver os méritos e potenciais limites de alguns pressupostos orientadores. A própria natureza do livro – uma antologia de poemas dos três heterónimos fundamentais, Caeiro, Reis e Campos – pode e deve ser problematizada em função do peso relativo das ideias de Amado no modo como o volume se organiza e se define.

É, por exemplo, perfeitamente possível que o leitor da antologia acabe por questionar se o projecto de antologia não terá sido, acima de tudo, uma espécie de cavalo de Tróia que propicia a exposição de desenvolvimentos recentes no projecto conceptual do autor, contrário a outras linhas editoriais e teóricas, nomeadamente as que nos últimos anos se dedicaram a expandir editorialmente a obra do poeta e a sua manifestação em facetas distintas e em personalidades que emergem em número crescente. De facto, o próprio traço distintivo desta antologia – o facto de se circunscrever aos três heterónimos nucleares (Caeiro, Reis e Campos), contrastando com outras antologias que optam por antologiar os heterónimos juntamente com a poesia do ortónimo ou com exemplos de produções das outras *dramatis personae* de Pessoa – depende directamente das ideias expostas nos textos introdutórios do

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹ Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito do Projecto UIDP/00077/2020.

volume. Só o entendimento de que esses três heterónimos são o núcleo mais importante da obra do poeta – ou mesmo a única coisa que nela é importante e merece atenção crítica aprofundada – justifica uma tal circunscrição. Poderíamos pensar, por exemplo, na valia de uma antologia desta natureza em termos pedagógicos, reunindo num único volume a quase totalidade das composições poéticas significativas dos heterónimos mais lidos e estudados, não fosse a poesia do ortónimo igualmente tida em consideração nas escolas e universidades.

Ao nível da escolha dos poemas antologiadados, da organização interna do livro ou da decisão de se incluírem textos complementares em prosa, a antologia não é muito diferente de qualquer outra contendo poemas dos heterónimos pessoanos. A própria extensão da obra, que permitiria talvez discutir o modo como nela se aplica o próprio conceito de “antologia”, acaba por condicionar eventuais efeitos de surpresa ao nível de exclusões polémicas ou de inclusões que poderiam ser consideradas programáticas. As excepções mais significativas encontram-se na edição dos poemas fragmentários de Campos, sobretudo “A Partida” e “Saudação a Walt Whitman”, e na organização dos dois núcleos em prosa propostos como anexos ao volume, como adiante se acentua. Será talvez mais surpreendente a quase absoluta exclusão dos textos teóricos e expositivos nos quais Pessoa procurou pensar as diferentes fases implicadas no devir da criação dos heterónimos e da edificação posterior do *drama em gente* ou em que esboçou alternativas para dar a conhecer ao público em geral ou a interlocutores específicos a natureza da sua criação. Textos como “Aspectos” (c. 1920), a “Tábua Bibliográfica” (1928), “Ficções do Interlúdio – Prefácio” (c. 1930), assim como cartas anteriores à génese dos heterónimos em 1914, as missivas enviadas a Francisco Fernandes Lopes entre Abril e Junho de 1919 ou a maioria das cartas dirigidas a João Gaspar Simões, seriam documentos essenciais para a validação ou questionamento dos argumentos norteadores desta antologia.

Dito isto, passo a apresentar a estrutura da obra. Como enquadramento geral do volume, são incluídos aqueles que considero os textos mais relevantes de todo o projecto, decisivos para a compreensão dos méritos e limites da obra, uma “Introdução” e uma “Nota de Edição”, a segunda bem mais do que uma mera exposição dos critérios editoriais, dado que inclui alguns corolários teóricos operativos. Segue-se aquela que será provavelmente a mais célebre missiva da literatura portuguesa, a carta de Pessoa a Casais Monteiro datada de 13 de Janeiro de 1935, derradeiro monumento à edificação da mitologia do *drama em gente* pelo seu autor e experienciador. Os núcleos dedicados aos três heterónimos seguem a ordenação idealizada por Amado na sua abordagem à obra pessoana, lida como percurso criteriosamente delineado de interdependências, que começa com Caeiro e continua necessariamente com Reis e com Campos, por esta ordem.

Caeiro, representante de um momento fundador, solar e matutino do devir dos heterónimos, é representado com a publicação integral do ciclo “O Guardador de Rebanhos” e de “O Pastor Amoroso”, normalmente menos valorizado, a que se

somam alguns dos “Poemas Inconjuntos”, aqueles que, segundo Amado, são mais emblemáticos, quer da terceira fase de Caeiro, quer da sua interacção com os outros dois heterónimos, seus discípulos. A secção dedicada a Ricardo Reis inclui a totalidade das odes do “Livro I”, publicado em 1924 nas páginas de *Athena*, e uma extensa selecção de outras odes adequadas aos critérios de teor argumentativo da antologia. Finalmente, a arrumação de Campos relaciona-se, quase exclusivamente, com a biografia ficcional do heterónimo, orientando-se de acordo com as exigências da cronologia suposta que Pessoa construiu para ele.

São incluídos, ainda, dois núcleos de prosa, considerados reveladores das interacções profundas entre os heterónimos: uma proposta de arrumação do idealizado projecto “Discussão em família”, reconstituindo textualmente o diálogo polémico entre Reis e Campos, e a edição integral de “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, entendidas como o apogeu do diálogo dramático entre os três heterónimos. No caso de “Discussão em família”, Amado segue as lições de Pizarro e Cardiello (2014) e de Pizarro e Uribe (2016) para a datação dos fragmentos, propondo-se oferecer uma hipótese de arrumação das peças do debate entre o engenheiro e o médico que alarga os textos explicitamente dispostos como partes de um diálogo nas edições referidas (PESSOA, 2014: 505-508; PESSOA 2016: 326-332), associando-lhes outros publicados autonomamente, como, por exemplo, “Rhythmo paragraphico”. Quanto às “Notas [...]” de Campos, é-nos indicado, no aparato crítico, que se seguiu no essencial a compreensão canónica do conjunto, excepto no caso de alguns fragmentos deslocados para a “Discussão em família”, os mesmos que Pizarro e Cardiello omitiram na sua edição, e que a ordenação proposta é meramente conjectural (442). É, de facto, uma proposta de arrumação que difere daquela que Jorge Uribe sugeriu em 2012 e em 2014.

Finalmente, a antologia oferece um significativo aparato crítico que indica ao leitor os dados fundamentais para o conhecimento da circunstância de cada documento publicado. A edição é cuidada, praticamente isenta de gralhas, excepção feita à página XXXIX, que beneficiará de maior cuidado de revisão numa eventual reedição.

A meu ver, qualquer recensão a esta antologia terá de ter em conta as duas vertentes do projecto que esta organização denuncia. Por um lado, importa discutir o valor crítico das teses que estruturam a obra e que derivam da leitura singular do antologizador. Por outro lado, deve analisar-se o gesto antológico propriamente dito, quanto à pertinência das escolhas e ao diálogo com a tradição editorial mais representativa. Como já sugeri, a questão da escolha dos textos incluídos no volume não me parece merecer grande comentário, correspondendo a uma arrumação dos poemas de cada heterónimo que não se desvia muito da tradição, seguindo critérios do próprio Pessoa, e intervindo apenas nos casos em que dificilmente poderemos vir a ter consensos definitivos. Devem saudar-se, portanto, as propostas de leitura que enriquecem um debate que ficará sempre em aberto, na medida em que nunca saberemos ao certo a configuração que o autor daria a muitos dos seus projectos.

Considero, portanto, mais relevante a discussão do ângulo de leitura que nos textos introdutórios é oferecido ao leitor como bússola orientadora.

Amado parte neste livro, como de resto já o fizera em contributos anteriores, de uma leitura atenta de uma carta de Pessoa, dirigida a Armando Côrtes-Rodrigues no dia 19 de Janeiro de 1915, para defender que o peso conferido pela tradição ao *Orpheu* não corresponde necessariamente à importância que a revista terá tido para Pessoa. Os heterónimos surgem, portanto, nesta leitura, como uma via alternativa ao projecto do *Orpheu*, que começou a ser delineada em 1914 e rapidamente teria suplantado todas as outras preocupações do poeta, diferindo radicalmente das preocupações da grande maioria dos demais colaboradores, excessivamente mergulhados numa atitude afim da de certas vanguardas europeias contemporâneas, voltadas para a blague e a idealização estéril de novos ismos. Com efeito, nessa carta, Pessoa sugere estar a passar por um momento de difícil conciliação entre as suas ambições e as dos seus pares mais reconhecidos, parecendo repudiar boa parte do que fizera entretanto, mas isentando os heterónimos do panorama proposto:

Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*. Não me agarro já à ideia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum. É um ponto que neste momento analiso e reanaliso a sós comigo. Mas, se decidir lançar essa quase-blague, será já, não a quase-blague que seria, mas outra coisa [...] Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonicamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.

