

Sob o signo de *Orpheu*: Pessoa, Almada e a cartografia do modernismo

[Under the sign of *Orpheu*:
Pessoa, Almada, and the cartography of modernism]

Rui Alberto Costa*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, *Orpheu*, Modernismo, Mito.

Resumo

O ensaio analisa a revista *Orpheu* como gesto fundacional da modernidade estética portuguesa, centrando-se na articulação crítica entre Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros. Partindo da proposta de Mariana Pinto dos Santos, segundo a qual Almada foi um dos principais impulsionadores do mito pessoano ao criar o célebre retrato do poeta, defende-se que essa imagem constituiu uma operação simbólica decisiva. *Orpheu* apresenta-se, assim, como espaço de fricção estética, espectralidade moderna e resistência à canonização. Almada, enquanto artista intermedial e figura estratégica do modernismo, desempenha um papel central na transmissão visual e performativa desse legado.

Keywords

Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, *Orpheu*, Modernism, Myth.

Abstract

The essay examines the journal *Orpheu* as a foundational gesture of Portuguese aesthetic modernity, focusing on the critical articulation between Fernando Pessoa and José de Almada Negreiros. Drawing on Mariana Pinto dos Santos's proposal that Almada was one of the principal agents in shaping the Pessoa myth through his celebrated portrait of the poet, the essay argues that this image constituted a decisive symbolic operation. *Orpheu* thus emerges as a site of aesthetic friction, modern spectrality, and resistance to canonization. As an intermedial artist and a strategic figure of modernism, Almada plays a central role in the visual and performative transmission of this legacy.

* Università degli Studi di Bari Aldo Moro.



Na história cultural portuguesa do século XX, *Orpheu* não designa apenas uma revista literária publicada em 1915; designa, sobretudo, um gesto fundador, um intervalo visionário, um mito. Se “*Orpheu* continua” (PESSOA, 2009: 95), é porque nele se condensou uma operação estética de alcance programático, cujas reverberações ultrapassaram a sua frágil existência editorial. Mais do que reunir tendências ou nomear vanguardas, *Orpheu* foi o espaço de invenção simbólica de uma nova sensibilidade – e, nessa invenção, a figura de José de Almada Negreiros emerge, não apenas como protagonista, mas sobretudo como artífice do próprio mito pessoano, ao dar-lhe corpo visual e imaginário. É esse gesto inaugural – a inscrição do rosto de Pessoa na cultura portuguesa – que Mariana Pinto dos Santos identifica como fulcral: “Almada foi um impulsionador da criação do mito Pessoa. Ao isolar a sua imagem no famoso retrato que fez para o Restaurante Irmãos Unidos, [...] Almada está a inscrever-se também no mito, ao ser o autor da imagem de Pessoa que iria ser perpetuada” (SANTOS, 2024: s/p).



Fig. 1. José de Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa*, 1954.
© Coleção do Museu de Lisboa/ EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa.

O retrato não é um gesto secundário nem decorativo; é um ato de fixação simbólica. Ao representar Pessoa em traços estilizados, geométricos, entre a caricatura e a alegoria, Almada não apenas cria uma imagem-síntese do poeta como funda o ícone.

A fotografia pode duplicar um rosto, mas só o desenho é capaz de o eternizar enquanto signo¹. A primeira fixa um instante; o segundo constrói uma figura. A fotografia distingue-se por ser um índice – um vestígio da presença real –, cuja força reside no facto de que “ça a été” (BARTHES, 1980: 126). Já o desenho, liberto da dependência do referente, opera uma codificação simbólica e permite a repetição formal estável (GOODMAN, 1968: 127). Assim, ao isolar e codificar o rosto de Pessoa, Almada converte-o em marca transmissível: um ícone moderno cuja circulação escolar e editorial institui uma unidade gráfica para a figura heteronímica. Este gesto de condensação mitográfica inscreve também o próprio Almada no ato fundador – dois criadores que se multiplicam mutuamente: o poeta que escreve a modernidade e o artista que lhe dá figura.

Importa, contudo, introduzir uma ressalva metodológica. A centralidade de José de Almada Negreiros na construção da iconicidade pessoana não apaga a constelação de artistas e dispositivos visuais que atravessam *Orpheu* e a modernidade portuguesa. Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso e a própria cultura fotográfica do período participam da reconfiguração dos regimes de visibilidade modernos. O que aqui se isola não é uma exclusividade histórica, mas um critério de eficácia mitográfica: a capacidade de uma imagem se impor como forma de condensação simbólica e de ganhar fortuna pública por via da reprodução editorial e, mais tarde, da apropriação pedagógica. Nesse sentido, o retrato de Almada não “compe” com outras imagens; funciona como operador de transmissão e de estabilização do mito. Apesar da existência de vários registos fotográficos de Pessoa, esses materiais tendem a permanecer ligados a funções documentais e a circuitos de circulação menos estabilizados, ao passo que o desenho de Almada institui uma figura gráfica mais facilmente reproduzível e reconhecível, suscetível de se fixar como uma imagem-síntese.²

¹ A distinção aqui proposta assenta na diferença entre o carácter indexical da fotografia e a dimensão icónica do retrato. Como demonstrou Tom GUNNING (2004: 39-45), a fotografia opera como índice, isto é, como traço que remete diretamente para a presença física do retratado. Já Mary Ann DOANE (2007: 1-6) sublinha que essa indexicalidade implica sempre uma inscrição temporal e transitória. O desenho, pelo contrário, corresponde a um processo de codificação conceptual, onde a linha e a estilização transformam o rosto em signo cultural, como analisa Deanna PETHERBRIDGE (2010: 93-96 e 103-105). É nesse sentido que Hans BELTING (2017: 118-126) descreve o retrato enquanto “rosto real da imagem” que, ao tornar-se ícone, supera a mera duplicação fotográfica.

