

Os bastidores de Orpheu



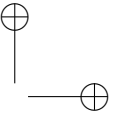
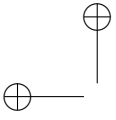
Rui Sousa

CLEPUL

2011

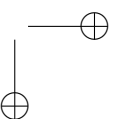
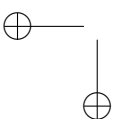
www.lusosofia.net





Os bastidores de Orpheu

Visões dos do grupo a respeito do seu tempo e
do seu projecto







Rui Sousa

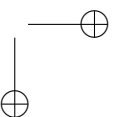
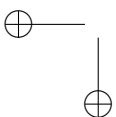
Os bastidores de Orpheu

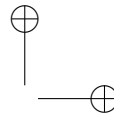
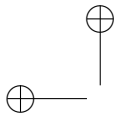
**Visões dos do grupo a respeito do seu tempo e
do seu projecto**

CLEPUL

Lisboa

2011





LUSO Sofia:press

Lisboa, 2011

FICHA TÉCNICA

Título: Os bastidores de Orpheu. Visões dos do grupo a respeito do seu tempo e do seu projecto

Autor: Rui Sousa

Colecção: Ensaio LUSOFONIAS

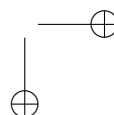
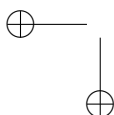
Design da Capa: António Rodrigues Tomé

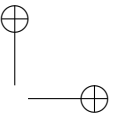
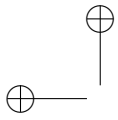
Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

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

Lisboa, Novembro de 2011

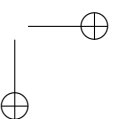
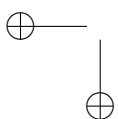
ISBN – 978-989-97458-1-0





Índice

INTRODUÇÃO	7
O CENÁRIO	11
OS ACTORES	19
OS ENSAIOS	29
A ENCENAÇÃO	35
O CAIR DO PANO	45
BIBLIOGRAFIA ACTIVA	53
BIBLIOGRAFIA PASSIVA	55
BIBLIOGRAFIA GERAL	57





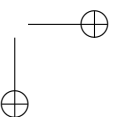
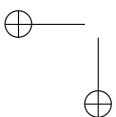


“Ela [a carta] é reflexo da interacção de um autor com o meio cultural, social ou político, e produto desse meio. Ela traduz, portanto, ritmos exteriores e a sua leitura pode permitir, concomitantemente, a leitura reflexa dos movimentos e momentos de toda uma comunidade.”

Manuela Parreira da Silva, *Realidade e ficção*, p. 22

“O que haviam visto, ao mesmo tempo no mundo e em si mesmos, fora um espectáculo de tal natureza que as barreiras comuns entre sonho e vigília, entre realidade e loucura, tinham sido consumidas pela visão e era necessário de novo encontrar terra firme ou desaparecer. Para serem fiéis à nova experiência, as palavras habituais pareceram-lhes mesquinhas e a sintaxe secular revelou-se-lhes demasiado estática para suportar a alma incoerente, múltipla e tumultuosa nascida de uma tal visão.”

Eduardo Lourenço, “Orpheu ou a poesia como realidade”, p. 52



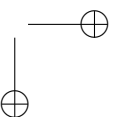
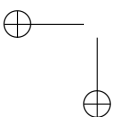




INTRODUÇÃO

Orpheu foi uma conquista extraordinária, que se deve antes de mais ao esforço de uma geração necessária, cujos membros – especialmente aqueles a quem hoje a cultura portuguesa presta vassalagem e recorda saudosamente – parecem ter sido talhados para os papéis que ocupariam no grande trabalho levado a cabo pelo grupo e para, reunindo-se, poderem atacar a sociedade em que viviam de um modo transversal, diversificado, original e, sobretudo, empenhado e decidido. Foi um marco indelével na arte portuguesa e, sobretudo, na vida daqueles que o viveram, que o sonharam, que o sentiram, que por ele lutaram, por ele esperaram e, quando o tempo já tinha passado e a hora era de outras revistas e de outras gentes, por ele continuaram a criar e a sonhar. Um percurso traçado pelas vidas diversas dos seus membros, algumas que duraram tão pouco, outras que se prolongaram o suficiente para acompanharem os rumos mundiais que tinham antecipado e idealizado e para, à distância, fazerem o balanço do movimento e recordarem os companheiros perdidos.

Amigos como eram, é extensa a correspondência que trocaram e na qual se aconselharam e acompanharam. As cartas permitem-nos perceber a visão que tiveram do seu tempo e também o relevo que cada um



deles tinha no grupo, pelo menos aos olhos dos seus pares. Permitem-nos “traçar, com alguma fidelidade, o retrato literário de corpo inteiro do grupo” (Silva, 2004: 264) e o modo como cada um deles se posicionava face a esse retrato. Mas não foram apenas as cartas que despertaram a nossa atenção, numa tentativa de analisar o modo como os de *Orpheu* se viram e perceberam o seu trabalho. Conferências, artigos, entrevistas, escritos íntimos de reflexão, permitiram-nos um alargamento natural dos pontos de vista e, sobretudo, tornaram audível a voz dos que, por não dispormos de qualquer epístola escrita por si, ficariam silenciados (penso, especialmente, no caso de Almada, que em textos como “Um aniversário Orpheu”, de 1935, e “Orpheu 1915-1965” nos elucidava, de modo comovido, a respeito da sua experiência enquanto fragmento de um grupo).

Antes de começarmos o trabalho propriamente dito, fazemos referência a dois pontos que consideramos relevantes para o seu acompanhamento. Em primeiro lugar, explicaremos o modo como as referências, ao longo do trabalho, a alguns livros de Fernando Pessoa, que foram consultados na edição que a Planeta DeAgostini realizou a partir da original da Assírio & Alvim, serão feitas. Esses livros foram editados todos no ano de 2006 e não apresentam portanto diferenças de datação que permitam citá-los sem confusão. Os volumes serão representados do seguinte modo: *Correspondência de Fernando Pessoa 1905-1915* (Pessoa, C1), *Correspondência de Fernando Pessoa 1916-1925* (Pessoa, C2), *Correspondência de Fernando Pessoa 1926-1935* (Pessoa, C3), *Crítica – Ensaios, artigos e entrevistas vol. 1* (Pessoa, CR1), *Crítica – Ensaios, artigos e entrevistas vol. 2* (Pessoa, CR2) e *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal* (Pessoa, EARP), seguindo-se a cada referência o número da página da respectiva citação ou referência. Queremos ainda dar conta de que, apresentando na quarta parte do trabalho algumas notícias que saíram nos jornais da época que se referem a *Orpheu*, vamos fazê-lo tendo por base recolhas já efectuadas – nomeadamente as de Maria Aliete Galhoz no seu estudo introdutório da edição da Ática de *Orpheu 2* e de Maria João Covas na



sua tese *Orpheu em 1915: jornais e revistas* – que não apresentam unanimidade quanto à actualização ortográfica dos textos. Procedemos à actualização ortográfica nos textos em que se respeita a ortografia da época para uma melhor uniformização, já que na maioria dos casos isso não ocorre.



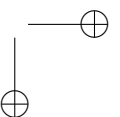
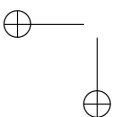


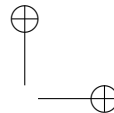
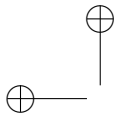


Capítulo 1

O CENÁRIO

Quando no início da segunda década do século XX os futuros membros do grupo de *Orpheu* se começam a reunir, torna-se evidente que, apesar das suas diferenças naturais, todos eles possuem algo em comum. Sendo todos bastante jovens, tinham acompanhado a passagem do século XIX para o século XX e estavam, assim, em contacto directo com o mundo turbulento, incerto, cada vez mais veloz e exigente que a corrida cega ao progresso originara. Em Portugal, tinham também vivido as cisões finisseculares que culminaram no crescente peso social dos republicanos, na humilhação nacional perante o Ultimato Inglês, no brutal assassinato do rei D. Carlos e por fim no triunfo da República. Eram, portanto, a face jovem de uma sociedade ainda a tentar conviver com a mudança e com as exigências que os novos tempos, mais tarde ou mais cedo, trariam; a face jovem que seria abandonada às suas individualidades nitidamente inclinadas para as artes, se não encontrasse no colectivo organizado um modo de responder aos que a procuravam silenciar.

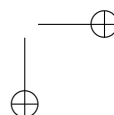
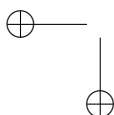




A vida contemporânea nunca mais poderia voltar a ser a mesma depois de todas as descobertas, expectativas e noções ideológicas que o final do século trouxera. O mundo alterara-se, marcado pelo progressivo contacto entre os vários continentes, pelos progressos técnicos conseguidos ao longo dos dois séculos anteriores – visíveis numa área tão importante para a cultura como a da comunicação – e sobretudo pelo domínio dos modelos capitalista e colonial. Contudo, em Portugal, como um pouco por toda a Europa, parecia não existir ainda uma consciência plena de que uma mudança nos valores, nos velhos hábitos, nas velhas tradições sociais, estava prestes a chegar como uma onda dilacerante. Como notou Almada em 1934, no seu ensaio *Os Pioneiros*, “aqueles que ao findar da centúria assistiam simultaneamente ao nascimento do novo século, puderam verificar uma modificação total no aspecto exterior dos valores imutáveis da humanidade [...]” (Negreiros, 1992: 55). O próprio homem encontrava-se transformado, num cenário em que “a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações,” dando origem a um estado de “tensão nervosa” e “hiper-excitação” (Pessoa, 1966: 164).

Neste ambiente desconfortável entram em conflito a apreensão de uma mudança que está presente e a todos afecta e a atitude de encobrimento levada a cabo pelo burguesismo, que ganhara grande peso na sociedade durante o século XIX, e pelo grupo dominante de homens de cultura que conseguira um estatuto e uma posição social invejáveis, dos quais não desejava prescindir, recusando assim qualquer espaço aos novos.

Grupos organizados de jovens, embriagados pelo desejo de criar a cultura do novo século, que correspondesse às suas próprias tendências e a projectos estéticos e aos apelos que a própria civilização cosmopolita lhes lançava, afirmam-se como as Vanguardas que conseguem “ver como nasce de novo o mundo para o presente” (Negreiros, 1992: 55) e que se lançam num conflito aceso contra as crenças e os modelos artísticos dominantes, recuperando as vertentes modernistas que beberam em Almeida Garrett, Antero de Quental, Cesário Verde e no





ambiente finissecular simbolista e decadentista em que se destacaram os vultos de António Nobre, Eugénio de Castro e Camilo Pessanha para articulando-as com as vanguardas construírem a cultura moderna. Para tal estes grupos, concentrados nas grandes capitais europeias, sobretudo no centro moderno que era Paris, seguem caminhos diversos, experimentalistas, revolucionários, todos eles identificados com a natureza do novo homem cindido e neurasténico e com a nova postura face à cultura: o tempo da verdade absoluta e racional deixa de ter sentido, a subjectividade do ponto de vista, da opinião, da perspectiva do homem que “é, em sua essência, um conceito de universo diferente de todos os outros” (Pessoa, CR2: 9), toma o seu lugar.