(PESSOA, 1985: 45)

Uma leitura atenta desta passagem, contudo, não esclarece totalmente a que momento do projecto conducente ao *Orpheu* Pessoa estaria a referir-se. Na verdade, a revista efectivamente publicada em 1915 só tangencialmente corresponde aos aspectos aqui descritos depreciativamente – os gráficos, os esquemas, os manifestos e mesmo muitos dos vícios associados aos ismos de escola equacionados para outros projectos em 1913 e 1914, estão ausentes – e inclui com grande destaque produções de Álvaro de Campos que, entre outras coisas, denunciam a presença da estrutura relacional entre os heterónimos que é tão cara a Amado. Poderá talvez propor-se que a crise sofrida por Pessoa nesses meses e o modo como a exprime a Côrtes-Rodrigues poderão ter tido reflexos na preparação colectiva da revista, associando-se ao conhecido impacto do regresso de Luiz de Montalvor do Brasil. Obviamente, estas observações não excluem que Pessoa possa ter tido um projecto pessoal, paralelo ao *Orpheu*, e desenvolvido paulatinamente nas décadas subsequentes, sobretudo nas páginas de *Athena* e da *presença*.

Ainda quanto ao interesse documental desta carta dirigida a Côrtes-Rodrigues, importa lê-la em relação com as outras missivas dirigidas ao poeta açoriano. Além de ser nessas cartas que se discute com grande pormenor todo o aparato envolvido

nos ismos configuradores do grupo do *Orpheu*, antes e depois do lançamento da revista, também é nelas que ocorrem outras passagens nas quais o momento fundador dos heterónimos se descreve com um entusiasmo mais modesto. Numa carta de 2 de Setembro de 1914, por exemplo, Pessoa foge bastante à realidade produtiva que estava a viver na altura, afirmando o seguinte: “Nada tenho escrito que valha a pena mandar-lhe. Ricardo Reis e Álvaro futurista – silenciosos. Caeiro perpetrador de algumas linhas que encontrarão talvez asilo num livro futuro. Mas essas linhas são esboços de poesias, não poesias propriamente falando. O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego” (PESSOA, 1985: 34). Curiosamente, nessa mesma carta, o argumento da sinceridade expressiva é também salientado, embora, na altura, apenas para Caeiro: “Tenho vivido tanto e tão cansado tempo comigo que estou sempre de pé atrás para com o que sinto e penso. Muitas vezes, creio firmemente, levo horas intelectuais a intrujar-me a mim próprio. [...] Repare v. em que, se há parte da minha obra que tenha um ‘cunho de sinceridade’, essa parte é... a obra do Caeiro” (PESSOA, 1985: 35).

Portanto, a conferir às cartas dirigidas a Côrtes-Rodrigues um estatuto de verdade tão forte como o que Amado propõe, teríamos de admitir que, em Setembro, Pessoa alerta para a habilidade que tem para se enganar a si mesmo, incluindo ao nível das componentes da obra que valoriza ou considera pouco relevantes e ao nível do escopo exacto com que determina quais, do conjunto total, devem ser lidas como “verdadeiramente sinceras”. Se já é difícil encontrar coerência expositiva em documentos tão próximos no tempo e no contexto da interlocução, como essas duas cartas para um mesmo destinatário separadas por escassos cinco meses em que não ocorre nenhuma ruptura significativa, o que dizer da ideia de que em Janeiro de 1935, em carta a Casais Monteiro, Pessoa manteria as mesmas ideias de 1915, quando entretanto tantas diferentes vias criativas tinham sido exploradas, concretizadas e dadas à estampa, por vezes mais de uma vez, como ocorre em alguns poemas ortónimos, como “Ella canta, pobre ceifeira” ou “O menino da sua mãe”?

Com efeito, se a carta de 19 de Janeiro de 1915 parece parcialmente beneficiar a argumentação defendida nesta antologia, a carta enviada a Adolfo Casais Monteiro duas décadas mais tarde acaba por ser uma escolha menos óbvia. É verdade que o cerne da carta é a exposição aturada das várias peripécias míticas envolvidas no surgimento e na consolidação, não apenas de cada um dos heterónimos principais, mas também da dinâmica profunda que entre eles se estabelece e lhes confere razão de ser. Contudo, Pessoa não parece ter-se distanciado de outras vertentes da sua produção, muito menos exprime qualquer intento de desvalorização dessas vertentes em função de uma afirmação exclusiva do *drama em gente*. A centralidade dos heterónimos nessa carta deve-se em primeiro lugar a um pedido de Casais Monteiro em carta datada de 10 de Janeiro, na qual, inclusive, cunhou a formulação célebre: “E quereria dizer-me alguma coisa sobre a génese dos seus heterónimos?” (PESSOA, 1998: 247). Não creio que na carta de 19 de Janeiro seja evidente que Pessoa,

pessoalmente, tivesse em menor consideração outras vertentes da obra, como *Mensagem*, a pluralidade de outras facetas da poesia ortónima ou mesmo as narrativas policiárias às quais se refere com o que parece ser – e em Pessoa só podemos ficar-nos no plano daquilo que “parece ser” – genuíno entusiasmo.

Outra questão afim da que tem sido comentada relaciona-se com o título da obra, mais propriamente com o recurso à expressão “toda uma literatura”, que, neste livro, parece resumir especificamente o fenómeno da gestação e mútua interferência entre os três heterónimos nucleares. Contudo, a inclusão do conceito na carta enviada em Janeiro de 1915 a Côrtes-Rodrigues não é a sua primeira ocorrência no vocabulário de Pessoa. Numa outra carta, escrita quase dois anos antes, a 1 de Fevereiro de 1913, é também com essa formulação que Pessoa sintetiza o seu momento criativo:

V. dificilmente imaginará que Rua do Arsenal, em matéria de movimento, tem sido a minha pobre cabeça. Versos ingleses, portugueses, raciocínios, temas, projectos, fragmentos de coisas que não sei o que são, cartas que não sei como começam ou acabam, relâmpagos de críticas, murmúrios de metafísicas... toda uma literatura, meu caro Mário, que vai da bruma – para a bruma – pela bruma...

(PESSOA, 1999: 79-80)

Ora, esse primeiro recurso deriva precisamente da direcção contrária à sugerida pelas teses orientadoras deste volume. Neste momento, no qual os heterónimos não tinham ainda surgido como potencial eixo estruturante de toda a criação do poeta, as ideias de “totalidade” e de “literatura” remetem precisamente para a dispersão, a diversidade de vias potenciais e a expansão progressiva das energias criativas que norteiam o seu quotidiano literário. Talvez seja de perguntar se, ao invés da expressão “toda uma literatura”, utilizada em contextos muito diversos, incluindo, como se sugere em *Sensacionismo e Outros Ismos* (2009), para exprimir o próprio processo de agenciamento crítico de correntes de diferentes índoles e proveniências subjacente ao Sensacionismo, não teria sido mais operativa a escolha de um outro título, por exemplo “Discussão em família”, expressão, essa sim, referente aos heterónimos, mesmo que não apenas aos três aqui sinalizados.

Como já observei, esta antologia leva às últimas consequências alguns argumentos do autor que tinham sido apenas esboçados na dissertação de doutoramento. No livro publicado em 2019, Amado concentrou-se na valorização da personalidade de Ricardo Reis e no estudo aprofundado da complexa dinâmica estabelecida entre o médico exilado no Brasil e o seu Mestre Caeiro, dois eixos fundamentais da sua reflexão e que lhe garantiram o merecido reconhecimento, apesar de ser discutível a menorização da personalidade de Álvaro de Campos e de ser já evidente o papel subsidiário atribuído a outras componentes da obra de Pessoa. Nesta antologia, são definidas três ideias orientadoras que permitem

explicitar a linha argumentativa então delineada, acentuando também alguns aspectos mais controversos.

Em primeiro lugar, propõe-se que a obra essencial de Pessoa corresponde a algo que pode ser descrito como “projecto heteronímico”, com emergência em Março de 1914, que foi desenvolvido textualmente ao longo desse ano de 1914, suplantando algum eventual entusiasmo de Pessoa por *Orpheu* a partir de 1915 e convertendo-se, nas duas décadas subsequentes, no único verdadeiro interesse do autor, relativamente ao qual tudo o resto é minorizado. Assim, núcleos tão diversos como a poesia do ortónimo, os poemas ingleses, *Mensagem*, as produções dos vários autores supostos do *Livro do Desassossego*, as narrativas policiárias ou os diversos textos sobre filosofia, historiografia, sociologia, ocultismo, Sebastianismo ou Quinto Império são niveladas e reduzidas ao plano do meramente subsidiário ou, mais propriamente, do complementar, girando em torno do núcleo da constelação pessoana.

