UNILETRAS

100/Exílio & centauro: modernismo em revista(s)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

Reitor
Carlos Luciano Sant´Ana Vargas

Diretor do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
Luis Fernando Cerri

Departamento de Estudos da Linguagem
Eliane Santos Raupp

UNILETRAS

Equipe Editorial
Marly Catarina Soares
Lucan Fernandes Moreno

Editor do dossiê
Fernando de Moraes Gebra

Revisor ortográfico
Marly Catarina Soares, Lucan Fernandes Moreno e Fernando de Moraes Gebra

Conselho Editorial

Agnès Levécot - Sorbonne - Paris
Alexandre Soares Carneiro - UNICAMP
Clarice Nadir Von Borstel - UNIOESTE
Danglei de Castro Pereira - UEMS
Fernando de Moraes Gebra - UFFS
Luciana Marino do Nascimento - UFAC
Luís Isaías Centeno do Amaral - UFPEL
Marcus Vinicius de Freitas - UFMG
Maria Cristina de Almenida Mello Laranjeira - UC
Maria Cristina Fernandes Salles Altman - USP
Maria Marta Furlanetto - UFSC
Maria Tereza Amodeo - PUCRS
Orna Messer Levin - UNICAMP
Pedro Carlos Louzada Fonseca - UFG
Regina Dalcastagnè - UnB
Rosane Cardoso - UNIVATES
Rozana Aparecida Lopes Messias - UNESP/ASSIS
Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - UFMG
Valdirene Zorzo-Veloso - UEL
Vilson Leffa - UCPel

Comissão de avaliadores

Allan Valenza de Silveira - UFPR
Antônio João Teixeira - UEPG
Clarice Nadir von Borstel - UNIOESTE
Clóris Porto Torquato - UEPG
Daniel de Oliveira Gomes - UNICENTRO
Elódia Constantino Roman - UEPG
Genilda Azerêdo - UFPA
Jane Kelly Oliveira - UEPG
Keli C. Pacheco - UEPG
Luísa Cristina dos Santos Fontes - UEPG
Marcos Barbosa Carreira - UEPG
Maria Marta Furlanetto - UNISUL
Naira de Almeida Nascimento - UFTPR
Rosana Apolônia Harmuch - UEPG
Sebastião Lourenço dos Santos - UEPG
Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - UFMG
Ubirajara Araujo Moreira - UEPG
Valeska Gracioso Carlos - UEPG

ISSN 0101-8698

UNILETRAS

100/Exílio & centauro: modernismo em revista(s)

V. 38, N. 2

Editora UEPG

Capa
Viviane Motim

Editoração eletrônica
Marco Wrobel

UNILETRAS (Universidade Estadual de Ponta Grossa).
Departamento de Letras Vernáculas e Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas. Ponta Grossa, PR, Brasil, 1979 -

Anual de 1979-2007.
Semestral 2008-.

ISSN 0101-8698 - impresso CCN 078192-4
1983-3431 - on-line

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

REVISTA INDEXADA EM

GEODADOS: Base de dados da UTFPR

CLASE: Base de Datos Bibliográfica de Revistas de Ciencias Sociales y Humanidades da Universidade Nacional Autônoma de México

RCAAP: Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal

UNILESTE: www.unilestemg.br/bbl/per3-21-20.html

UNIVILLE: www2.univille.edu.br/biblioteca

QUALIS CAPES

Correspondência/Distribuição/Permutas
Revista Uniletras
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Departamento de Estudos da Linguagem
Praça Santos Andrade, nº 1
Ponta Grossa – Paraná – 84010-919
Fone: (42) 3220-3191
E-mail: uniletras@uepg.br
http://www.revista2.uepg.br/index.php/uniletras

Permutas: intercambio@uepg.br
uniletras@live.com

Vendas - Editora e Livrarias UEPG
Fone/fax: (42) 3220-3306
E-mail: vendas.editora@uepg.br / livraria@uepg.br
http://www.uepg.br/editora

2016

SUMÁRIO

173 **Apresentação**

DOSSIÊ TEMÁTICO
100/Exílio & centauro: modernismo em revista(s)

185 *Exílio, centauro* e o decadentismo em portugal
Mário Vítor Bastos

199 1916: Um ano de revistas literárias
Ricardo Marques

211 A revista *exílio*, de santa rita e pessoa, e o seu ocultismo
Pedro Teixeira da Mota

227 Fernando pessoa, sá-carneiro e côrtes-rodrigues, o triálogo em *orpheu*
Anabela Almeida

237 Entre o simbolismo francês e o modernismo português: a presença do brasileiro eduardo guimaraens na *revista orpheu*
Bruno Anselmi Matangrano

251 As (multipli)cidades dos modernistas portugueses
La Salette Loureiro

265 Alfredo guisado e a galiza no periódico *república*
Fernando de Moraes Gebra

279 Da 'hora' pessoana
Annabela Rita

297 Visconde de vila moura, leitor de fialho de almeida
Duarte Braga

307 Literatura viva ou vida na literatura: a torre de marfim da presença como alvo preferido dos neorrealistas
Fernando Teixeira Batista

DEPOIMENTOS: OS DE *ORPHEU/EXÍLIO* PELOS SEUS DESCENDENTES

321 Coelho pacheco: equívocos, coincidências e factos
Ana Rita Palmeirim

331 António ferro, o meu avô...
Ana Mafalda Roquette de Quadros Ferro

339 Breves notas biográficas sobre Alfredo pedro guisado
Francisco de Barros e Vasconcellos Guisado

APRESENTAÇÃO

100/*EXÍLIO & CENTAURO*: MODERNISMO EM REVISTA(S)

Fernando de Moraes Gebra

O *Colóquio Internacional 100/Exílio & Centauro: Modernismo em Revista(s)*, ocorrido nos dias 3 e 4 de fevereiro de 2016 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e certificado pelo Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), foi motivado pelo facto de que, no ano de 2016, se comemoram duas importantes efemérides: o centenário das revistas *Exílio* (número único, Abril 1916) e *Centauro* (número único, Outubro 1916), respectivamente dirigidas por Augusto de Santa-Rita (irmão do artista plástico Guilherme de Santa-Rita, ou Santa-Rita Pintor) e Luís de Montalvor (um dos diretores do primeiro número da *Orpheu*).

Augusto de Santa-Rita pretendia, com *Exílio*, uma revista de "artes, sciencias e letras", com ideias de metafísica da Raça portuguesa, próximas do grupo da Renascença Portuguesa e da revista portuense *A Águia*, como fica patente na colaboração de António Sardinha acerca do canto guerreiro de sacrifício pela Pátria, em consonância com algumas ideias de Teixeira de Pascoaes em *Arte de ser português* (1915). A revista apresenta, a par de colaborações literárias de Alfredo Guisado, Fernando Pessoa, Côrtes-Rodrigues e António Ferro, algumas colaborações de discurso histórico e político. O processo de composição da revista pode ser verificado em carta de Augusto de Santa-Rita a Armando Côrtes-Rodrigues, de 26 de janeiro de 1916, que aqui reproduzo:

> XXVI/I/M.CMXVI.
>
> Meu caro Côrtes-Rodrigues:
>
> Escrevo-lhe dos "Irmãos Unidos" onde me encontro com o Pedro de Menezes para lhe lembrar que estou muito confiado em que receberei até amanhã 27, como tínhamos resolvido, a colaboração do Eugenio de Castro, a do António Sardinha e a do Nuno Simões.
>
> Desejaria muito que a "Exilio" não deixasse de sair no próximo 15
>
> Conto portanto com o seu belo esforço e muito boa vontade.
>
> Vou amanhã falar ao Nobre de Mello a não ser que o meu presado Cortes- Rodrigues entenda mandar o contrário.
>
> Dê novas suas e creia-me com muita simpatia
>
> Confrade e admirador
>
> Augusto de Santa-Rita

O pedido de colaboração de António Sardinha encontra-se também em carta de Côrtes-Rodrigues ao ensaísta responsável por fundar as bases do Integralismo Lusitano. O integralista António Sardinha apresenta, em *Exílio*, "um belo poema em prosa evocativo da teoria do sacrifício de Pascoaes", nas palavras do ensaio de Mário Vitor Bastos. A epístola de Côrtes-Rodrigues encontra-se no espólio de António Sardinha, na Biblioteca João Paulo II, e foi publicada pela primeira vez na tese de Doutoramento de Anabela Almeida, intitulada *As constantes de Orpheu na obra de Armando Côrtes-Rodrigues*.

> Meu Caríssimo Amigo,
>
> Terei de partir no dia 5 de fevereiro para a minha Ilha de S. Miguel e não quero deixar Lisboa sem mais uma vez voltar ao seu gabinete trabalho para o conforto de umas boas horas na sua companhia.
>
> Poderei procura-lo qualquer dia indiferentemente?
>
> Espero de sua amabilidade o favor de me esclarecer.
>
> Venho ainda – perdoe-me tanta teimosia – rogar-lhe encarecidamente que se não esqueça do seu belo trabalho "A colina inspirada" para o primeiro número de "Exílio".
>
> Estamos já no fim do mês e na absoluta e inteira necessidade de se recolherem os originais, pois a revista deve aparecer em começos de fevereiro.
>
> Tenha paciência por esta vez, que para a outra prometo menos exigências e não abusar assim tanto da sua gentileza.
>
> Creia na dedicada estima e muita admiração do seu muito dedicado e grato
>
> Côrtes-Rodrigues
>
> Algés em sua casa na
>
> Quinta da Piedade
>
> Ano de 1916 janeiro 26

Exílio apresenta uma diversidade de vozes discursivas, algumas das quais relacionadas ao "nacionalismo messiânico". Nas palavras de Anabela Almeida, "Recuperar a 'alma portuguesa' era horizonte cultural do poeta açoriano e o Integralismo revelava-se-lhe como meio para o conseguir" (2014, p.62). Em sua tese de Doutoramento, a autora discute, entre tantos aspectos da obra do poeta de *Cantares da noite*, suas relações de amizade com os integralistas e com os de *Orpheu*. Este último aspecto é tratado no artigo "Fernando Pessoa, Sá-Carneiro e Côrtes-Rodrigues, o triálogo em *Orpheu*", que neste dossiê se estampa.

Na esteira das estéticas finisseculares, *Centauro* busca transcender toda a "moral colectiva", "mordaça da moral individual", afirmando uma "moral estética" de uma arte tributária do Decadentismo nas linhas de Mallarmé e Maeterlink, como se depreende da "Tentativa de um ensaio sobre a Decadência", do seu diretor Luís de Montalvor, em que se destaca a ânsia pela Beleza. Luís de Montalvor, Alberto Osório de Castro, Raul Leal, Fernando Pessoa, Julio

de Vilhena e Silva Tavares colaboram na revista que publica pela primeira vez quinze poemas de Camilo Pessanha. Nas palavras de Montalvor,

> Somos mais sentidamente decadentes porque somos mais misticamente doentes que todos os místicos de todas as doenças espirituais de todos os tempos. A decadência é para nós o símbolo com que vestimos o estado de alma coletivo de *exilados da Beleza!* Ser-se decadente é ser-se doente espiritualmente, é ser-se superior! A arte é a doença imortal dos pálidos de Deus e da Beleza...

Além de homenagear essas duas importantes revistas literárias portuguesas de 1916, o *Colóquio Internacional 100/Exílio & Centauro: Modernismo em Revista(s)* apresentou um conjunto de conferências, mesas redondas e comunicações que destacaram aspectos centrais na historiografia e crítica literárias lusófonas: as condições intertextuais e dialógicas dos projetos e autores modernistas luso-brasileiros; as interfaces políticas, sociais, filosóficas das estéticas modernistas com os movimentos culturais do século XX; o constante diálogo com a tradição literária simbolista, decadentista e saudosista e com a tradição historiográfica de ressignificação dos mitos pátrios portugueses; a interpenetração de várias linguagens artísticas (literatura, artes plásticas, música e cinema).

O colóquio sediado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa pretendeu enfatizar essas questões luso-brasileiras, interartísticas, dialógicas, intertextuais. Além de propostas de comunicação que incidissem diretamente sobre as revistas *Exílio* e *Centauro* e sobre o seu lugar na configuração do Modernismo em Portugal, como continuadoras da *Orpheu*[1], sugeriu-se a apresentação de trabalhos sobre os seguintes eixos temáticos:

1. Revistas literárias luso-brasileiras, portuguesas e brasileiras: diálogos interatlânticos nos séculos XIX e XX;
2. Revistas literárias modernistas: dialética da tradição e ruptura;
3. Estéticas confluentes e afluentes: Simbolismo, Decadentismo, Saudosismo e Modernismo;
4. Artes em diálogo: literatura, artes plásticas, música e cinema no Modernismo português e no Modernismo brasileiro.
5. O legado estético na Arte contemporânea.

O Colóquio Internacional *100/Exílio&Centauro* contou com apresentações de importantes investigadores: Isabel Ponce de Leão, Maria de Jesus Cabral, Maria de La Salette Loureiro, Fernando Batista, Ana Raquel Roque, Ricardo Marques, Bruno Anselmi Matangrano, Ulisses

[1] Trata-se do único colóquio que ocorreu na Europa sobre as revistas *Exílio* e *Centauro*. Com proposta semelhante a esse evento, teve lugar nos dias 24 e 25 de novembro de 2016 o *Colóquio Internacional por ocasião das Comemorações da Revista Orpheu. Além de Orpheu. As outras revistas modernistas portuguesas em diálogo intercultural*. Evento organizado por Michela Graziani, Piero Ceccucci e Carla Marisa da Silva Valente, na Universidade de Florença, contou com apresentações de conceituados investigadores de universidades italianas, portuguesas e brasileiras. Algumas das apresentações incidiram sobre as revistas *Exílio* e *Centauro*.

Infante, Cristiana Serejo, Pedro Teixeira da Mota, Fernando de Moraes Gebra, Rui Lopo, Marisa Neves Henriques, Mário Vitor Bastos, Gabriela Silva e Anabela Almeida. Ademais, reuniu numa mesma mesa-redonda três descendentes dos poetas de *Orpheu*: Ana Rita Palmeirim, neta de José Coelho Pacheco; Mafalda Ferro, neta de António Ferro; Francisco de Barros e Vasconcellos Guisado, sobrinho-bisneto de Alfredo Guisado. Embora não estivesse presente nesse colóquio, a professora e investigadora Teresa Rita Lopes foi muito lembrada pelas suas contribuições pioneiras aos estudos pessoanos e modernistas.

O colóquio contou com profícuas discussões. Registro o agradecimento aos membros da comissão organizadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, nas pessoas de Carolina Soares, Luís Pinheiro, Rui Sousa, Sofia Santos, Catarina Pereira e José Carlos Serpa Bernardino; do Centro de Estudos Comparatistas, Gabriela Silva. Destaco o apoio da mestranda Nara Dalagnol, da Universidade Federal da Fronteira Sul, que auxiliou na normatização e revisão dos textos. Também se destacam os apoios de instituições parceiras como Fundação António Quadros, Centro de Estudos Regianos, Grupo de Pesquisa Literaturas Ibero-Americanas (UFPR). Os resultados dos trabalhos apresentados nesse evento publicam-se neste dossiê temático da Revista *Uniletras*.