Para que as novas ideias estéticas, correntes e propostas artísticas tenham chegado a Portugal, foi necessário que alguns dos mais destacados membros da nova geração procurassem no exterior a resposta para as suas incertezas. Mário de Sá-Carneiro encontrava-se em Paris desde 1912, convivendo com toda a agitação que a grande capital revelava aos olhos admirados dos artistas e intelectuais modernos. De facto, Paris era um local de concentração de alguns dos maiores artistas da Vanguarda, muitos deles vindos de outros países para o encontro com os locais de discussão, as exposições, as conferências e as tertúlias nos cafés e ateliês. Era-o não só por ser o berço de muitas das novas correntes (por exemplo do Cubismo, uma das mais influentes expressões artísticas desta época, que envolvia sobretudo as artes plásticas mas que seria também ponto de partida para a criação de escritores como Apollinaire ou Max Jacobs) mas também por ser o local onde se expressavam os líderes de movimentos decisivos idealizados noutros países, como o Futurismo do italiano Marinetti.

Em Paris Sá-Carneiro encontrou-se em contacto directo com as novidades e desenvolveu amizade com muitos dos portugueses que ali se encontravam, casos de Guilherme de Santa-Rita, pensionista do Estado desde os tempos da Monarquia, de José Pacheco (que seria um dos seus amigos mais dedicados e um dos que melhor compreenderia a sua expressão) e de Carlos Franco, que morreria no decorrer da



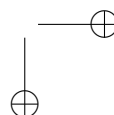
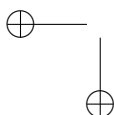
I Guerra Mundial. O seu amigo Fernando Pessoa, com o qual trocou ao longo dos anos numerosa correspondência, foi o principal destinatário das suas novidades e dúvidas a respeito do que via, respondendo de Lisboa com as novidades sobre o cenário estagnado, relacionadas por exemplo com o movimento da Renascença Portuguesa centrado na revista *Águia* (na qual chegariam a publicar, Pessoa estreando-se com um ensaio sobre as novas correntes estéticas da poesia portuguesa) e sobre as poucas tentativas que se faziam em contrário. Mário enviava-lhe também publicações locais, como o *Mercure* e a *Comoedia*, onde alguns artistas inovadores são apresentados, caso do casal de pintores órficos Delaunay. Deles dirá, a respeito da estadia dos dois em Portugal, na sua carta de 11 de Agosto de 1915: “É a gente a explorar para a propaganda da revista no estrangeiro – pois valham o que valem são gente já lançada. A *Comoedia* publicou muitos artigos sobre eles: marido e mulher” (Sá-Carneiro, 2006: 190). Mas é sobretudo o modo como transmite as suas dúvidas e visões a respeito das correntes que, num misto de fascínio e de incerteza, vai conhecendo, que se tornam mais interessantes. Na carta de 10 de Março de 1913 Sá-Carneiro diz acreditar nos propósitos dos cubistas, apesar de “não nos quadros cubistas até agora executados”, e declara a sua simpatia pelos que “tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar, etc.” (Sá-Carneiro, 2006: 52). Estas palavras mostram-nos como Sá-Carneiro se coloca ao lado daqueles que se afirmam transgressores das velhas formas de produzir arte e como os objectivos que ele designa como sendo os dos pintores cubistas se aproximam inequivocamente das ideias que brotam da sua imaginação (profundamente influenciada pela tradição finissecular, como largamente se observou já, em obras como *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, de Fernando Cabral Martins e o ensaio “Algumas marcas simbolistas nos poemas de Sá-Carneiro”, de Paula Morão, entre outros) e se concretizam nos seus contos e nos poemas que em 1913 desenvolve. Na mesma carta Sá-Carneiro dá conta inclusive de conhecer artistas espe-



cíficos do Cubismo, nomeadamente Picasso, que considera um “grande artista” nos seus trabalhos anteriores ao Cubismo, pelo que lhe parece impossível que, “o mais célebre, o mais incompreensível” dos pintores dessa escola tenha degenerado “num simples blagueur que borra curvas picarescas” (Sá-Carneiro, 2006: 53).

Também em relação ao Futurismo Sá-Carneiro não hesita em dar a conhecer ao amigo Pessoa o que vai acompanhando. Na sua carta de 23 de Junho de 1914 diz de Nicolas Beauduin, poeta futurista do qual lera uma poesia na revista *Le Parthénon*, que “tinha certeza embora nada dele conhecesse que também roçasse as borboletas” (Sá-Carneiro, 2006: 111), concluindo tratar-se de má poesia. Também na carta de 13 de Agosto de 1915 se refere à literatura futurista depois de ter comprado uma antologia na galeria Sagod (onde se tinham refugiado os pintores cubistas e futuristas e onde os seus quadros eram alvo do espanto do público) que abrangia “o Marinetti e muitos outros poetas: Mário Bétuda, Libero Altomare, etc. etc.”, prometendo enviá-lo ao amigo por ter encontrado nas suas páginas uns “Fu fu. . . cri cri. . . corcurucu. . . Is-holá. . . etc. muito recomendáveis”. Esta Antologia leva ainda Sá-Carneiro a questionar a possibilidade de a revista *Poesia* de Marinetti ainda existir. “Se a revista existisse – nós poderíamos muito possivelmente ser seus colaboradores” (Sá-Carneiro, 2006: 191). É evidente, portanto, um certo desejo de internacionalizar *Orpheu* junto dos órgãos dos movimentos europeus considerados realmente importantes pelos artistas portugueses.

A Grande Guerra é outro aspecto contemporâneo com forte presença nas cartas de Sá-Carneiro – a Guerra que marcou toda a geração que a viveu e que funcionou como espelho macabro da incapacidade do ser humano em lidar de modo optimista e controlado com o lado negro do que gerara. A civilização moderna, que trouxera tantas possibilidades de comunicação, de cultura, de entendimento entre os povos, era também capaz de conduzir o mundo a uma carnificina como nunca tinha sido vista e para a qual este não estava preparado (os exércitos continuavam a lidar com a potência das novas tecnologias e das novas





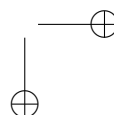
armas como o faziam com a guerra tradicional, sendo o caso dos soldados portugueses, sacrificados nos campos de batalha nos quais lutaram com um amadorismo confrangedor, paradigmático).

Carlos Franco, tantas vezes referido nas cartas de Sá-Carneiro, é um exemplo perfeito dos homens “desta geração que arcam com o apocalipse mais ou menos generalizado que foi a Grande Guerra” (Morna, 1982: 17). Esta conflagração destaca-se também por um aspecto curioso, revelador do espírito de cisão e de quebra de valores então vividos – os intelectuais encontram-se envolvidos de uma maneira sem precedentes, quer como defensores da guerra e do modo como os instintos do homem nela se exacerbam (o Futurismo, por exemplo, defendia claramente a guerra como meio de quebrar a barreira do velho mundo) quer como combatentes activos no conflito, como voluntários em plena borrasca.

Na sua carta de 1 de Agosto de 1914, Sá-Carneiro quase anuncia a Pessoa o estalar do conflito (começara pouco antes):

“Escrevo-lhe numa hora horrível – meu querido Amigo. Para o mundo, para a Europa e mesmo, pessoalmente, para mim, para todos nós. O que se irá passar? Ninguém o sabe. Mas neste momento a guerra parece inevitável. Toda a Europa em armas – lê-se nas manchetes. E mesmo de Lisboa, telegramas: Portugal mobilizará 10.000 homens em vista da aliança inglesa” (Sá-Carneiro, 2006: 134-135).

As suas interrogações e medos são um óptimo reflexo do que certamente passaria pela mente de todos os europeus. A guerra, sente-a Sá-Carneiro na própria cidade onde teimosamente gostaria de ter ficado durante o conflito. A cidade altera-se, o espírito já não é o mesmo, domina o ambiente “uma tristeza de silêncio, macerada a tons de platina – duma parte e doutra: um arrepio de angústia, um não-querer apavorado” (Sá-Carneiro, 2006: 136-137), como o diz na sua carta de 6 de Agosto de 1914. Uma estranha paralisia, que Sá-Carneiro define como “mão fantástica [que] fechou um pouco o registo regulador do





movimento total, da corda que faz mover, em relojoaria, Paris inteiro” (Sá-Carneiro, 2006: 175), a 17 de Julho de 1915, torna-se palpável. E Carlos Franco, o amigo, a “alma”, é um motivo que surge naturalmente em cartas como a de 24 de Dezembro de 1915, na qual transmite com espanto as notícias que tem:

“Do Carlos Franco lhe direi que quanto a ‘total-psicológico-sensibilidade’ o temos que definitivamente colocar num plano muito alto, quase de ‘criatura superior’. 7 meses de trincheiras, os combates de Arras e a ofensiva de Champagne de forma alguma lhe embotaram os nervos, o fizeram desinteressar das coisas artísticas. Entregou-me a guardar – calcule – o *Orfeu I* e o *Céu em Fogo* que na mochila o acompanharam em todos os ataques – dos quais nunca se quis despojar! E sabe versos meus de cor, que a cada passo, bem como frases do ‘Marinheiro’, versos do Álvaro de Campos! Tudo mais quanto se disser significa menos” (Sá-Carneiro, 2006: 248-249).

Não há dúvida de que Carlos Franco, que Sá-Carneiro não deixa de lamentar como “admirável escritor da nossa escola” que assim se perde sem que “execute a sua Alma numa obra!” (Sá-Carneiro, 2006: 274) é um bom representante desse ser humano do início do século que não consegue encontrar um lugar no tédio que a pátria lhe oferece.



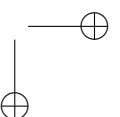
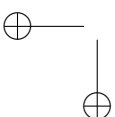




Capítulo 2

OS ACTORES

Ao contrário do que se passou noutros momentos da cultura em Portugal, o Modernismo português surgiu plenamente sincronizado com as manifestações europeias, muito por esforço do grupo dinâmico de jovens que em 1914, com o regresso a Portugal dos que se encontravam em Paris – a ameaça da Guerra assim o exigia – se encontra completo. Estavam decididos a avançar do espaço de café e de tertúlia, no qual trocavam impressões e ideias e onde a sua arte se ia desenvolvendo perante o olhar atento e aconselhador dos outros, “para a guerra com a ânsia de integrar Portugal no seu meridiano” (Ferro, 1987: 369). Era, como Almada se esforça por deixar claro no memorando “Orpheu 1915-1965”, um grupo heterogéneo que tinha em comum “uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia” (Negreiros, 1997: 1079). A sua maior força era essa diferença que distinguia cada um como uma individualidade activa, com os seus modos de expressão, ideologias e visões. Mas estavam todos “suspensos do mesmo fio de nos faltar território” (Negreiros, 1997: 1080), o que fazia deles os melhores companheiros que se poderiam encontrar naquele momento.



As manifestações dos membros do grupo, quer epistolográficas quer ensaísticas, permitem mostrar como cada um deles tinha o seu papel e como esse papel era o que se exigia no seio do colectivo.