² Sobre a pluralidade (e a dificuldade) de uma “imagem” de Pessoa, ver LOURENÇO (1988: 10-12), “A imagem à procura de Pessoa”; o texto discute diretamente a variação de regimes de figuração e convoca, entre outros, Júlio Pomar, Mário Botas, Costa Pinheiro e Bual. Para uma amostragem material dessa constelação, ver as reproduções das obras no mesmo catálogo (FERNANDES, 1988: 24-43) e a respetiva “Lista das obras” (FERNANDES, 1988: 45-46), onde se inventariam múltiplas figurações de Pessoa por autores distintos (Almada Negreiros; Júlio Pomar; Costa Pinheiro; Mário Botas; Artur Bual; Pedro Chorão; José João Brito; Rico Sequeira; Miguel Yeco; Laura Cesana). As de Almada são as primeiras, sendo as outras, na sua grande maioria, efetuadas nos anos 70/80.

É também a partir deste regime de fricção entre linguagens – em que texto, imagem e gesto se co-implicam – que *Orpheu* ganha a sua condição excecional. A revista não se afirmou como escola organizada, mas como espaço de atrito e experimentação, cuja brevidade paradoxal intensificou o efeito. Essa condição de excecionalidade tem sido objeto de diversas interpretações críticas, que ora privilegiam o carácter tensional de *Orpheu*, ora sublinham a sua pluralidade de vozes e formatos. A leitura clássica consolidou-se como ponto de partida para releituras posteriores, mas as abordagens mais recentes – de Rui SOUSA (2011), José BARRETO (2015), Arnaldo SARAIVA (2016), Steffen DIX (2017), Ellen SAPEGA (2025) – deslocaram o foco do programa coletivo para a fricção entre linguagens, a materialidade editorial e a dimensão performativa do gesto. Estas revisões evidenciam que *Orpheu* pode ser entendido como revista e, simultaneamente, como projeto artístico de natureza intermedial e autocrítica, cuja brevidade parece ter contribuído, paradoxalmente, para a força mítica que acabaria por consagrá-lo.

A relação entre Pessoa e Almada, construída sobretudo na esfera simbólica e estética, oferece um ponto de observação privilegiado para compreender esse gesto fundador. Essa sobrevivência paradoxal – ao mesmo tempo finita e persistente – define a natureza mítica de *Orpheu*, que se impõe menos como programa do que como rasto. Desde logo, a sua força excede a palavra: resulta também do cruzamento com imagens, grafismos e gestos performativos, fazendo da revista e do seu legado um laboratório da intermedialidade.

O que se seguirá procurará mostrar como o mito órfico se constitui nessa tensão: entre dispersão textual e condensação visual, entre falha histórica e sobrevivência simbólica, entre fragmento e ícone.

Almada e Pessoa

A relação entre Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros, tal como hoje a reconhecemos, não corresponde a uma convivência quotidiana nem a uma colaboração programática. É antes um produto deliberado de construção simbólica, alimentado por gestos de evocação, de inscrição e de contraponto que ambos deixaram traçados nos seus textos. Se o grupo de *Orpheu* não foi nunca um coletivo homogéneo, então a relação entre os seus membros não pode ser pensada nos termos de uma camaradagem estável. Essa perceção de pluralidade foi já intuída por Maria Aliete Galhoz, quando reconheceu que “cada tempo, lugar e pessoa cria-lhe o direito a uma validade que é outra e não exactamente as já encontradas” (GALHOZ, 1959: XLIX). Ao admitir essa multiplicidade de leituras e pertenças, Galhoz inscreve *Orpheu* numa lógica de metamorfose crítica – “relativos, divergentes, singulares, e até onde verdadeiros?” (GALHOZ, 1959: XI) – que antecipa a compreensão do nome como forma plural, entre geração, movimento e mito. Nuno Amado recorda que Pessoa via por vezes os “colegas órficos” como figuras de uma teatralidade excessiva, muitas vezes

“sem originalidade real” (AMADO, 2016: 50), e que essa exuberância fazia parte de uma estética da provocação que preparava o terreno “para coisas mais sérias” (AMADO, 2016: 57). Nessa mesma linha, a carta de 19 de janeiro de 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues confirma o momento de viragem em que Pessoa começa a distanciar-se da dimensão performativa de *Orpheu*. Aí descreve “a minha crise [...] como uma crise de incompatibilidade” e lamenta não encontrar “em ninguém que me cerca [...] uma atitude para com a vida que bata certo com a minha íntima sensibilidade” (PESSOA, 1985: 43-44). O mesmo texto regista a renúncia ao gesto provocatório – “Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, de querer épater” (PESSOA, 1985: 47) – e define-o como um estágio transitório de maturação. O desassossego de *Orpheu* é, assim, simultaneamente coletivo e individual: expressão de uma crise estética e espiritual que conduz Pessoa, “adiantado de mais aos companheiros de viagem” (PESSOA, 1985: 43), à formulação de um conceito mais exigente e solitário da arte. Como nota Jerónimo Pizarro, “nenhum dos dois números publicados veio acompanhado de um programa ou manifesto” (PIZARRO, 2015: 45), mas essa ausência não implicou uma falta de orientação: “poemas como a ‘Ode Marítima’ foram já um autêntico tsunami [...]. Por isso, na ausência de um texto-proclama, talvez convenha considerar *Orpheu*, no seu conjunto, uma revista-manifesto” (PIZARRO, 2015: 55). A irrupção de *Orpheu* consistiu menos numa declaração doutrinária do que num gesto de desestabilização do presente, uma tentativa de abrir fendas num tempo estético saturado e repetitivo. Dentro desse gesto, a teatralidade e o escândalo integram a própria economia da autenticidade: são o seu modo de emergência. É nesse contexto que se deve ler a relação entre Almada e Pessoa: como um dispositivo performativo e fundacional, antes do que como um vínculo biográfico estável.