Em segundo lugar, Amado defende que grande parte dos poemas dos heterónimos podem e talvez devam ser lidos como glosas ou respostas sucessivas a composições atribuídas a um dos outros membros do conjunto. Quanto a mim, este é provavelmente o mais interessante argumento do livro, um contributo importante para a discussão sobre os aspectos distintivos do *drama em gente* pessoano, por contraste com outros intentos semelhantes, como os de Søren Kierkegaard, Antonio Machado, León de Greiff, Luigi Pirandello ou, entre nós, os casos das experiências de Almeida Garrett, com João Mínimo, ou do Grupo do Cenáculo, com Fradique Mendes. Considero, aliás, que a pulsão erística atribuída pelo antologizador ao processo criativo de Pessoa pode ser vista, ela sim, como eixo estruturante de todo o universo criador do poeta. Através dela será mais exequível, por exemplo, uma compreensão mais apropriada das vias pelas quais o projecto heteronímico se relaciona com as outras vertentes, espelhando, por exemplo, os processos utilizados por Pessoa para interagir com antecessores e contemporâneos.

Em terceiro lugar, é delineada uma nova interpretação para o conceito de “heterónimo”, cujo sentido deriva necessariamente da ideia subjacente à antologia e que nela procura adquirir espessura crítica. Contrapondo-se ao entendimento mais tradicional e recorrente, que entende a noção de “heteronímia” (ou, como Pessoa *dixit*, “heteronimismo”), como um reflexo da vastidão de personalidades delineadas por Pessoa desde a infância, ou um fenómeno psíquico ou estético conduzindo a permanentes desdobramentos, esta antologia propõe que o conceito deve ser aplicado essencialmente ao conjunto de produções e de interações que tornam singular o conjunto Caeiro-Reis-Campos. É, portanto, evidente a recusa da ideia de que a “heteronímia” reflecte uma certa profusão potencialmente infinita de *maneirismos* característicos de figuras a que se atribuíram nomes e alguns rudimentos de identidade, em função de uma aplicação mais específica do conceito, remetendo para um conjunto delimitado de textos.

O maior problema que estas ideias colocam prende-se com o facto de a própria valorização dos jogos intertextuais estabelecidos pelos heterónimos parecer beneficiar da integração de outros intervenientes no processo, nomeadamente familiares, candidatos a tradutores e, sobretudo, discípulos alternativos de Caeiro, como Pessoa ortónimo, António Mora ou mesmo Bernardo Soares. Todos os textos esboçados por Pessoa para expor os pressupostos da edição futura dos heterónimos ou conjecturar sobre a natureza específica das suas criações e do contexto de realidade habitado por elas parecem implicar que o conjunto seria mais vasto e teria várias ramificações, não necessariamente um único eixo. E é nos próprios conjuntos de prosa incluídos nesta edição que se encontra bem patente a afirmação da importância dos outros heterónimos, ou pelo menos de alguns deles. Se o *drama em gente* fosse de facto o projecto fundamental da vida de Pessoa, só com o concurso dessas personalidades chegaria a ser aquilo que Nuno Amado propõe.

Assim, numa carta datada de 28 de Julho de 1932, dirigida a João Gaspar Simões, Pessoa define os textos relacionados com a discussão estética entre os heterónimos como um volume “[...] curioso mas muito difícil de escrever, que contém o debate estético entre mim, o Ricardo Reis e o Álvaro de Campos, e talvez, ainda, outros heterónimos, pois ainda há um ou outro (incluindo um astrólogo) para aparecer” (PESSOA, 1998: 199-200). Em 1932, portanto, Pessoa deixa claro que não só o processo de sucessivas interações entre os heterónimos dependia de outras personalidades, como também que era ainda um projecto em desenvolvimento. Por seu lado, as “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, de Campos, não podem de modo algum ser interpretadas ignorando a presença forte de António Mora e de Fernando Pessoa, tão cruciais como os três heterónimos privilegiados nesta antologia.

O aspecto mais controverso e questionável das afirmações de Nuno Amado parece residir no facto de o próprio atribuir as suas ideias, não tanto à sua leitura da obra pessoana, enquanto leitor e estudioso – que pode muito bem ter as suas preferências e intuições, algumas das quais de assinalável qualidade e pertinência –, como ao próprio Fernando Pessoa, autor dessas produções díspares, cujos textos programáticos nem sempre autorizam a interpretação global que neste livro é proposta. Entre outras coisas, a proposta do antologador obrigaria a pensar numa escala de estatutos e valias para as produções pessoanas difícil de estabelecer, entre o núcleo duro, uma série de núcleos potencialmente compagináveis com essa galáxia fundadora e outros domínios que, não podendo enquadrar-se com facilidade nessa atmosfera, seriam praticamente remetidos para o esquecimento.

Finalmente, importa salientar a clareza com que as “Notas” que apresentam e contextualizam documentalmente cada um dos poemas seleccionados são redigidas, exibindo o rigor e o conhecimento bibliográfico do antologador. De facto, essa secção final não só estabelece diálogos com quase todos os volumes importantes de

uma tradição editorial vasta, como justifica criteriosamente as opções assumidas. Vejam-se alguns exemplos.

Quanto a Alberto Caeiro, os casos mais relevantes prendem-se com a edição dos poemas III, XXV, XXXI, XLV e XLVI do ciclo “O Guardador de Rebanhos” e com o poema “Ah, querem uma luz melhor que a do sol!” (“Poemas Inconjuntos”). No caso do poema III do ciclo, Amado opta por sugerir uma leitura do último verso que diverge das versões de Castro (2015) (“Foi ponto de vista, mas com tristeza.”) e de Pizarro e Ferrari (2016) (“Era poeta d’isto, mas com tristeza.”): “Foi parente disto, mas com tristeza” (405-406). Quanto ao poema XXV, opta por seguir as edições de Martins e Zenith (2001) e de Castro, excluindo o verso “Sem mysterio nem qualidade nem direcção,” sexto verso da edição de Pizarro e Ferrari, alegando que Pessoa nada deixou indicado na edição anotada de *Athena* patente na sua Biblioteca particular que pudesse significar a intenção de recuperar o verso (409-410). No caso do poema XXXI, Amado recusa a lição de Ivo Castro, que propõe a inclusão da preposição “em” no verso “Porque há em homens que não percebem a sua linguagem”, seguindo a opção de Martins e Zenith e de Pizarro e Ferrari, que consideram que a preposição “não parece um acrescento de Pessoa, mas de um amanuense ou de um compositor tipográfico que leu o ‘sou’ do verbo 11 como ‘em’” (PESSOA, 2016a: 409). No caso do poema XLV, esta edição opta por seguir Pizarro e Ferrari em detrimento de Castro na leitura das intervenções de Pessoa constantes do referido exemplar de *Athena*, decidindo pelos versos “Mas o que é um renque de árvores? Há muitas uma-árvore” (a inclusão do hífen é também uma novidade relativamente à edição de Pizarro e Ferrari) e “Sobre a própria terra ignorante e mais verde e florida do que isso!” (412-413). É também a lição de Pizarro e Ferrari que se segue na edição do poema XLVI, valorizando o exemplar de *Athena* em posse de Pessoa e não o caderno (BNP/E3, 145-36^r e 37^r; <https://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/index.html>), cujas emendas Castro considera serem posteriores às da revista. Finalmente, no poema “Ah, querem uma luz melhor que a do sol!”, Amado discute a hipótese de Pessoa não ter substituído a palavra “prados” por “campos” na última aparição do termo, como o fez nas três anteriores, mas opta por manter a lição seguida pelas demais edições.