Na sinfonia de vozes que se faz presente nesse dossiê, o prelúdio pode ser contemplado no ensaio "Exílio, Centauro e o Decadentismo em Portugal", de Mário Vítor Bastos, que situa historicamente as duas revistas literárias de 1916 e apresenta suas principais linhas formais, estéticas e temáticas. Como um "outro menino Deus pregando entre os doutores", nas palavras de Augusto de Santa-Rita, *Exílio* – e também *Centauro* – constitui um ressoar de múltiplas vozes – de diferentes posições políticas – de sujeitos que se sentem exilados e desenraizados. Como destaca Bastos,

> Muitos portugueses (intelectuais ou não), independentemente de viverem, pensarem e criarem em Portugal, sentiram e sentem a força da marginalização e aprisionamento existenciais, particularmente negativo e trágico quando sentido dentro do próprio país.

Essa reflexão aponta para a permanência e a universalização das propostas de *Exílio* e *Centauro*, para além da realidade sócio-cultural portuguesa. O exame de alguns poemas estampados nas duas revistas permite ao autor afirmar que "parece haver antes um forte sentido da experiência da dor, do luto, da melancolia e masoquismo de um amor perdido, mesmo que inconscientes, associados à maioria dos textos de *Exílio* e *Centauro*".

A ideia de "amor perdido" parece, de certa forma, homologar-se com a proposta de leitura de Pedro Teixeira da Mota. Embora centrado apenas na *Exílio*, o autor relaciona-a com *Orpheu* e *Centauro* no que se refere ao exílio como elemento geracional presente na mentalidade de todos os colaboradores, uma espécie de "consciência genésica e primordial", e também ambiental. O autor entende a abrangência de discursos presentes na *Exílio* "como que um meio termo entre as forças do passado e do futuro, entre a tradição cultural antiga portuguesa e a nova e

modernista". Essa conjugação entre passado e futuro, tradição e renovação articula-se com "a missão abrangente da *Exílio*", qual seja, a de "clarificar o inconsciente colectivo nacional".

Simultaneamente, o ensaio de Teixeira da Mota centra-se na sensibilidade e mensagem esotérica e espiritual presente nos textos publicados em *Exílio*, destacando o tríptico de Augusto de Santa-Rita, composto pelos poemas "Signal da raça", "A tua presença" e "Céu", e também o texto "Movimento Sensacionista", no qual Fernando Pessoa comenta os livros *Elogio da paisagem*, de Pedro de Menezes (pseudónimo de Alfredo Pedro Guisado) e *As três princesas mortas num palácio em ruínas*, de João Cabral do Nascimento. No texto de Pessoa, verifica-se a presença de elementos ocultistas na estética sensacionista: "Por toda a parte a sociedade ocultamente constituída pelas inteligências portuguesas vai sendo ensopada em sensacionismo" (1982, p.46).

Da mesma forma que *Exílio* e *Centauro* parecem ficar eclipsadas pela anterior *Orpheu* (com apenas dois números em 1915 e com um número deixado no prelo, apenas publicado em 1984 por Arnaldo Saraiva) e pela posterior *Portugal Futurista* (com número único em 1917), outras importantes publicações periódicas estampam-se no ano de 1916: *Camilliana: Archivo de Materiaes para um Monumento Litterario ao Grande Escriptor* – revista portuense de número único, dirigida por Alfredo de Faria; *Gente Lusa: Arquivo de Letras e Artes* - com duas séries (1916 e 1917), totalizando 10 números, e dirigida por Carlos de Morais, Zacarias Correia, Praia da Granja, António Reis; *Terra Nossa*, dirigida por António Lobato Adegas, com três números em 1916. Objeto de estudo do ensaio de Ricardo Marques, "1916- Um ano de revistas literárias", essas publicações periódicas apresentam propostas similares às revistas *Exílio* e *Centauro*, na medida em que consideram a importância da tradição literária como componente de fundação de novas estéticas. Nas palavras do autor, "assiste-se a um outro movimento paralelo de sacralizar e canonizar autores finisseculares e ainda pertencentes ao século anterior, de forma a cimentar as fundações dessa mesma tradição". Como exemplo, destaca-se, na introdução do primeiro número de *Gente Lusa*, o nacionalismo relacionado à tradição, também presente em *Exílio*:

> Nascida numa terra de glorioso passado *Gente Lusa* processará o culto nobilíssimo da Tradição, não para diante dela se quedar em contemplação doentia, antes muito singelamente para na sua força salutar beber alentos para a realização de uma tarefa bem digna da terra portuguesa.

O alcance e o significado dessas duas importantes revistas portuguesas, normalmente esquecidas pelas historiografias literárias luso-brasileiras, que parecem não entender a importância das estéticas saudosista e decadentista como misturadas aos movimentos de vanguarda em Portugal da década de 1910, são avaliados no artigo de Mário Vítor Bastos, que destaca a importância do Decadentismo, assim como o faz Bruno Anselmi Matangrano, em seu ensaio "Entre o Simbolismo francês e o Modernismo português: A presença do brasileiro Eduardo Guimaraens na revista *Orpheu*". Nesse ensaio, o autor parte do caso específico do poeta sul-rio-grandense e analisa as relações dialógicas que esse poeta estabelece com Paul

Verlaine e Stephane Mallarmé. Matangrano, que vem estudando a poesia simbolista desde a sua dissertação de Mestrado, demonstra, neste artigo

> a evidente noção de continuidade entre as duas escolas – contrariando a ideia, por vezes defendida, de que novas escolas sempre nascem de negação e ruptura –, como também o quanto já havia de moderno no Simbolismo e, por consequência, o quanto havia da poética do Símbolo no Modernismo.

As relações dialógicas entre as poéticas finisseculares e as poéticas do primeiro quartel do século XX podem ser contempladas também no tratamento literário dado à representação da cidade – real e/ou imaginária – na poética de autores como Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro. Na esteira de Cesário Verde, que expressa as tensões do moderno homem citadino numa Lisboa cheia de contrastes sociais, Álvaro de Campos e Bernardo Soares ora revisitam ora transfiguram essa cidade, conforme exposto no ensaio "As (multipli)cidades dos modernistas portugueses", de Maria de La Salette Loureiro. A autora destaca, no caso de Bernardo Soares, as "duas faces da mesma moeda": "A cidade do quotidiano" e "A cidade irreal". Conforme a autora, "considerando-se a si próprio como espectador e espectáculo, o "teatro íntimo" (PESSOA, 1986, p. 272) que Soares constrói dentro de si, só pode ser gratificante e compensador das frustrações 'reais' duma vida incompleta".

No caso de Sá-Carneiro, Loureiro destaca "o tema da relação do autor e suas personagens com Paris". Tanto o autor, como se vê nas cartas escritas a Fernando Pessoa e examinadas nesse ensaio, nos contos de *Céu em fogo*, e também em muitos de seus poemas, como suas personagens viveram ardentemente o amor por Paris. Será nesse Paris "Orgíaco e solene, monumental e fútil...", nas palavras do narrador de "Ressurreição", que Sá-Carneiro porá termo à sua vida no dia 26 de abril de 1916. O sujeito funde-se, pois, à cidade. Conforme a autora,

> Em Mário de Sá-Carneiro, cumprindo a afirmação de que tudo o que o impressiona se lhe volve sexualizado, também Paris se torna num corpo/objecto de prazer. Para os seus olhos/sentidos, ou das suas personagens, também elas invariavelmente envolvidas com a grande capital, Paris transforma-se num corpo feminino, quase sempre, poucas vezes, masculino, mas sempre objecto de desejo.

Não menos importantes que Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, destacam-se autores significativos nessa geração literária conhecida como *Orpheu*: Alfredo Pedro Guisado, Armando Côrtes-Rodrigues, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Ronald de Carvalho, Eduardo Guimaraens, Ângelo de Lima, Raul Leal, para ficarmos com alguns nomes dos produtores literários que tiveram seus textos estampados na revista *Orpheu*. Para além desses autores, vale a pena mencionar Augusto de Santa Rita, diretor da revista *Exílio*, com uma produção literária que abrange a poesia e também a literatura infanto-juvenil.

Também merecem destaque António Ferro e José Coelho Pacheco. O primeiro, estudado no depoimento de sua neta, Mafalda Ferro, como é sabido, figura como editor da *Orpheu*, por

iniciativa de Sá-Carneiro, para evitar complicações jurídicas, já que Ferro, na ocasião, tinha vinte anos, sendo, portanto, menor de idade. Embora não tenha publicado na *Orpheu*, António Ferro gravitava com esse grupo e escreveu trovas populares, poesia, crônicas e peças de teatro, tendo encenado *Mar Alto* em cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro, além de ter feito conferências em terras brasileiras, funcionando, também, como um mediador cultural. Já o segundo, por muito tempo se acreditava ser um heterônimo de Fernando Pessoa. Desde 1953, quando Adolfo Casais Monteiro publicou os poemas de Pessoa destinados a *Orpheu 3*, atribuiu-se de maneira equivocada a autoria do poema "Para além d'outro oceano", de C. Pacheco. O desfecho desse equívoco encontra-se no depoimento da neta de Coelho Pacheco, Ana Rita Palmeirim.

"O mais injustamente esquecido dos poetas de *Orpheu*", nas palavras de Óscar Lopes – mas não apenas de *Orpheu*, como também de *Exílio* e das publicações periódicas galegas *El Tea*, *A Nosa Terra* e *Nós* – é Alfredo Pedro Guisado, que assinou suas produções com pseudônimos como Refaldo Brila, Alfredo Abril, Pedro de Menezes, Domingos Dias Santos e João de Lobeira. Seu sobrinho-bisneto Francisco de Barros e Vasconcellos Guisado fornece-nos um depoimento acerca de curiosidades biográficas do autor de *Mais Alto*, da sua relação pessoal com os companheiros da aventura órfica e também das relações mantidas com a terra dos seus familiares, a Galiza.

As relações interculturais luso-galaicas são examinadas no ensaio de minha autoria, "Alfredo Guisado e a *Xeración Nós*", no qual demonstro que, mesmo não atuando de forma direta nas questões políticas da Galiza no longo período do regime franquista, Alfredo Guisado escreveu na sua página literária do jornal *República* textos acerca da história da literatura galega e de importantes autores galegos como Rosalía de Castro e Castelao. A relação de Guisado com a Galiza faz-se notar desde os anos juvenis, com a publicação de vários poemas no periódico agrarista-sindicalista *El Tea*, alguns dos quais integraram seu primeiro poemário, *Rimas da noite e da tristeza* (1913). Em *El Tea*, destaca-se a atuação literária e política do autor, que viria a ocupar importantes cargos políticos em Portugal antes do golpe militar de 1926. Em cartas enviadas aos amigos António Ferro e Augusto Cunha, Guisado comenta acerca das paisagens física e humana da Galiza.

Já as relações das poéticas fundadas pelo mito e pelo imaginário são discutidas por Annabela Rita no ensaio "Da 'Hora' pessoana". Conforme a autora, a vivência do mito principalmente em épocas em que o discurso lógico-racional se revela incapaz de trazer-nos soluções adequadas. Segundo Annabela Rita, *Mensagem* insere-se em um contexto epocal das grandes exposições que apresentam uma dimensão retrospectiva referente ao passado heroico português e a uma dimensão prospectiva de inserir Portugal no contexto das grandes inovações científicas. Tal como as exposições permanente e temporária *Portugal dos Pequenitos* e *O mundo português*, obras literárias como *Finis Patriae*, de Guerra Junqueiro, *O heroísmo*, de Júlio Dantas, e *Mensagem*, de Fernando Pessoa, constituem uma resposta ao paradigma presente na sociedade

portuguesa de que "Portugal é um país pequeno". Annabela Rita afirma que *Mensagem* constitui um discurso ritualístico por expor lugares do nosso imaginário para que os leitores, tal como os visitantes do *Portugal dos Pequenitos,* possam vivenciar a dimensão mítica da história e da cultura portuguesas.

Como precursores de *Orpheu* e do Modernismo em Portugal, costumam-se apontar Cesário Verde, António Nobre e Camilo Pessanha. Para ficar em apenas um desses casos, no número especial da revista coimbrã *A Galera*, dedicada à memória de António Nobre, na qual também colaborou Fernando Pessoa com um texto em prosa, em homenagem a esse autor, Alfredo Guisado e Sá-Carneiro publicaram, respectivamente, os poemas "Só" e "Anto", que constituem um retrato poético do autor de *Só*. Caracterizado com o seu "olhar doente" em "Só", de Guisado, e como "pajem débil" em "Anto", de Sá-Carneiro, Nobre faz ecoar nas poéticas desses autores imagens que permitem afirmar que *Orpheu* não foi apenas ruptura como muitos críticos assinalam, mas principalmente, diálogo com uma tradição poética e historiográfica.

Encontram-se ecos de Cesário Verde e Camilo Pessanha na poética dos jovens de *Orpheu*, que ficam explícitos na correspondência de Sá-Carneiro a Pessoa, e também no desejo de esses poetas darem à estampa poemas de Camilo Pessanha no terceiro número de *Orpheu*, o que veio a acontecer no número único da revista *Centauro*. Além dessas já comentadas relações dialógicas que os de *Orpheu* estabeleceram com as poéticas finisseculares, é possível, como se depreende do ensaio de Duarte Drumond Braga, acerca da leitura crítica que o Visconde de Vila Moura, título nobiliárquico de Bento de Carvalho Lobo, faz da obra de Fialho de Almeida. Num texto em que se apresentam as várias imagens que a obra fialhesca tem recebido da historiografia e crítica literárias, Duarte Braga descontrói imagens acerca de um epigonismo em relação à obra de Eça de Queiroz e de um naturalismo ambíguo. O autor do ensaio "Visconde de Vila Moura, leitor de Fialho de Almeida" destaca a leitura que o visconde faz da obra de Fialho, destacando a "fragmentariedade" de um "esteta visionário", com notáveis atitudes experimentais, o que o aproxima, conforme Duarte Braga, da vanguarda expressionista.

Se alguns estudiosos centram sua atenção nos precursores da geração de *Orpheu,* outros destacam as ressonâncias das atitudes temáticas, estéticas e estilísticas nas gerações poéticas posteriores. Os ecos da lira dos poetas de *Orpheu* ressoam nos poetas e críticos da revista *Presença*. Estes foram responsáveis pela publicação, circulação e difusão das obras dos poetas da geração de *Orpheu*. Preocupados com uma literatura viva, sincera e original, que brotasse das partes mais virginais e recônditas do indivíduo, conforme postulado por José Régio, os presencistas reconheciam nos órficos os seus precursores. Tanto os presencistas como os neorrealistas escreveram em maior quantidade que os órficos páginas doutrinárias e ensaios de crítica literária. No meio dessas páginas, destacam-se as querelas entre presencistas e neorrealistas, abordadas no ensaio de Fernando Teixeira Batista, "Literatura viva ou vida na literatura: A Torre de Marfim da *Presença* como alvo preferido dos Neorrealistas". O autor examina vários discursos críticos acerca do Neorrealismo, estampados na revista *Presença*, e

faz o mesmo com os discursos estampados em órgãos de difusão do movimento neorrealista, como os periódicos *O Diabo, Sol Nascente* e *Vértice*. Conforme Batista,

> No fundo, o que separava verdadeiramente presencistas e neorrealistas era o entendimento da finalidade da arte, a transferência de um plano psicológico para um plano social, resultando daí a passagem de uma polaridade estética para uma propensão ética da linguagem.

