

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 gênese, 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 collectiva” (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 ressaltava, 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 Scena 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 *órfico*. 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 autocorrecções e correcções 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 *órphico*.

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 ANSAL-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 cocoordenar 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 zigzagueante, 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 “escola”, como sublinhava no fragmento acima transcrito) incluía também quer “espectadores proximos ou amigos” que não “influi[ra]m ou colabora[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.

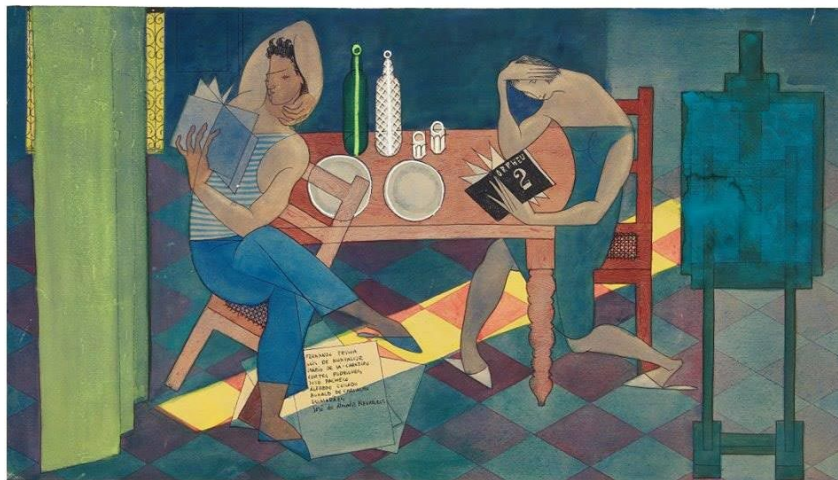


Fig. 3. José de Almada Negreiros, “Lendo Orpheu” (1954). Pintura a guache, aguarela e esferográfica sobre papel. Fundo Almada Negreiros e Sarah Affonso, cota DEP-AN137. <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/33/1655?Itemid=>

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).

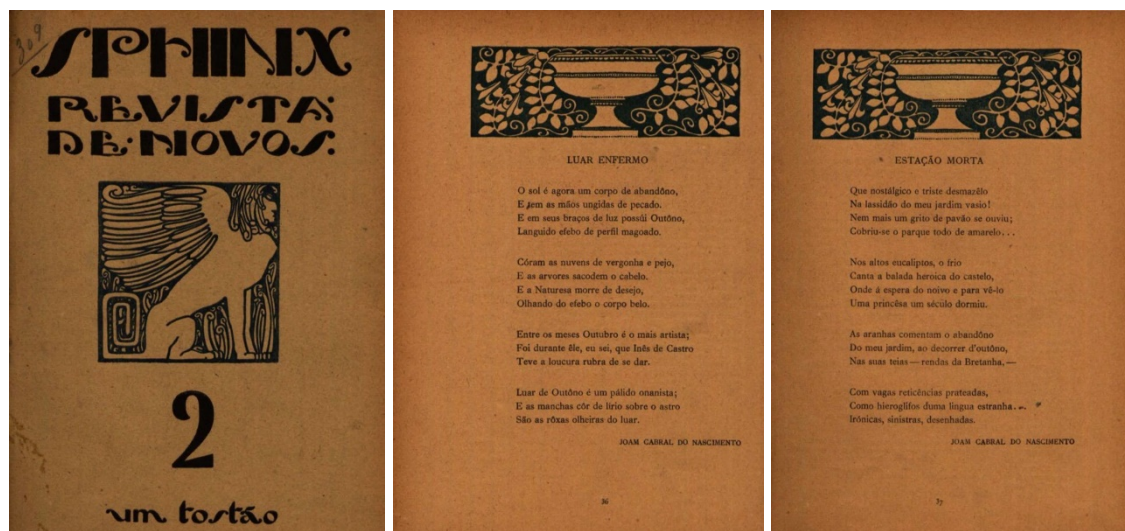
de criação modernistas que, como já vimos, o próprio Pessoa considerava pertencerem à mesma *corrente* ou, acrescentamos nós, à mesma *constelação*, a que não faltaram *astros inconjunctos*, tomando aqui de empréstimo a recente reflexão de Maria Irene Ramalho acerca das potencialidades destas duas imagens 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 inconjunctos* 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 materia artistica, 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 homogénea 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.