Na edição dos poemas de Ricardo Reis, Amado mostra-se mais interventivo, dada a sua especialização na obra do heterónimo das odes. São relevantes as intervenções na fixação das odes “Olho os campos, Neera”, “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, “Quero, Neera, que os teus lábios laves” ou “Os jogadores de xadrez”. No caso do primeiro desses poemas (420), Amado diverge de Pizarro e de Uribe (2016) na leitura do segundo verso, nomeadamente quanto à melhor forma de compreender as anotações marginais de Pessoa no seu exemplar de *Athena*, optando por intervir apenas na primeira palavra sublinhada por Pessoa (assim, em vez de “Gozando, Neera, e soffro”, Amado sugere “Grandes campos, e soffro”, de acordo com outras variantes equacionadas por Pessoa para o adjectivo anteposto a “campos”). No caso do célebre poema “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”,

as alterações prendem-se com a alteração do tempo verbal nos verbos “enlaçar” e “beijar”, na penúltima estrofe, recusando o presente do indicativo da edição utilizado por Pizarro e Ferrari em função da opção pelo pretérito perfeito (p. 422), opção que em termos de leitura também me parece a mais adequada ao conteúdo do poema. No caso do poema “Quero, Neera, que os teus lábios laves”, Amado assume a complexidade da leitura dos versos 19 a 21, recusando as propostas de Duarte (1994) e de Silva (2000) para seguir a lição adoptada por Pizarro e Uribe. Finalmente, quanto ao célebre “Os jogadores de xadrez”, esta edição diverge de todas as anteriores na leitura do verso 58 (“Arde e que se arranquem”), propondo que o recurso ao presente do indicativo no primeiro verbo corresponde a uma gralha e que o tempo verbal adequado ao conteúdo do poema deverá ser o conjuntivo (“Ardam e que se arranquem”), indicação que me parece persuasiva (423-424). Assinale-se que na leitura do poema “Se recordo quem fui, outrem me vejo,” esta edição opta, deliberadamente, por sobrepor a interpretação à filologia, ignorando as alterações marginais com que Pessoa parece propor uma nova versão para o segundo e terceiro versos, ao contrário de Duarte e de Pizarro e Uribe.

Finalmente, no caso da obra de Álvaro de Campos, Amado dialoga de perto sobretudo com as propostas de Lopes (2002) e de Pizarro e Cardiello (2014), sobretudo ao nível da leitura dos poemas de mais difícil edição, nomeadamente “A partida” e “Saudação a Walt Whitman”, ambos constituídos por inúmeros esboços fragmentários para os quais não existe nenhuma indicação de ordem precisa. No caso de “A partida”, Amado situa-se entre a edição mais inclusiva de Lopes, que publicou dezasseis fragmentos, e a edição mais sóbria de Pizarro e Cardiello, só com seis fragmentos, optando por acrescentar aos seis fragmentos da edição de 2014 seis fragmentos publicados por Lopes em 2002, justificando a inclusão com o facto de em todos existir a invocação do Mestre Caeiro, aspecto importante atendendo aos pressupostos do volume. Quanto à “Saudação a Walt Whitman”, Amado acompanha Pizarro e Cardiello na valorização dos planos em que Pessoa esboça uma ordem possível para o poema em cinco secções (71-2 e 71-11), embora juntando os doze fragmentos escolhidos na edição de 2014 aos catorze que Pizarro e Cardiello remeteram para uma secção suplementar.

Estamos, portanto, perante um objecto editorial complexo, conjugando um momento teórico que será provavelmente um ponto de chegada e um ponto de partida no percurso argumentativo de Nuno Amado e a primeira incursão do autor no domínio da edição dos textos de Pessoa, que arrisca algumas propostas de leitura de alguns versos e algumas ideias quanto à ordenação dos fragmentos conservados no espólio do poeta. É nesses dois domínios que se esperam novos trabalhos. Além de questões deixadas em aberto desde a publicação de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis: 1887-1936*, como o estudo do lugar de Álvaro de Campos no *ménage à trois* do heteronimismo-pessoano, acrescentam-se agora duas outras questões decisivas. Em primeiro lugar, será realmente operativa esta leitura restritiva da obra de Pessoa,

fazendo dos heterónimos o alfa e o ómega de toda a criação do autor, atendendo a que alguns outros núcleos parecem ter um relevo igualmente muito grande, em alguns casos ainda por determinar? Em segundo lugar, talvez complementando essa primeira questão, de que modo podem estabelecer-se as pontes entre esse núcleo tido como fundamental e todas as outras vertentes e projectos pessoanos, entendidos como manifestações várias de uma constelação girando em torno de um eixo que teria sido desde muito cedo determinado por Pessoa?

Bibliografia

- AMADO, Nuno (2019). *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (2016a). *Obra Completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2016b). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2015). *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2012). *Prosa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Ática.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2002). *Álvaro de Campos. Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2000). *Ricardo Reis – Poesia*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1999). *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença*. Edição de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1994). *Poemas de Ricardo Reis*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1985). *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Edição de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.

RUI SOUSA concluiu Licenciatura em Estudos Portugueses e Mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea – pela FLUL, tendo também concluído recentemente Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura pela mesma universidade, com uma tese dedicada ao conceito de Libertino na obra de Luiz Pacheco. Publicou ensaios sobre Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens na antologia *1915: O Ano do Orpheu*, coordenada por Steffen Dix, e colaborou em números recentes da *Pessoa Plural* e em eventos organizados pelo Projecto Estranhar Pessoa e pela Casa Fernando Pessoa. Publicou em 2016 o livro, *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Prepara um projecto de investigação relacionado com as interações entre a literatura, a filosofia e a política no contexto do Modernismo e do Surrealismo em Portugal, procurando explorar mais aprofundadamente o papel da mitologia na intervenção política dos grupos literários e a forte presença dos processos de hibridismo e de sincretismo numa progressiva reflexão sobre a cultura como realidade plural e globalizada.

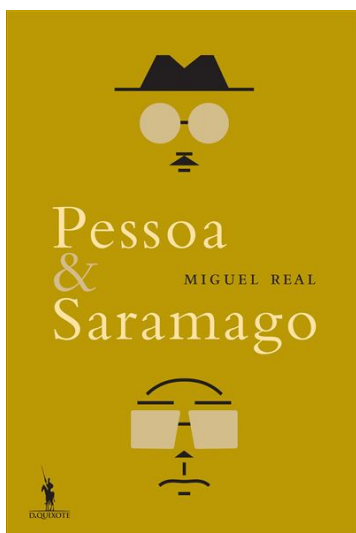
RUI SOUSA earned a degree in Portuguese Studies and obtained a master's degree in Romance Studies—Modern and Contemporary Portuguese Literature—from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon. He recently obtained his doctorate with a dissertation dedicated to the concept of the libertine in the work of Luiz Pacheco. He has published essays on Ronald de Carvalho and Eduardo Guimaraens, in the anthology *1915: The Year of Orpheu* (2015) coordinated by Steffen Dix and has published studies on Pessoa in *Pessoa Plural* and in projects coordinated by Estranhar Pessoa and by Casa Fernando Pessoa. In 2016 he published the book *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. He is a researcher at the Centre for Lusophone and European Literatures and Cultures at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon (CLEPUL). He is working on a research project on the interactions between literature, philosophy, and politics with respect to Modernism and Surrealism in Portugal, seeking to explore the role of mythology in the political intervention of literary groups and the strong presence of hybrid processes and syncretism in the progressive reflection on culture as a plural and globalized reality.

Pessoa & Saramago vivem em nós inúmeros

[Pessoa and Saramago's plural existences inhabit us]

Ana Clara Magalhães de Medeiros*

REAL, Miguel (2021). *Pessoa & Saramago*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. 268 pp. [ISBN: 9789722073653]



“Transgressão” é o conceito escolhido por Miguel Real para aproximar as literaturas desassossegadas de Fernando Pessoa e José Saramago. Inventores do humano (para, assim, parafrasear Harold Bloom e situar os dois escritores portugueses ao lado de Shakespeare na literatura ocidental, se já estão ao lado de Camões e Vieira, na lusitana), ambos se conectam pelo signo da multiplicidade. Percorrer suas obras conjuntamente é, sem dúvidas, transitar por labirintos. O ensaísta Miguel Real – que é também romancista, filósofo, professor – enfrenta a travessia em seu *Pessoa & Saramago* (2021), indicando um gesto artístico comum ao fenômeno heteronímico (pessoano) e ao desenvolvimento do autor-

narrador (saramaguiano): a transgressão estética marcada pelo manejo inquietante da língua portuguesa.

Abrangendo um percurso crítico que compreende desde os momentos antecedentes à publicação de *Orpheu* (em 1915) até o último romance lançado por Saramago (*Caim*, 2009), o ensaio de Miguel Real já desponta como obra de referência para os estudos pessoanos e saramaguianos que se venham a tecer a partir dos *nostros* anos 20. O principal contributo da referida obra, aliás, é precisamente o de fazer um mapa (item bastante oportuno quando se está em um labirinto) da crítica especializada na produção literária de ambos, sem deixar que o próprio crítico se posicione frente às arenas intelectuais que apresenta. Se o objetivo do livro – empreender um estudo comparado abrangente sobre a dupla – é devidamente alcançado, entendo que, ao colocar em diálogo tantas vozes pensadoras da ação artística e vital de Pessoa e Saramago, vozes por vezes tensas e contrastantes, o autor consegue ainda estruturar um “gênero intranquilo” – o ensaio, na apreensão de João Barrento, conforme citado por REAL (2021: 214).