Pelo que se percebe nos artigos que constituem o presente dossiê temático da revista *Uniletras*, as revistas literárias modernistas dão conta dessa relação dialética de tradição/ruptura que envolve os fenômenos culturais, possibilitam uma formação e revisão do cânone literário, problematizam as relações interartísticas e os diálogos luso-brasileiros. Sobre esse último aspecto, no período de 1900 a 1915, revistas como *A Crónica*, *Sombra e Luz*, *Gazeta Ilustrada*, *Revista Nova*, *Ilustração Portuguesa*, *A Revista*, *Portugália*, *Arte & Vida*, *Revista Literária*, *O Heraldo*, *Ilustração Popular*, *A Águia*, *Figueira*, *A Vida Portuguesa*, *A Rajada*, *A Labareda*, *A Renascença*, *Orpheu* ou *Atlântida* olhavam, de modos diversos, o espaço brasileiro. Autores brasileiros como Ronald de Carvalho (um dos diretores do primeiro número da *Orpheu*), Eduardo Guimaraens (colaborador do segundo número da *Orpheu*) e Cecília Meireles (que publicou os *Poetas novos de Portugal* no Brasil, além de estabelecer intenso diálogo epistolar com Côrtes-Rodrigues), além de Carlos Maul, Ernani Rosas e Guilherme de Almeida, foram responsáveis por unir os dois lados do Atlântico.

Prof. Doutor Fernando de Moraes Gebra
Universidade Federal da Fronteira Sul
Coordenador do Colóquio Internacional 100/Exílio&Centauro: Modernismo em Revista(s)

Referências

ALMEIDA, Anabela. *As constantes de Orpheu na obra de Armando Côrtes-Rodrigues*. 2014. 298 f. Tese (Doutoramento em Estudos Portugueses/Estudos da Literatura) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

CENTAURO, edição fac-similada. Org. Nuno Júdice. Lisboa: Contexto, 1982.

EXÍLIO, edição fac-similada. Org. Teresa Almeida. Lisboa: Contexto, 1982.

GEBRA, Fernando de Moraes. Orpheu entre tradição e vanguarda: Ecos da melancolia de António Nobre nas poéticas de Sá-Carneiro e Alfredo Guisado. In: **Revista Desassossego**, n.14, dez. 2015. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/106787

Dossiê Temático

100/Exílio & centauro: modernismo em revista(s)

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0001

Exílio, centauro e o decadentismo em portugal

Exílio, centauro and decadentism in portugal

Mário Vítor Bastos*

Resumo: Este ensaio rastreia e interpreta alguns dos traços mais marcantes de duas revistas literárias publicadas em 1916, *Exílio e Centauro*, assim como integra o seu contributo no contexto de uma modernidade literária mais ampla. Nesse sentido, dá especial atenção aos modos como o Decadentismo foi pelos autores que publicaram nessas revistas recebido, continuado e transformado durante um dos períodos mais determinante para o desenvolvimento do modernismo português, entre os anos de 1915 e 1917.

Palavras-chave: revistas literárias modernistas, Decadentismo, geração de *Orpheu*.

Abstract: This essay follows carefully and interprets significant features of two Portuguese literary magazines published in 1916, *Exílio* and *Centauro*, and frames their contribution within the broader context of literary modernity. In that sense, it gives close critical attention to the modes of reception, following and transformation of the Decadentism by the authors who published in those two magazines, during a crucial period for the development of the Portuguese modernism, the years of 1915-1917.

Keywords: modernist literary magazines, Decadentism, *Orpheu*'s generation.

* Ph.D., Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Investigador do CLEPUL e do CEAUL na mesma Faculdade. Email: mariobastos@campus.ul.pt

Exílio e *Centauro* continuam importantes dimensões do projecto iniciado em 1915 pelos jovens escritores reunidos em torno de *Orpheu*. Ambas as revistas, de vida efémera, tiveram apenas um número – saídos ambos em Lisboa, o de *Exílio* na Primavera de 1916 e o de *Centauro* no Outono do mesmo ano. *Exílio* conheceu a direcção do poeta Augusto de Santa-Rita (1888-1956), enquanto *Centauro* foi dirigida pelo "poeta de poetas", Luiz de Montalvor (1892-1947). A escrita de Fernando Pessoa surge-nos hoje como o principal elo temático e estilístico entre as duas publicações, nomeadamente através da publicação do poema longo, escrito em 1913, "Hora Absurda" (*Exílio*, pp. 13-16) e da sequência de sonetos "Passos da Cruz" (*Centauro*, pp. 61-76). Com edição e circulação reduzidas, *Exílio* e *Centauro* deixariam, contudo, a sua marca na literatura e cultura modernistas portuguesas do período compreendido entre 1915 e 1917. Os textos que reúnem são em verso e prosa de natureza poética, literária e filosófica, e continuam muitas das propostas programáticas e formais esboçadas ou já desenvolvidas desde, pelo menos, a Geração de 70 e o aparecimento de *A Águia*, revista editada no Porto desde 1910 (e até 1932), em particular no que respeita à orientação temática seguida por *Exílio*. Tanto esta como *Centauro* dariam assim voz e espaço a autores na sua maioria neo-românticos, saudosistas, decadentistas e simbolistas e que, em geral, contribuíram para a especificidade do modernismo português. Estes dois projectos complementares, porém, não devem ser confundidos pois desenvolvem à partida discursos distintos: o nacionalismo ecléctico e paradoxalmente universalista de *Exílio* e o decadentismo radical de *Centauro*.

Sem discutir abertamente temas da vida política portuguesa da época, a temática de *Exílio* é sobretudo de índole nacionalista, tornando aparentemente essa publicação mais conservadora do que *Centauro*. De facto, ambas utilizariam formas e temas na sua maioria anacrónicos para melhor definir a sua relação com o presente e a modernidade. *Exílio* procurou, contudo, ultrapassar a estreiteza universalista de conceitos como os de "nacionalismo" ou de "raça", ao incluir, por exemplo, textos de duas gerações literárias em aparente oposição ideológica. Nomes maiores surgem aí também ao lado de outros que o tempo haveria por esquecer ou tornar irrelevantes. Os colaboradores mais velhos associados à instituição literária portuguesa da época acabam, contudo, por ter um lugar não apenas minoritário mas secundário.[1] O discurso de *Exílio* oscila, por isso, entre temas e formas literárias gratas a um largo espectro ideológico que vai do republicanismo ao monárquico integralismo lusitano, isto é, a movimentos preocupados com a regeneração da decadência histórica de Portugal, enquanto país e cultura, problemática e sentimento trágico, problemática que, com a implantação da República em 1910, ganhou nova acuidade. A estas correntes nacionalistas dominantes apenas se opõe parcialmente, em *Exílio*, o sensacionismo de Fernando Pessoa – estética directamente herdeira do paulismo, a variante simbolista pessoana que causou escândalo aquando

[1] Com efeito tanto Teófilo Braga como Leite de Vasconcelos não têm o protagonismo talvez esperado em *Exílio*.

do aparecimento do poema "Impressões do Crepúsculo" editado no primeiro número da revista *A Renascença*, em 1914.[2] O sensacionismo, modelo e movimento dinâmico, sobre o qual Pessoa meditou e escreveu longamente por esta época, integra a Portugalidade no espaço mais amplo de uma tradição cultural europeia (e universal), continuando de facto ideias oitocentistas já exploradas e defendidas na Europa desde, pelo menos, Goethe até Nietzsche. Através da conjunção destas diferentes perspectivas *Exílio* procurou contribuir para o rejuvenescimento da mitologia cultural e da literatura portuguesas num contexto de crise e de decadência social, pouco depois assumidos como programa estético, pelo decadentismo de *Centauro*. Por vezes, *Exílio* parece levemente satirizar a *Ilustração Portuguesa*, a revista burguesa e de massas de referência da época, onde já se encontra o moderno predomínio da informação visual sobre a textual, isto é: onde reproduções fotográficas de acontecimentos são acompanhadas por comentários jornalísticos de dimensão muito reduzida, não apresentando estas notícias uma aparente articulação lógica entre si.[3] *Exílio* é ainda um título que sugere um paradoxal e voluntário alheamento da vida colectiva portuguesa da época e desconforto com o jornalismo e meio literários dominantes. Poder-se-ia mesmo quase afirmar que a atmosfera do drama-estático "O Marinheiro" de Fernando Pessoa (publicado em *Orpheu* 1) paira sobre *Exílio*, onde o poema longo "Hora Absurda", em versos de 15 sílabas métricas, parece ser uma glosa do seu tema, sensacionista e decadente.

Muitos portugueses (intelectuais ou não), independentemente de viverem, pensarem e criarem em Portugal sentiram e sentem a força da marginalização e aprisionamento existenciais, particularmente negativo e trágico quando sentido dentro do próprio país. *Exílio* também para aí aponta, embora o seu nacionalismo, assim, tornado decadente, não se circunscreva, de modo algum, à realidade portuguesa, e sugira, ultrapassada a barreira da língua, uma alegoria condição humana universal. *Centauro* é, por seu lado, uma revista atravessada no seu todo por formas estéticas explicitamente decadentistas, as quais continuam a ser marcadas pelo sensacionismo pessoano. A revista publica alguns nomes associados à dimensão decadentista-simbolista de *Orpheu* e, sobretudo, dá a conhecer a Poesia de Camilo Pessanha. Ao mesmo tempo, reivindica a herança da grande e plural tradição do decadentismo oitocentista, afirmando-se como vanguarda continuadora do mesmo. *Centauro* é talvez uma revista mais controversa do que *Exílio*, feita talvez para chocar intencionalmente, à semelhança de *Orpheu*, a "classe média" e o "burguês", *pour* épater le bourgeois, da época, com temas fracturantes como os do sensacionismo e o do decadentismo, os quais oporiam, em particular

[2] Como é óbvio, "Impressões do Crepúsculo" é um poema tão simbolista quanto decadentista, podendo ainda ser dado como exemplo de um dos primeiros poemas publicados subordinados à estética sensacionista. Como se sabe, simbolismo e decadentismo estão intimamente ligados e por vezes confundem-se. Para um estudo do simbolismo português e sua evolução e transformação na direcção do decadentismo ver: Júdice, Nuno, "Da Afirmação Simbolista à Decadência", Centauro, edição fac-similada, pp. V-XVI;

[3] Em *Exílio* e em *Centauro* é exactamente ao contrário: muito texto e imagens escassas.

Centauro a uma opinião pública desfavorável a entender a "utilidade" do decadentismo estético, ou insensível à continuação da sua tradição. *Centauro* tornou-se, talvez por isso, exemplo único no contexto português de aliança entre decadência e vanguarda, na segunda década do século XX, ao propor a exploração criativa de um decadentismo absoluto e paradoxal, em arte e literatura, na continuidade dos grandes cultores oitocentistas que definiram a expansão, evolução e definição deste *ethos* estético: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Theóphile Gautier,[4] Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, até a continuadores já abertamente como Stefan George ou Gabriele D'Annunzio, entre muitos outros. Em Portugal o decadentismo partilha das mesmas raízes românticas e manifesta-se, entre finais do século XIX e início do século XX, através dos exemplos diversos de Antero de Quental, Álvaro do Carvalhal, Gomes Leal ou Eugénio de Castro, tornando-se depois nuclear em *Orpheu*. Após *Centauro*, o decadentismo enquanto fenómeno literário permanecerá polémico e com grande expressão tanto em Portugal como em outros países.[5] Mas o decadentismo português, tão apaixonadamente defendido por Luiz de Montalvor em *Centauro*, haveria ainda por conhecer em 1923, o seu período mais infeliz e sinistro, com os escândalos provocados pela publicação da poesia erótica de António Botto (1892-1959) e de Judith Teixeira (1880-1959), assim como pelo ensaio *Sodoma Divinizada* (1923) de Raul Leal (1886-1964). Esta grande poetisa de um universo decadentista no feminino veria os seus livros proscritos pelo Governo Civil de Lisboa e pela emergente extrema-direita protofascista. Muitos deles chegaram a ser queimados publicamente em insólito e anacrónico auto-de-fé em 1923, ao lado dos livros de Botto e de Raul Leal, aliás um dos colaboradores de relevo em *Centauro*. Será também este o contexto que levará Álvaro de Campos a escrever o célebre "Aviso por causa da moral" (1923) texto que, tomando por ponto de partida, a repressão exercida contra escritores decadentistas, se afirma como um manifesto de defesa da liberdade de expressão e de criação artística. Pessoa escolhe aí o célebre poema narrativo de Shakespeare *Venus and Adonis* (c. 1592-93) como um exemplo precursor decadente maior criado por uma figura central do cânone, só possível devido à liberdade de que o Bardo parece ter beneficiado no seu tempo.

Centauro não só dá a conhecer um grande poeta simbolista-decadentista, Camilo Pessanha (1867-1926), como antecipa e prepara o aparecimento de dois dos mais polémicos poetas surgidos nos anos 20 e propõe-se continuar e ampliar a vasta e multiforme herança decadentista de oitocentos, através de um envolvimento desta com a criação e a arte maiores de início do século XX. Surge também como uma publicação mais abrangente, não condicionada por um nacionalismo estreito, embora sem deixar de abordar Portugal enquanto tema filosófico

[4] Não se trata aqui do Gautier paranasiano do verso-escultura mas sim do autor do prefácio que as edições das obras completas de Baudelaire conheceram, entre 1868 e 1917.

[5] Em Itália, por exemplo, publicar-se-iam ao lado da obra de D'Annunzio, os pouco favoráveis mas importantes estudos de Benedetto Croce sobre este fenómeno literário (WELLEK, 1992, pp.187-223).

e poético.[6] Luiz de Montalvor sublinha que o decadentismo (pelo menos desde que foi rastreado e descrito como tal) apresenta-se em toda a arte maior, sendo um seu importante definidor:

> Toda a grande arte é decadente, de resto fica excluída dessa definição de arte *uma espécie de fauna literária sem vida própria* – as *letras pátrias*, o *diário oficial*, a *imprensa como tuba do progresso e a crítica conscienciosa*. Se particularmente a decadência literária é a manifestação estética do século XIX, genericamente toda a grande arte pode ser decadente, porque todos os séculos foram e serão decadentes". *(Centauro,* p.7) "Onde somos hoje decadentes fôram os de outros tempos nossos precursores". (*Ibidem. Itálico meu*)

Ecoando Nietzsche – talvez o primeiro grande pensador a meditar o problema cultural e filosófico da decadência, embora de forma não sistemática – e a defesa deste de uma arte ligada à vida, Montalvor exclui da sua definição de arte decadente precisamente toda a arte portuguesa dessorada de então. São ainda excluídos do modelo decadentista de Montalvor, a passividade induzida pelo vazio da literatura e valores oficiais em 1916 e a retórica inoperante dos valores humanistas oficiais, que então se defendiam como determinantes para o progresso social, embora, na prática, passivos e inconsequentes. Para Luiz de Montalvor a obra de arte torna-se maior (isto é "saudável") quando equaciona e reflecte e transcende a decadência histórica, existencial e universal, e a constante entre princípios de morte e de vida.