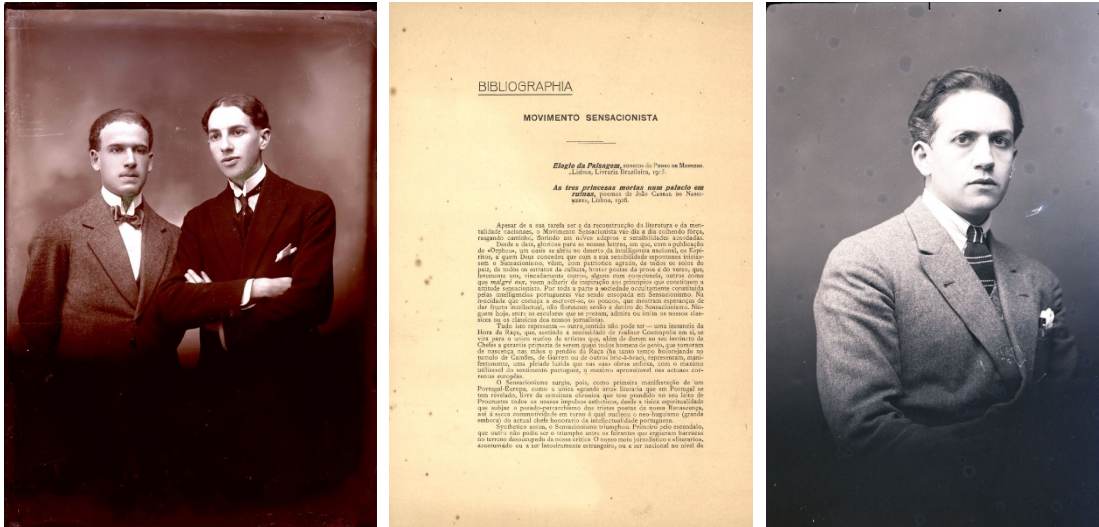


Fig. 8. Retrato de João Cabral do Nascimento com o irmão mais velho Gastão (9 de outubro de 1916). Fundo Photographia Vicente, em depósito no Arquivo e Biblioteca da Madeira, n.º inv. VIC/21691.

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 portuguez 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'ai 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 Pessôa, 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 [...] Dostoiéwski 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 attribuíram 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

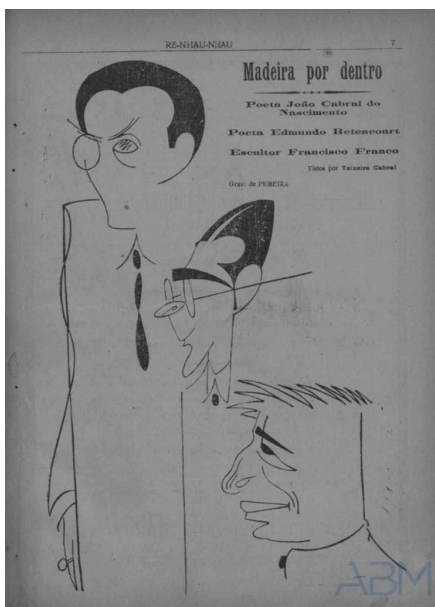


Fig. 15. Caricatura de João Cabral do Nascimento, Edmundo de Bettencourt e Francisco Franco de autoria de Teixeira Cabral; foi publicada no jornal humorístico madeirense *Re-Nhau-Nhau*, n.º 139, 11 de janeiro de 1934, p. 7.

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 modalidades 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 colheria 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).