Trata-se, portanto, de um ensaio, que vou chamar de desassossegado, pois impele, simultaneamente, à leitura dos dois escritores monumentais de nossa língua

* Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras (UFAL, Brasil).

e à investigação de seus comentadores espalhados por décadas, gerações, países e correntes teóricas diversas.

O livro estrutura-se em duas partes: a primeira, dedicada aos estudos pessoanos; a segunda, à poética de Saramago. Antecede as duas partes uma apresentação de fôlego (mais de trinta páginas) que vincula as obras dos dois autores pelo que há de “transgressão estética” na consumação do heteronimismo e do chamado “autor-narrador” no seio da literatura europeia. Nessa apresentação, está a “tese” da obra, bem sintetizada pelo excerto: “Constituem, assim, os dois autores duas ontologias ficcionais, a de Saramago centrada na unidade, no Ser; a de Pessoa, na pluralidade sem centro, isto é, no Nada” (REAL, 2021: 13). Entre o Ser e o Nada, habita toda a metafísica ocidental – mas também a literatura portuguesa do século XX, que invade o XXI até o ano da morte de José Saramago (2010).

Antes de avançarmos às seções que montam a fisionomia crítica dos dois autores, cumpre registrar que o volume aqui analisado nasceu de uma conferência, pronunciada em Guadalajara, México, em 2018. Depois disso, virou inquietação, até se tornar ensaio, publicado três anos mais tarde. O livro, afinal, retoma uma questão conhecida e experimentada pelos leitores d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis* (SARAMAGO, 1984): o que aproxima e o que afasta Pessoa e Saramago? O Adamastor, parece, voltou-se para ver a resposta.

O Pessoa de Miguel Real se apresenta em seis capítulos interrelacionados e capazes de discutir com largueza de pensamento: o fenômeno heteronímico em sua dimensão ético-estética; os momentos e as tendências várias da crítica pessoana; a relação (de mão dupla) entre a cultura portuguesa e o “drama em gente” forjado pelo poeta na sua breve passagem pelo século XX; o Nada feito “anti-romance” no *Livro do Desassossego*; o nevoeiro que é a *Mensagem* na nublada década de 1930; as ditas “pulsões” poética e esotérica que enformam a “visão de mundo” do escritor; as oito “figuras literárias” responsáveis por fazer da mente de Pessoa uma mónada. Vale comentar, desde já, este último aspecto mencionado: para Miguel Real, o gênio múltiplo se revela na forma de um caleidoscópio com oito espelhos, que são os vastamente conhecidos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, mais o ortônimo, a quem se associam o suicida estoico Barão de Teive, o semi-heterônimo ordinário Bernardo Soares, o filósofo discípulo de Caeiro, António Mora e, ainda, o autor de “Princípios da metafísica esotérica”, Rafael Baldaia. A inclusão de personagens literárias que não chegam a ser heterônimos – nem sequer semi-heterônimos, no caso de Baldaia – significa uma posição crítica do ensaísta que merece atenção mais demorada.

A dedicatória principal do livro – “Para Eduardo Lourenço, uma homenagem” – somada à proposta defendida nele – de que são oito as principais pessoas literárias de Pessoa – constituem índices da importante virada crítica operada nos estudos pessoanos a partir da publicação de *Pessoa Revisitado*, por Eduardo Lourenço, nos anos 1970. Na perspectiva do pensador da Guarda (falecido no derradeiro mês de

2020, portanto, menos de um ano antes do lançamento de *Pessoa & Saramago*), o nada constatado pela geração de *Orpheu* faz da escrita de Pessoa uma aventura ontológica fadada ao inacabamento (do ser). Adotando linha interpretativa convergente com a do artigo “A redução crítica da heteronímia” (2017), de Pedro Sepúlveda, a primeira parte do texto de Miguel Real evidencia que Lourenço rotaciona os rumos investigativos sobre Pessoa quando aponta para o caráter “psicologista” de uma determinada vertente crítica (João Gaspar Simões), “literário” (ou estilístico) de uma outra corrente (Jacinto do Prado Coelho), ou ainda o caráter “sociológico” de uma terceira linhagem (Mário Sacramento). Refutando essas três tradições, Lourenço propõe um mergulho consciente na fragmentação que rege a obra pessoana. Desse modo, se os três segmentos críticos anteriores defendiam que os autores fictícios criavam poemas, o autor d’*O Labirinto da Saudade* sugere, ao contrário, que os poemas criam autores fictícios.

Todas essas questões estão rigorosamente mapeadas na publicação de Real que, assim, confere lugar de destaque ao pensamento laurentino e a um campo de manejo e análise da obra pessoana *levantado* a partir de sua proposta investigativa. Refiro-me à linha por assim dizer “editorial”, amplamente discutida por Miguel Real na seção “1.3 A hermenêutica pessoana”, que garante a Jerónimo Pizarro, já no século XXI, um papel decisivo na história da exegese pessoana, na medida em que postula a análise “fundamentada na prática concreta editorial” (REAL, 2021: 111). Partindo da desassossegada pergunta “Pessoa existe?”, Pizarro vem esmiuçando o espólio do poeta lisboeta de modo a disseminar leituras, edições e posições críticas cada vez mais comprometidas com um *Pessoa plural*, o que quer dizer: um Pessoa feito de fragmentos, *bocados* de prosa & poesia, que desestruturam não apenas uma visão tradicional sobre a matéria pessoana, mas sobre a Literatura – como *coisa real por fora* da existência humana.

Portanto, a presença destacada de Bernardo Soares (um dos autores do *Livro do Desassossego*) no volume de Miguel Real, a meu ver, representa o impacto revolucionário, junto a leitores e estudiosos de Fernando Pessoa, da publicação, em 2010, da primeira edição crítica do *Livro do Desassossego* (edição de Pizarro, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda) – embora o mesmo fato me faça sentir a ausência, na obra aqui analisada, de Vicente Guedes (outro autor possível do *Desassossego*). Na mesma linha, os achados editoriais de Luís Felipe Bragança Teixeira (PESSOA, 2002) e Manuela Parreira da Silva (PESSOA, 2013) quanto ao filósofo António Mora são *condição* para o desenvolvimento da ideia caleidoscópica expressa em *Pessoa & Saramago*, assim como a difusão do Barão de Teive por Richard Zenith (PESSOA, 2018a) e de Rafael Baldaia por Paulo Borges, Cláudia Souza e Nuno Ribeiro (PESSOA, 2018b). Nesse sentido, o livro de Miguel Real desponta como uma página da crítica pessoana inscrita a partir das conquistas analíticas e editoriais mais recentes (anos 1980 para cá, especialmente a partir de 2010) no universo infinito erigido sobre Fernando Pessoa.

Se ao poema “Liberdade”, de autoria do ortônimo, faltou “uma citação de Sêneca”, faltou-me, até aqui, fazer menção a uma série de nomes que são devidamente *revisitados* por Miguel Real em seu arcabouço crítico: Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Teresa Rita Lopes, José Gil, José Augusto Seabra, Fernando Cabral Martins, Nuno Júdice, José Blanco... No entanto, dentre essa vasta fortuna crítica, quero enfatizar as referências a autores brasileiros – Leyla Perrone-Moisés, Massaud Moisés, Stélio Furlan, para citar alguns –, em (necessário) movimento intelectual transatlântico e intercontinental, que faz do ensaio um espaço discursivo efetivamente polifônico. Mais ainda, registro a rara interlocução com dois pensadores europeus radicados no Brasil que tiveram importante papel na promoção dos estudos pessoanos na capital brasileira: Agostinho da Silva, autor de *Um Fernando Pessoa*, que compactua com este da visão providencialista de Quinto Império (bastante bem discutida por Real); e Henryk Siewierski, idealizador da Cátedra Agostinho da Silva da Universidade de Brasília, além de estudioso da *Mensagem* e de mais algumas “ficções do interlúdio”.

Indubitavelmente se pode dizer que, para a Literatura Portuguesa, o século XX foi de prodígios. Pessoa abre os anos 1900 assumindo a “missão” de “criar civilização” (nos termos de Miguel Real); enquanto Saramago fecha essa era ensaiando lições de civilidade: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (SARAMAGO, 2002: 119) – ensina a mulher do médico, no *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995; 2002).