O texto comemorativo *Orpheu 1915-1965*, escrito por Almada meio século após a publicação da revista, condensa exemplarmente esta construção retroativa: “Lembro-me apenas de ter estado anos com ele e mais ninguém connosco” (NEGREIROS, 1993b: 171), escreve, evocando uma intimidade mística. Mas, logo a seguir, introduz uma reserva que relativiza, se não mesmo anula, a veracidade do que foi dito: “devo não ter sido o mais assíduo companheiro de Fernando Pessoa, e o facto de os do ‘*Orpheu*’ não se tratarem por tu, torna bem significativo o da sua aberta recordação. Há verificável impossível salvo por poeta” (NEGREIROS, 1993b: 171). A fórmula “verificável impossível” revela, de forma quase programática, que o que está em jogo aqui não é o testemunho, mas o direito poético à fabulação. Almada inscreve-se menos na história de *Orpheu* como cronista do passado e mais como seu herdeiro e intérprete. Ao citar Américo Durão – que o considerava “o único do *Orpheu* tu-cá-tu-lá com Fernando Pessoa” (NEGREIROS, 1993b: 171) –, Almada não reclama intimidade; reclama singularidade simbólica. Um convívio esporádico torna-se relação fundadora pela intersecção das obras, das imagens e das dedicações, não pelo quotidiano partilhado. A reescrita memorial, que em 1965 se torna explícita,

vem sendo preparada desde os anos trinta, quando Almada reconfigura o modernismo português a partir da sua experiência órfica. Em “Os Pioneiros (Para a história do movimento moderno em Portugal)” (1934), afirmava que “a primeira afirmação moderna da arte portuguesa foi o *Orpheu*” (NEGREIROS, 1993a: 55), situando na revista o gesto inaugural de uma consciência artística nova. No ano seguinte, em “Um Aniversário: *Orpheu*” (*Diário de Lisboa*, 8 março 1935), evocava “a coragem de ter começado onde ninguém estava preparado para continuar” (NEGREIROS, 1993a: 61), sublinhando a dimensão sacrificial e fundacional desse momento. E, no mesmo ano, ao colaborar em *Sudoeste*, n.º 3 (1935), Almada recuperava o convívio com alguns dos companheiros de *Orpheu*, agora lado a lado com os nomes emergentes de *Presença*, reforçando o gesto de reactualização do modernismo e de continuidade geracional. O texto de 1965 condensa, assim, um percurso de três décadas: de crónica a mito, de testemunho a figuração simbólica, *Orpheu* torna-se o emblema onde Almada reinscreve, com ironia e reverência, a genealogia da modernidade portuguesa.

É nesse mesmo gesto de reinscrição simbólica que se deve compreender também a relação entre Almada e Pessoa. Essa relação constrói-se também através dos gestos de consagração mútua. Pessoa, na dedicatória de “A Passagem das Horas”, escreve: “Almada Negreiros, você não imagina como eu lhe agradeço o facto de você existir” (NEGREIROS, 1993a: 137). E Almada, na dedicatória de “A Cena do Ódio”, responde com a inscrição: “A Álvaro de Campos com a dedicação intensa de todos os meus avatares” (NEGREIROS, 1993a: 137). A relação entre ambos é, pois, mediada por heterónimos, avatares e pseudónimos – nunca diretamente entre sujeitos biográficos, mas entre figuras textuais. “Nunca eu admirei mais a alguém, e nunca ninguém soube ser tão francamente generoso para comigo!”, escreve ainda Almada ao afirmar: “Não tenho uma carta de Fernando Pessoa. A nossa convivência de vinte e cinco anos foi exclusivamente feita pela Arte. E faz-me crer que Fernando Pessoa não manteve, fora da sua família, intimidade de outra espécie com ninguém. Ou de Arte ou nenhuma” (NEGREIROS, 1993a: 137). Este depoimento conjuntamente afasta e aproxima: recusa a intimidade pessoal, mas eleva a comunhão artística a um plano mais alto, onde o reconhecimento mútuo é o verdadeiro cimento da amizade.

Fernando Pessoa, por seu lado, nunca deixou de reconhecer em Almada uma figura decisiva da modernidade portuguesa. Numa carta a Côrtes-Rodrigues, elogiando “A Cena do Ódio” por sair em *Orpheu* 3, refere-se-lhe como “homem de génio em absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna” (PESSOA, 1985: 69-70). Noutras ocasiões, traça-lhe um perfil mais ponderado, mas não menos elogioso: “José de Almada-Negreiros é mais espontâneo e rápido, mas nem por isso deixa de ser um homem de génio. Ele é mais novo do que os outros, não só em idade como também em espontaneidade e efervescência. Possui uma personalidade muito distinta – para admirar é que a tivesse adquirido tão cedo” (PESSOA, 1966: 148). A

ênfase está sempre na diferença – Almada aparece como singular, irreduzível, inesperado – e é essa mesma qualidade que o torna parceiro ideal para a construção de uma modernidade estética não-programática.

Mas o reconhecimento não é isento de ambivalência. Noutras passagens, Pessoa parece desconfiar do excesso performativo de Almada, aludindo a “lamentáveis episódios de José de Almada-Negreiros” (LOPES, 1993: 138) quando os diretores do *Orpheu* se distanciam do rótulo de futuristas. Também na crítica às caricaturas de Almada, publicada em 1913, e um dos primeiros momentos da constituição dialogante do grupo, pode ler-se uma avaliação dividida entre o brilho e a superficialidade: “Que Almada Negreiros não é um génio – manifesta-se em não se manifestar. [...] Mas que este artista tem brilhantismo e inteligência, muito e muita – eis o que está fora de se poder querer negar” (PESSOA, 1980: 99). Esta oscilação entre fascínio e reserva, entre consagração e crítica, é sintomática da forma como Almada e Pessoa se construíram mutuamente como figuras complementares, mas nunca espelhadas.

A própria imagem visual de Pessoa – aquela que viria a tornar-se icónica – é, em grande parte, um produto do traço de Almada. O retrato feito para o Restaurante Irmãos Unidos, onde o grupo órfico se reunia, tornou-se a face pública de Pessoa: um rosto anguloso, enquadrado pelo chapéu e os óculos, entre a caricatura e a alegoria. Se Pessoa foi, como Almada lhe chamou, “o melhor companheiro literário que um autor possa alguma vez encontrar” (NEGREIROS, 1993a: 137), então Almada foi, para Pessoa, o artista que lhe deu rosto, o outro necessário para que a voz se tornasse imagem. A figuração da ausência – o facto de Pessoa ter “substituído o homem pelo poeta” (NEGREIROS, 1993a: 138), como escreve Almada – é o que torna possível este pacto simbólico: “Ficou só o poeta, aceso em olhos perenes de Portugal, do Mundo e do Futuro” (NEGREIROS, 1993a: 138), escreve ele numa das suas mais comovidas evocações. Ao proclamar que “Fernando Pessoa foi pessoalmente enterrar o corpo que o acompanhou toda a vida” (NEGREIROS, 1993a: 138), Almada dramatiza a radicalidade da vida poética de Pessoa, e, ao mesmo tempo, reivindica para si o papel de seu intérprete privilegiado. A amizade entre ambos – ou melhor, o seu mito de amizade – funda-se numa mútua e deliberada transfiguração. Por isso, como conclui Almada na *Ode a Fernando Pessoa*, “tu foste apenas o teu sonho de ser a voz de Portugal... Portugal fica para depois | e os portugueses também | como tu” (NEGREIROS, 2017: 155-156).