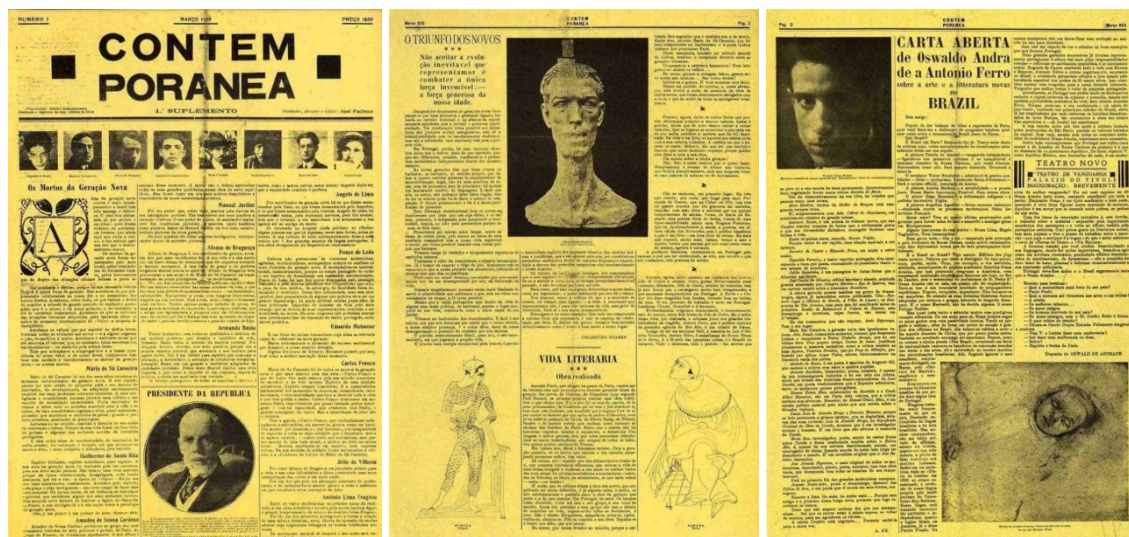
Neste quadro, várias são as questões que nos assaltam e que, por enquanto, ficam sem resposta. Que afinidades e/ou divergências terão existido entre os elementos destes grupos de Coimbra (anteriores ao da *Presença*) e os de *Orpheu*? E até que ponto esse relacionamento terá determinado ou não o longo 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 facções 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 afloraram 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, tertuliano 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 patentes 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 efrásticos 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 caráter *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 conheceu-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 enquanto, 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.

3-2-925 DIÁRIO DE LISBOA 2

ARTE MODERNA

O Salão

do Outomno

e a reabilitação da pintura portuguesa

A musica
Concerto Seguir
Politeama
S. Luis

Mundanismo
Bibliografia
Estudo
A cidade
Ainda um tempo
Ainda um pouco
Ainda um pouco
Ainda um pouco

CARTAZ
CINEMA CONDES
As pupilas do Senhor Heitor
com Eduardo Brazão

DR. ARMANDO NARCISO
Medico de Hospital de Santo Mito
Cirurgião Especialista em Doenças
Ginecologica e Obstetricia

A's Penhoras
Decorativas para habitação, tecidos, etc.
Luz de Lisboa

TAPETES E CARPETES ORIENTE
26, Galgada do Carmo, 26

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#12>

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.

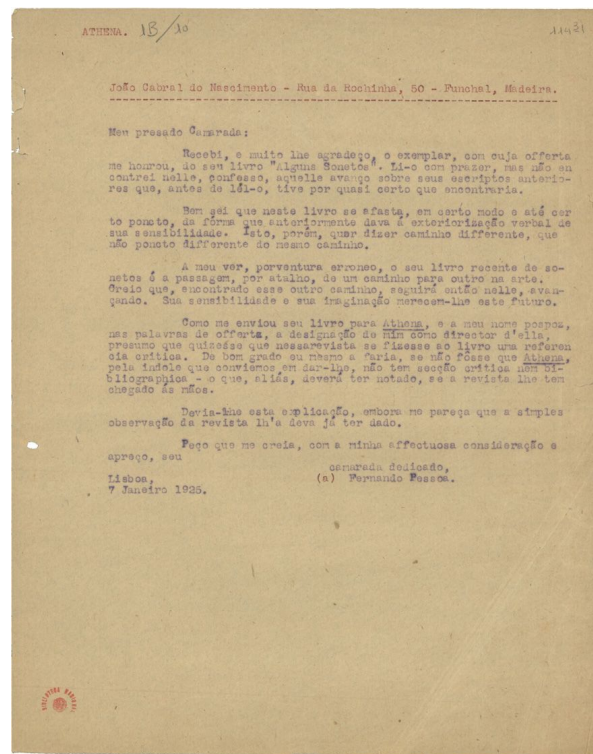


Fig. 22. Cópia de carta de Pessoa para Cabral do Nascimento, datada de 7 janeiro 1925 (BNP/E3, 114³-1^r).

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.”

dato” 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). Intuíva 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 xilografuras 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 realisada 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 inteligencia 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 pessoais 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 GUIADO 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 recusàra a publicá-la, torna-se necessario declarar que isso é absolutamente falso e não significa mais do que uma deturpação insinuosá.

É certo que eu me afastei do Integralismo Lusitano, por motivos de ordem artística 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 sympatia 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 delicto.

Para finalizar, dir-lhe-ei que nunca concordei com a tal *arte integralista* (os meus livros o atestam) e orgulhosamente <recusei> 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], António (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.slhi.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 Ciências*, n.º 1, Lisboa, abril, pp.46-48. <http://ric.slhi.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.slhi.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*.