O decadentismo estético, segundo Luiz de Montalvor, com a sua intenção vanguardista, permanece hoje tão activo como em 1916, enquanto proposta para uma teoria e prática de formas e processos criativos, alargando e desenvolvendo a vida mental e sensorial.[7] Num tempo – entrevisto por Ortega y Gasset – impessoal e desumanizado em extremo, a arte e a reflexão crítica sobre a arte tendem a manifestar traços e a explorar temas e formas decadentes. No sentido que lhe atribui Luiz de Montalvor, o decadentismo surge ainda em aparente oposição aos conceitos de arte clássica/romântica, saúde/doença sinteticamente formulados por Goethe na sua célebre máxima: "o clássico é a saúde e o romântico a doença".[8] Na parte final do século XIX, Friedrich Nietzsche, demonstraria a falácia desta oposição, a complementaridade indissolúvel entre os elementos constitutivos da "saúde" e da "doença", assim como a mudança de sentido destes conceitos em função da perspectiva ou do ponto de vista.[9] Com efeito, Nietzsche, porém, está longe de ser coerente nesta matéria, pois ora atacará a obra de Wagner como decadente, ora fará o elogio e defesa da arte pela arte.[10]

[6] Contudo, se parece ser possível integrar os "melhores" textos de *Exílio* em *Centauro*, o oposto afigura-se substancialmente mais difícil.

[7] Um pouco à semelhança do que acontece na relação filosofia-poesia em Teixeira de Pascoaes.

[8] "Klassisch ist das Gesund, Romantisch ist das Krank." (Fragmento 462, Goethe, *Maximen und Reflexionen*, póstumo, 1833).

[9] Para uma súmula introdutória desta problemática ver Matei Calinescu,"The Idea of Decadence", *Five Faces of Modernity. Duke University Press, 1987*, pp. 149-221.

[10] Em *Nietzsche Contra Wagner* (1895) e em *O Crepúsculo dos Ídolos* (1889), respectivamente.

Sem dúvida que uma época de profunda crise de valores culturais, morais ou sociais parece «condenada» à experiência decadentista extrema em arte, mesmo quando possuidora de uma forte tradição estética, filosófica. Caso esta exista uma civilização decadente, como a do Império Romano, esta poderá ainda criar um vasto legado cultural. Por outro lado uma utópica sociedade saudável, clássica, estaria também inevitavelmente submetida ao ciclo de decadência e regeneração, associado ao mito do eterno retorno. A poética decadentista de Luiz de Montalvor não apenas evoca as suas raízes no "romantismo-doença" a que alude Goethe: propõe transfigurá-lo em forma de arte superior, à semelhança do pensamento e prática de Nietzsche. Também o Saudosismo – o sistema poético e filósofo desenvolvido de Teixeira de Pascoes e que baseia a sua poética – com a sua interpretação do texto passado significante, mas decaído, enquanto indício de um futuro construtivo, nos seus momentos maiores apresenta-se implicitamente sujeito às leis da decadência, tornando-se numa importante variedade (não assumida) do decadentismo no contexto português. E não será também muita da poesia de Pascoaes, nomeadamente a que dedica à noite, decadente? Todos os textos publicados em *Centauro* ilustram, assim, de modo intencional e diferente o sublime decadentista.

Numa direcção diversa da assumida por Luiz Montalvor em *Centauro*, Augusto de Santa-Rita apresenta *Exílio* igualmente através de um pequeno manifesto, "Exílio – Sua Justificação" (*Exílio*, pp. 5-6). Evocando de novo Nietzsche e a *Arte de Ser Português* de Teixeira de Pascoaes, Augusto de Santa-Rita define o ideário e prática de *Exílio* como "a meio caminho entre o *decadentismo dionisíaco* e o nacionalismo apolíneo" (ALMEIDA, 1982, p.viii. Itálico meu). Trata-se, pois, de uma teoria e práxis literária e cultural que Santa-Rita pretende que nasce e se desenvolve num equilíbrio instável entre as forças contraditórias do excesso/desordem (o decadentismo dionisíaco) e as da luz/ ordem (o paradoxal nacionalismo apolíneo). *Exílio* foi, pois, um espaço literário e estético onde um sector da nova geração literária (entenda-se, sobretudo, os nomes mais jovens associados *À Águia* e a *Orpheu*) se "exilaria" – como se toda a literatura e arte não fossem formas de exílio – na exploração de um imaginário idealista e de uma prática marcada por valores conceptuais modernistas, cruzando a busca do belo com uma metafísica nacionalista, paradoxalmente alienada (isto é, "exilada") do país real, mas vivendo e nascendo dele, em arte e pensamento, através da tensão sugerida pelo significado decadente da metáfora ou talvez mesmo catacrese, "exílio".

Implícita nesta defesa de uma estética e cultura de exílio, isto é também marginalizada e silenciada, encontra-se a clivagem, uma grande distância, entre o (jovem) escol literário e cultural, os instáveis valores estabelecidos e a restante sociedade. A experiência do ostracismo é "animada" por uma dupla e antagónica vivência da alienação: a alienação consciente dos criadores e leitores de *Exílio* e a "alegre" e ignorante vivência da alienação experimentada pelas massas (como a da ceifeira, também aparecida em 1916, ou do Esteves referidos por Pessoa na

sua poesia). Segundo Augusto de Santa-Rita este "novo credo" filosófico e estético seria, talvez por isso, incompreendido pela "massa amorpha", configurando-se assim mais uma tragédia lusitana, voluntariamente indesejável, julgo, tanto por Santa-Rita como por Pessoa, para quem a "reconstrucção da literatura e mentalidade nacionaes" estavam associadas à acção do "movimento sensacionista", com a sua força estética e intelectual centrífuga e não centrípeta, como em Santa-Rita. Mas a esperança criativa e regeneradora não desaparece totalmente do manifesto de Augusto de Santa-Rita, pois o projecto (frustrado) será *in extremis* poético: "a linda praia em desterro para onde voluntariamente se expatriarão todos os que, *independentemente de côr politica*, confiam ainda no ressurgimento de Portugal *pelos novos*."[11] (*Exílio*, p. 6). Marcada pela saudade e por uma deliberada idealização de Portugal, como o "Pomar das Maravilhas" (lembrando o ocidental mítico Jardim das Hespérides), a poética de "Exílio" de Augusto de Santa-Rita, tal como a de Pessoa ou a de Pascoaes, tem uma tradição que atravessa toda a literatura portuguesa: Dom Dinis, Camões e Bernardim, Crisfal, Bocage e Tolentino, Anthero, Cesário Verde e António Nobre. Os mais ousados entre os novos poetas portugueses (os modernistas) apresentam-se, neste contexto, como seres sacrificiais no altar da Arte que a sua *autocrática* superioridade moral legitima:

> Em praias de Mystério exilada a nova geração literária, através desta revista, como Cristo, disposta a crucificar-se em calvário de Belleza, reinvidica hoje para si o direito da sua autocracia moral impondo à massa amorfa [...] um novo credo, *irritante sem querer*, por desígnio de fatalidade e predestinação, qual outro menino Deus pregando entre os doutores. (*Exílio*, p.5)

Exílio é, pois, também um nome que procura reflectir a circunstância existencial particular dos poetas e pensadores (portugueses) na sua relação com o povo e a sociedade, e alegoria de alcance universal para todos os seres humanos que, paradoxalmente, se encontram exilados (isto é deslocados e desenraizados, física e/ou mentalmente), no seu país ou na sua própria casa.

Entre os colaboradores de *Exílio* contam-se nomes de *Orpheu* como Alfredo Guisado (assinando como Pedro de Meneses), Armando Cortes-Rodrigues (1891-1971), António Ferro (1895-1956) e Fernando Pessoa, o obscuro António Rita-Martins, o integralista António Sardinha, mas também os académicos republicanos Teófilo Braga ou Leite de Vasconcelos que escrevem sobre questões identitárias. Teófilo Braga, que fora Presidente da República em 1915, aparece como historiador e crítico do profetismo do Padre António Vieira e da sua teoria do V Império, numa perspectiva oposta à de Pessoa;[12] enquanto Leite de Vasconcelos sonda a origem e história das moedas portu-

[11] Para Teresa Almeida, contudo, *Exílio* concilia decadentismo esteticizante com tendências ideológicas nacionalistas, num ano marcado pelo "diálogo frustrado entre Modernismo e Integralismo".

[12] Trata-se de um excerto, como o autor nos informa, do seu livro, à altura inédito, *Os Seiscentistas*, o qual constitui um dos volumes da História da Literatura Portuguesa de Téofilo Braga.

guesas: Isto ao lado das interessantes pouco desenvolvidas impressões críticas, do jovem António Ferro na sua qualidade de crítico de arte e admirador de Wagner.[13]

Exílio permitiu, entre outras coisas, a Fernando Pessoa, enquanto poeta e pensador sensacionista, realizar uma história breve de *Orpheu*, do seu impacto no meio literário português a que ele chama de *triunfo do sensacionismo*:

> Sintético assim, o Sensacionismo triunfou. Primeiro pelo escândalo, que outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa crítica. O nosso meio jornalístico e «literário», acostumado ou a ser latoeiramente estrangeiro, ou a ser nacional no nível da Praça da Figueira, deu a Orpheu a única honra que em tais almas cabia conferir – a da sua invertebradamente espontânea, surpreendentemente sincera aversão. [...] A única propaganda que se fez foi não se fazer propaganda nenhuma. Grátis lhe fez esse frete a amabilidade involuntária dos críticos. (*Exílio*, pp. 46-47)

Nas palavras de Fernando Pessoa, *Exílio*, e depois *Centauro*, não constitui uma regressão e "expiação" dos excessos expressivos dos dois números de *Orpheu* ou da célebre performance niilista de Almada Negreiros, "A Cena do Ódio". Por vezes, *Exílio* procura estabelecer uma linha de continuidade colocando lado a lado "órficos", nacionalistas (integralistas), republicanos, académicos e jornalistas. A "bofetada no gosto do público" (Almada) tornou-se mais subtil, como o revela o manifesto de Augusto de Santa-Rita acima citado. Utilizando uma analogia musical na comparação entre *Orpheu* e *Exílio*, é como se *Orpheu* tivesse anunciado o advento do jazz em Portugal enquanto *Exílio* reconhecesse que o ritmo mecânico da valsa ainda teria que coexistir com os emergentes ritmos forte e sincopados vindos da América. A inclusão no fim de Exílio de uma famosa reprodução fotográfica do republicano" Guerra Junqueiro, hierático e sombrio (o autor e *Pátria* e *Finis Terrae*, ou d' *A velhice do Padre Eterno*), por Pedro Lima, sugere que a geração de *Orpheu* não rompe com a geração literária precedente mas que também a contínua, se bem que de forma problemática decadente, pois ambas pertencem (como a História o haveria por confirmar) a uma tradição literária mais ampla.

Por outro lado, o abertamente no misterioso António Rita-Martins, cujo poema em prosa "Memorias D'um Espelho" é dedicado a Almada Negreiros (*Exílio*, pp. 24-27), é uma provocatória presença vanguardista em *Exílio* com o seu algo insólito, quase surreal, erotismo masoquista: "E ainda hoje me lembro do ranger de dentes insaneável. Do colear enervante de cobras voluptuosas, dos beijos sequiosos, dos arrepios electrizantes... – E – que querem? – tenho saudades!... (*Exílio*,

[13] Entre os vários elementos de interesse que *Exílio* revela consiste na inclusão da partitura de uma canção de um músico português esquecido David de Souza (o criador da orquestra sinfónica e Portugal) com letra de António Ferro, "Canção de Madalena" (*Exílio* 33-36), composição com estrutura, mas cujo poema denota influência, talvez indirecta, de Oscar Wilde ou talvez indirectamente de Huysmans em António Ferro. O jovem Ferro elogia ainda o trabalho de Ruy Coelho (1889-1986), o músico do modernismo português, e a poesia de Pedro de Menezes (Alfredo Guisado), a qual também aparece em *Exílio*.

p. 26) Nacionalismo e internacionalismo, decadência e vanguarda são como correntes que se cruzam, unem e se saparam nestas publicações. O caso português não foge a esta regra geral. Neste contexto, duas pequenas revistas como *Exílio* e *Centauro* não apenas se inserem nesse movimento geral, como seriam imprescindíveis para a acção e difusão de ideias e práticas associadas à modernidade portuguesa, e para o entendimento da continuidade e metamorfoses de *Orpheu*. Depois de *Orpheu*, *Exílio* e *Centauro* devem ser conhecidas por todos os que queiram ter um conhecimento amplo, um "mapa" das revistas literárias na década de 1910 na Europa e América. Mas sem dúvida que o suicídio de Sá-Carneiro paira como uma sombra triste sobre *Exílio* e *Centauro*, a qual só parece vir ser exorcizada com o *Portugal Futurista* e o fantasmático nº3 de *Orpheu*. *Trauer und Melancholie*, de Freud (1917) é um influente ensaio que quase parece retratar ironicamente a atmosfera mental de Pessoa em *Exílio* e *Centauro*.

O decadentismo, algo vanguardista, está representado por poetas como Alfredo Guisado (Pedro de Meneses), um exemplo de sensacionismo em poesia, segundo Fernando Pessoa, ("Movimento Sensacionista", *Exílio*, pp. 46-48). No poema de Pedro de Menezes "O Medo de Satan pela Noite" incluído em *Exílio* o sujeito afirma: "Noite, mãe dos meus sentidos/ Modista dos meus vestidos,/ Madrinha do meu sonhar..." (*Exílio*, p. 7). No poema de Meneses é a noite, um símbolo e espaço centrais de Pascoaes e de Pessoa, e que domina, decadente, também em *Centauro*. No poema em prosa de Júlio de Vilhena "Última Nau" a noite é abertamente definida como decadente: "O sol morreu...Pergunta minha nau à Noite, *a essa decadente*,[14] se navegando tu ao sabor da corrente, sem rumo certo, não terás deante de ti, aberto, eternament(e) aberto o olhar p´rá beleza, pró mar, vasta e glauca planície de mystério?!..." (*Centauro*, p. 79). Esta não é apenas a noite mística de Fernando Pessoa ou Álvaro de Campos mas também a da fascinante mas macabra Lady Macbeth de Shakespeare: "Mysterio, supplica de Deus, alma da vida, sangue!.../*Here's the smell of the blood still*...Lady Macbeth.../ *All the perfumes of Arabia...Oh! oh! oh!* (*Centauro*, p. 80). Aliás, também para Luiz de Montalvor, Lady MacBeth e a sua canção (por ela citada em fancês!) e Ofélia são epítomes do decadentismo: "Ela mesma é irmã de Ofélia em pureza no momento onde as suas mãos de crime e de esmeraldas são reais e fugazes como as de encanto da fria virgem objectivada do trágico herdeiro de Elsenore! (*Centauro*, pp. 10-11)

Mas o sujeito do poema de José Vilhena "A Última Nau" não tem por fim perder-se na noite (tal como Lady Macbeth): "Uma onda sobe mais alto do que todas as ondas e saúda a manhã./ Na queda, talvez a voz de Neptuno: A Decadência, senhora é mãe de todas as coisas.../ Há sorrisos de Deus em meu olhar./ Resa gageiro!/É dia. (*Centauro*, p.81). Num sentido contrário ouve-se em *Exílio* num poema do obscuro Martinho Nobre de Mello: "Tudo se esfuma e apaga/ em torva escuridão./Ai dos castelos, si dos sonhos belos! – porque tão alto voas coração? (*Exílio*, p. 30)

[14] O itálico é da minha responsabilidade.