O Mito de *Orpheu*

O sentido mitográfico de *Orpheu* excede a sua existência editorial e a superfície dos nomes que o compõem. Opera como categoria crítica e como operador simbólico de longa duração. Quando Eduardo Lourenço afirma que “o caso de *Orpheu* parece ilustrar com particular força essa fatalidade inerente aos momentos decisivos da nossa vida espiritual” (LOURENÇO, 2016a: 145), reconhece na revista um instante

fundador cuja eficácia se mede menos pela continuidade material do projeto e mais pela sua irradiação persistente. O modernismo português, cuja aurora é *Orpheu*, nasce sob o signo da interrupção e do excesso: um acontecimento que se propõe como absoluto e que, ao mesmo tempo, se desfaz na sua própria fulguração. É nesse intervalo – entre gênese e esgotamento – que o mito se constitui, porque aquilo que falha como projeto histórico reaparece como figura de retorno: um gesto que, mesmo terminado, continua a funcionar.

Outras vanguardas europeias afirmaram-se por manifestos programáticos; *Orpheu* afirma-se por dissidência. Dispensa doutrina e plataforma comum: instala-se como fricção entre figuras em desequilíbrio e como colisão entre regimes de expressão. O atrito é estético e também histórico. Como observa Steffen Dix, essa divergência interna deve ser lida como “momento histórico” (DIX, 2017: 25), isto é, como ponto em que a modernidade portuguesa se experimenta a si própria enquanto projeto, antes de o ser como realidade cultural estabilizada. A formulação autocrítica de Almada – os órficos “dependurados cada um da sua personalidade impertinente” (NEGREIROS, 2006: 266) – torna legível uma ética de excesso, de teatralidade e de multiplicação que substitui a gramática partilhada por um desacordo inaugural. O que se chama “intermedialidade”, aqui, não é um rótulo posterior aplicado à revista; emerge como condição de funcionamento, visível na sua materialidade e nas suas escolhas de composição. Ellen Sapega sublinha que *Orpheu* 2, “unlike the inaugural number, which had no illustrations or other visual content, included reproductions of four collages by Santa-Rita Pintor” (SAPEGA, 2017: 23), deslocando o dispositivo de leitura para um plano também visual. A frase de Almada – “há quem persista em que ‘*Orpheu*’ foi início de um epocal das letras quando afinal era já a consequência do encontro das letras e da pintura” (NEGREIROS, 1993b: 174) – ganha precisão: “encontro” entendido como contacto tenso, como convivência de linguagens que se justapõem e se friccionam, mais do que como síntese harmoniosa. A sensibilidade que a revista encena é, por isso, intermedial e descontínua: um campo onde a poesia, o manifesto e a imagem se tocam sem convergirem numa forma única. Maria Aliete Galhoz descrevera esse regime como estrutura “dialecticamente tensional e referente a roturas”, instaurando “uma superfície oficial para as palavras que fazia delas matéria manobrada dos seus ‘não’” (GALHOZ, 1979: LII). A negação – formal, temática, crítica – funciona menos como postura e mais como motor operativo: cria espaço, abre fissuras, desloca as expectativas de legibilidade.

Essa dinâmica torna-se mais clara quando se examina a recusa da própria ideia de grupo. Para Almada, o coletivo órfico não pode ser reduzido à convivência nem à partilha de ideias; a definição é deliberadamente paradoxal: “Se ‘*Orpheu*’ era grupo foi apenas pelo bem impossível do monólogo que era” (NEGREIROS, 1993b: 175). O que se organiza em torno do nome *Orpheu* não é uma comunidade de consenso, mas uma coexistência instável de singularidades. O desacordo não surge como acidente; entra como condição de fidelidade ao gesto inaugural. Por isso,

quando Almada narra o corte com companheiros que tentam impor alinhamentos ideológicos ou exclusões morais, fixa um princípio de não-coincidência interna, crucial para a autocompreensão do mito:

Cortei relações pessoais com dois companheiros do 'Orpheu', primeiro por ousarem manifestar as suas opiniões políticas, o que era inadmissível entre nós poetas [...] mas sobretudo por estes mesmos manifestarem incredivelmente as suas repulsas mentais e físicas por Raul Leal. [...] Estes dois companheiros não eram de entenderem o 'Orpheu' ser de acabar e não de morrer. Foi este o facto decisivo de que o 'Orpheu' não era grupo. [...] O inadmissível foi sempre que as circunstâncias de um influenciassem ou satisfizessem as circunstâncias de todos.

(NEGREIROS, 1993b: 175)

Pessoa formula o mesmo princípio em termos quase normativos, recusando explicitamente a pertença homogênea: "Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade própria [...] As designações colectivas só pertencem aos sindicatos [...] e a outras modalidades do instinto gregário" (LOPES, 1993: 138). A força do nome *Orpheu* nasce, assim, de um tipo de comunidade paradoxal: um espaço partilhado que se mantém por divergência, não por identidade.