Fernando Pessoa é unanimemente considerado o expoente máximo da orientação e coordenação do grupo, como disso deu mostras Armando Côrtes-Rodrigues em 1965 falando ao Emissor Regional dos Açores, ao lembrar que sem ele “ter-se-iam dispersado, ou talvez perdido em outros rumos, aqueles que a sua estima reuniu e cujas actividades soube coordenar na mesma avançada heróica de libertação estética e de amplitude literária” (Martinho, 1991: 29). O grande poeta e pensador estava convencido de que tinha uma missão para com a humanidade e a civilização e, para a alcançar, dedicou a sua vida à poesia, com a qual jogou em vários tabuleiros consoante o rumo para que, num dado momento, a sua mente iluminada o impulsionava na crise de sentir que se encontrava “só quem se adiantou aos companheiros de viagem” (Pessoa, C1: 143). Como Sá-Carneiro tão bem expressou a 16 de Novembro de 1912, ele não era “dos que podem fazer coisas ‘à maneira dos outros’”, pelo contrário, “os outros é que podem ‘fazê-las à sua maneira’”. E Almada, artista que seguiu um caminho mais distante da sua influência directa do que Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado ou Sá-Carneiro, afirma no texto de homenagem ao seu amigo composto em 1935: “Nunca eu admirei mais a alguém e nunca ninguém soube ser tão francamente generoso para comigo!” (Negreiros, 1997: 887). Isto porque Fernando Pessoa, apesar de ser “o homem a quem devo ter encontrado pela primeira vez alguém absolutamente diferente de mim mesmo, e sobre isto, totalmente oposto a mim” (Negreiros, 1997: 1083), foi um dos primeiros a reparar na sua genialidade ao escrever em 1913 um artigo sobre as suas caricaturas. Foi o encontro amigável entre ambos, motivado por esse mesmo artigo, a chave que lançou o jovem Almada no grupo do *Orpheu* e que deu um sentido ao seu destino de homem de arte completo. Fernando Pessoa foi também um dos elementos mais originais, dinâmicos e revolucionários do *Orpheu*, sobretudo na pele de Álvaro de Campos, “o único não existente que é



tratado como pessoa de carne e osso e que é alvo da cumplicidade de quase todos os companheiros” (Silva, 2004: 309). Em *Orpheu* Álvaro de Campos transcende a dimensão de mero jogo literário para ocupar uma posição individual de destaque, “faz-se com *Orpheu*, diz-se em *Orpheu*, torna-se, portanto, real nessas páginas” (Silva, 2004: 310).

Mário de Sá-Carneiro é visto por todos os companheiros como o elemento que deu início concreto ao Modernismo em Portugal, vivendo e morrendo na sua cruzada contra os valores instituídos que como ninguém soube violentar nos seus poemas. José Pacheco, na *Contemporânea* de 1925, fez uma evocação do seu amigo, sintetizando a sua obra deste modo:

“Poeta renovador de ritmos e sobretudo de atitudes sensíveis ante a vida e as coisas [...], prosador que modificou a estrutura da prosa; grande e perfeito novelista, analisador de psicologias [...]”,

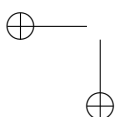
que parecia ter sido “criado de propósito para o seu destino de renovador, de revolucionário, de adaptador extremamente sensível das mais modernas correntes literárias” (José Pacheco, apud Sá-Carneiro, 1992: 211). As cartas que envia aos vários amigos do *Orpheu* deixam bem claras a sua dimensão de incentivador e de comentador empenhado das suas produções, e a dedicação que sempre teve para com o projecto, que alteraria totalmente a imagem promissora que tinha conquistado com as primeiras publicações e no qual investiria o dinheiro que talvez lhe tivesse permitido viver mais tempo. Afinal, quer nas palavras de Almada, escritas no seu ensaio “Os Pioneiros”, de 1934, onde é referido como “o grande animador, o entusiasta sem limites do novo, [que] seria ainda hoje o maior aliciador da mocidade para a Arte [...]” (Negreiros, 1992: 57), quer nas palavras do então já lançado modernista António Ferro no artigo “Alguns pioneiros”, publicado no *Noticias Ilustrado* de 24 de Fevereiro de 1929, onde Sá-Carneiro é apresentado como alguém “que não se limitou a ser um escritor e um artista como Fernando Pessoa, o grande filósofo do espírito novo em Portugal e que foi também





um animador, o homem de acção, o verdadeiro revolucionário [...]” (Ferro, 1987: 368), a imagem que nos fica é a mesma: um homem totalmente dedicado a uma causa, um grande impulsionador de vontades, um entusiasta que, não tendo o perfil cerebral, crítico e contido de Fernando Pessoa, se deixava levar pela euforia de criação e pela concretização de um sonho que o manteve vivo até ter de o suspender.

Almada Negreiros foi um elemento também decisivo deste núcleo de *Orpheu*. A imagem que nos ficou dele é totalmente coincidente com a que ele próprio fornece na conferência pronunciada em 1926, “Modernismo”: a de um artista nato. Não um poeta, não um desenhador, não um caricaturista, não um dançarino ... apenas um artista pleno, capaz de se mostrar ao público como Pessoa, por gostar de ficar atrás do pano, e Sá-Carneiro, por se relacionar mal com o seu corpo, nunca o fizeram. Como António Ferro definiu no artigo “Alguns percursos”, ele foi aquele que se “entregou de corpo e alma, com todos os sentidos, ao movimento [...]”, recorrendo a “todas as suas armas, com a pena, com o lápis, com os olhos, com a palavra [...]” (Ferro, 1987: 370). Destacava-o aquela “personalidade muito distinta” que Fernando Pessoa soube ver num dos fragmentos de *Páginas Íntimas e de auto-interpretação* (Pessoa, 1966: 149). Personalidade essa que lhe oferecia aquela capacidade invectiva que faltava aos outros, que se encontravam demasiado ligados a um passado literário que ele possuía muito menos. Aquela capacidade de actuar com a inocência perversa de quem, não estando demasiado agarrado a correntes ou convenções literárias – a sua formação era essencialmente pictórica – consegue dizer com a força dos genuínos aquilo que os outros diziam de um modo comprometido. Fernando Guimarães conclui, no livro *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, esta ideia com uma interrogação: “Com efeito, quais são os poetas que deixaram as suas marcas em Almada?” (Guimarães, 2003: 103). Tirando aqueles que eram influências porque coabitavam na mesma realidade que ele – os artistas da vanguarda europeia e o Fernando Pessoa do interseccionismo e do sensacionismo – nenhuma influência específica, apenas um variado le-





que de ecos que são reapropriados e recombinaados, desviados da lógica que poderiam ter na origem.

Para além dos três nomes consagrados (ou quatro, se considerarmos o impacto de Campos no momento de lançamento da revista e junto dos próprios companheiros, que pareciam dar mais atenção ao heterónimo algarvio do que ao seu “pai”), outros artistas, de diferentes ordens de importância, constituem o grupo de *Orpheu*.

Alfredo Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues desempenham papéis de certo modo próximos. Ambos se assumem como correspondentes assíduos de Fernando Pessoa e de Sá-Carneiro (embora no caso de Guisado as cartas, em ambas as direcções, se tenham praticamente perdido, assim como as do açoriano para Pessoa) e, mais do que isso, mostram-se perfeitamente conscientes dos papéis de Mestre e de Guia que Pessoa desempenha. Alfredo Guisado é visto pelos dois principais ideólogos de *Orpheu* como um poeta de grande capacidade. Sá-Carneiro não se cansa de dar conta dos “geniais [...] sonetos do Guisado” que vai recebendo e, quando começa a sentir o afastamento do amigo cujo restaurante de família, os Irmãos Unidos, tinha sido o local de encontro no momento de planearem a revista (os postais que Sá-Carneiro envia a Pessoa durante a sua estadia em Lisboa, entre Junho de 1914 e Julho de 1915, indicam constantemente as reuniões no “Guisado”), questiona com insistência Pessoa a seu respeito. Significativas são, por exemplo, as cartas de 18 de Novembro e 12 de Dezembro de 1915. Na primeira, Sá-Carneiro pergunta explicitamente por ele – “fale-me do Guisado. É criatura ainda tratável? Fez versos em Mondariz? Eu poder-lhe-ei escrever?” – devendo-se esse desejo de notícias ao facto de considerá-lo, como sempre, “o admirável Poeta e o excelente rapaz toldado de Burguesia” (Sá-Carneiro, 2006: 239). A resposta de Pessoa deve ter sido desfavorável às intenções de Sá-Carneiro. Cerca de um mês mais tarde, voltando ao assunto, Sá-Carneiro procura encontrar os motivos que foram responsáveis por tal desaguisado, concluindo que não poderiam ser questões políticas (Guisado, como democrático, convivia mal com as atitudes dos seus companheiros monárquicos e



opositores de Afonso Costa), pois, a propósito do caso de *A Capital*, “foi você quem mais o ofendeu – que mais longe foi contra o democratismo – sendo pelo contrário eu o signatário da carta-desmentido” (Sá-Carneiro, 2006: 247). Mário aponta, então, como possibilidade o modo como “fugiu” de Lisboa sem prestar contas de *Orpheu*, para a qual Guisado contribuía com uma pequena quantia. Não restam dúvidas do apreço de Sá-Carneiro por Guisado, como a carta que lhe envia a 20 de Julho de 1914 comprova. Nela, Sá-Carneiro exulta por novos poemas recebidos e mostra-se orgulhoso por esses poemas “se incluírem na mesma escola que as minhas obras e as do Fernando Pessoa” (Sá-Carneiro, 1977: 72).

Quanto a Côrtes-Rodrigues, o apreço também é evidente, apesar de neste caso Sá-Carneiro colocar algumas reticências: “Os seus versos admiráveis. Entretanto, confesso-lhe, não são daqueles seus que mais me vibram” (Sá-Carneiro, *apud* Serrão, 1946: 135, col. 2). Côrtes-Rodrigues destacar-se-ia, sobretudo, pela criação dramática operada no *Orpheu 2*, em que brilhantemente consegue construir uma personalidade literária, de base intertextual, sugerida por Pessoa e que era uma mulher denominada Violante de Cysneiros. Côrtes-Rodrigues é, ainda, o amigo a quem Pessoa aproveita para dar algumas notas da sua vida psíquica no decorrer das muitas cartas de 1914, do mesmo modo que faria mais tarde com Casais Monteiro.

Guisado e Côrtes-Rodrigues funcionam como alunos empenhados e claramente envolvidos no projecto dos membros centrais do movimento, mostrando nas páginas de *Orpheu* que, apesar de distantes do seu percurso verdadeiro e original, conseguiam aprender e utilizar de modo produtivo os conselhos dos seus mestres.

Ainda entre os escritores, cinco nomes constituem casos particulares. Raul Leal e Ângelo de Lima não são vistos como elementos centrais no grupo desde o primeiro momento – Almada, no artigo publicado no *Diário de Notícias* em 1915 e intitulado “Um aniversário *Orpheu*” afirma que “tiveram colaboração extra o poeta Ângelo de Lima e o filósofo Dr. Raul Leal” (Negreiros, 1992: 59) e Fernando Pes-



soa não faz qualquer referência a eles nem no seu texto “Como nasceu *Orpheu*” nem nos seus apontamentos íntimos. As referências a ambos são escassas na correspondência trocada. No caso de Ângelo de Lima, sobram uma referência de Sá-Carneiro, numa carta de 13 de Janeiro de 1916 em que se diz alvo de loucura “assim como a do Ângelo de Lima sem gritaria” (Sá-Carneiro, 2006: 256), e outra de Pessoa na carta que manda a Santa-Rita Pintor a 23 de Outubro de 1915, perguntando-lhe se “já falou ao Ângelo de Lima” (Pessoa, C1: 178) a propósito da sua hipotética revista 3. Percebemos portanto que a imagem que tinham do poeta – com o qual os contactos eram obviamente reduzidos, dado o seu internamento – era a de um louco, sim, mas com capacidades poéticas que valeria a pena trazer para o interior das suas revistas. Ele era sobretudo aquele que, nas palavras de Pessoa na *Sudoeste* 3 de 1935, “não sendo nosso, todavia se tornou nosso” (Pessoa, CR2: 162). Raul Leal encontra eco nas cartas de Pessoa e Sá-Carneiro sobretudo em função das missivas que lhes envia e onde se refere à sua degradação física e moral. No dia 8 de Fevereiro de 1916 Sá-Carneiro manda uma carta ao amigo onde descreve as suas palavras como “belas, mas [...] tão terríveis – um pesadelo sem sono, qualquer coisa de alucinante e miserável, de pôr os cabelos em pé” e onde lamenta a “tragédia dessa alma” (Sá-Carneiro, 2006: 267). Contudo, a sua imagem e postura, as suas ideias que, apesar de estranhas, seriam genuínas e o modo como o próprio Marinetti parecia interessado na sua filosofia religiosa fazem de Raul Leal uma figura bem à imagem de *Orpheu*, controversa, moderna, chocante, marginal. Afinal, por causa do “filósofo (à Apocalipse)” Almada Negreiros admite ter cortado “relações pessoais com dois companheiros do *Orpheu*” (Negreiros, 1997: 1085), por não respeitarem a diferença e assumida homossexualidade de Leal.