Por outro lado, parece inegável que a entrada de Portugal na Grande Guerra, logo no início do ano de 1916, e no contexto específico de *Orpheu* o suicídio a 28 de Abril, de Mário de Sá-Carneiro (mencionada apenas muito brevemente e de forma discreta numa nota a propósito de uma conferência, em *Centauro*) muito contribuíram para o tom intenso e único de *luto* (*dor*) e *melancolia* (FREUD, 1917) dos textos e poemas (em particular os poemas de Pessoa), para as opções literárias eclécticas de *Exílio*, o seu vanguardismo contido mas não rasurado (ao contrário do que pode parecer à primeira vista). Também o decadentismo absoluto de Montalvor surge marcado pela dor e luto, assim como grande parte da poesia publicada em *Centauro*. Com efeito, a par da noite outros temas maiores que prevalecem nas duas revistas são sobretudo a dor (não raro sado-masoquista) e o luto: a dor e luto da melancólica do absurdo existencial ou sacrificial (estes em particular em *Exílio* – onde o integralista António Sardinha apresenta um belo poema em prosa evocativo a teoria do sacrifício de Pascoaes, e o luto e dor elegíacos, como no poema de Cortes-Rodrigues "Via-Sacra", onde o sagrado e o profano se fundem de modo esteticista e sensacionista, e o sujeito é e não uma figura crística: "Passo na Via-sacra torturada/ de te sentir ausente, meu Amor,/ E ter-te só em mim transfigurada" (*Exílio*, 31). O absurdo da existência, a dor e o luto encontram-se expressos de forma superior nas contribuições de Fernando Pessoa, o poema longo "Hora Absurda" (para *Exílio*, pp. 13-16) e a sequência de 14 sonetos "Os Passos da Cruz" (para *Centauro*, 61-76). Um pequeno exemplo de como o tom e temática desses poemas pessoanos se articulam e fluem de um para o outro:

> O teu sorriso é uma nau com todas as velas pandas
>
> Brandas, as brisas brincam, nas flamulas, do teu sorriso…
>
> E o teu sorriso e o teu silêncio é as escadas e as andas
>
> com que me finjo mas alto e ao pé de qualquer paraíso.
>
> ("Hora Absurda", *Exílio*, p. 13)

Este pequeno momento de alegria não passa de uma evocação fantasmática de um momento de profunda inquietação, de luto por um ser amado, que transforma as cores e formas naturais em signos de morte e destruição: "[…] a cor do Outono é um funeral e apelos/ Pela estrada minha dissonância". ("Passos da Cruz", *Centauro*, p. 63) Pessoa não foi apenas um poeta da dor, mas também um atribulado poeta de amor e das formas de amor e suas contradições. Será bom lembrar este aspecto algo esquecido a propósito destes versos.

O fantasma de Mário de Sá-Carneiro, a ausência da sua escrita, a "conversa acabada" com a alma gémea de Pessoa, é um dos factos contextuais que mais se fazem sentir, conscientemente ou não, nas duas revistas. Começa assim um novo desenvolvimento da estética e pensamento do vazio, da ausência, que tão importante se revela para o universo poético e filosófico de Pessoa. Parece haver antes um forte sentido da experiência da dor, do luto, da melancolia e masoquismo de um amor perdido, mesmo que inconscientes,

associados à maioria dos textos de *Exílio* e *Centauro*. Neste contexto de vazio e absurdo os heterónimos parecem não ter lugar.

As ligações intertextuais com as outras artes são muitas em *Exílio* e *Centauro* embora sobretudo ecfrásticas.[15] Não se manifesta nas revistas de 1916 a ligação à poesia brasileira, cuja presença através de Ronald de Carvalho, contribuiu para a identidade e força de *Orpheu*. Apenas Alfredo Guisado, muito próximo de Mário de Sá-Carneiro parece possibilitar uma ligação com a poesia galega. De facto, o tema da ausência, de aparente falta de uma dimensão internacional (à excepção de Pessoa), tão típica do modernismo europeu, "compensada" por fenómenos como o nacionalismo metafísico, embora também possibilite a emergência do "Portugal-Europa" pessoano em *Exílio* e o orientalismo de Camilo Pessanha em *Centauro*. Com efeito, escreve Pessoa que o sensacionismo (*Orpheu* e ele próprio) é a primeira manifestação de um Portugal-Europa, como a única «grande arte» literária que em Portugal se tem revelado, livre da estreiteza crónica que tem prendido no seu leito de Procustes todos os nossos impulsos estéticos [...]." A este impulso sado-masoquista de castração responde uma "uma plêiade lúcida [...] que enfeixa, com o máximo utilizável do sentimento português, o máximo aproveitável nas actuais correntes europeias." (*Exílio*, p. 46)

Centauro é um projecto literário mais uniforme do que o de *Exílio* muito embora se encontre representado o saudosismo num texto de Júlio de Vilhena, e o sentimento de castração não lhe seja de todo alheio, se pensarmos no título da revista. Em *Centauro*, para além da geometria formal da *myse en abyme* dos sonetos que constituem "Passos da Cruz" de Pessoa o encantatório verso da poesia de Camilo Pessanha e dos 4 sonetos Alberto Osório de Castro dão sem dúvida um tom poético especial onde o esteticismo histórico é levado à perfeição da imagem e do som (cf. Eugénio de Castro). Não é pois apenas Pessoa que torna *Centauro* num momento fundamental para a poesia portuguesa do século XX, a publicação de um conjunto de 15 poemas de Camilo Pessanha (1867-1926), que irão formar o núcleo do seu livro *Clepsidra* (1920). O essencial de uma obra poética está, pois, todo contido nas páginas de *Centauro*. E também esse outro grande modernista exilado no seu país como foram Raúl Leal que desenvolve, num conto/poema em prosa proto-surrealista, uma guerra entre os deuses do Olimpo e os de Wallava, e em que os deuses nórdicos vencem os gregos, sob o corpo de Adonis, como numa ópera inspirada em Wagner, ou numa metamorfose de Chopin em Wagner, imaginando Raul Leal estar aí a origem da religião luterana (protestante, entenda-se)! ("A Aventura de um Satyro ou a Morte de Adonis",[16] *Centauro*, pp. 41-59). As valquírias entram no Olimpo, Afrodite e Atena são mortas, Wotan derruba Zeus, até à derradeira metamorfose do pai dos deuses nórdicos:

> Uma revolução súbita por fim nos céus se dá e tudo, tudo o que até aqui possuía para sempre se eterisa e morre no

[15] De António Ferro arrebatado por Richard Wagner ao simbolismo de Camilo Pessanha ou Pessoa.

[16] O texto surge com a data 1912.

> espírito profundo do profundo Wotan, que perdendo a restante matéria envolvente da sua alma, no Puro Espírito, no Eu Absoluto se torna todo! E assim foi criado o deus de Luthero.... [e Calvino, e Hegel, etc, etc., digo eu] (*Centauro*, p. 59)

Como o tempo urge, resta-me agora tentar responder, muito brevemente, a uma última pergunta: porquê Centauro? Qual pode ser o sentido deste símbolo? Bestialidade, luta contra bestialidade ou beleza; metáfora para o artista modernista?

Em 1913, o ano em Pessoa escreve "Hora Absurda", Ezra Pound num artigo intitulado "The Serious Artist" aparecido também numa outra pequena revista, *The New Freewoman*,[17] afirmara que "a poesia é um centauro", metáfora que se ajusta perfeitamente à intenção do título da revista portuguesa:

> Poetry is a centaur. The thinking word-arranging, clarifying faculty must move and leap with the energizing, sentient, musical faculties. It is precisely the difficulty of this amphibious existence that keeps down the census record of good poets (1935, p. 52).

Mas a poesia não é apenas não é apenas essa difícil arte "anfíbia" e saltitante entre pensamento e música de que nos fala o jovem Pound, tendo o centauro por metáfora. O centauro é ele próprio metafórico tanto para o poeta como para os seus opositores. O desenho de Cristiano Cruz da capa da revista *Centauro* apresenta-nos um esboço de um centauro só, prostrado e aturdido (como se tivesse regressado de um combate), mas que ainda segura numa das mãos o arco e as flechas. Trata-se de um desenho que sugere uma representação de Quíron, o bom (e único) centauro pedagogo que, ao contrário de todos os seus semelhantes, os outros Centauros, não denota o primado da bestialidade (mesmo poética) mas a inteligência e sensibilidades superiores, alegoria para a situação trágica que viu nascer e viveu a modernidade e o modernismo em 1916, em Portugal e na Europa. Relembrando-nos que o modernismo foi sobretudo primeiro o resultado de muitas pequenas publicações fora das linhas editoriais dominantes na Europa e América, estas duas efémeras revistas contribuem, assim, de forma única para o perfil poliédrico do modernismo poético português (1915-1917) ou, para utilizar uma metáfora pessoana, heteronímico, nos seus temas, motivos, fases e contradições, mas sem deixar de reflectir os principais rostos da modernidade: a vanguarda, o modernismo/sensacionismo, o decadentismo, em particular no que têm de oposição ao kitsch e à "anestesia emocional", tão vivos ontem como hoje.

[17] Ezra Pound, "The Serious Artist", *The New Freewoman*, Vol.1, N. 10, 1 November 1913, pp. 194-195.

Bibliografia seleccionada

ALMEIDA, Teresa. Nacionalismo e Modernismo: O Projeto Exílio. In: **Exílio**, edição fac-similada, Org. Teresa Almeida, Lisboa, Contexto, 1982.

BASTOS, Mário Vítor. Walt Whitman and Fernando Pessoa in 1910. In: **Encontro da Walt Whitman Transatlantic Association**, Università di Macerata, 2010 (inédito; e-book).

_____. Arte de Ser Português Revisitada, 2016. In: **Arte de Ser Português**, (no prelo).

CALINESCU, Mate. **Five Faces of Modernity**. Duke University Press, 1987.

CENTAURO, edição fac-similada. Org. Nuno Júdice. Lisboa: Contexto, 1982.

FREUD, Sigmund, Trauer und Melancholie, (1915, 1917), disponível em <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-trauer-melancholie-psychologie.html> Acesso em: 20 julho, 2016.

_____. **On Murder, Mourning and Melancholia**. Trad. Shaun Whiteside, Introd. Maud Ellmann. London: Penguin Books, 2005.

MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português.** Lisboa: Caminho, 2008.

EXÍLIO, edição fac-similada. Org. Teresa Almeida. Lisboa: Contexto, 1982.

JÚDICE, Nuno. Da Afirmação Simbolista à Decadência. In: **Centauro**, edição fac-similada. Org. Nuno Júdice. Lisboa: Contexto, 1982, pp. V-XVI.

PESSOA, Fernando. **Textos de Crítica e Intervenção**. Lisboa: Ática, 1980.

_____. **Sensacionismo e outros ismos.** Ed. crítica Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

POUND, Ezra. **Literary Essays**. New York: New Directions, 1935.

_____. The Serious Artist. In: **The New Freewoman**, Vol.1, N. 10, 1 November 1913, pp. 194-195.

WELLEK, René. **A History of Modern Criticism 1750-1950.** Volume 8. New Haven and London: Yale University Press, 1992, pp.187-223.

Recebido para publicação em 11 nov. 2016.

Aceito para publicação em 16 jan. 2017.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0002

1916: Um ano de revistas literárias

1916: A year in portuguese literary magazines

Ricardo Marques*

Resumo: Como se sabe, o tempo da Primeira República (1910-1926) foi um tempo instável. Cerca de 40 governos em 16 anos perfizeram uma média de 3 governos por ano, mediado por grande descalabro financeiro e assassínios e golpes de estado sangrentos.Partindo dessas duas revistas fundamentais do Modernismo Português (*Exílio* e *Centauro*), o propósito da nossa comunicação será o de preencher o espaço por vezes nebuloso que existe à sua volta, mostrando um panorama rico de publicações periódicas, de norte a sul do país, com os mais diversos protagonistas e intuitos, mas apresentando igualmente continuidades e pontes.

Palavras-chave: Primeira República; Modernismo Português; Revistas Literárias

Abstract: As is known, the time of the First Republic (1910-1926) was an unstable time. About 40 governments in 16 years mean an average of 3 governments per year, mediated by large financial catástrofe, assassinations and bloody coups.Departing from these two fundamental magazines of Portuguese Modernism (Exílio and Centauro), the purpose of our paper is to fill the space at times nebulous nebulous that there is around, showing a rich panorama of periodicals, from north to south, with the most diverse protagonists and motives, but also presenting continuities and bridges.

Keywords: First Republic; Portuguese Modernism; Literary magazines

* IELT/FCSH-Universidade Nova de Lisboa – Bolseiro de Pós-Doutoramento FCT SFRH/BPD/101758/2014. Email: ricardomfm@gmail.com

De um modo geral, existem cerca de 40 publicações periódicas de interesse literário surgidas no ano de 1916[1], um pouco por todo o país. Para este conceito de 'publicação periódica' convergem sobretudo dois tipos de publicação: em primeiro lugar, revistas de carácter e linha estética muito particulares, como é o caso de *Exílio* e *Centauro*, as revistas que hoje celebramos, e jornais de interesse literário, na maior parte dos casos menos interessantes desse ponto de vista.

As publicações periódicas, normalmente vistas como de somenos importância, dada a sua efemeridade, dão-nos informações muito importantes sobre: autores e editores, época social-cultural-política em que estes escreveram, as efemérides e canonizações de autores falecidos, publicidades, bem como permitem traçar os locais em que se encontra alguma actividade cultural. A sua característica principal acaba por ser, precisamente, um testemunho válido e fidedigno do contexto em que foram publicadas.

Penso estarmos todos cientes que estes dois números de *Exílio* e *Centauro* representam uma invectiva de *arrière-garde* no que toca ao modernismo experienciado em *Orpheu* no ano anterior. Esta linha simbolista e decadentista das duas revistas, que atinge picos de qualidade, por exemplo, nos poemas inéditos de Pessanha em *Centauro*, que mais tarde surgirão em *Clepsidra* (1920), esta linha simbolista não causa o impacto da revista do ano transacto. Para ser exacto, estas revistas talvez estivessem nesse 'ponto de confluência' entre uma réstia de simbolismo do fim do século anterior e um ousado e recente futurismo, de que nos fala Nuno Júdice na abertura da sua edição de *Centauro*. O Modernismo destas duas revistas que hoje celebramos aproxima-se talvez de um conceito de 'Modernismo' presente nas letras hispano-americanas da altura, de onde temos tantos e valorosos exemplos - Delmira Agustini (1886-1914), Leopoldo Lugones (1874-1938) ou Herrera y Reissig (1875-1910).