É nesse quadro que a figura de Almada emerge como operador estratégico, para lá de qualquer função de suplemento visual. A sua intervenção excede o desenho e a escrita: projeta uma ideia de arte como espaço de colisão e como regime expandido de inscrição. O retrato, a *mise-en-page*, os *hors-textes* gráficos, as conferências posteriores, as dedicatórias cruzadas compõem uma constelação estética que resiste à pacificação do acontecimento. Quando Almada desenha Pessoa, o gesto não acrescenta apenas uma imagem a um corpus textual; instala um dispositivo de visibilidade capaz de condensar e retransmitir uma figura autoral que, do lado de Pessoa, se multiplica e se dispersa. A inscrição do mito trabalha, aqui, por mediações: o texto não se basta a si mesmo, a imagem não se limita a ilustrar; ambos participam de uma economia de aparição. Como observa Roberto Vecchi, "*Orpheu* põe em jogo efetiva e visivelmente o que é um espectro e como é que ele funciona" (VECCHI, 2016: 691). Essa observação permite compreender a revista como regime de presença instável: uma forma de aparecer que depende do vestígio e do retorno. A recordação de Almada – "Fernando Pessoa vindo da 'Águia' e a seguir criador do 'paúlismo' [...] antes do 'Orpheu'" (NEGREIROS, 1993b: 176) – participa desse gesto retrospectivo que reorganiza genealogias: reler o modernismo como sequência em que o passado se reconfigura a partir do mito. E quando Pessoa escreve: "Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuraram literariamente na revista extinta e inextinguível a que ambos pertencemos" (PESSOA, 2009: 95), fixa-se um núcleo operativo: a finitude editorial convive com uma persistência simbólica que não depende de reedições, mas de reinscrições. Como observa Rita Patrício, é o próprio Pessoa quem corrige a tentativa de encerrar simbolicamente a revista, insistindo na sua "condição aparentemente contraditória" (PATRÍCIO, 2016: 36). Na homenagem

publicada em *Sudoeste*, n.º 3, o contraste torna-se explícito: João Gaspar Simões proclama que “*Orpheu* existiu. *Presença* existe” (SIMÕES, 1935: 22), reduzindo a revista de 1915 a um passado concluído; Pessoa, pelo contrário, termina com a fórmula que preserva a tensão temporal do nome – “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua” (PESSOA, 2009: 95). O destino do mito constrói-se, portanto, entre epitáfio e reativação, e a sua permanência faz-se por disputa: o gesto fundador mantém-se vivo porque é continuamente relido, reapropriado e reorientado por vozes que não coincidem.

A receção inicial confirma essa disfuncionalidade. Como lembra José Barreto, “a enorme publicidade que assim teve, ainda que negativa, fez com que o *Orpheu* quase se esgotasse em duas ou três semanas” (BARRETO, 2015: 73). A violência interpretativa – incompreensão, galhofa, acusações de loucura – não neutraliza o acontecimento; revela-o como rutura: um objeto não legível pelos códigos dominantes, capaz de produzir a sua própria visibilidade precisamente através do escândalo. O mito órfico nasce também desse circuito: a recusa pública funciona como amplificador, não como travão.

O retrato de Pessoa por Almada, já anteriormente lido como condensação simbólica, participa ativamente nessa lógica de sobrevivência. A imagem funciona como operador de leitura: propõe unidade gráfica quando o texto prolifera em assinaturas e máscaras. Em termos de funcionamento mítico, institui uma figura transmissível – superfície onde a ausência se torna reconhecível – e inaugura uma cadeia de reaparições. Sapega propõe que “Pessoa has become a sign or an icon that is both powerful and productive in its connotations” (SAPEGA, 2025: 72). A formulação ajuda a situar o retrato como ponto inaugural de uma produtividade icónica: uma forma de condensação que permite novas remediações, deslocações e usos culturais do nome “Pessoa”, sem esgotar a sua complexidade.

Importa sublinhar que essa operação se insere numa conceção mais ampla de arte como campo expandido. A *mise-en-page*, a inclusão de elementos gráficos, os deslocamentos tipográficos e a densidade ensaística confirmam a revista como espaço de conflito entre signos. *Orpheu* excede a condição de revista de escritores: torna-se palco onde o literário, o visual e o performativo coexistem sob tensão. A modernidade portuguesa joga-se também em formas de visibilidade e em dispositivos de inscrição. É nesse horizonte que se lê o contributo de Almada: produtor de formas e de mecanismos de aparecimento. Do lado de Pessoa, a heteronímia (ou heteronimismo) fragmenta a identidade autoral; do lado de Almada, o retrato cria uma figura que circula e se torna reconhecível. Os gestos coexistem sem se anularem, e é dessa coexistência que nasce a singularidade de *Orpheu*: uma arquitetura dissensual que resiste à tradução numa fórmula unívoca.

Neste quadro, a recusa de Almada em canonizar *Orpheu* deve ser entendida como fidelidade estrutural. Canonizar implicaria pacificar e estabilizar; o mito, pelo contrário, persiste pela multiplicação de vestígios e pela reativação contínua de funções críticas. Almada formula a urgência dessa invenção do meio com contundência:

“Em Portugal o caso é outro. Não há nada. É necessário inventar o próprio meio da Arte” (NEGREIROS, 2006: 144). Daí que o gesto órfico se transmita menos como estilo e mais como disposição, como observa Arnaldo Saraiva: “foi a coragem e a ousadia do inconformismo, o triunfo da liberdade criativa, a vontade de inventar um país novo” (SARAIVA, 2016: 629). Essa disposição funda uma modernidade que não se limita a reproduzir modelos: trabalha com a falta de meio, com a necessidade de criar condições de visibilidade e de legibilidade.

A figura de Almada emerge, assim, como ponto de inflexão crítica no modo português de habitar a modernidade. Quando escreve que “a modernidade é nacional, o que nada diz sem o universal” (NEGREIROS, 1993b: 178), define uma ética da criação que recusa provincianismo e imitação. E quando propõe “Irmos à antiguidade para o encontro da modernidade actual” (NEGREIROS, 1993b: 182), transforma o anacronismo em estratégia: a vanguarda, em Portugal, trabalha também com ruínas, com desfasamentos, com temporalidades em atrito³. A breve duração de *Orpheu* intensifica o impacto: literatura, pintura, manifesto, retrato, conferência tornam-se meios convocados como dispositivos de inscrição.