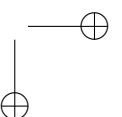
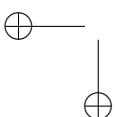
Sobram Luís de Montalvor e os dois poetas brasileiros, que os outros companheiros portugueses conheceriam pouco ou nada. Montalvor era, não só pela presença no Brasil durante algum tempo mas também pelo apreço por Mallarmé que partilhava com os poetas brasileiros – apesar de Pessoa destacar que, apesar dessa influência, “existem cla-





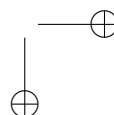
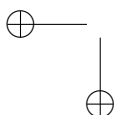
ros elementos sensacionistas na sua poesia, mais intelectualmente profunda, mais sinceramente sentida no cérebro” (Pessoa, 1966: 149) – o elemento de ligação que permitia a Fernando Pessoa cumprir o desejo de ver a literatura moderna portuguesa lida em outras paragens. Amigo de Sá-Carneiro desde os tempos de liceu, a correspondência entre ambos estende-se desde 1911, pelo menos. Sá-Carneiro trata-o inclusive por tu – na altura ainda se referindo a ele como “Ramos” – e mostra conhecer as suas capacidades poéticas e entusiasma-se com elas: “Os projectos literários que me expões na tua carta entusiasmarão-me. São grandes, maravilhosos, geniais. Mas executa-os. Tens esse dever” (Sá-Carneiro, 1977: 55). Estas últimas duas frases colocam em cena outra característica de Montalvor, a dificuldade em acabar as suas composições e a aparente preguiça, de acordo com as censuras do autor de *Dispersão*. Ronald de Carvalho é referido por Pessoa como “um dos mais interessantes e *nostros* dos poetas brasileiros de hoje” (Pessoa, C1: 148), quando apresenta a Côrtes-Rodrigues os directores de *Orpheu* a 19 de Fevereiro de 1915. Contudo, a carta crítica e poética que envia ao próprio dez dias mais tarde mostra que não se conhecem pessoalmente: “Pergunto a mim próprio se poderá julgar tudo isto, porque não é transbordante de elogios, uma crítica adversa. Não o conheço e não sei” (Pessoa, C1: 151). Eduardo Guimaraens não é referido em nenhum momento. Os dois brasileiros e Montalvor são, sobretudo, os que permitem, pela sua escola claramente simbolista, que *Orpheu* se assumia como uma revista abrangente em termos de arte avançada e que dão maior sentido ao projecto sensacionista de Pessoa, em que *Orpheu* estava incluído, na sua dimensão aglutinadora de todas as outras correntes.

É importante não esquecer neste leque de figuras determinantes os artistas plásticos, essenciais tendo em conta a leitura insistente de Almada segundo a qual a revista era “a consequência do encontro das letras e da pintura”, esse encontro que permitira que as expressões individuais de cada um se influenciassem e se cruzassem, pois eles nunca foram “apenas [...] poetas das letras, nem apenas [...] poetas da





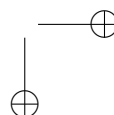
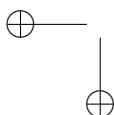
pintura, mas sim sobretudo “poetas” (Negreiros, 1997: 1084/1093). Santa-Rita Pintor é provavelmente, dos três artistas plásticos directamente envolvidos no *Orpheu*, aquele que mais projecção ganha nas cartas de Sá-Carneiro. Apesar de não se conhecerem as cartas que Mário enviou ao próprio Santa-Rita, as destinadas a Pessoa constroem quase uma personagem romanesca, com a sua caracterização física e psicológica, as suas atitudes, as ânsias e afinidades. Sá-Carneiro admite não se sentir confortável junto de Santa-Rita e perante as suas opiniões, mas não consegue deixar de andar na sua companhia. O “Guilherme Pobre” a que Sá-Carneiro dá vida nas cartas, ultramonárquico, controverso, é aquele que vive ardentemente a Modernidade e as suas contradições e que diz que as suas criações “só umas dez pessoas, em todo o mundo, as podem não só compreender como *ver...*”, mas que também chega a ser “vaidoso insuportavelmente, calcando a gente com a sua pretenciosa superioridade – chegando a ofender e a ferir” (Sá-Carneiro, 2006: 15-17). É o amante do Cubismo, o auto-proclamado divulgador do Futurismo em Portugal, o que parece ter adoptado as suas convicções “unicamente para ser como os artistas – para ser artista” (Sá-Carneiro, 2006: 24). Mas Santa-Rita é também um homem empenhado em trazer para a cena portuguesa as correntes europeias que admira, aquele que Almada considera um dos mais extraordinários espíritos que conheci toda a minha vida” (Negreiros, 1997: 24). Ou, nas palavras saudosas de António Ferro durante a conferência de 1929 de apresentação de *Invenção do Dia Claro*, “esse lápis humano, esse lápis negro” que “pintou um grande quadro, um quadro de que nós somos as figuras, pintou a nossa geração, pintou em frases, em gestos, pintou-a no seu tipo [...]” (Ferro, 1987: 352). José Pacheco é outro elemento importante do grupo, o autor da capa de *Orpheu 1*, que Sá-Carneiro deixou totalmente nas suas mãos, já que “o que sai das suas mãos é sempre uma maravilha” (Sá-Carneiro, 1997: 128). Pacheco é ao mesmo tempo uma “alma”, que Sá-Carneiro não hesita em introduzir no uso dos termos paúlicos como “leptidóptero” na medida em que ele é “sempre dos nossos, europeu e intenso” (Sá-Carneiro, 2006: 107). Amadeu de

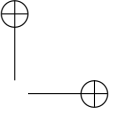
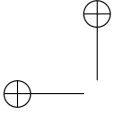




Sousa Cardoso, apesar de nunca aparecer nas páginas da revista – nem mesmo nas que foram encontradas do malogrado n.º 3 – é uma presença relevante e revolucionária a partir do momento em que chega de Paris e se lança em exposições arrebatadoras e polémicas. Ainda em Paris, Sá-Carneiro caracteriza-o de um modo muito semelhante àquele com que define Santa-Rita, “blagueur, snob, vaidoso, intolerável, etc. etc.” (Sá-Carneiro, 2006: 59). Almada resume a sua presença dizendo que “o encontro das letras e da pintura tinha já o vértice bem postado da pirâmide em Mário e Amadeo. A base da pirâmide era Fernando Pessoa” (Negreiros, 1997: 1084). Os três são muito importantes porque, como Maria Aliete Galhoz afirma na sua introdução a *Orpheu* 1, nas páginas da revista “a pintura não é enriquecimento exterior ou ilustração condicionada mas sim participação insubstituível” (Galhoz, 1971: XXXV).

Falta, por fim, a referência ao, na altura, jovem, António Ferro. Não tendo participado na revista enquanto autor, por ser “ainda uma espécie de aprendiz, de não iniciado a quem nem tudo se diz ou convém dizer” (Silva, 2004: 300), o seu papel na continuação do Modernismo em Portugal, na divulgação do que tinha sido feito pelos seus companheiros mais velhos e na da cultura portuguesa, não pode ser esquecido. Nem a provocação que foi a sua participação como editor o deve ser. Quanto aos outros colaboradores de *Orpheu*, aqueles que integraram os planos do terceiro número mais como complemento dos autores decisivos do que como membros de corpo inteiro, penso que a dúvida de Arnaldo Saraiva na sua introdução de *Orpheu* 3 a respeito dos motivos que terão levado Pessoa a convidá-los é legítima. Não vou, portanto, falar mais deles, pelo menos neste trabalho.

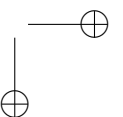
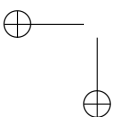




Capítulo 3

OS ENSAIOS

Apesar de só em 1915 o grupo de *Orpheu* ter aparecido com uma revista-manifesto das suas ideias estéticas, desde 1913 que a interação estabelecida se mostrava produtiva para a obra individual de cada um mas também para o futuro sucesso colectivo. Em 1913 Sá-Carneiro começa a compor poemas que são claramente resultantes do contacto com Pessoa, com as suas cartas sempre recheadas de poesia e de conselhos. Poemas como “Além-Deus” ou “Pauis” significaram muito para Sá-Carneiro, que neles encontra um caminho para expressar a sua própria sensibilidade artística, levando-a para além do estilo que empregara nos contos de *Principio*. As próprias narrativas que desenvolve nesta época são também claramente diferentes, marcadas por uma percepção da realidade a que chamaram paúllica – a corrente do paulismo era, segundo Fátima Freitas Morna, “o primeiro degrau na construção do mencionado sensacionismo” (Morna, 1982: 26) – e por uma tendência poética que utiliza de um modo radical, subvertendo claramente a tradicional separação dos géneros. Em Março de 1913 Sá-Carneiro



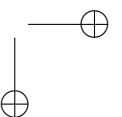
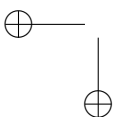


encontra-se profundamente surpreendido, como a sua carta de dia 4 evidencia:

“Como é que de súbito eu me virgulo para outra arte tão diferente? E sem esforço, antes naturalmente. Depois há isto. Eu que sou sempre inteligência, que componho sempre de fora para dentro, pela primeira vez acho-me a compor de dentro para fora. Estes versos, antes de os sentir, pressinto-os, pesam-me dentro de mim; o trabalho é só de os arrancar de dentro do meu espírito” (Sá-Carneiro, 2006: 74).

Notam-se as dificuldade em perceber estas mudanças que o convívio com Pessoa trouxe à sua criação artística, fazendo-as despontar dentro de si para, graças à sua capacidade imaginativa e ao seu talento natural, o tornarem num igual poucos meses depois. Sá-Carneiro percebe de um modo muito lúcido esta alteração: “Envio-lhe juntamente o “Bailado” que concluí ontem. Peço-lhe, é sabido, a sua opinião inteira sobre ele. Como vê, trata-se mais duma poesia do que de um trecho de prosa” (Sá-Carneiro, 2006: 62). A opinião de Pessoa era uma busca constante e obsessiva de Sá-Carneiro, que fazia com que as cartas se sucedessem a um ritmo quase quotidiano e, ocasionalmente, até com duas cartas no mesmo dia.

Também Guisado e Côrtes-Rodrigues são integrados nesta escola concretizada através da troca de ideias, da aprendizagem e da correspondência. Em Agosto de 1914 Sá-Carneiro diz explicitamente que “cada vez mais me vanglorio de pertencer a essa escola – e mais creio nela: mais creio em você – mais creio em mim” (Sá-Carneiro, 2006: 135). Eles vão orientar e acompanhar cuidadosamente o trabalho dos outros. E vão incentivar Pessoa a fazer do paulismo apenas o início de uma busca constante de algo mais inovador, mais abrangente, mais capaz de concretizar a fusão entre as raízes portuguesas e as propostas europeias, procurando com isso singularizar o movimento português. Pessoa informa Côrtes-Rodrigues, a 4 de Outubro de 1914, de que descobriu “um novo tipo de paulismo. Mas preciso completar o feito.