A parte saramaguiana de *Pessoa & Saramago* estrutura-se em cinco seções que discutem o nó teórico do “autor-narrador” nos romances do Nobel; as fases de sua poética (a da Estátua e a da Pedra, conforme preconização do escritor *ele mesmo*); a nova conceção de “romance histórico” a partir de *Levantado do Chão* (1980); a “afirmação de uma outra forma de organização do poder” (REAL, 2021: 204) a partir da ação literária; para além de um comentário analítico (sucinto) sobre cada um dos romances do autor desde *Terra do Pecado* (1947), com o acréscimo de discussões a respeito dos livros de poemas (especialmente os *Poemas Possíveis*) e das peças teatrais.

A principal marca da discussão à roda de Saramago expressa no presente livro diz respeito ao seu fundamento crítico, que assume o discurso do escritor (sobre sua própria obra, sobre literatura em geral e sobre o mundo em suas relações políticas, econômicas e sociais) como sustentáculo da análise realizada. Assim, a ideia centralmente defendida pelo ensaísta reside na presença de um “autor-narrador” singular (porque atrelado ao homem biográfico), mas plural (porque espreado em romances os mais variados), em detrimento de um narrador descolado do autor – como a teoria da literatura se acostumou a defender, em meados do século XX, após as formulações de Roland Barthes (para o pensamento de tradição francesa, evocado por Miguel Real).

Na mesma medida em que o processo de criação de autores fictícios mereceu a atenção principal do pesquisador na parte do livro dedicada a Pessoa, observa-se

seu empenho em esmiuçar a categoria teórica já mencionada, a do “autor-narrador”, a partir de textos variados de Saramago (entrevistas, estatutos da Fundação José Saramago, anotações nos *Cadernos de Lanzarote...*) em relação com a fortuna crítica consolidada (e em desenvolvimento) sobre o romancista. Tudo isso para iluminar um percurso que também é labiríntico: o de leitura dos romances de cariz histórico, vinculados a uma compreensão marxista das relações sociais; e da prosa tida usualmente por “humanista”, menos esperançosa e mais niilista, menos portuguesa e mais universalista, estreada a partir d’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991).

Sobre esse narrador monumental, melhor dito, sobre esse “autor-narrador”, Miguel Real teceu dois comentários bastante relevantes, que desejo frisar. Primeiro, nota que inaugura um “novo conceito de tempo”, simultaneamente particular e coletivo, revelado tanto na narrativa do entardecer do século XX quanto na da chamada fase da pedra. Isso significa dizer que o fio narrativo delineado por Saramago é um labirinto sem deus (afinal, não temos provas de que o livro *The God of the Labyrinth* tenha alguma vez existido). Segundo, observa o caráter ensaístico que tal “autor-narrador” assume, sendo capaz de, ironicamente, ao longo das tramas, promover a derrocada das “verdades socialmente construídas” (especialmente na sociedade europeia) e dos “grandes mitos ocidentais” (a exemplo do cristianismo; REAL, 2021: 204). Essas particularidades do narrador saramaguiano são mesmo inconteste; vêm sendo sistematicamente apontadas pela crítica, e respondem por um mundo que “esgotou-se civilizacionalmente e é hoje apenas um estado humano de ‘cegueira branca’” (209). Um outro movimento analítico notável de Real é o de evidenciar, em alguns dos *Poemas Possíveis* (1966), uma figuração do processo criativo de Saramago, que teria plena consumação em prosa a partir de 1980. Se o conceito de “autor-narrador” não é unânime entre os intérpretes de Saramago, parece-me ser consensual o reconhecimento de um certo veio poético, que Miguel Real definiu como “pronunciado lirismo” (2021: 169) na escrita do romancista, notadamente a partir de *Memorial do Convento* (1982).

Suscintamente, vale acrescentar que a presente publicação vocaliza nomes já incontornáveis para os estudos saramaguianos, a exemplo de Ana Paula Arnaut, Carlos Reis e Beatriz Berrini, dentre vários outros. Contudo, parece-me que o próprio Saramago desponta, no livro, como o principal comentador de sua obra, obliterando-se, em alguma medida, a opinião da sua já tão vasta e heterogênea fortuna crítica. Trata-se de uma posição teórica assumida por Miguel Real que, podendo causar polêmica, tem a vantagem de garantir que as *palavras de Saramago* sejam ditas, lidas e *revisitadas* com maior intensidade nesse interlúdio comemorativo do centenário de nascimento do autor.

Por fim, *Pessoa & Saramago* pode ser considerado um *Ensaio Sobre o Labirinto* – labirinto feito de palavras, na língua de Camões e de Vieira, em prosa, verso, drama e atos, num século que irrompeu com os de *Orpheu* e invadiu este Terceiro Milênio com semblante de *Caverna*. Entre Pessoa e Saramago, há *qualquer coisa de intermédio*

– um *breve século XX* e muitos desassossegos. “Vivem em nós inúmeros”, escreveram Ricardo Reis e o “autor-narrador” de José Saramago, como que sintetizando a fórmula estética, mas também ética vivida pelos dois portugueses. É isto, sobretudo, que diz o livro de Miguel Real: que Pessoa e Saramago, cada uma à sua maneira, foram e vivem inúmeros, em tantos de nós – “e ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens” (SARAMAGO, 2010a: 95).

Bibliografia

- BLOOM, Harold (2000). *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva.
- HOBBSAWM, Eric (2008). *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOURENÇO, Eduardo (2000). *Pessoa Revisitado*. Lisboa: Gradiva.
- PESSOA, Fernando (2018a). *A Educação do Estoico. O Único Manuscrito do Barão de Teive*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2018b). *Raphael Baldaya, fragmentos de uma personalidade pessoana*. Edição de Paulo Borges, Cláudia Souza, Nuno Ribeiro. Lisboa: Âncora Editora.
- ____ (2013). *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2010). *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 vols.
- ____ (2002). *Obras de António Mora*. Introdução de Luís Filipe Bragança Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2016). "Os muitos desassossegos". *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, vol. 36, n.º 55, pp. 11-27. <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.36.55.11-27>
- ____ (2012). *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática [Babel].
- SARAMAGO, José (2010a). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2010b). *As Palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Organização e seleção de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2002). *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2017). "A redução crítica da heteronímia". *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, outubro, pp. 63-76. <http://hdl.handle.net/10362/27058>

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS é Professora Adjunta de Literatura na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da mesma instituição. É pesquisadora junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq/Brasil (bolsista produtividade em pesquisa 2). Desenvolve projeto de pesquisa intitulado: “O desassossego a partir de Pessoa e Saramago em perspectiva polifônica” (FAPEAL/AL). Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (PósLIT/UnB, 2017) e Mestre em Literatura e Graduada em Letras – Português pela mesma instituição. Recebeu o prêmio de Melhor Tese na Área de Linguística, Letras e Artes – Prêmio UnB de Dissertação e Tese do ano de 2017, pela tese intitulada “Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego”. Sua dissertação, sobre a obra de Saramago e Pessoa, foi condecorada com: Menção Honrosa pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) - Prêmio Dirce Côrtes Riedel (2017) – Categoria: Dissertação; e Prêmio UnB de Dissertação e Tese 2015 – Categoria: Dissertação (2016). Desenvolve pesquisas em: Literaturas de Língua Portuguesa em perspectiva comparada; Estudos polifônicos do romance; Poéticas do Desassossego e a lusofonia.

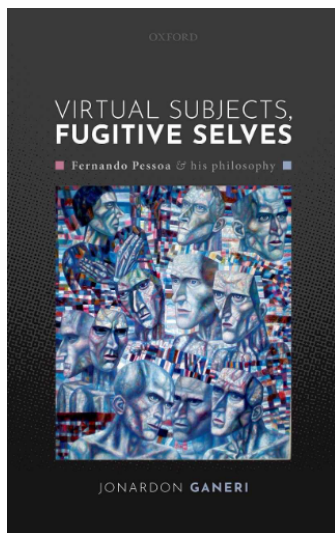
ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS is Assistant Professor of Literature at the Universidade Federal de Alagoas (UFAL) and in the Postgraduate Program in Linguistics and Literature (PPGLL) in the same institution. She is a recipient of a productivity scholarship from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq/Brazil). Also, she develops a project entitled “O desassossego a partir de Pessoa e Saramago em perspectiva polifônica” (FAPEAL/AL). PhD in Literature (University of Brasília, 2017). Recipient of the Best Thesis award in the Field of Linguistics, Letters and Arts – UnB Dissertation and Thesis Award in the year of 2017, for the thesis entitled “Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego.” Her dissertation, about the work by Saramago and Pessoa, was awarded with: Honorable Mention by Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) – Dirce Côrtes Riedel Award (2017) – Category: Dissertation; and UnB Dissertation and Thesis Award 2015 – Category: Dissertation (2016). Her research focuses on Literatures in Portuguese in a comparative perspective; Polyphonic studies of the novel; Poetics of Disquiet and Lusophony.