Essa multiplicidade faz de *Orpheu* um sintoma, mais do que um fenómeno: um acontecimento que reconfigura a própria ideia de modernidade, ao instituir um campo de forças onde a invenção formal e a disputa simbólica se alimentam mutuamente. Por isso, o contributo de Almada deve ser pensado para além do estatuto de autor. Ao integrar performance, desenho, ensaio e memória, transforma *Orpheu* numa plataforma expandida de agitação cultural. Rui Sousa sintetiza-o como “[...] apenas um artista pleno” (SOUSA, 2011: 22) e Fernando Cabral Martins, como “artista total” (MARTINS, 2017: 6). Quando Almada afirma “*Orpheu* era honradamente literário!” (NEGREIROS, 1993a: 60), reivindica complexidade, não neutralidade. E ao acrescentar: “Para a conquista da elite portuguesa encontrava *Orpheu* o caminho heróico: cultura individual, portuguesa e europeia” (NEGREIROS, 1993a: 63), torna legível uma tensão estrutural: uma cultura simultaneamente situada e aberta, cuja transmissibilidade depende de dispositivos de inscrição e de regimes de visibilidade. *Orpheu*, enquanto matriz de deslocamento, transmite-se como uma forma de interrogação.

³ Sobre “provincianismo” como categoria crítica (mimetismo cultural, fascínio pelas “grandes cidades” e pelo “moderno”, e déficit de ironia / *detachment*), ver PESSOA (1980), “O Provincianismo Português” (1980: 159) e “O Caso Mental Português” (1980: 165). Quanto à produtividade modernista do “anacrónico” (classicismo e pastoralidade como formas de *unmodernity* / *arrière-garde*), ver BUESCU (2013: 75–86), “Pessoa’s Unmodernity: Ricardo Reis”, esp. p. 80 (“unmodern – that is, to act against the age”), p. 83 (“Anachronism once more reveals itself to be one of the most pregnant forms of history”) e p. 84 (articulação entre o “purist classic diction” de Reis e a pastoral “rustic” de Caeiro no quadro das *arrières-gardes*).

É nesta condição que o projeto órfico continua a interpelar a contemporaneidade. Não como legado pacificado, mas como espectro em ação. Almada, que desconfiava das narrativas oficiais e das sedimentações institucionais, compreendeu que só o gesto em tensão preserva a força crítica do passado. Por isso, recusa a canonização sem nunca negar a importância de *Orpheu*. A sua fidelidade ao mito é uma fidelidade ao inacabado. Como escreve: “*Orpheu* era uma consequência fatal de determinados portugueses, desligando-se dos outros portugueses” (NEGREIROS, 1993a: 60). A pertença não é filiação; é corte. Ser de *Orpheu* é separar-se, e não se filiar.

Essa separação mantém-se ativa nas décadas seguintes. A mitologia órfica, em vez de cristalizar, ramifica-se. O seu traço está nos modos como a literatura portuguesa continua a interrogar o seu lugar na Europa, a sua capacidade de invenção simbólica, o seu vocabulário crítico. Almada, com rara lucidez, intuiu que o problema do modernismo português não era apenas estético, mas de visibilidade. A recusa de Almada em canonizar *Orpheu*, longe de fragilizar o seu estatuto, preserva a sua força operatória. O retrato de Pessoa, mais uma vez, não encerra o poeta numa identidade visual definitiva: inscreve-o num regime de multiplicidade visível. O mesmo princípio orienta os retratos dos heterónimos que Almada realizou entre 1957 e 1961 para a Universidade de Lisboa, e que consiste em gravuras incisas sobre placas de liós, visíveis na fachada da Faculdade de Letras. Neles, a linha não busca a semelhança fisionómica, mas a irradiação de uma diferença interior. Cada rosto funciona menos como retrato do que como hipótese de presença, tornando visível a pluralidade autoral. Assim como o desenho de Pessoa recusa o acabamento, estas figuras heteronímicas parecem emergir e dissipar-se, inscritas num movimento de metamorfose contínua. A imagem que desenha não é um fim, mas um princípio.



Fig. 2. Arq. Porfírio Pardal Monteiro e José de Almada Negreiros,
Fachada da Faculdade de Letras, Lisboa.

© Câmara Municipal de Lisboa / DMC / DPC / José Vicente 2013.

Como o próprio Pessoa escreve, em registo deliberadamente provocatório: “Se existisse qualquer instinto do sensato em moderna literatura, eu começaria pela paisagem e terminaria pelo *Orpheu*. Mas, graças a Deus, não há nenhum instinto do sensato em moderna literatura” (PESSOA, 1966: 148). A insensatez é o critério. *Orpheu* é o fim e o começo. Eduardo Lourenço lê nessa insensatez a forma de uma revolução. “É bem difícil não ver nele uma autêntica revolução poética, sem paralelo na história literária portuguesa” (LOURENÇO, 2016a: 145). Mas essa revolução é, como todas as verdadeiras ruturas, simultaneamente falhada e profética. Falhada na sua concretização editorial; profética nos seus efeitos longínquos. Pessoa e Almada enfrentaram esse gesto fundador de modos distintos – e é nessa diferença que reside a força operatória do mito. Pessoa insiste na condição espectral da revista, recusa o epitáfio e mantém o nome órfico como categoria ativa. Almada, por sua vez, reinscreve *Orpheu* em múltiplos contextos – das conferências à obra plástica –, mas nem sempre escapa à tentação do encerramento simbólico. Entre a evocação e a reativação, entre a elegia e a reinscrição, constrói-se uma tensão que impede a pacificação do gesto. É essa tensão que torna o mito operante.

Não é da convergência que se constrói a mitologia órfica – é da tensão. Não uma mitologia para celebrar, mas para trabalhar. Não uma herança, mas um problema. E esse problema – o da inscrição do moderno num país periférico, o da tradução da rutura num código local, o da crítica como forma de permanência – permanece em aberto. Como nota Rita Patrício, “os textos pessoanos publicados em *Sudoeste* falam-nos de morte, de celebração e de sobrevivência” (PATRÍCIO, 2016: 48). É nessa tríade que se joga o destino de *Orpheu*. E é nela que Almada, com o seu traço oblíquo, inscreve a possibilidade crítica de um mito vivo.