Então lho mandarei para a mala seguinte, provavelmente”. Referia-se certamente ao interseccionismo, onde se nota já a “apropriação de certos dados da linguagem plástica, nomeadamente do Cubismo” com os quais Pessoa buscava “captar a dinâmica própria da sensação” (Morna, 1982: 28-29). Mas já antes a ideia de intersecção era dominante, como mostra a carta de Sá-Carneiro a Côrtes-Rodrigues de 26 de Junho de 1914:

“É verdade, Côrtes-Rodrigues, e você tem interseccionado muito? Não se esqueça de mo dizer e, em especial, sobretudo de me enviar versos seus, se não lhe repugne, pois seria para mim uma grande glória – a beneficiar-me a alma” (Sá-Carneiro, *apud* Serrão, 1946: 135, col. 1).

E Guisado aparece, amigavelmente, numa carta a Álvaro de Campos de 27 de Julho de 1914, num apelo ao Mestre para que não se disperse na atenção que lhes dedica: “É necessário pois que abandone por dias as tais teorias sociológicas para regressar um pouco à formar-cor! Diga-lhe isto, que ele certamente pensará um pouco e então, com alguma boa vontade, torna-se novamente o mestre Pessoa, o chefe do interseccionismo” (Guisado, *apud* Pessoa, 1996: 206).

É neste contexto que Pessoa descobre também todos os encantos e possibilidades que a heteronímia lhe podia conceder. E os três dedicados companheiros acompanham esta evolução e mostram-se entusiasmados com ela. Sobretudo Sá-Carneiro que, depois de ler a “Ode Triunfal”, explode de admiração, na carta de 20 de Junho de 1914: “Não sei como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela ode do Álvaro de Campos que ontem recebi. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra”. Sá-Carneiro vai mais longe, afirma que a “Ode” de Campos é “a obra-prima do Futurismo”, a “grande maravilha” da escola de Marinetti. É extraordinário que, apesar da colagem ao Futurismo, Sá-Carneiro tenha também a lucidez de advertir automaticamente que não se trata de uma obra “pura, escolarmente futurista”, mas sobretudo do grande canto da época moderna (Sá-Carneiro, 2006: 108).





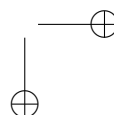
E trata de comentá-la junto de Guisado a 7 de Julho: “que me diz das obras do Álvaro de Campos? Eu acho admiráveis, sobretudo a primeira (futurista) é para mim uma coisa enorme, genial e das maiores do Pessoa”.

Também os outros heterónimos são alvo de atenção por parte de Sá-Carneiro, como o mostra a carta de 27 de Junho, embora se note sempre um especial carinho pelo belicoso engenheiro:

“Muito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos (devo dizer-lhe que simpatizo singularmente com este cavaleiro). Acho-o perfeitamente maquinado, soberbo – mas entretanto será bom não esquecermos que toda essa gente é um só: tão grande, tão grande... que, a bem dizer, talvez não precisasse de pseudónimos...” (Sá-Carneiro, 2006: 115).

A opinião de Guisado não anda muito longe, um mês depois: “Bem sabe que esses três personagens os tenho numa grande admiração e que sempre espero com ansiedade novas produções” (Guisado, *apud* Pessoa, 1996: 206). Guisado entraria inclusive em toda a brincadeira relacionada com os heterónimos, mandando cartas a Campos (como Sá-Carneiro ou Violante de Cysneiros, criação de Côrtes-Rodrigues que mostra como a influência de Pessoa neste campo também se verificou – o próprio Guisado assinaria poemas com o pseudónimo Pedro de Meneses em 1916), ajudando na brincadeira com Ferro, na qual tentaram convencê-lo da existência real de Caeiro, e indo ao ponto de afirmar em carta de 1 de Outubro de 1914 que conheceu Caeiro na Galiza, a quem recitou “versos seus e do Sá-Carneiro e o homem parece que não gostou muito, por isso não lhe falei nos meus”. Guisado anuncia, inclusive, que Caeiro o informara a respeito de “um tal Campos, [...] um poeta de grande valor” (Pessoa, 1996: 207).

Percebe-se, portanto, como os horizontes de Pessoa se tinham alargado e orientado no sentido de confirmarem que o caminho “estrito” que *A Águia* lhe oferecia era insuficiente e que o atalho que procurara afastando-se cada vez mais dos seus poetas era agora um caminho





muito mais prometedor. As palavras com que corta relações com a revista nortenha, através de Álvaro Pinto, numa carta de 12 de Novembro de 1914, são significativas:

“Sei bem a pouca simpatia que o meu trabalho propriamente literário obtém da maioria daqueles amigos e conhecidos, cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista, e mesmo que não o soubesse por eles mo dizerem ou sem querer o deixarem perceber, eu *a priori* saberia isso, porque a mera análise comparada dos estados psíquicos que produzem, uns o saudosismo e o lusitanismo, outros obra literária no género da minha e da (por exemplo) do Mário de Sá-Carneiro, me dá como radical e inevitável a incompatibilidade daqueles para com estes” (Pessoa, C1: 129).







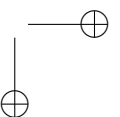
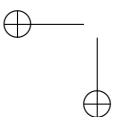
Capítulo 4

A ENCENAÇÃO

O caminho óbvio para o qual confluíu toda essa euforia foi uma revista na qual fosse possível dar a conhecer toda a força inovadora e revolucionária dos de *Orpheu*. Como afirma Clara Rocha no seu estudo *Revistas literárias do século XX em Portugal*,

“a revista surge geralmente como lugar de afirmação dum grupo – que pode constituir-se como geração, tendência ou mesmo vanguarda [...]. Isto é, como lugar de encontro dos espíritos criadores mais significativos [...]” (Rocha, 1985: 33).

A ideia é muito anterior ao aparecimento de *Orpheu*. Luís de Montalvor procurara saber da disponibilidade de Sá-Carneiro para um jornal de literatura já em 1911, como sabemos através de uma carta de Sá-Carneiro de 11 de Novembro, e no dia 14 de Maio de 1913 Sá-Carneiro faz eco de uma proposta de Pessoa e desde logo se coloca como responsável pela concretização material da ideia:



“A sua ideia sobre a revista entusiasma-me simplesmente. É, nas condições que indica, perfeitamente realizável materialmente, disso mesmo me responsabilizo. Claro que não será uma revista perdurável. Mas para marcar e agitar basta uma meia dúzia de números” (Sá-Carneiro, 2006: 91).

A vontade estava lá, o objectivo de lançar alguma coisa que tivesse impacto social e cultural também, a própria consciência da efemeridade do projecto era óbvia (*Orpheu* foi pensado no máximo para quatro números). O título, *Esfinge*, sofreria ainda muitas alterações até ficar definido aquele que seria o nome histórico. *Lusitânia* foi uma primeira proposta, *Europa* aquela que, segundo Pessoa, “esteve mais próximo de realizar” no formato de “uma revista pequena” para a qual terá iniciado um Manifesto (Pessoa, 1986: 1324).

A ansiedade em torno do tema torna-se cada vez mais intensa na mesma medida em que os de *Orpheu* vão descobrindo em si e nas suas obras a força e coesão necessárias ao projecto. A 20 de Junho de 1914 Sá-Carneiro conclui que “depois de tudo isto, meu Amigo, mais do que nunca urge a *Europa!*...” (Sá-Carneiro, 2006: 109). Sensivelmente um mês mais tarde, em carta de 27 de Julho, Guisado evidencia essa ansiedade crescente: “Quando forem necessários os 1.500 você bem sabe que é só dizer. A *Europa* é absolutamente necessário que saia e o mais breve possível” (Pessoa, 1996: 206).

No início de Outubro, em carta a Côrtes-Rodrigues, Pessoa ainda chega a apresentar um ligeiro desvio ao projecto, propondo “em vez de uma revista interseccionista, contendo o manifesto e obras nossas” que lançassem “um volume, uma *Antologia do Interseccionismo*” que permitisse intervenção e ao mesmo tempo evitasse o possível fiasco financeiro da revista. Mas a revista, como afirma Manuela Parreira da Silva, “teria, com certeza, um impacto de intervenção mais alargado, até pela periodicidade que lhe seria inerente” (Silva, 2004: 236). De facto, a revista prevaleceria, ficando no forno à espera do momento certo para aparecer.



O consenso chegaria pela voz de Luís de Montalvor, chegado do Brasil com o projecto luso-brasileiro e o nome definitivo pensados. Mas o nome sugere também outras questões. É, no fundo, um meio-termo entre a tradição de que se consideravam herdeiros e o impulso europeísta que sentiam. Era um apelo à base cultural da Grécia antiga tão apreciada por muitos dos membros do grupo, era também, como sugere António Quadros em *O primeiro modernismo português*, um modo de o grupo de *Orpheu* se identificar com Orfeu, poeta tido por singular e diferente dos outros homens. Quadros evidencia ainda o lado intelectual e a consciência elitista que movia estes poetas. O grupo de *Orpheu* segue perfeitamente esta descrição, é uma elite dos maiores vultos da cultura portuguesa da época, nas suas várias vertentes, incluindo Almada Negreiros, que integra o projecto com os seus curiosos *Frisos*.

A revista é anunciada por Pessoa na carta de 19 de Fevereiro de 1915, na qual pede a Côrtes-Rodrigues que envie com alguma pressa a sua colaboração, já que *Orpheu* “vai entrar amanhã no prelo. Deve ter perto de 80 páginas e é trimestral. *Se você mandar colaboração para chegar aqui no vapor do princípio do mês que vem era ótimo*” (Pessoa, C1: 148). A 4 de Março Pessoa anuncia o sumário do número, pedindo ajuda na obtenção de assinaturas e alertando para as questões financeiras-administrativas, já que “é por descurar esta parte que costumam cair, em geral, as revistas literárias” (Pessoa, C1: 155). Destaca, ainda, a presença de “duas poesias do meu filho Álvaro de Campos [...]”, explicitando que “uma das poesia é aquela Ode Triunfal (o canto das máquinas e da civilização moderna) que v. conhece. A outra é uma poesia anterior (que é posterior) do mesmo cavalheiro” (Pessoa, C1: 156).

Fica também evidente, através das cartas de Sá-Carneiro, que os verdadeiros responsáveis por toda a coordenação do *Orpheu* eram ele e Fernando Pessoa, apesar de Montalvor e Ronald de Carvalho aparecerem como directores. A 12 de Março de 1915, já a respeito do número 2, no qual são mais explicitamente eles que assumem o comando, es-



creve a Montalvor para o avisar do modo como os trabalhos avançam e da necessidade de entregar rapidamente a sua colaboração: “Escrevo-te para te avisar de que a impressão da nossa revista vai muito adiantada. Chegou já o original do Côrtes-Rodrigues. Estão impressas 3 folhas – amanhã sê-lo-á a 4.^a – e falta apenas compor as produções do Álvaro de Campos. Digo-te isto para teu governo. É forçoso que entregues o teu original na segunda-feira!” (Sá-Carneiro, 1977: 57). A 31 de Maio um cenário muito semelhante volta a colocar-se, mas desta vez Sá-Carneiro ataca com maior dureza a aparente preguiça do amigo, dando-lhe uma semana mais para concluir o seu poema “Narciso” (que já estivera na calha para *Orpheu I* e não entrara por não estar acabado). Sá-Carneiro lamenta que, se o atraso persistir, o poema volte a não entrar na revista, mas lembra: “se te decidires a ter juízo, a ser gente, podes muito bem evitá-lo” (Sá-Carneiro, 1977: 58).