A new vocabulary for the Self

[Um novo vocabulário do Eu]

Bartholomew Ryan*

GANERI, Jonardon (2020). *Virtual subjects, fugitive selves. Fernando Pessoa & his philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 192 pp. [ISBN 9780198864684].



Jonardon Ganeri's heady, innovative, and highly condensed monograph on the great Portuguese poet Fernando Pessoa (1888-1935) concludes with these words: "Pessoa provides us with a new vocabulary for the self, a new repertoire of conceptual tools for interpreting and analysing subjectivity: heteronymity, the fugitive, landscapes, dreaming, intersection, orthonyms, and much else besides" (150). The reader encounters this sentence in the 'Postscript' on the last page, but we could just as easily have found it on the first page. More and more books and essays are now finally emerging in the English-speaking world on Pessoa and philosophy. What Ganeri proceeds to do in his book, called *Virtual Subjects, Fugitive Selves: Fernando Pessoa & his Philosophy*, is

to bring to light the extremely pioneering work that Pessoa has done for the philosophy of the self—which Ganeri seeks to demonstrate; while also introducing many new texts that numerous Pessoa scholars I am sure would not have been aware of; and, finally, creating and introducing new vocabulary and offering new perspectives on passages from Pessoa to help us deepen our understanding of what Pessoa has done in his writings. Pessoa had read and understood the main tenets of Ancient Greek philosophy, Spinoza, Kant, Schopenhauer, and Nietzsche, amongst others; and exploring various ideas in non-Western philosophy and poetry; and proceeded to celebrate and dismantle both Platonic and anti-Platonic visions through his disparate poetry and to grafting new possible horizons for philosophy. Hence, the subtitle of Ganeri's work—'his philosophy', and that is what Ganeri seeks to penetrate and show the reader. And, yet, in his scintillating analysis, Ganeri still manages to leave Pessoa intact as first and foremost a poet.

Let us begin with the cover of the book, it sucks the reader in immediately and brilliantly reflects the actual contents of the book. The title is fantastic in capturing an essence of Pessoa as a philosophical-dramatic poet and cosmic artist of the twentieth century. The first four words that grace the jacket cover—'virtual',

* Universidade Nova de Lisboa, IFILNOVA.

'subjects', 'fugitives' and 'selves'—appear throughout the nineteen short chapters. I find myself asking why someone hadn't come up with the term 'virtual subjects' before in thinking about Pessoa, this to me is a very good sign for what lies inside this new book. The strength of this book is that Ganeri is traversing a path that is trying to show us a new philosophy, and as well as revealing Pessoa in a new light—that for Ganeri was always there. In chapter twelve, Ganeri explains the virtual subject as "the occupant of a field of experience whose centrality is not explained in terms of facts about embodiment" (90), as an "abstract entity" (90) and as "the derived nominative of manifestation" (91). We have entered a work that skilfully combines analytic and critical theory insights.

The term "field of experience" is crucial here and also highlights one of the many paradoxes in Pessoa's oeuvre. Ganeri writes at the beginning of chapter twelve (called 'Virtual Subjects') that the self "is grounded in features of fields and experiences" (87). Ganeri is firstly showing us that Pessoa has moved way beyond Descartes' subjectivity, but also and more originally that Pessoa has created an immense field of experiences for the self far deeper than most other previous philosophers have done. But Pessoa's supreme rationality is often disturbed by intense feeling; while his poetry of overflowing sensations is often interrupted by philosophical reasoning. Pessoa's 'virtual subject' is abstract, but—and this is where the paradox comes in—it is deeply grounded in experience (an experience of the multiplicity of the 'I'). This is achieved most explicitly through the famous invention of the heteronyms—most prominently in Pessoa's three great poets: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, and Ricardo Reis. And heteronymy is the kernel of Pessoa's achievement to be placed as a foremost thinker of the philosophy of self. Hence, the first line of Ganeri's book reads: "Fernando Pessoa's invention of the heteronym represents a singular moment in the history of subjectivity" (3).

We also see the words 'fugitive selves' in the title. This is a crucial addition to the overall title and to Ganeri's insight. The selves (breaking radically from Cartesian philosophy) are decentred. The 'I' is a collection of selves, a fugitive, or as Ganeri discloses in the chapter called 'The Multiplicity of the I', there is "the *fugitive* use of 'I'" (29) which "is a particular use of the first person" (29), and which in a later chapter he designates "the 'I' of the *Book of Disquiet*" as "the 'I' of the fugitive" (74). Ganeri then goes on to immediately quote from the *Book of Disquiet*: "I'm a nomad in my self-awareness" (74). Thus, in the title, we are shown the keys to Pessoa's uncentred philosophical kingdom, and the four words (virtual, subjects, fugitive, selves) interpenetrate, where the heteronym is a 'virtual subject', a 'virtual self', a '*mental self*', a 'simulated subject', and a 'simulacrum.' At the end of chapter nine (called 'Being at the Centre'), Ganeri says it much better: "The shifting, unfixed, contingent inhabitation of the subject position is phenomenologically linked with a sense of oneself as estranged, as a fugitive, and it is this sense of oneself as phenomenologically fugitive which is the basis of Pessoa depersonalization" (71).

I think it is worth making a final comment regarding the cover of Ganeri's book, and that is on the painting that is chosen. It is by the Russian artist Pavel Filonov and the painting is called *Shock Workers*. For me, alongside the title (let us not forget that the second half of the title reads "Fernando Pessoa and *his* philosophy"), the image grabbed my attention and haunted me as I was reading the monograph. Of course, we can see here on view a plurality of the subject or multiplicity of selves in identifying at least eleven faces (are they all self-portraits?) interwoven with different colours in rectangles and squares. The painting was created in 1934-1935—the last two years of Pessoa's life. But unlike Pessoa, Filonov's life as 'field of experience' was extremely vivid, visceral, and consumed by brutal history and change in motion. While Pessoa had his invention of and company of the remarkable heteronyms; Filonov fought in World War One, was active at the forefront of the Russian Revolution, exhibited his art regularly, became a professor of St. Petersburg Academy of Arts, was an idealist Marxist revolutionary evidenced in his refusal to sell his art to private collectors and instead wanting all of it to be given to museums, and was more or less starving for the last nine years of his life before finally dying during the Siege of Leningrad in World War Two. I find it worth mentioning the painting and the artist behind it, because, by choosing this image, Ganeri could be making a statement both explicitly and implicitly—on the multiplicity of the 'I' and at the same time the expansiveness and profundity of Pessoa's philosophy of the virtual subject to reach and link fields of experience that touches and can provoke both concrete and abstract existence (which can often also switch roles)—from Filonov's revolutionary Russia to Pessoa's '*marcha da derrota*'¹ and 'life as literature' in Lisbon.

Speaking of provoking, Ganeri divides his book up into three parts: 'Pessoa Presented', 'Pessoa Paraphrased', and 'Pessoa Provoked.' With the first two sections containing seven chapters and the final section containing five chapters, the monograph is bookended by a 'Preamble' and a 'Postscript.' The chapters sometimes read like condensed philosophical acts with direct and memorable titles, with each chapter a bridge to the next one, and most of them are short (under ten pages). This indicates that Ganeri is brimming with ideas, and we will probably hear more from him on Pessoa in the future because there are so many thoughts, new words, and surprising interlocutors introduced throughout the chapters that still need to be unpacked. In an explicit move away from classical philosophy, both Ganeri and Pessoa are revealing (and this is Ganeri's argument) an analytic phenomenology as well as taking very seriously non-Western philosophy—such as the Upanishads and contemporary Indian philosophies of the self—both in their explorations and

¹ Álvaro de Campos' famous poem "Tabacaria" [The Tobacco Shop] for a long time was called "*Marcha da Derrota*" [March of Defeat], before Pessoa decided to change the title for publication in 1933 with the magazine *presença*. See PESSOA (2014: 633).

discoveries and in Pessoa's writings already, to help shed light on subjectivity and radically redrawing first-person perspectives. Before discovering Pessoa, Ganeri published a formidable book called *The Self: Naturalism, Consciousness, and the First-Person Stance* (OUP, 2012). In this work, Ganeri explored a wide range of ideas about the self—from Augustine to Avicenna through analytic philosophy and deep into Indian thought. It seems that when we read *Virtual Subjects, Fugitive Selves: Fernando Pessoa and his Philosophy*, Ganeri has found a missing piece to his philosophical investigations—and that is the heteronymic universe of Fernando Pessoa. There is excitement felt in the writing as the short chapters leap from one to the next, speeding up and slowing down, as Ganeri has much to say as he tries to condense his ideas into his first book on Pessoa.