Conclusão

Falar de *Orpheu* é nomear uma exceção que resiste à clausura, um gesto que excede a sua circunstância histórica. O mito órfico, tal como se constrói no cruzamento entre Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros, integra-se num dispositivo simbólico de longa duração, capaz de reorganizar categorias da leitura, da presença e da criação. Ao longo deste ensaio, procurou-se mostrar que *Orpheu* inscreve o moderno através de fricções, de deslocamentos formais e de tensões produtivas no interior do próprio campo artístico.

A relação entre Pessoa e Almada funciona como eixo dessa operação crítica. A sua proximidade, mais do que programática, torna-se legível como constelação: um conjunto de gestos que se tocam sem convergirem numa síntese. Pessoa constrói uma poética da fragmentação e da despersonalização textual; Almada trabalha uma estratégia de visibilidade, oferecendo à figura múltipla do poeta um rosto gráfico e instituindo uma superfície transmissível para uma autoria que se multiplica. O retrato de Pessoa adquire, assim, estatuto de inscrição simbólica: não ilustra, opera;

fixa um signo, cria um regime de circulação. Essa imagem inaugura uma cadeia de reencontros e reaparições. José Saramago, em “Da impossibilidade deste retrato” (1985), retoma o gesto de Almada ao imaginar um Pessoa diante do espelho, indeciso quanto ao rosto que deve escolher: “O de um Álvaro de Campos, engenheiro naval formado em Glasgow? O de Alberto Caeiro, sem profissão nem educação? [...] Ou um outro qualquer, o Guedes, o Mora, aqueles tantas vezes invocados, inúmeros, certos, prováveis e possíveis?” (SARAMAGO, 1988: 7). No fim, conclui que o poeta acabará por se dissolver no “negro absoluto com que Fernando Pessoa, por suas próprias mãos, se tornará invisível” (SARAMAGO, 1988: 9). Entre o traço de Almada, que dá forma visível à multiplicidade, e a escrita de Saramago, que encena a dissolução, mantém-se uma tensão determinante: o retrato enquanto dispositivo de sobrevivência. Um exemplo contemporâneo dessa sobrevivência por circulação encontra-se na apropriação publicitária do ícone pessoano: Sapega descreve uma campanha do Café Delta que mostra Pessoa numa mesa de café (com um exemplar de *Orpheu* 2 na composição) e termina com o enunciado “TODOS OS PESSOAS BEBEM CAFÉ DELTA”, cuja eficácia depende do deslizamento entre o nome comum e o apelido, insinuando que os heterónimos (e o “criador”) partilham o consumo do produto (SAPEGA, 2025: 78).

Este jogo entre presença e ausência, textualidade e imagem, ajuda a compreender o lugar singular de *Orpheu* na modernidade portuguesa. A revista instala-se num regime de fricção: entre linguagens, entre sujeitos, entre temporalidades, entre formas de inscrição. A sua coerência não se mede por um programa explícito, mas pela capacidade de produzir atrito e deslocamento. É nessa zona instável que o mito se sedimenta como inquietação ativa, alimentada por sucessivas releituras, reapropriações e disputas.

Atravessando as obras dos dois protagonistas, a dinâmica repete-se como princípio estrutural. Em Pessoa, a dispersão identitária, o experimentalismo verbal e a suspeita da biografia como fundamento. Em Almada, a sobreposição de práticas, a figura do artista total e a reinvenção contínua de dispositivos de visibilidade. A modernidade órfica emerge, assim, como prática de fissura: um pensamento estético que trabalha com a instabilidade do sujeito e com a instabilidade das formas, fazendo da intermedialidade um modo de inscrição.

Importa sublinhar que este mito permanece internamente diferenciado e historicamente disputado. A formulação de *Orpheu* como “a myth beyond the myth” (COSTA & PIZARRO, 2017: 170) pode ser lida como índice dessa vitalidade: o gesto inaugural produz efeitos para além do seu momento, reabre leituras, desloca genealogias, reconfigura o imaginário cultural. A partir daqui, a sobrevivência de *Orpheu* torna-se observável no modo como o modernismo português continua a ser narrado, revisto e reativado. Almada, em particular, ocupa um lugar decisivo nesse processo: pela memória, pelo ensaio, pela intervenção plástica, pela insistência em fazer do passado matéria de trabalho crítico.

É precisamente por isso que *Orpheu* continua. Não como monumento, mas como interrogação. Como sinal de que a modernidade não se escreve apenas com os instrumentos da crítica ou da história, mas também com as formas do enigma, da tensão e da ausência. Como escreve Eduardo Lourenço, “o mito do Orfeu é o mito da poesia mesma e os seus limites” (LOURENÇO, 2021: 277) – e é nesse limite que se inscreve: entre a voz e a figura, entre o gesto e a ruína.

É isso que aqui procurámos debater: o modo como Pessoa e Almada, sob o signo de *Orpheu*, transformaram o fragmento em gesto inaugural, o escândalo em operador cultural e a ausência em campo crítico de inscrição da modernidade.