Por motivos óbvios de tempo e de estruturação de ideias trago apenas alguns exemplos paralelos a *Exílio* e *Centauro*, mas que as acompanham na viagem de 1916.

*

Uma rápida análise deste período permite-nos perceber que, do ponto de vista do conteúdo, não é só a poesia e o folhetim narrativo que aparece nas revistas literárias – o teatro tem uma grande importância. 1916 foi um ano em que surgiram 3 revistas focadas no mundo do teatro e dos espectáculos em geral. Daniel Pires, no seu *Dicionário da Imprensa Periódica Literária (1900-1940)*, dá-nos conta de mais de 30 revistas com este enfoque para todo o período da primeira república.

As revistas que surgem neste ano são todas sediadas em Lisboa: *A Comédia de Lisboa*, *A Ribalta*, *A Pateada*, nomes alusivos a esta área artística. Nelas escrevem mais ou menos os mesmos críticos, por vezes também eles dramaturgos e poetas, que vêm de outras publicações sobre teatro em todo o período:

[1] Baseio os meus cálculos não só nas minhas próprias pesquisas na Biblioteca Nacional de Lisboa, mas igualmente nas resenhas descritivas presentes nos livros de Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*, Porto, Lello & Irmãos, 1992 [1982], Clara Rocha, *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, INCM, 1985 e Daniel Pires, *Dicionário da Imprensa Periódica Literária*, 1900-1940, primeiro tomo, Lisboa, Grifo, 1996.

Alfredo Pinto (Sacavém), André Brun, Félix Bermudes, Afonso Lopes Vieira, Gustavo Sequeira, entre outros.[2]

Muito interessante, ainda que não seja puramente uma publicação literária, é o *Almanach de Palcos e Salas*, uma colecção vinda já do século XIX (1888), organizado por um destes críticos, Gustavo Sequeira, que apresentava uma miscelânea de artigos, música e trechos de peças conhecidas para cada ano. São volumes muito importantes e válidos como documento sócio-cultural de uma época em que vários teatros funcionavam na cidade de Lisboa. Através da análise cruzada de figuras, espaços e textos, podemos ler quem eram os protagonistas, e o gosto coevo, as ideias de teatro. "Modernismo", por exemplo, é palavra que aparece uma vez, ao falar de uma actriz do período – Albertina de Oliveira.

Analisado o almanaque do ano de 1917, uma vez que os textos eram escritos maioritamente no ano anterior [1916], pode-se perceber um maior afluxo de Nacionalismo. É caso paradigmático o poema 'Pátria' de Joaquim dos Anjos, morto dois anos depois, em 1918, tipógrafo e poeta e figura finissecular de relevo, tradutor de Victor Hugo, etc.

Lemos igualmente neste almanaque a continuação de um certo parnasianismo finissecular, como em António Feijó, poeta e diplomata de Ponte de Lima, que veio a falecer em Estocolmo, onde estava em serviço, e que dedica um poema de tom fúnebre à sua mulher sueca, recentemente morta.

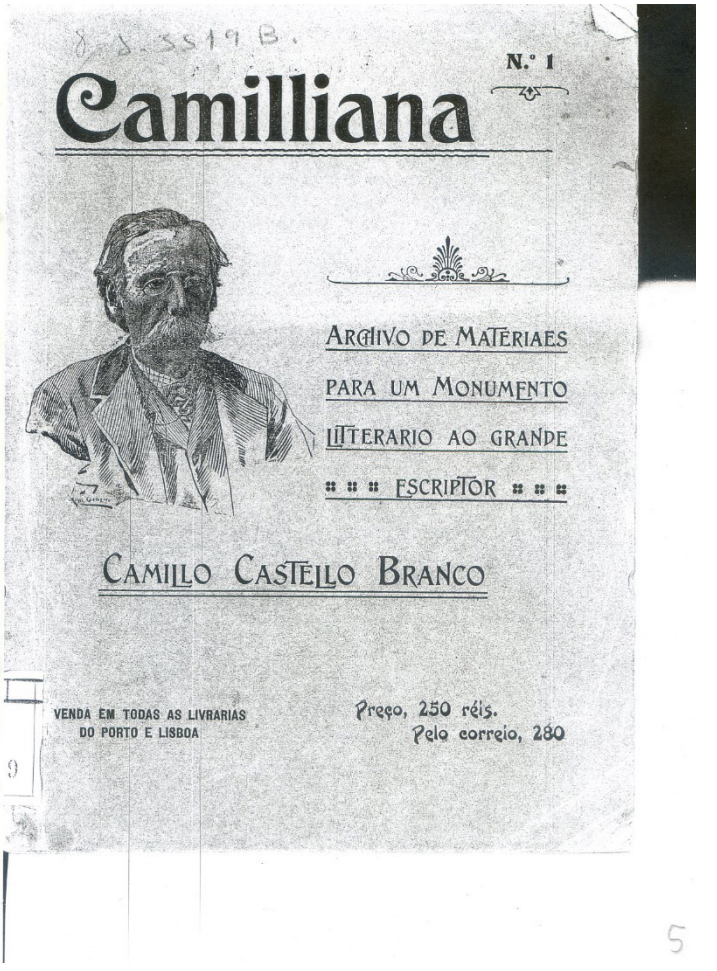
*

Como nos lembramos, Guerra Junqueiro tem um retrato inédito publicado em *Exílio*. A enaltação de figuras patriarcais da literatura do passado é uma constante nas revistas literárias do primeiro modernismo, e 1916 não foi excepção. Na verdade, o ano começa logo com uma publicação literária em volume único, que pretende ser, de acordo com o subtítulo, um "arquivo de matérias para um monumento litterario ao Grande Escritor Camillo Castello Branco" e dá pelo nome de *Camilliana*. Saído no Porto no dia 1 de Janeiro, é um belo exemplar, o que está na Biblioteca Nacional, com uma foto inédita até então do escritor, e com pormenores estéticos bem ao gosto da época (como os motivos *art nouveau* dos bordos ou dos *incipit*).

Camilliana, 'ponto de concentração e convívio de todos os que professam o culto camiliano', como nos diz Alfredo de Faria no editorial, não pretendia ser um acto isolado, estando 'no seu programa a reedição de interessantissimos folhetins [...] do Mestre'. Não foi, porém, o que aconteceu. A revista apenas teria este número único, mas inclui logo colaboradores de peso: Eduardo Sequeira, Pinheiro Chagas, Sebastião Lima.

[2] Para quem se interesse por estes aspectos da vida teatral, ainda que não lida pelas publicações periódicas literárias, recomenda-se *O Teatro de Lisboa no Tempo da Primeira República*, de 2004 (INCM), da autoria de Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos.

Legenda: Capa do número único da publicação "Camilliana"



Já *Gente Lusa* (1916-17) foi uma revista igualmente surgida em Janeiro e que percorre em 10 números e 2 séries todo o ano de 1916 e 1917. A sua índole, como o nome indica, é eminentemente nacionalista, paralela à de *Exílio* e *Centauro*. "*In Hoc Signo Vinces*", máxima cristã do imperador Constantino I aparece associado ao título logo na capa - *Gente Lusa*. Veja-se agora o seu subtítulo - *Arquivo* - a revista está sempre com um pé no presente e outro no passado, publicando inéditos do início do século e do fim do século anterior. Camilo e Manuel Laranjeira são autores homenageados no afã de compilar informação de referência sobre o que designam como 'Letras e Artes portuguesas'. Nele colaboram variadíssimos autores, alguns ainda hoje lidos e estudados, como é o caso de Leonardo Coimbra ("Aspectos da Vida Religiosa (notas)", datado de Dezembro de 1915), e inclui um inédito de Júlio Brandão.

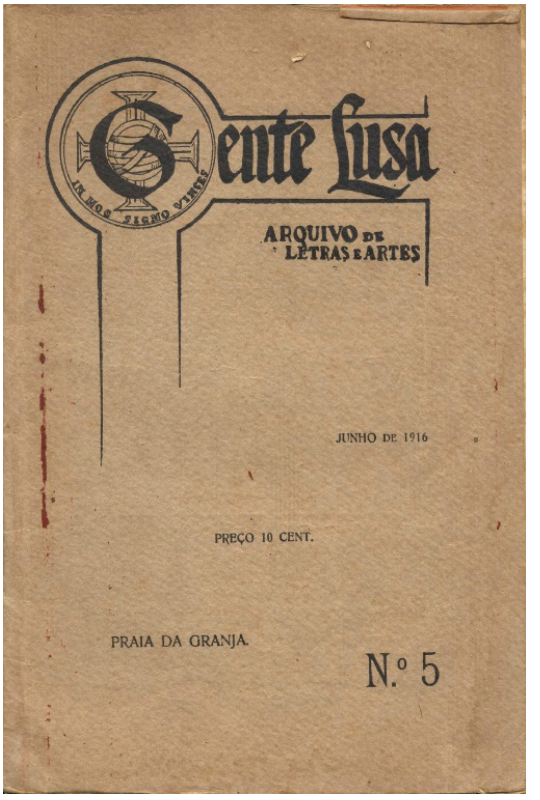
O seu propósito, logo denotado no primeiro número é inequívoco:

> 'Não temos programa; não fazemos promessas.
>
> *Gente Lusa* não ousa disputar primazias às suas irmãs ilustres, tão pouco pretende marcar nas letras e nas artes pátrias o lugar que caberia a um esforço pioneiro.
>
> A sua aparição traduz - quando muito - a aspiração de gente moça para quem a vida é uma primavera constante, um campo de luta onde apraz entrar quichotescamente, com o coração cheio de fé e de vizeira erguida.
>
> A sua obra não será fecunda, mas o seu esforço é generoso e são; as suas páginas não conduzirão à imortalidade através dos domínios da erudição, da arte e da filosofia, mas hão-de com certeza encerrar aquela parcela mínima de Beleza sem a qual a Vida seria uma eterna via dolorosa.
>
> Nascida numa terra de glorioso passado Gente Lusa processará o culto nobilíssimo da Tradição, não para diante dela se quedar em contemplação doentia, antes muito singelamente para na sua força salutar beber alentos para a realização de uma tarefa bem digna da terra portuguesa.
>
> Aos novos, àqueles que, como nós, crêem e sonham, iremos pedir um pouco da sua Fantasia - dessa Fantasia que vôa tão alto no céu azul como o bando de gaivotas que, ruflando as asas, neste momento passa sobre as nossas cabeças e, em lentos e caprichosos volteios, vai, lá longe, em pleno mar, beijar a crista rendilhada das ondas...'

Retomarei este programa mais à frente. Para já, é de notar que esta relevância da 'terra portuguesa' é algo que se traduz igualmente nas opções estéticas dos directores da revista. António Carneiro, o pintor portuense, é um grande colaborador na sua parte estética. Em todos os números aparece um desenho seu, normalmente submetido ao tema do número. No caso do primeiro e do segundo, serão respectivamente Camilo e Manuel Laranjeira que aparecerão. No terceiro número aparece o desenho de uma Ronda, uma roda de mulheres dançando, aspecto bem tradicional da cultura portuguesa. Já o número quatro e o número cinco revelam duas fotografias, uma do claustro do Pilar, e outra de uma escultura da figura mitológica de Baco, da autoria de Teixeira Lopes (foto sem indicação de autoria). Nos 5 números da II série, já de 1917, aparecerá uma miscelânea de suportes e auto: no número 1 é a fotografia de uma jarra ("Manoel Bernardes") vista numa exposição em Lisboa, alusão às conquistas dos descobrimentos, fabricada na Fábrica da Torrinha, em Gaia. Número 2 é um desenho de Eça por António Carneiro, o número 3 volta a ser uma fotografia, desta feita do Mosteiro do Grijó, no número 4 um desenho de Carneiro - La Bilbaínita, uma alusão a um artigo, algumas páginas antes sobre "Sete Danças de 'La Bilbaínita', de Manuel de Sousa Pinto. O último número tem a mais-valia de um desenho de Domingos Sequeira, de índole mitológica.

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

Legenda: Capa interior do nº5 da revista "Gente Lusa"



Legenda: Capa do 1ºnúmero da Série II da revista "Gente Lusa"

Curiosamente, no primeiro número, dedicado a Camilo, aparece uma crítica muito favorável à *Camilliana* (coluna intitulada de "Livros", a última página de *Gente Lusa*, escrita por Ruy Vaz, o mesmo crítico de arte que colabora daí a dez anos em *Athena*, com Pessoa). Aliás, toda a secção é dedicada a Camilo visto o outro livro recenseado ser uma nova edição de *A Brasileira de Prazins*, na colecção 'Lusitania', seu décimo quarto volume, editada nada mais nada menos do que pelos 'importantes livreiros senhores Lello & Irmãos", a livraria que todos conhecemos ainda no Porto. Uma colecção que já teria então o Menina e Moça de Bernardim Ribeiro, por exemplo, e que é recomendada encomiasticamente por Ruy Vaz quer pela "modicidade do seu preço, quer pela sua original e primorosa apresentação".

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

O segundo número é dedicado a Manuel Laranjeira (1877-1912), escritor e pensador de Santa Maria da Feira. Suicidado aos 35 anos depois de uma batalha difícil e constante com a sífilis, que contrai criança, era um culto e

letrado médico, exemplo de um certo pessimismo finissecular.

Nos números seguintes (3,4 e 5) não parece haver uma consagração temática a uma personalidade. Laranjeira e Camilo aparecem dispersamente, sejam como autores em nome próprio (cartas inéditas, sobretudo) sejam como autores estudados. António Augusto Soares de Passos (1826-60), figura portuense conotada com o Ultra-Romantismo, aparece brevemente no número 3, porém, com cartas escritas durante a Revolução de 1851.