Ganeri is comfortable in coming up with new terms to help us (and himself!) understand and read Pessoa and his philosophy and its contribution to the philosophy of the self, which is a rare but very welcome endeavour in academic writing. Introducing words and bringing in new terms in reading Pessoa is refreshing, thought-provoking and courageous. We are taken on a trip via analytic phenomenology, as we encounter words and terms, such as 'cosmopsychism' and 'heteropsychism' (the latter of which Ganeri explains as a "new solution to the problem of subject constitution, and that it is the apparatus of Pessoa's heteronymic philosophy of self which makes it available to us" 137), 'forum', 'attention' (as 'introspective', 'analytical', and 'inattentive' attention), 'uncentered minds', 'simulation' (which is to say: "I am a subject other than the subject I am" [18]), 'dative of manifestation' (from Dan Zahavi), and 'heteronymic nesting' ("the possibility of assuming a heteronym which itself assumes a heteronym" [123]), in order to help us navigate Pessoa's thought. We have regularly witnessed this kind of approach in contemporary French philosophy in engaging with and attuning to literature, such as, for example, in Derrida, Deleuze, and Badiou (the latter two having written on Pessoa), so it is good to see it happening with Ganeri—as a philosopher officially trained in the English-speaking analytic tradition. In this book, Ganeri is enacting and reminding us of the vital role of the philosopher as someone who sometimes needs to find a new vocabulary, and whose vocation is to create concepts through the field of experience.

Another positive and strong component of this book is that Ganeri introduces the reader of Pessoa to a wide array of thinkers and authors (and visual artists such as Yayoi Kusama, Yasumasa Morimura)—many of which have not been linked to the Portuguese poet until now. While engaging with complex philosophy, the reader also comes away with a list of books to investigate, such as *Waking, Dreaming, Being* by Evan Thompson; *First Person Plural* by Stephen Braude, *Simulating Minds* by Alvin Goldman, *Thought in Action: Expertise and the Conscious Mind* by Barbara Montero (reminding me of Kierkegaard's brilliant and overlooked essay called "A crisis and the crisis in the life of an actress" dealing with anxiety before going on the

stage, existential transformation, and time); *Dream, Death, and the Self* by Jerome Valberg; *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* by Kodwo Eshun; *Surviving Death* by Mark Johnston; *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy and Shame* by Dan Zahavi; and *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* by Giorgio Agamben. He also manages to weave in the great religious thinker and activist Simone Weil, and literary works such as the short story “The circular ruins” by Jorge Luis Borges (where the reader will encounter the line: “in the dreamer’s dream, the dreamed one awoke”) that perhaps inspired chapter seventeen called ‘Dreams inside dreams’; and “the serial first-person narration” (24) in the novel *My Name is Red* by Orhan Pamuk. And then of course there is the presence of Indian writings—literary, spiritual, and philosophical—from the *Mahabharata* to the *Upanishads* to contemporary thought. Ganeri attains a fine balance between bringing in other philosophers and authors from different schools of thought and disciplines, while articulating his own philosophy and explorations. And, at the same time, he manages to keep Pessoa at the forefront of the book—both as we thought we knew him and as we had not envisioned him before in such careful detail, through the lens of analytical phenomenology and philosophy of self.

Final thoughts on Ganeri’s new book on Pessoa is that perhaps it might have been worthwhile to look at the text “Notes for the memory of my Master Caeiro” by Álvaro de Campos, which is a profoundly philosophical and often hilarious meeting and conversation between the principal heteronyms and the orthonym Fernando Pessoa himself (as Campos declares in this unfinished text: “The strangest case is that of Fernando Pessoa, who doesn’t exist, strictly speaking”). Or the final passages by Campos in his manifesto “Ultimatum” (published in 1917)², where the vociferous heteronym defines the role of the philosopher and the poet as both having multiple viewpoints, and it is a point in Pessoa’s oeuvre where these two disciplines or vocations explicitly interpenetrate. Also, if Ganeri is to go on to write another book on Pessoa, it would be fascinating to read something of his expansive critical analysis and approach in getting inside some of the poems of Caeiro, Campos, and Reis, and not just *The Book of Disquiet*, and see where that might take him. Also, on a minor aside, in chapter ten, Ganeri presents an entire poem (beginning with “I’m a fugitive” [the original line is actually “*Sou um evadido*” – which could be translated as escapee /evader/ aluder or avoider]) and attributes it to the famous poem “Autopsychography” (72). But this cited poem is actually a different poem altogether which Pessoa left without a title. But Ganeri is right to follow the word ‘fugitive’ as the poem ends with the lines “I’ll live as a fugitive | But live really and truly”, which in Portuguese read as “*Viverei fugindo | mas vivo a valer.*” And as Ganeri writes on this poem (displaying another one of his brilliant stand-alone sentences

² See “Ultimatum”, translated by John Pedro Schwartz and Robert N. Schwartz. Annex of an article by SCHWARTZ and PIZARRO (2022).

throughout the book): “The way to live truly is to embrace the contingency in that position’s inhabitation” (72).

This book certainly made me think about Pessoa differently. It was a challenge to read, and it is a book to return to as it valiantly opens up new pathways to what a dense, creative, philosophical analysis of a poet can do and to what Pessoa does—as an ‘argonaut of sensations’—as he continues his deep-sea diving into the shadows and chaos of the self as subjects and subjects as selves. This monograph is not hagiography; it is a deep philosophical excavation and celebration of an extraordinary poet of modernity that is exercising some profound philosophy. In the process, the reader follows a creative philosophical conversation and encounter between the philosopher Ganeri and his own work, and the virtual subjects and fugitive selves that make up Pessoa’s heteronymy and/or philosophy of the self.

Bibliography

- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa: Tinta-da-china.
- SCHWARTZ, John; PIZARRO, Jerónimo (2022). "Pessoa's *Ultimatum*: A Manifesto for a New Civilization" [with an Annex]. *Crisis: The Avant-Garde and Modernism in Critical Modes* (European Avant-Garde and Modernism Studies: 7). Edited by Sascha Bru, Kate Kangaslahti, Li Lin, Iveta Slavkova, and David Ayers, Berlin / Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110773637-026>; but also: <https://doi.org/10.1515/9783110773637-028> & <https://doi.org/10.17613/xh1m-dm31>

BARTHOLOMEW RYAN is a philosopher, musician, and researcher of CultureLab at IFILNOVA, Universidade Nova de Lisboa. He was coordinator of CultureLab in 2017-2022 and is currently the coordinator of the research group 'Forms of Life and Practices of Philosophy.' He has published various books and essays interpenetrating philosophy and literature, the most recent book being *Fernando Pessoa and Philosophy: Countless Lives Inhabit Us* (co-editor, 2021); and he is the author of *Kierkegaard Indirect Politics: Interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno* (Brill, 2014). He is currently an invited editor for ABEI Journal for a special edition on James Joyce to be published in 2022; and is now writing a book on James Joyce and philosophy for Oxford University Press and another on Pessoa for a Critical Lives Series. He has taught at universities in Brazil, Berlin, Oxford, Aarhus, Dublin, Lisbon, and Bishkek. In music, he released a solo album called *Jabuti* (under the name *Loafing Hero*) in 2022; leads the international band *The Loafing Heroes* (six albums released in 2009-2019); and is a member of the experimental audio formation *Headfoot*.

BARTHOLOMEW RYAN é filósofo, músico e investigador do CultureLab no IFILNOVA da Universidade Nova de Lisboa. Foi coordenador do CultureLab em 2017-2022 e atualmente é coordenador do grupo de pesquisa 'Formas de Vida e Práticas de Filosofia'. Publicou vários livros e ensaios interpenetrando filosofia e literatura, cujo livro mais recente se chama *Fernando Pessoa and Philosophy: Countless Lives Inhabit Us* (co-editor, 2021); e é o autor do livro *Kierkegaard Indirect Politics: Interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno* (Brill, 2014). Atualmente é um editor convidado do ABEI Journal para uma edição especial sobre James Joyce que vai ser publicada em 2022; e, neste momento, está a escrever um livro sobre James Joyce e filosofia para Oxford University Press e outro sobre Pessoa para uma Critical Lives Series. Ensinou em universidades no Brasil, e em Berlin, Oxford, Aarhus, Dublin, Lisboa e Bishkek. Em música: lançou um álbum a solo chamado *Jabuti* (sob o nome *Loafing Hero*) em 2022; é líder da banda internacional *The Loafing Heroes* (seis álbuns lançados em 2009-2019); e é membro da formação de áudio experimental *Headfoot*.