Bibliografia

- AMADO, Nuno (2016). "Palhaçadas e coisas sérias". *100 Orpheu*. Organização de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita. Porto: Edições Esgotadas, pp. 47-57.
- BARRETO, José (2015). "O ano do 'Orpheu' em Portugal". *1915 – O Ano do Orpheu*. Organização de Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 67-95.
- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- BELTING, Hans (2017). *Face and Mask: A double history*. Princeton: Princeton University Press.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2013). "Pessoa's Unmodernity: Ricardo Reis". *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Organização de Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis (Boydell & Brewer), pp. 75-86.
- COSTA, Sílvia Laureano; PIZARRO, Jerónimo (2017) "Almada's Notes for the Memory of Orpheu". *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 11 (special issue, *Portuguese Modernisms 1915-1917*; guest editors, Steffen Dix e Patrícia Silva), pp. 155-173. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0V12305>
- DIX, Steffen (2017). "O Orpheu ou o 'momento histórico' da modernidade / modernização sociocultural em Portugal". *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 11 (special issue, *Portuguese Modernisms 1915-1917*; guest editors, Steffen Dix e Patrícia Silva), pp. 23-43. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0HQ3X42>
- DOANE, Mary Ann (2007). "Indexicality: Trace and Sign: Introduction". *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18, n.º 1, pp. 1-6. <https://doi.org/10.1215/10407391-2006-020>
- FERNANDES, Maria João (1988) (org.). *Fernando Pessoa – O Impossível-Possível Retrato*. Catálogo de exposição. Porto: Casa de Serralves.
- FERREIRA, António Quadros (2018). "Almada entre o performare e o spectare". *Revista Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, n.º 5, pp. 183-209. <https://convocartebelasartes.wordpress.com/>
- GALHOZ, Maria Aliete (1979). "Para uma diversidade na 'história de Orpheu'". *Orpheu* 2. Lisboa: Ática, pp. VII-LXVIII.
- _____. (1959). "O momento poético do Orpheu". *Orpheu* 1. Lisboa: Ática, pp. XIII-LI.
- GOODMAN, Nelson (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- GUNNING, Tom (2004). "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs". *Nordicom Review*, vol. 25, n.º 1-2, pp. 39-45. <https://sciencemagazine.com/issue/NOR/25/1-2>
- LOPES, Teresa Rita (1993) (coord.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOURENÇO, Eduardo (2021). "Depoimento sobre a experiência de leitura e crítica dos poetas de Orpheu". *Revista Desassossego*, vol. 13, n.º 24, pp. 274-278. <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p274-278>
- _____. (2016a). *Obras Completas*, vol. III, *Tempo e Poesia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (2016b). "Conferência". *100 Orpheu*. Organização de Dionísio Vila Maior & Annabela Rita. Porto: Edições Esgotadas, pp. 441-448.
- _____. (1988). "A Imagem à procura de Pessoa". *Fernando Pessoa – O Impossível-Possível Retrato*. Maria João Fernandes (org.). Porto: Casa de Serralves, pp. 10-12.
- MARTINS, Fernando Cabral (2017). "Almada, o artista 'total'". *JL – Jornal de Artes, Letras e Ideias*, ano XXXVII, n.º 1209, p. 6.
- MONTALVOR, Luís de (2018 [1915]). "Introdução". *Revista Orpheu Orpheu: Revista trimestral de literatura*. Edição fac-similada, n.º 1, 2 e 3. Lisboa: A Bela e o Monstro, pp. 5-6.
- NEGREIROS, José de Almada (1993a). *Obras Completas*, vol. V, *Ensaaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1993b). *Obras Completas*, vol. VI, *Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- PATRÍCIO, Rita (2016). *Apontamentos. Pessoa, Nemésio, Drummond*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- PETHERBRIDGE, Deanna (2010). *The Primacy of Drawing. Histories and Theories of Practice*. Londres: Thames & Hudson.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1985). *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Livros Horizonte. 3.^a ed.
- _____. (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- _____. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- PIZARRO, Jerónimo (2015). "Orpheu, uma revista-manifesto". *Revista Desassossego*, vol. 7, n.º 14, pp. 44-56. <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/105343>
- SANTOS, Mariana Pinto dos (2024). "Almada e Pessoa". *Casa Fernando Pessoa*, disponível através do link: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/info/noticias-publicacoes/nova-exposicao-temporaria-da-casa-fernando-pessoa-poe-almada-negreiros-e-fernando-pessoa-em-dialogo-atraves-dos-seus-livros?eID=>
- SAPEGA, Ellen W. (2017). "World War I and the Arts: The 'Geração de Orpheu' and the Emergence of a Cosmopolitan Avant-Garde". *e-Journal of Portuguese History*, vol. 15, n.º 1, pp. 15-34. Ver: <https://portuguese-brazilian.brown.edu/publications/e-jph>
- SAPEGA, Ellen W. (2025). "Pessoa and Popular Culture". *Approaches to Teaching the Works of Fernando Pessoa*. Organização de Paulo de Medeiros e Jerónimo Pizarro. New York: The Modern Language Association of America, pp. 71-80.
- SARAIVA, Arnaldo (2016). "O Mito de Orpheu". *100 Orpheu*. Organização de Dionísio Vila Maior & Annabela Rita. Porto: Edições Esgotadas, pp. 617-630.
- SARAMAGO, José (1988). "Da impossibilidade deste retrato". *Fernando Pessoa – O Impossível-Possível Retrato*. Maria João Fernandes (org.). Porto: Casa de Serralves, pp. 7-9.
- SIMÕES, João Gaspar (1935). "Nós a 'Presença'", *Sudoeste*, n.º 3, p. 22. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/sudoeste/sudoeste.htm>
- SOUSA, Rui (2011). *Os Bastidores de Orpheu. Visões dos do grupo a respeito do seu tempo e do seu projecto*. Lisboa: CLEPUL.
- VECCHI, Roberto (2016). "Espectralidades do Sul: 'hantologie de Orpheu'". *100 Orpheu*. Organização de Dionísio Vila Maior & Annabela Rita. Porto: Edições Esgotadas, pp. 689-697.

RUI ALBERTO COSTA (Évora, 1984) está a concluir o Doutoramento em Estudos Portugueses na Universidade Aberta. É *Collaboratore Esperto Linguistico* e Professor Contratado de Língua e Tradução Portuguesa na *Università degli Studi di Bari Aldo Moro*. É investigador do *Centro Studi Lusitania* e da Cátedra David Mourão-Ferreira. Em 2006, fundou, com outros membros da Cooperativa Literária, a revista literária *Callema*. Publicou dois livros de poesia e vários ensaios sobre literatura moderna e contemporânea portuguesa e italiana, dedicando-se em particular aos estudos interartes e à poesia contemporânea. Traduziu poesia e realizou diversas performances de *spoken word* e leituras teatrais.

RUI ALBERTO COSTA (Évora, 1984) is completing a PhD in Portuguese Studies at Universidade Aberta. He is *Collaboratore Esperto Linguistico* and a Contract Lecturer in Portuguese Language and Translation at the *Università degli Studi di Bari Aldo Moro*. He is a researcher at the *Centro Studi Lusitania* and at the David Mourão-Ferreira Chair. In 2006, he co-founded the literary journal *Callema* with other members of the Cooperativa Literária. He has published two poetry books and several essays on modern and contemporary Portuguese and Italian literature, with a particular focus on interart studies and contemporary poetry. He also translates poetry and has performed in several spoken word and theatrical reading events.