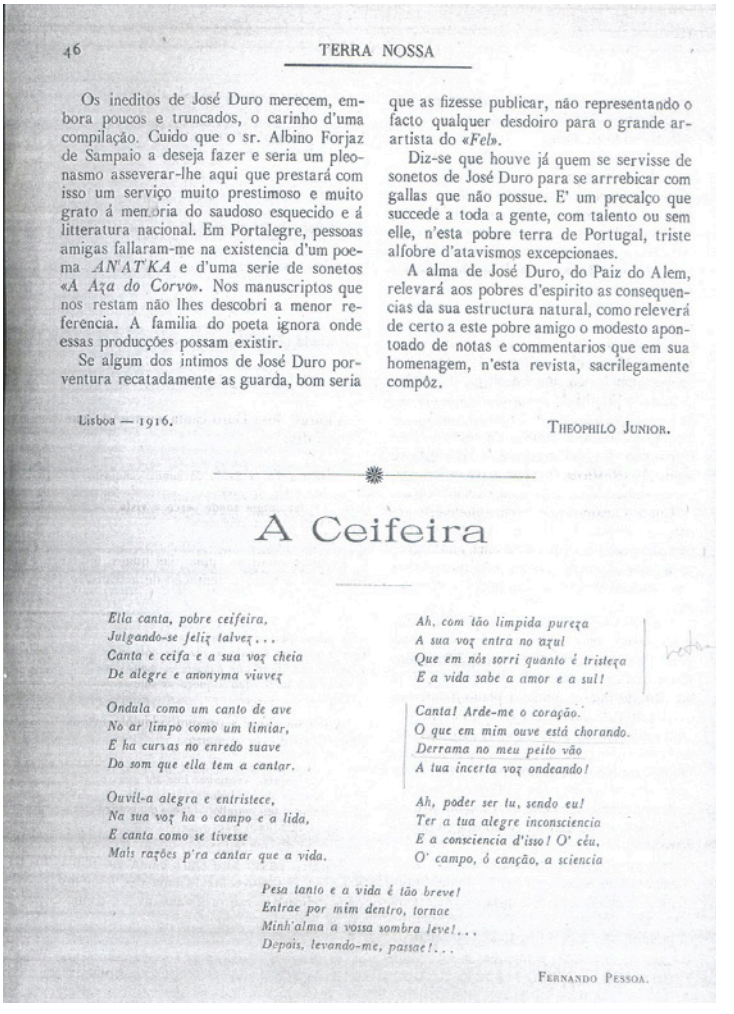
Na recensão literária, a partir do terceiro número há igualmente uma mudança de crítico. Ruy Vaz é substituído pelos pseudónimos - Aquiles e Pátroclo. Dada a alusão grega, é muito possível que este seja pseudónimo de Narciso de Azevedo (1888-1969), tendo em conta igualmente as suas poesias dispersas na segunda série, sempre com citações clássicas e de um pendor sexualizante muito indirecto. Esta pista é-nos dada por uma nota dos próprios Aquiles e Pátroclo, numa recensão a um livro de odes à maneira de Horácio da autoria do jovem poeta António Ferreira. É-nos assim dito na recensão: "No próximo número publicaremos sobre as *Horacianas* uma apreciação de Narciso de Azevedo." O que acabou por não suceder, diga-se.

Um pormenor curioso das recensões e nótulas, o que não abona a favor da idoneidade e da imparcialidade que deviam ser características deste tipo de labor, é que alguns dos autores recenseados são ou foram colaboradores de *Gente Lusa*, como é o caso de António Carneiro (recenseado nas nótulas finais com uma alusão a uma exposição a decorrer nessa altura), de Júlio Brandão, ou de Eduardo Pimenta, de António de Lima. Esta estratégia funciona duplamente como um auto-elogio da própria revista, bem como de um proteccionismo do talento 'da Terra de glorioso passado' que é o Porto, como nos é dito no editorial.

*

Terra Nossa é o meu exemplo final. A sua importância centra-se fundamentalmente no facto de uma versão inicial de "A Ceifeira" aparecer no terceiro número, de Setembro de 1916 (Mensal, 1º é em Maio), versão que é depois revista quando aparece em *Athena*, nº3, 1924, e que é próxima daquela que conhecemos (retira uma estrofe e reescreve dois versos). Curiosamente, é por volta desta altura que o autor decide retirar o circunflexo de Pessôa.

Legenda: Poema "A Ceifeira", na sua primeira publicação na revista "Terra Nossa"



46 TERRA NOSSA

Os ineditos de José Duro merecem, embora poucos e truncados, o carinho d'uma compilação. Cuido que o sr. Albino Forjaz de Sampaio a deseja fazer e seria um pleonasmo asseverar-lhe aqui que prestará com isso um serviço muito prestimoso e muito grato á memoria do saudoso esquecido e á litteratura nacional. Em Portalegre, pessoas amigas fallaram-me na existencia d'um poema *ANATKA* e d'uma serie de sonetos *«A Aza do Corvo»*. Nos manuscriptos que nos restam não lhes descobri a menor referencia. A familia do poeta ignora onde essas producções possam existir.

Se algum dos intimos de José Duro porventura recatadamente as guarda, bom seria que as fizesse publicar, não representando o facto qualquer desdoiro para o grande artista do *«Fel»*.

Diz-se que houve já quem se servisse de sonetos de José Duro para se arrebicar com gallas que não possue. E' um precalço que succede a toda a gente, com talento ou sem elle, n'esta pobre terra de Portugal, triste alfobre d'atavismos excepcionaes.

A alma de José Duro, do Paiz do Alem, relevará aos pobres d'espirito as consequencias da sua estructura natural, como relevará de certo a este pobre amigo o modesto apontoado de notas e commentarios que em sua homenagem, n'esta revista, sacrilegamente compõz.

Lisboa — 1916.

Theophilo Junior.

A Ceifeira

Ella canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez...
Canta e ceifa e a sua voz cheia
De alegre e anonyma viuvez

Ondula como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,
E ha curvas no enredo suave
Do som que ella tem a cantar.

Ouvil-a alegra e entristece,
Na sua voz ha o campo e a lida,
E canta como se tivesse
Mais razões p'ra cantar que a vida.

Ah, com tão limpida pureza
A sua voz entra no azul
Que em nós sorri quanto é tristeza
E a vida sabe a amor e a sul!

Canta! Arde-me o coração.
O que em mim ouve está chorando.
Derrama no meu peito vão
A tua incerta voz ondeando!

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciencia
E a consciencia d'isso! O' céu,
O' campo, ó canção, a sciencia

Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entrae por mim dentro, tornae
Minh'alma a vossa sombra leve!...
Depois, levando-me, passae!...

Fernando Pessoa.

Diz o 'Ponto Final', última página da revista, do primeiro número:

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

Os objectivos traçados não são muito diferentes daqueles que lemos em *Gente Lusa*, se compararmos os dois editoriais – enquanto

a revista do Porto nos assegura não ter qualquer programa – assunção reiterada no início da segunda série, em 1917 – aqui o mensário é caracterizado como 'modesto', pretendendo apenas por em dia uma 'emoção nostálgica' desta região do país. Ambas, no entanto, reiteram que há um caminho maior, mais ambicioso: o culto nobilíssimo da tradição, no caso de *Gente Lusa*, e a inspiração 'a caminho de um 'objectivo maior' no caso de *Terra Nossa.*

Passemos então a entrever a estética das capas, e a forma como esta vai no mesmo sentido. De uma forma geral, esta apresenta-se sem muitos pormenores, com alusão à vida alentejana. As cores são muito suaves – azul celeste para a primeira capa, amarelo limão na segunda e de tons pastel na terceira. No primeiro número, quem desenha a capa é Martinho Gomes da Fonseca, de 25 anos na altura (1890-1972), discípulo de Columbano Bordalo Pinheiro. No número dois, da capa diz o Ponto Final, última página da revista, "O desenho da capa d'este número da *Terra Nossa* é um motivo alentejano, que Saavedra Machado tirou do natural em pleno campo. Figura a casa do ferreiro, em Santa Victoria do Ameixial, pequenina aldeia, repleta de evocações, no extremo do concelho de Estremoz". Já o terceiro e número final, é da autoria de novo discípulo de Columbano, Gil Romero, e temos a informação que o original é uma aguarela a cores.

Legenda: Capas dos 3 números da revista "Terra Nossa"

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

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

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

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

*

Parece-me assim, por esta brevíssima análise de revistas literárias do ano de 1916 que Exílio e Centauro não estariam sozinhas na sua invectiva nacionalista e decadentista. Por um lado parece haver um desejo de ser fiel à tradição nas três revistas mais de perto analisadas, de forma a assim estar mais atento ao presente das coisas simples, e assim mais actual. Por outro, assiste-se a um outro movimento paralelo de sacralizar e canonizar autores finisseculares e ainda pertencentes ao século anterior, de forma a cimentar as fundações dessa mesma tradição – autores que, como se viu, em tudo têm a ver com a terra gloriosa de Portugal e do local de onde vieram.

Referências Bibliográficas
Monografias:

GUIMARÃES, Fernando, **Simbolismo, Modernismo, Vanguardas**, Porto, Lello & Irmãos, 1992 [1982].

PIRES, Daniel, **Dicionário da Imprensa Periódica Literária**, *1900-1940*, primeiro tomo, Lisboa, Grifo, 1996.

ROCHA, Clara, **Revistas Literárias do século XX em Portugal**, Lisboa, INCM, 1985.

VASCONCELOS, Ana Isabel et al, **O Teatro de Lisboa no Tempo da Primeira República**, Lisboa, INCM, 2004.

Revistas literárias:

Exílio: Revista Mensal de Arte, Lettras e Sciencias, Dir. lit. Augusto de Santa-Rita, Lisboa, Rodrigues e Cª, 1916. (número único).

Camilliana: Archivo de Materiaes para um Monumento Litterario ao Grande Escriptor, Dir. lit. Alfredo de Faria, Porto, A.F., 1916. (número único).

Centauro: Revista trimestral de Literatura, Dir. lit. Luís de Montalvor, Typographia do Annuario Commercial, 1916. (número único).

Gente Lusa: Arquivo de Letras e Artes, Dir. Carlos de Morais, Zacarias Correia, Praia da

Granja, António Reis, 1916-17. (10 números, 2 séries)

Terra Nossa, Dir. lit. António Lobato Adegas, Lisboa, Typ. Annuario Commercial, 1916. (3 números).

Recebido para publicação em 29 out. 2016.

Aceito para publicação em 10 jan. 2017.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0003

A revista *EXÍLIO*, de santa rita e pessoa, e o seu ocultismo

The magazine *EXÍLIO*, by santa rita and pessoa, and its occultism

Pedro Teixeira da Mota*

Resumo: O presente ensaio centra-se na revista *Exílio* na continuidade das publicações Modernistas, especialmente nas suas ligações com *Orpheu* e *Centauro*. Para o alcance da proposta dessas relações dialógicas, discutem-se alguns aspectos como: a) a amizade entre Augusto de Santa-Rita, director, e Fernando Pessoa, colaborador e provavelmente um dos ideólogos por detrás da publicação; b) o conteúdo da revista *Exílio*: colaboradores, artigos e desenhos simbólicos; c) o editorial ou *Justificação* e as suas linhas de força espirituais; d) alguns aspectos ocultos e esotéricos na obra de Augusto Santa-Rita e Fernando Pessoa, em especial nos textos e poemas de ambos na *Exílio*; e) o artigo final de Fernando Pessoa, como mestre do movimento Sensacionista, com as suas tendências esotéricas, e crítico e instrutor de dois jovens poetas sensacionistas; f) a ideia de missão e do "É a Hora", agora; g) a Tradição Templária na *Exílio*, em Augusto de Santa-Rita e em Fernando Pessoa.

Palavras-chave: *Exílio*, Augusto de Santa-Rita, Fernando Pessoa

Abstract: The presente paper focuses on *Exílio* magazine in the continuity of Modernists publications, specially in its relations with *Orpheu* and *Centauro*. To reach the proposal about these dialogical relations, we discuss some aspects such as: a) the friendship between Augusto Santa-Rita, the director, and Fernando Pessoa, collaborator and probably a master mind beyond the publication; b) the contents of the magazine *Exílio*: the colaborators, the articles and the symbols; c) the editorial or *Justification*, by Augusto Santa-Rita, and its spiritual lines of force; d) some occult and esoteric aspects in the works of Augusto Santa-Rita and Fernando Pessoa, specially in the texts and poems of both of them in *Exilio*; e) the final article by Fernando Pessoa, appearing as the master of the Sensacionist movement, with its esoteric trends, and critic and instructor of two young sensacionist poets; f) the idea of mission and "it is the Hour", now; g) the Templar Tradition on *Exílio*, Augusto Santa-Rita and Fernando Pessoa.

Keywords: *Exílio*, Augusto de Santa-Rita, Fernando Pessoa

* Pesquisador independente no espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Portugal, Portugal, e autor de quatro livros de inéditos em 1988 e 1989: Moral, Regras de Vida e Condições de Iniciação, Grande Alma Portuguesa, Rosea Cruz. E-mail: viva.erasmo@gmail.com.

A revista *Exílio* é dada à luz em Abril de 1916, poucos meses depois do brilho da revista *Orpheu* ter começado a desvanecer-se, talvez como outra onda do mesmo mar ou para assinalar uma continuidade tripla, de geração, de ideologia e de individualidades, pois tem como fundadores três membros de *Orpheu*, Pedro de Menezes (pseudónimo de Alfredo Pedro Guisado), António Ferro e Armando Cortes-Rodrigues, além de Augusto Santa-Rita que será o único director.

Ela surge como um contraponto, uma síntese entre *Orpheu* modernista e europeísta, o ambiente que a acolhera com grande alvoroço, incompreensão e irritação e as outras potencialidades afectivas, culturais e espirituais da mesma geração portuguesa...

O sumário na primeira página do número 1 e único discrimina os vários artigos e colaboradores, destacando-se neles a *Justificação* inicial por Santa-Rita e o artigo final de Fernando Pessoa, pois além do poema "Hora Absurda", participa com um texto doutrinário e de crítica, no qual veícula certos aspectos ocultistas, nomeadamente quanto ao modo como via então o seu grupo e movimento, país e época.

A relação de Fernando Pessoa e Augusto Santa-Rita, nascidos no mesmo ano de 1888, foi amistosa, embora só haja anotações no Diário pessoano de 1913 assinalando a amizade e os encontros que tinham no Chiado, mas não nos surpreende que ao longo dos anos ela se tenha mantido, tanto mais que Augusto Santa-Rita se interessava também pelo Ocultismo, algo essencial no percurso de Fernando Pessoa.

Assim nesse mesmo ano de 1916, mas já em Setembro, Fernando Pessoa em carta a Armando Cortes-Rodrigues, depois de dizer que *Orpheu 3* em breve estaria nas bancas, referia que de importante literariamente só havia a registar, além do *Manifesto anti-Dantas* de Almada Negreiros, a *Luz Poeirenta* de Silva Tavares, dedicado a ele, e as *Praias do Mistério* de Augusto de Santa-Rita.

Quando lemos com mais cuidado ou sensibilidade a *Justificação* prefacial de Augusto Santa-Rita observamos palavras que podem ter por detrás ou no seu interior dimensões ocultas à primeira vista ou leitura e serem portanto referenciais de conhecimentos ou doutrinas esotéricas.

Assim, diz-nos Augusto Santa-Rita na *Justificação* ou seu manifesto da revista, a nova geração literária assume-se "como Cristo", isto é, como ungida para se sacrificar em «calvário de Beleza», para assumir a sua independência ou "autocracia moral" de modo a impor "à massa amorfa de um povo de inconscientes emotivos um novo credo, irritante sem querer" (1982, p.5).

Mas esta geração antes de apregoar a sua mensagem (e seria bom sabermos se a *Justificação* também teve algum dedo pessoano...) confessa a sua linhagem, a sua pertença à Tradição Cultural Espiritual Portuguesa (por vezes, pequenamente interpretada como nacionalismo), que tem passado os seus motes e ritmos ao longo dos séculos através dos poetas, identificados a aves que cantam às mulheres e mães, as quais depois os ensinam e transmitem. Alguns seres são mesmo evocados, "Senhor Rey D. Dinis, Camões e Bernardim, Crisfal,

Bocage e Tolentino, Antero, Cesário Verde, António Nobre e tantos outros rouxinóis".