Foram justamente as contribuições que Pessoa mais destacara na carta de 4 de Março as que causaram maior impacto. Os poemas do autor de *A Confissão de Lúcio*, e em particular “16”, assim como os trabalhos de Campos, e, noutra escala, “O Marinheiro” e “Os Frisos” foram os responsáveis por toda a polémica. A este respeito, julgo interessante incluir três visões diferentes da mesma questão: a notícia que *A Capital* lançou em primeira página e que Pessoa destacou numa carta de 4 de Abril de 1915 destinada ao amigo açoriano, levando-o a concluir serem “assunto do dia em Lisboa” e *Orpheu* falado “por toda a gente – mesmo extra-literária” (Pessoa, C1: 161), algumas das poucas notícias que elogiam o grupo e a revista, e a carta que Ângelo de Lima mandou para agradecer o envio da número.

No artigo “Os poetas de Orpheu” de 3 de Março de 1915, aparecem sintetizados todos os tópicos que seriam desenvolvidos e tratados meses a fio, exceptuando as confusões políticas que o jornal *República* se encarregaria de potenciar. Os motivos da loucura, da pornografia, da agressão à norma estilística, lógica e ortográfica, da não inovação da sua arte, na medida em que nos manicómios já tinha começado a ser feita há muito tempo, estão lá todos. E está lá a presença de Júlio



Dantas – que Almada satirizaria num desenho que acompanhava uma entrevista dada a *O Jornal* a 13 de Abril, na qual comentava que a crítica “não nos disse nada que valesse uma opinião” (Covas, 1999: 40), e no célebre *Manifesto Anti-Dantas* – com uma análise que, apesar de crítica, se revela bastante lúcida a respeito do conteúdo de *Orpheu*:

“A cromofilia, o símbolo, a alegoria, o neologismo, o egocentrismo, a autofilia, a linguagem de malhas perdidas, fragmentária, desconchavada, cheia de lacunas correspondentes a palavras, frases ou pensamentos inteiros que não tiveram tempo de fixar-se, gafe de vocábulos e detritos silábicos unidos por simples aliterações ou consonâncias, ferida enfim da incoerência mais desastrosa e tomando feição de uma algaravia às vezes brilhante, mas sempre grotesca e tumultuária” (*A Capital*, 1915).

Não faltava à notícia, inclusive, um comentário relacionado com Campos e com o suposto futurismo que praticava e que era uma paranoia particular, que o distinguiu de todos os outros.

A pouca defesa feita à revista é concretizada, essencialmente, por jornais da província. Uma das exceções é o jornal *O Paiz* que, numa notícia de 2 de Abril de 1915, destaca “os novos a quem anima uma seiva ardente e um desejo intenso de criar”, procurando “dar a última e derradeira nota do pensamento, a mais moderna e a mais *rafinée*” (Covas, 1999: 10). Mas é no jornal de Estremoz *Terra Nossa* que notícias merecem especial atenção. A 11 de Abril de 1915 Fernando Carvalho Mourão, depois de elogiar os vários colaboradores da revista e de considerar que o que eles pretendiam fazer constituía uma grande obra, ataca os jornais lisboetas:

“Foi justamente esta revista de literatura que a crítica de Lisboa, conscienciosa creio, apelidou de ‘falha de razão’, ‘desconexa’, ‘imperfeita’ e ‘sem verdade’ em todos os seus periódicos, justamente, talvez, porque ninguém conseguiu compreendê-la” (Covas, 1999: 14).

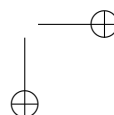
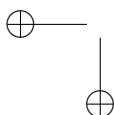




Uma semana depois, Û.I. defende a necessidade de combater o “lirismo clássico, uniforme nas suas sédiças e estragadas formas” e de, em sequência, “criar, artisticamente, um novo género em que as suas imaginações, sem peias de Forma, dão largas às suas sensações artísticas e aos seus voos de inspiração, batendo as asas, livres de obstáculos ou preceitos” (Covas, 1999: 14). Curiosas estas considerações num país no qual o marasmo e a resistência às novas formas de arte dominavam.

É também significativa, até tendo em conta o segundo número de *Orpheu*, a carta que Ângelo de Lima escreveu aos seus membros do interior do próprio Miguel Bombarda, a 8 de Abril e onde destaca como características “uma grande verdadeira Imaginação de Transe Psicológica do subjectivismo que é a selecta do comum, e um Alto sentimento artístico atingindo até grande Inspiração a revesti-la”, considerando ainda que é necessário “reconhecer e proteger [o projecto] por todos aqueles que, Ungidos, como poetas devem corresponder [...]” (Lima, *apud* Nogueira, 2005: 79).

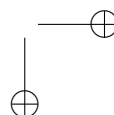
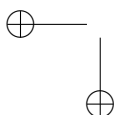
Respondendo a todas estas invectivas, nomeadamente àquelas que os consideravam loucos, desordeiros e membros de um grupo que não dizia nada de interessante durante as suas reuniões nos cafés da Baixa, o grupo decidiu abrir mão de todas as armas de que dispunha no segundo número. Novos directores, aqueles que realmente se assumiam como chefes de fila do movimento, davam o mote para as participações provocatórias. Sá-Carneiro trazia para a cena a sua paródia à estética futurista “Manucure” – que ajudaria a definir a imagem de homem de café e demasiado preocupado com as unhas que perduraria –, Pessoa deixava a pouca visibilidade de “O Marinheiro”, que tinha tido impacto reduzido face ao engenheiro, trazendo para a cena o poema-manifesto do interseccionismo “Chuva Oblíqua”, Álvaro de Campos atacava com a extraordinária, épica, polemicamente violenta e intempestiva “Ode Marítima” (seriamente acusada de pornografia e amoralidade pela imprensa), Côrtes-Rodrigues deixava de ser o simples seguidor da estética paúlca para aparecer, defendendo-se de problemas pessoais que, como aluno do Curso Superior de Letras, poderia sofrer, na pele de Violante





de Cysneiros. As colaborações novas eram também demasiado surpreendentes: Ângelo de Lima, que mostrara simpatia por eles, introduz na revista alguns dos seus poemas inéditos nos quais, segundo Maria Aliete Galhoz, toca “as faces todas de Orpheu” com “o brilho paulico da sedução das imagens, a cintilação sensual das sinestésias, o transcendentalismo das interrogações metafísicas e a futurista liberdade da disposição gráfica” (Galhoz, 1917: XLVIII), Raul Leal não deixa de ser inquietante com a sua escrita desconexa e desregrada típica da estética vertigica e Santa-Rita, o futurista polémico e vibrante, aparece com quatro hors-textes inseridos entre os próprios poemas. Pessoa-Álvaro de Campos tinha já anunciado esta participação na sua carta ao *Diário de Notícias* na qual procurava “acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem” que *Orpheu* nada tinha a ver com o Futurismo, como todos diziam, mas sim com uma corrente própria, a escola paúllica. Nessa carta, de 4 de Junho de 1915, Pessoa chama a atenção para o segundo número com as suas palavras: “No 2.º número virá colaboração realmente futurista, é certo. Então se poderá ver a diferença, se bem que seja, não literária, mas pictural essa colaboração. São quatro quadros que emanam da alta sensibilidade moderna do meu amigo Santa-Rita Pintor”. Pessoa aproveita a boleia para, logo de seguida, distinguir Campos quer da escola paúllica quer do Futurismo, deixando ao engenheiro a função de se afirmar como indivíduo (Pessoa, C1: 164). No sumário deste segundo número destacam-se as ausências de Almada Negreiros e de Alfredo Guisado, cuja série de poemas “A Queda” ficara de fora por ter sido entregue, por engano, em manuscrito.

Um acontecimento que marcaria a história de *Orpheu* e que contribuiria para a cisão entre alguns dos seus quadros – levaria, por exemplo, ao afastamento de Guisado e de António Ferro – seria a polémica entre Álvaro de Campos e *A Capital*. Numa carta datada de 6 de Julho de 1915, o heterónimo algarvio responde a mais uma troça do jornal, provocada pela leitura que este havia feito de um panfleto distribuído pouco antes por Raul Leal e que fora alvo de grande chacota, com um ataque directo aos jornalistas e uma indirecta ironia relativamente ao



acidente de que fora vítima Afonso Costa, considerando “de mau gosto repudiar ligações com os futuristas numa hora tão deliciosamente dinâmica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos” (Pessoa, C1: 167). Todos os de *Orpheu* vieram a terreiro para desmentirem concordar com o que fora proferido, na sequência do aproveitamento que o jornal fizera da carta, destacando apenas o parágrafo fatídico. A carta de Sá-Carneiro é um exemplo deste desmentido, na qual garante, como director de *Orpheu*, que desejava para a revista uma “acção exclusivamente artística” (Sá-Carneiro, 1992: 187). Pouco depois partiria novamente para Paris, deixando atrás de si algumas suspeitas relativamente ao modo como decidira afastar-se exactamente no momento em que o bom papel da revista, a inserção dos *hors-textes* e o custo elevado da impressão tornavam o projecto claramente mais dispendioso do que seria desejável.

Pessoa começara entretanto uma campanha publicitária da revista, sobretudo além-fronteiras, que deve ser destacada. Nesta campanha, feita através de cartas, são o Pessoa-autor, o Pessoa-homem de *Orpheu* e o Pessoa-teorizador do Sensacionismo que se evidenciam. São exemplos cartas como as que enviou a Miguel de Unamuno, a 26 de Março de 1915, onde pede ao espanhol que concretize uma intervenção pública com a sua opinião a respeito de *Orpheu 1* e onde referia que *Orpheu* era produto “da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo e transcendendo as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa” (Pessoa, C1: 158), e a Sampaio Bruno, a 31 de Março, novamente destacando “o modo como englobamos quantos convites artísticos hoje contém e como, através das nossas congruentes individualidades, as sintetizamos para uma corrente original [...]” (Pessoa, C1: 160). Outras cartas serão enviadas para editores ingleses, como a dirigida a Frank Palmer¹, onde procura informar-se a respeito do que seria necessário para con-

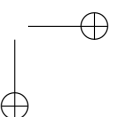
¹ Frank Palmer, editor inglês, já recebera algumas cartas de Pessoa, que tentara divulgar a cultura portuguesa com a tradução para inglês de 300 provérbios, que acabaria por nunca sair.



cretizar o projecto, de certo modo megalómano atendendo às condições financeiras do grupo, de “fazer sair um suplemento (do tamanho de um número normal – 80 páginas) em inglês” (Pessoa, C1: 191). Destaco ainda a carta enviada em 1916 a um editor inglês não identificado onde apresenta as influências principais da corrente sensacionalista:

“descendemos de três movimentos anteriores – simbolismo francês, panteísmo transcendentalista português, e mistura de coisas sem sentido e contraditórias das quais o futurismo, o Cubismo e quejandos são expressão ocasional, embora, para ser mais exacto, descendamos mais do seu espírito do que da sua letra” (Pessoa, C2: 43).

É de grande lucidez esta apreciação de Pessoa, que, como é próprio do seu pensamento e do conceito que estabeleceu para o ismo maior do complexo de ismos que era *Orpheu*, não renega bases finisseculares na poesia do grupo, dando sim um papel ao movimento da Renascença Portuguesa de que fez parte e que chegou a tentar desviar para o caminho que, como mestre, melhor lhe convinha. Ao mesmo tempo a sua postura face às correntes modernas mantém-se coerente. Na verdade, tanto ele como os outros companheiros do grupo – tirando um ou outro caso particular – nunca foram seguidores exaustivos de qualquer dessas correntes, funcionando como se escolhessem no meio de cascalho algumas pepitas de ouro úteis ao seu trabalho de síntese e de articulação do movimento português, com todas as suas peculiaridades, no movimento internacional.



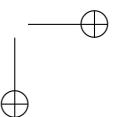
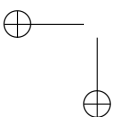




Capítulo 5

O CAIR DO PANO

Pouco depois de se instalar em Paris, ainda na incerteza a respeito do que poderia suceder-lhe quando o pai soubesse da conta que teria de pagar e também do modo abrupto como deixara Lisboa, Sá-Carneiro começa a desafiar Pessoa para o projecto de um terceiro número da revista. Em carta de 10 de Agosto de 1915, aponta como necessidade “começar a preocupar-nos [...] o n.º 3 – materialmente e sumariamente” (Sá-Carneiro, 2006: 188). Na mesma carta define logo as condições em que esse número se poderia realizar, tendo em conta a alteração da tipografia (na outra as dívidas estavam ainda por pagar). Assim, o número 3 seria sempre mais pequeno, com qualidade inferior de papel e sem qualquer contribuição pictural. A consciência das dificuldades existe, assim como sobressai também a dificuldade em conseguir colaboração. Pessoa, com as séries de poemas “Além-Deus” e “Sonetos dos sete passos”, Sá-Carneiro, ainda na dúvida quanto à sua contribuição – chega a pensar numa crónica sobre a Paris da guerra em tons sensacionistas e no nunca acabado “Mundo Interior” – Almada, com a “Cena do Ódio”, “aquela coisa soberba a que eu já esqueci o





nome – a do ‘ergo-me pederasta’, etc.” (Sá-Carneiro, 2006: 189), e Álvaro de Campos, com o que surgisse, são os únicos quatro nomes presentes no sumário desde a primeira hora. A 31 de Agosto as certas já são maiores, em virtude de algumas sugestões de Pessoa. Numa de Figueiredo, que deixa Sá-Carneiro na dúvida, apesar da “confiança completa que tenho em si”, e António Bossa aparecem como hipóteses. Sá-Carneiro começa a animar-se com o facto de Numa, negro, escrever em francês: “o recorde do cosmopolitismo: preto português escrevendo em francês” (Sá-Carneiro, 2006: 204). Pensa-se vagamente em Montalvor e num poema que este tinha inacabado, para evitar o domínio da prosa no número.

Mas tal não seria necessário, já que duas semanas depois, na carta de 13 de Setembro, Sá-Carneiro faz chegar a Lisboa a dura verdade que viera de Lourenço Marques e do Pai:

“Em duas palavras: temos desgraçadamente de desistir do nosso Orfeu. Todas as razões lhe serão dadas melhor pela carta do meu Pai que junto incluo e que lhe peço não deixe de ler. Claro que é devida a um momento de exaltação. No entanto cheia de razões pela conta exorbitante que eu obrigo o meu pai a pagar [...]. Compreende que seria abusar demais, seria exceder a medida mais generosa depois de uma conta tipográfica de 560.000 réis, depois da minha fugida para aqui – voltar daqui a três ou quatro meses pedir-lhe para saldar uma conta de 30 ou 40.000 réis – na melhor das hipóteses – do n.º 3 do Orfeu” (Sá-Carneiro, 2006: 209).

Os problemas financeiros, que Pessoa afirmara em Fevereiro serem normalmente causadores do fim de projectos literários, são de facto a causa do enterro de *Orpheu 3* mesmo antes de ter nascido.

Nesta mesma carta começa a insinuar-se a presença discordante de Santa-Rita Pintor. O futurista enviara uma carta a Sá-Carneiro insultando Pessoa por este não mostrar abertura em falar-lhe de *Orpheu* e por lhe ter dito que não seriam incluídas gravuras. Sá-Carneiro mostra-se indignado:





“Vou-lhe escrever uma carta muito seca dizendo-lhe que o *Orfeu* não se faz mas, se se fizesse de facto, não traria gravuras porque nós não queríamos. Se não fossem as impossibilidades juro-lhe que em face da atitude do futurista e da sua carta o *Orfeu* saía com bonecos, mas do José Pacheco” (Sá-Carneiro, 2006: 211).

Esta divergência seria dominante durante todo o mês de Setembro, já que pouco depois Santa-Rita propõe-se continuar *Orpheu* com alguns haveres que possui. Sá-Carneiro, que não estava disposto a ver aparecer *Orpheu 3*, considera “Santa-Rita *maître* de *Orfeu* [...] pior do que a morte” (Sá-Carneiro, 2006: 215). Perante a recusa de Sá-Carneiro, Pessoa também não se mostra muito decidido em actuar como “árbitro” da questão e manda uma carta a Santa-Rita, na qual agradece a proposta, mas explica que não pode aceitar, não só por ser Sá-Carneiro o responsável financeiro do projecto mas também por este representar “uma determinada corrente, a cuja testa estão o Mário de Sá-Carneiro e eu”, algo que só possibilitaria uma continuação por parte dos “discípulos” (Pessoa, C1: 172). Realmente Santa-Rita não era um discípulo de Fernando Pessoa, tinha outras ideias para *Orpheu* desde o seu início – Pessoa comenta no texto “Como nasceu *Orpheu*” que o amigo “nos moeu o juízo a todos com a sua mania de converter *Orpheu* numa revista futurista” (Pessoa, 1986: 1327). O poeta conclui a sua carta dando conta de toda a sua crença na continuidade de *Orpheu* e exemplificando de modo analógico e mitológico com “um rio [...] que, a dado momento do seu curso, se sumia na areia”, mas que, “milhas para além de onde se sumira – surgia outra vez à superfície e continuava, com aquático escrúpulo, o seu leve caminho para o mar” (Pessoa, C1: 174).

Santa-Rita parece não desistir e trata de projectar uma revista, denominada 3, com a ajuda de Montalvor. Sá-Carneiro continua a temer que seja uma manobra para prosseguir com *Orpheu*, e pede a Pessoa que acompanhe todos os movimentos do Pintor. Para melhor destacar o seu lugar, Sá-Carneiro propõe-se mandar para essa revista colaboração séria e assiná-la como “Director de *Orpheu*”. O projecto, como

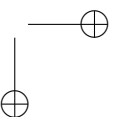
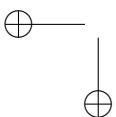




Sá-Carneiro previra, acabaria porém por fracassar por vontade do próprio Santa-Rita.

Pessoa, contudo, não deixaria nunca de pensar no seu projecto máximo. Ainda em 1915 manda uma carta a Camilo Pessanha, que muito admirava e que em vários apontamentos considerara um mestre, para pedir colaboração para o terceiro número da revista. Começa por lamentar que os seus poemas “não estejam, pelo menos em parte, publicados” e, depois de apresentar *Orpheu* como “revista que acolhe tudo quanto representa arte avançada; assim é que temos publicados poemas que vão do ultra-simbolismo ao futurismo” e de destacar o modo como conseguiu provocar reacções várias – “o que [...] a mera banalidade nunca consegue que aconteça” – pede a colaboração do grande poeta simbolista, do qual está disposto a publicar entre dez e vinte páginas. Esta ideia fracassou de um modo inexplicável, já depois de Pessoa a anunciar ao amigo Côrtes-Rodrigues em carta de 4 de Setembro de 1916. No sumário apresentando na carta em que anuncia *Orpheu* 3, além de dois poemas ingleses da sua autoria, da “Cena do Ódio” de Almada – que considera “estar neste momento homem de génio em absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna”, dos “Poemas de Paris” de Sá-Carneiro, da colaboração de Álvaro de Campos e dos trabalhos de duas novas personagens, Albino Meneses e Carlos Parreira, se colocam “‘Versos’ de Camilo Pessanha (a propósito, não cite isto a ninguém)” (Pessoa, C2: 27). O projecto, contudo, fracassaria e Pessoa viraria as suas atenções para outra revista que, na sequência de *Exílio*, de Abril de 1916 (na qual colaborou com o poema “Hora Absurda” e com um “Manifesto do Sensacionismo” que recordava *Orpheu* e pretendia mostrar como o caminho do Sensacionismo prosseguiria, e onde colaboravam também os amigos Guisado, Côrtes-Rodrigues e António Ferro), permitia aos companheiros manifestarem-se. Contudo *Centauro*, dirigida por Luís de Montalvor, era, tal como *Exílio*, muito distante dos ideais do movimento modernista, mais próxima até de ideais nacionalistas e da estética vigente n’A Águia.

Em 1917, *Portugal Futurista* talvez tivesse permitido ao grupo um





novo fôlego inovador e revolucionário, já que reunia os furiosos “Ultimatums” de Almada e Álvaro de Campos, poemas algo estranhos de Fernando Pessoa integrados num conjunto intitulado “Ficções do Interlúdio”, o texto extravagante e de total ruptura relativamente à lógica sintáctica “Saltimbancos”, de Almada, desenhos de Amadeu, traduções dos manifestos futuristas europeus por Santa-Rita, contribuições de Apollinaire e Blaise Cendrars – que davam um maior cosmopolitismo ao conjunto – e um texto de José Pacheco em defesa dos Bailados Russos. Foi, porém, apreendida pela polícia. No mesmo ano, ainda assim, *Orpheu 3* encontra-se novamente muito perto de sair. Numa carta de 11 de Julho de 1917 dirigida a José Pacheco, Pessoa pede ao amigo que se encontre consigo para tratarem das “páginas de resguardo” e para discutirem assuntos ligados à publicitação e distribuição. Informa-o ainda de que “o Serra (empregado da tipografia do Falcão) pediu que lhe dessem mais umas folhas de papel para *Orpheu*, para tirar mais uns seis ou sete exemplares a mais”. As referências à “Cena do Ódio” e ao facto de estar “preparando o Álvaro de Campos que falta concluir” tornam demasiado evidente que esta carta se refere a um *Orpheu 3* em estado avançado de preparação. Explicações para o insucesso? Pessoa nunca as dá, embora o modo insistente com que comenta junto dos jovens da *Presença* o “Orpheu-aborto” seja muito explícito quanto ao facto de ter sido “frustrado de cima”.

Nos anos 20, passada que tinha sido a década de fogo, de vanguarda e de guerra, e findo o tempo em que as revistas eram produzidas com a consciência da efemeridade natural e em que o único pensamento que as orientava era o de actuação no imediato, com todas as forças, com todos os meios disponíveis nesse momento, surgem duas publicações ligadas ao grupo. A primeira, o sonho da vida de José Pacheco – que chegara a lançar um número ainda em 1915, mas que na altura não tivera seguimento – era a *Contemporânea*, revista que pretendia ser muito abrangente e incluir textos de vária natureza e sobretudo revolucionar as artes gráficas em Portugal com uma qualidade de impressão e de imagem pouco comuns até então. Pessoa mostra-se sensível ao



aparecimento da nova revista e, em carta de 17 de Outubro de 1922, o heterónimo algarvio dirige-se a José Pacheco para o felicitar e para se mostrar igualmente saudoso relativamente aos “nossos tempos de *Orpheu*, a antiga camaradagem, tudo em Lisboa de que gostava e tudo em Lisboa de que eu não gostava – tudo com a mesma saudade” (Pessoa, C2: 210). O próprio Pessoa enviaria outra carta na qual também não consegue evitar a comparação com *Orpheu*. Considerando o sucesso das duas revistas, diz Pessoa que

“numa coisa foi v. mais feliz, em outra menos. A venda da *Contemporânea* é inteiramente provocada pelo interesse; parte da venda do *Orpheu* foi derivada do desejo de rir. Mas a inimizade na imprensa, que se manifestou para connosco em extensos e indignados reclames, sofreu-a V. pelo silêncio, pela notícia realmente nula, pela estudada ausência de reclame e de notícia” (Pessoa, C2: 214).

Mas nesta mesma carta Pessoa recusa fazer um Manifesto para a revista. Compreende-se que já não sinta do mesmo modo este projecto como teria sentido um *Orpheu 3* que tanto desejou. Isto apesar de ter sido nas páginas da *Contemporânea* que se publicaram os poemas que Sá-Carneiro disponibilizara em 1916 ao saber da existência dos planos para *Exílio* e *Centauro* – a 14 de Janeiro reagindo com um “Ena pa: logo 3 revistas literárias – e duas mais ou menos paulicas: *O Centauro*, o *Exílio*” (Sá-Carneiro, 2006: 192) e poucos dias depois deixando a Pessoa o usufruto dos seus poemas para volumes ou revistas – e que José Pacheco teceu alguns comentários, na evocação feita aos amigos mortos, em 1925, com os quais Pessoa concordaria:

“A luta da geração nova contra o meio incompreensivo e hostil tem sido amarga e dolorosa. É uma luta já marcada por mortes e suicídios [...]. Os mortos da geração nova foram assassinados pelo meio hostil, pelos triunfadores da literatura barata, pelos burocráticos que de dentro das situações oficiais fecham a porta ao valor”. Acusa das mortes dos amigos “os que tinham o dever



de auxiliar a eclosão do nosso período de esplendor português, que é nosso, o da nossa geração, e, ao contrário, a ele se opuseram tenazmente” e todos aqueles que se serviram das situações literárias adquiridas para lançarem sobre os novos do momento revolucionário do *Orfeu* a sua suspeita de desequilíbrio” (Pacheco, *apud* Sá-Carneiro, 1992: 210).

Como afirma Eduardo Lourenço no ensaio “*Orpheu* ou a poesia como realidade”,

“nenhuma das aventuras posteriores dessa geração – *Portugal Futurista, Contemporânea, Athena* – encheria a alma vazia de Fernando Pessoa como essa de *Orpheu*. *Orpheu* fora um momento único, a eclosão simultânea de toda a sua vida em poesia e de toda a sua poesia na vida, a metamorfose ímpar da palavra em acto. *Orpheu* ficará para trás, irremediavelmente preso a esse 1915 sem regresso, mas Pessoa vê-lo-á sempre à frente [...]” (Lourenço, 1987: 55).

Nem mesmo *Athena*, que dirigiu e pretendeu transformar numa revista estritamente dedicada à arte – recusa, em várias cartas de meados da década de 20, incluir artigos de crítica nas suas páginas – e onde encenou de um modo completo o seu “drama em gente” o satisfariam por completo. A imprensa, mais uma vez, voltaria a ser implacável no seu silêncio.

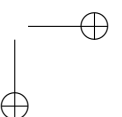
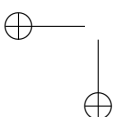
Em 1935, Almada Negreiros, no terceiro número da revista que dirigia, *SW – Sudoeste*, resolveu concretizar a primeira homenagem de grande vulto à revista onde também ele descobrira a explorar de modo completo toda a arte que tinha dentro de si. Para tal foram convidados os de *Orpheu* ainda vivos, assim como alguns já mortos mas que se homenagearam, casos de Sá-Carneiro e Ângelo de Lima. No artigo “Nós, os de *Orpheu*”, Pessoa resume em duas frases aquele que pode ser visto como o seu testamento eterno: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua” (Pessoa, CR2: 163). Pouco depois morreria, mas *Orpheu* estaria na sua memória até ao último momento. Em resposta a geração nova,





os herdeiros que muito fizeram para recordar e dar a conhecer os iniciadores do Modernismo em Portugal, na voz de Gaspar Simões, com o texto “Nós, a *Presença*”, distingue *Orpheu*, que vive essencialmente de individualidades reunidas num conjunto que só existe enquanto lá estão essas unidades, da *Presença*, que é como um organismo independente dos que passam pelas suas fileiras: “Antes que se definisse qualquer individualidade dentro do grupo dos que podem ser considerados como fazendo parte do número constitutivo da *Presença*, já o pensamento da *Presença* se havia definido” (Simões, *apud.* Galhoz, 1979: XXXVIII).

Orpheu não fora, de modo algum, em vão. E hoje continua vivo, muito para além da vida dos seus actores.





BIBLIOGRAFIA ACTIVA

Ferro, António, 1987. *Intervenção Modernista*, Lisboa: Verbo.

Negreiros, Almada, 1992. *Obras Completas*, vol. 5 – *Ensaaios*, [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Negreiros, Almada, 1993. *Obras Completas*, vol. 6 – *Textos de Intervenção*, [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Negreiros, Almada, 1997. *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

“Os poetas do Orpheu”, 1915. in *A Capital*, Lisboa, 30 de Março de 1915.

Pessoa, Fernando, 1966. *Páginas Íntimas e de auto-interpretação*, Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando, 1986. *Obra Poética e em prosa*, Porto: Lello.

Pessoa, Fernando, 1986. *Páginas sobre literatura e estética*, [Mem Martins]: Europa América.



Pessoa, Fernando, 1996. *Correspondência Inédita*, Lisboa: Livros Horizonte.

Pessoa, Fernando, 2006. *Correspondência 1905-1915*, Lisboa: Planeta DeAgostini (edição original Assírio & Alvim).

Pessoa, Fernando, 2006. *Correspondência 1916-1925*, Lisboa: Planeta DeAgostini (edição original Assírio & Alvim).

Pessoa, Fernando, 2006. *Correspondência 1926-1935*, Lisboa: Planeta DeAgostini (edição original Assírio & Alvim).

Pessoa, Fernando, 2006. *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas vol. 1*, Lisboa: Planeta DeAgostini (edição original Assírio & Alvim).

Pessoa, Fernando, 2006. *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas vol. 2*, Lisboa: Planeta DeAgostini (edição original Assírio & Alvim).

Pessoa, Fernando, 2006. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Lisboa: Planeta DeAgostini (edição original Assírio & Alvim).

Sá-Carneiro, Mário de, 1977. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco*, [Porto]: Limiar.

Sá-Carneiro, Mário de, 1992. *Cartas Escolhidas vol. 2*, [Mem Martins]: Europa-América.

Sá-Carneiro, Mário de, 2006. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa: Planeta DeAgostini (edição original Assírio & Alvim).

Serrão, Joel, 1946. “Cartas inéditas de Mário de Sá-Carneiro a Armando Côrtes-Rodrigues”, in *Seara Nova*, n.º 968.



BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Almeida, Teresa 1982. “Estudo prévio”, *Exílio*, edição facsimilada, Lisboa: Contexto, pp. VII-XVII.

Covas, M. João Inglês, 1999. *Orpheu em 1915: revistas e jornais*, Lisboa: [s.n.].

França, José Augusto, 1997. “Almada Negreiros: letras e artes”, in *Almada Negreiros, Obra Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Galhoz, Maria Aliete, 1971. “O momento poético de Orpheu”, in *Orpheu 1*, Lisboa: Ática, pp. VII-LI.

Galhoz, Maria Aliete, 1979. “Para uma diversidade na História de Orpheu”, in *Orpheu 2*, Lisboa: Ática, pp. VII-LXVII.

Guimarães, Fernando, 2004. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Júdice, Nuno, 1982. “Estudo Prévio”, in *Centauro*, edição facsimilada, Lisboa: Contexto, pp. VII-XIII.

Júdice, Nuno, 1982. “O futurismo em Portugal”, in *Portugal Futurista*, edição facsimilada, Lisboa: Contexto, pp. VII-XIII.



Lopes, Teresa Rita, 1968. “Pessoa e Sá-Carneiro. Itinerário de um percurso estético iniciado em comum”, in *Colóquio: revista de Artes e de Letras*, n.º 48, pp. 56-58.

Lourenço, Eduardo, 1987. “Orpheu ou a poesia como realidade”, *Tempo e Poesia*, Lisboa: Relógio d’Água, pp. 47-67.

Martinho, Fernando J. B., 1991. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa: do Orpheu a 1960*, [Lisboa]: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Martins, Fernando Cabral, 1997. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa.

Morna, Fátima Freitas, 1982. *A poesia de Orpheu*, [Lisboa]: Comunicação.

Nobre, Gustavo, 1990. “José Pacheko”, in *Portugal Futurista*, edição facsimilada, Lisboa: Contexto, pp. 11-15.

Nogueira, Manuela, 2005. *Fernando Pessoa. Imagens de uma vida*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Quadros, António, 1988. “António Ferro artista de palavra e comunicador do modernismo português”, in Ferro, António, *Batalha de Flores*, [Lisboa]: Heuris.

Quadros, António, 1989. *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*, [Mem Martins]: Europa América.

Saraiva, Arnaldo, 1984. “Introdução à leitura de Orpheu 3”, in *Orpheu 3*, Lisboa: Ática, pp. I-LII.

Silva, Manuela Parreira da, 2004. *Realidade e ficção. Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim.



BIBLIOGRAFIA GERAL

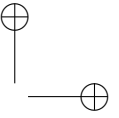
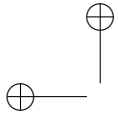
Iáñez, Eduardo, 1999. *História da literatura universal. A literatura contemporânea até 1945*, Lisboa: Planeta Editora.

Rocha, Clara, 1985. *Revistas literárias do século XX em Portugal*, [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

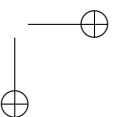
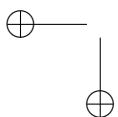
Serrão, Joaquim Veríssimo, 1990. *História de Portugal*, Lisboa: Verbo.



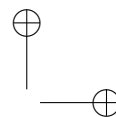
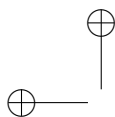




Rui Daniel do Nascimento e Sousa (01.04.1985), investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL) desde 2009. Concluiu a Licenciatura em Estudos Portugueses e o Mestrado em Estudos Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no caso do Mestrado com a tese “A presença do objecto no Surrealismo Português”. Iniciou em 2011 um Doutoramento em Estudos Literários, como bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), votado ao estudo do Libertino na literatura e na cultura portuguesas, tema que se enquadra não só na continuidade do seu trabalho de Mestrado como também nos seus interesses pessoais de investigação e no projeto da Cultura Negativa em Portugal. Trabalhou ativamente na revisão de várias obras editadas pelo CLEPUL, na preparação das revistas *Letras Com Vida* e *Golpe d’Asa* e em colóquios e congressos, destacando-se o Congresso Internacional *Ordens e Congregações Religiosas em Portugal. Memória, Presença e Diásporas*. Integrado em vários projectos do Centro, entre os quais o da Cultura Negativa, tem desenvolvido artigos de investigação no âmbito do Anticastelhanismo, tendo apresentado no Congresso *Europa das Nacionalidades*, em Aveiro, um estudo sobre esse assunto nos séculos XVIII e XIX, a publicar nas respectivas actas, e na V Semana de Intercâmbio Cultural Ibero-Eslavo um estudo sobre o mesmo assunto no contexto do século XIX, além de artigos publicados na revista *Letras Com Vida*. Participou no livro *Do Ultimato à(s) República(s): Variações Literárias e Culturais*, ainda no prelo, com o artigo “Fialho de Almeida e o Portugal de entre 1890 e 1910. Enquadramentos de um olhar crítico contemporâneo”, no livro de homenagem à Professora Maria Lúcia Lepecki, *Primazia do Texto*, com o artigo “Os olhos e o olhar no Surrealismo Português”, e no terceiro número da publicação digital *Machina Mundi* com um poema. Publicou alguns poemas nos números três e quatro da *Antologia de Escritas*, patrocinada pelo blog Encontros de Escritas. Participou também nos lançamentos de algumas obras dos poetas Jorge Vicente, José Félix e Xavier Zarco. Tem ainda por publicar artigos relevantes no primeiro número da revista *Golpe d’Asa* e nos próximos números da revista *Letras Com Vida*.







**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do
projecto “PEst-OE/ELT/UI0077/2011”**