"Qual outro menino Deus", como "novo Cristo do Ideal", a geração e revista "revelará o céu que existe aquém das nossas almas", "despertará do seu sono mortal as coisas imortais", "curará os leprosos da Ignorância com a fé em seus merecimentos", "ela emprestará a luz magnífica dos seus olhos aos que vivem nas trevas da Inconsciência", "ela matará a sede e a fome de beleza com o milagre do seu Génio", "o seu lema é de Paz, de Amor e de Beleza".

Esta *Justificação* prefacial, bem cheia de aspirações espirituais, parece implicar algum conhecimento esotérico que sabemos já estar razoavelmente desenvolvido em Fernando Pessoa, desde a adolescência a ler boas obras e algumas de esoterismo e que em 1915 começara a traduzir do inglês obras de Teosofia para a editora A. M. Teixeira.

Quanto a Augusto Santa-Rita também o detinha, pois em 1912 publicara as *Árias, Rezas, Canções e Cantares*, e em 1916 as *Praias do Mistério*, onde o seu conhecimento do mundo astral e dos Anjos manifesta-se, embora seja em 1925 que ele mais plenamente transmite elementos ocultistas com o *Auto da Vida Eterna*, no qual encontramos entre as personagens tanto o Anjo de cada um dos intervenientes principais como também o seu corpo astral, o que implica o conhecimento da existência, ou da doutrina, dos vários planos ou mundos, tais como por exemplo Fernando Pessoa apresenta "etérico, astral, mental, espiritual e monádico" (Esp. F. P. 53A-46, in *Rosea Cruz*), ou mais resumidamente "o astral, o mental e o espiritual", e dos seres celestiais correspondentes a eles, algo que Fernando Pessoa também muito especulou, nomeadamente na linha das nove ou dez hierarquias angélicas que tanta voga tiveram no Ocidente desde que o pseudo-Dionísio Aeropagita as delineou ou criou, numa linha das emanações neo-platónicas.

Podemos perguntar, nesta *Justificação* ou apresentação do projecto, o que se consubstancia como o «céu que existe aquém das nossas almas»? Preferiu o aquém em vez do além, para marcar uma proximidade dinâmica? Será o plano astral luminoso ou mesmo o espiritual, ou será apenas o desejo, o sonho, a utopia?

Estará ele ligado com o despertar do sentido de imortalidade que acordará as pessoas, que as retirará da ignorância em relação aos seus merecimentos e à fé viva que se deve ter neles? Ou este céu está ligado mais à luz espiritual e à verdade as quais, ao começarem a irradiar dos olhos, vencem a obscuridade da ignorância inconsciente e desvendam o mundo espiritual e divino?

Está Augusto de Santa-Rita a apelar a um vero despertar espiritual, a um assumir do corpo espiritual, ou seja de uma alma que se reconhece como corpo espiritual consciente e irradia luz e amor pelos olhos físicos e subtis?

Ou apela ele ao despertar da genialidade de cada um, à capacidade de revelarmos novas formas artísticas e de beleza?

E o que é ou quem é o Génio, referido por Santa-Rita e que também interessou bastante Fernando Pessoa, levando-o a escrever inúmeras páginas, muitas delas relacionando-o com a iniciação, com as metodologias

ou caminhos iniciáticos para ele, seja como o espírito de cada um, seja como o mestre ou mesmo o Anjo de cada ser.

Será para Augusto de Santa-Rita "o milagre do seu génio" a assunção da missão divina de cada um, e a da geração a que pertenciam "os novos que confiam ainda no Ressurgimento de Portugal"?

Cremos bem que sim, pois a missão da revista será "de Paz, de Amor e de Beleza", levada no "estandarte da nova Geração", e é "Bandeira a cujo pano um punhado de soldados do Pensamento, gritará a victória dos seus ideais" (1982, p.6).

Porquê o nome de *Exílio*, perguntar-se-á? Para além de provir do sentimento de desfasamento em relação ao meio ambiente daquela geração, também já na revista *Orpheu* tal fora bem acentuado na *Introdução* por Luís de Montalvor: "Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do:—Exílio! Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento..."(1971, p.11).

Aflorará igualmente na revista *Centauro*, publicada também nesse ano de 1916, com o seu director, de novo Luís de Montalvor, escrevendo no programa ou primeiro artigo da revista, *Tentativa de um ensaio sobre a Decadência*:

> Somos mais sentidamente decadentes porque somos mais misticamente doentes que todos os místicos de todas as doenças espirituais de todos os tempos. A decadência é para nós o símbolo com que vestimos o estado de alma colectivo de *exilados da Beleza*!... (1982, p.8. Destacados do autor)

Mas na *Exílio* surge talvez mais como exilados de uma primordialidade ou unidade divina, pois a primeira ideia e linha da *Justificação* aponta para uma consciência genésica e primordial: "Saudosa do Pomar de Maravilhas que foi e será sempre Portugal, a cuja sombra o Senhor Rey D. Dinis, Camões e Bernardim, Crisfal, Bocage e Tolentino, Antero, Cesário Verde, António Nobre e tantos outros rouxinóis cantaram..." (1982, p.5).

Este Pomar das Maravilhas com que se designa Portugal pode ser visto como o Pomar das Hespérides, o jardim mítico das maçãs de ouro da imortalidade guardado por uma serpente e seres negativos e que Hércules nas suas provas iniciáticas vencera. À sua sombra vê então Augusto Santa-Rita os imortais poetas portugueses, os rouxinóis perenes fecundando nos seus cantos as mães e assim passando de geração em geração seus conhecimentos e sensibilidades. E por isso o último parágrafo da *Justificação* aponta para o Futuro, assim se desenhando o anel da eternidade consciencializada e demandada: "Exílio: - será finalmente a linda praia em desterro para onde voluntariamente se expatriaram todos os que, independentemente de cor política, confiam ainda no ressurgimento de Portugal pelos novos" (1982, p.6)

Realcemos então esta confiança numa acção despertante, clarificante e libertadora (supra-política...) a que a nova geração se sente chamada e à qual a revista tentará apelar. Com que consciência do seu sucesso ou, pelo contrário, da sua efemeridade, é infelizmente difícil de discernirmos hoje pela escassez de documentos e testemunhos, bem ao contrário de *Orpheu* que tentava então ainda

editar o seu número 3, mas que a morte de Sá Carneiro, o principal financiador, em 26 de Abril de 1916, faria com que o só viesse à luz décadas depois, em 1984. E que, embora terminada como revista, não findasse seu nome e psicomorfismo de geração, augurando-se imortal em sucessivas avatarizações imaginadas pelo amor criativo que unia os seus membros e geração, como tanto Fernando Pessoa e Almada Negreiros afirmaram e escreveram, nomeadamente Fernando Pessoa na apresentação do número 3 e último da revista *Sudoeste*, de Novembro de 1935, dirigida por Almada, com o texto *Nós os de Orpheu*, onde depois de criticar levemente Cortes-Rodrigues por se estar a embrenhar demasiado no catolicismo campestre, termina com o enfático: "Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre. *Orpheu* acabou, *Orpheu* continua". Mas certamente a referência mais bela ou icónica foi no poema que em 1934 dedicou ao seu grande amigo Mário de Sá-Carneiro em que sonha "nesse número de *Orpheu* que há-de ser feito com rosas e estrelas em um mundo novo".

Tendo em conta o que por essa altura Fernando Pessoa entendia como "exotérico, o que pertence à aparência do mundo, esotérico, o que pertence à realidade que está por detrás desta aparência" (Esp. FP. 54A-76), resumamos muito brevemente os vários contributos e relacionando-os com a missão-projecto da revista e o ocultismo e esoterismo que nela e na geração singravam.

O Alfredo Pedro Guisado, já consagrado como poeta paulista e decadentista em *Orpheu*, colabora com quatro sonetos onde canta ao de leve o que refere no título, *O Medo de Satan pela noite*, e sabemos a curiosidade ou a atração por essa figura de marginal ou do Mal por parte de muitos dos simbolistas, decadentistas e modernistas, e entre nós poderemos referir Alberto Osório de Castro, Alfredo Pedro Guisado, Raul Leal e Fernando Pessoa.

Com a colaboração seguinte, histórica e de Teófilo Braga, confirma-se que a revista *Exílio*, na soma e síntese psicomórfica dos seus colaboradores, é bem menos europeísta e modernista que *Orpheu*, pois abrange bastante mais o passado e a história que o modernismo, ultra-simbolismo, decadentismo, sensacionismo e o futurismo dos membros de *Orpheu*.

Esta abrangência é como que um meio termo entre as forças do passado e do futuro, entre a tradição cultural antiga portuguesa e a nova e modernista, e nesse aspecto *Exílio* é altamente significativa e meritória, e não será por acaso que ela surgindo um ano depois de *Orpheu*, uns meses antes da *Centauro* e antes do *Portugal Futurista* tenha, entre os vários colaboradores, o pontífice ou construtor de pontes Fernando Pessoa a assinar o artigo final, cheio de confiança no movimento sensacionista, visão que aos poucos irá contudo abandonar ao aprofundar mais a via ocultista, bem patente na sua poesia ortónima, na qual assinará bem valiosos poemas de cariz oculto, templário e iniciático.

O entrosamento com o passado está então bem patente na segunda colaboração, a do publicista e trabalhador infatigável das Letras e da República Teófilo Braga, que fora ainda amigo do já mítico Antero de Quental, partilhando um excerto do livro *Seiscentistas*,

a sair, sobre o tema "Bragança e Jesuítas. A Restauração de Portugal", onde talvez convenha realçar-se a nota exilada com que termina o artigo, em grande parte sobre o Padre António Vieira:

> Vieira regressara a Portugal em 1675, mas na corte tinham medo dele, como declara o conde da Ericeira: "o seu juízo era superior e não igual aos negócios"; e tratava-os "mais subtilmente do que o compreendiam os outros príncipes e ministros". Nestas subtilezas consistia o jogo da Companhia; por isso, como ele já nada aproveitava aos interesses da corporação, foi atirado para o canto... (1982, p.12)

Em seguida é Fernando Pessoa a contribuir com um poema já de há três anos, "Hora Absurda", bastante decadentista e tingido de desalento, de paúlismo, de absurdo e desistência, acentuando esta tonalidade na *Exílio*, com as vagas sensações-intuições espirituais, tal como a já germinante e pressionante: "É em mim... Sou a Hora, / E a Hora é de assombros...", ou outras mais de imagens imaginadas do que de ideias verdadeiramente sentidas ou vividas: "a minha alma é uma caverna enchida pela maré cheia", "Deitam-se nuas ao luar/ Todas as ninfas (...)", ou ainda que "o meu ouvir o teu silêncio não seja nuvens que atristem/ O teu sorriso, anjo exilado (...)", finalizando com "Eu fui amado em efígie num país para além dos sonhos...".

O contributo, nos antípodas, de António Sardinha, um integralista e tradicionalista dos valores católicos e nacionalistas, é um poema ao valor da luta, da batalha, do sangue, pela Pátria, e em comunhão com os antepassados e os santos, de certo modo o corpo místico de Portugal, sem dúvida uma doutrina e psicomorfismo persistente e fundacional da Tradição Espiritual Portuguesa, ainda que aproximável de diversos modos, alguns muito belos do próprio Fernando Pessoa (caso do poema "Quinto Império"), ou mesmo de Augusto de Santa-Rita, que já no findar da sua vida, em 1952, no caderno nº 1 das *Produções Literárias*, consigna para a posterioridade esta mesma ideia-força de um modo original:

> Fazer versos não é um simples entretenimento como, por exemplo, fazer ou decifrar palavras cruzadas. É uma nobre missão, um apostolado que se cumpre por uma imposição terminante da própria existência espiritual, depois de muito experimentada pelo sofrimento de sucessivas gerações ancestrais.

Ao entrarmos nos três sonetos de Augusto Santa-Rita, escritos em 1915 e 1916, deveremos considerar a parte artística da revista, bem impressa nos caracteres e nas grandes margens, pois o poema *Signal da raça* (que, embora sendo o último a ser escrito, quem sabe se para a revista, será o primeiro no tríptico), está impresso sob um desenho da cruz da Ordem de Cristo, a qual já fora apresentada na capa e frontispício, então com quatro flores de cinco pétalas e desenhadas sob certo esoterismo, quem sabe mesmo se evocando a tradição Rosacruz, mas que não está assinada, devendo contudo pelo estilo ser de Jorge Barradas.

Com feito esta cruz da Ordem de Cristo próxima da Templária, pois os braços são iguais só tendo uma cruz branca vazada no

centro, tem nos seus quatro cantos internos uma flor de cinco pétalas e cremos ser uma rosa, sempre com o centro de cor mais escura ou sanguínea, nas flores de cima, sendo a outra ígnea a do exterior, enquanto que nas inferiores é a pétala mais próxima da circulação axial na coluna que está vermelha ou escura. Haveria em Jorge Barradas algum conhecimento de mandalas, de circulação de energias e da simbólica Rosacruz, ter-lhe-ia sido tal transmitido e encomendado (sobretudo a Cruz de Cristo) por Augusto de Santa-Rita?

Já no desenho do poema "Signal da raça" (1982, p.21), a cruz está dentro de um brasão ou escudo e tem ao centro dessa cruz branca um pequeno sinal de cruz. E não haverá a inserção de outros símbolos pictográficos na revista, podendo então realçar-se a essencialidade mandálica cruciforme escolhida, que leva mesmo as letras do título e a cruz de Cristo a estarem dispostos em cruz e quase num sentido ascendente, no qual a palavra mais horizontalizada *Exílio* faz de braço transversal e de certo modo de consciência de ausência que aspira ao nível espiritual simbolizado pela Rosea Cruz divina no alto.

Voltando agora aos elementos e psicomorfismos dos seus poemas, Augusto de Santa-Rita fala-nos da origem anímica Portuguesa como vinda do Mar e da paisagem, ou seja, da terra, donde se evola a espiritual aragem que gera, no caso particular, os verdes olhos da amada.

Nos olhos dela perpassa a grande Alma Portuguesa e certa luz, sonho e reza. Antero de Quental, por exemplo, e um dos invocados como rouxinol na *Justificação*, entre muitos outros poetas e cantadores anónimos, exaltou também a comunhão que os olhos contemplados reciprocamente permitem e a luz que deles se irradia, ou como Augusto de Santa-Rita exprime: "Eis porque o teu olhar no meu influi".

A tradição lírica e cortês do amor dos Trovadores, ou ainda a Tântrica oriental, desenvolveram bem este olhar iluminante e espiritualizante, expansivo da consciência, aqui em Augusto Santa-Rita capaz de causar até a pitagórica e neo-platónica anamnese, a lembrança de um estado anterior a este, seja o de uma outra vida, seja a reminiscência de um estado de Unidade ou de ligação à Divindade, anterior à queda no corpo físico, não especificando bem Santa-Rita no que crê ou intui: "Teus olhos são espelhos d'outra-Idade/ Onde me vejo no que eu d'antes fui!".

Vemos assim como estes poemas estão algo tingidos pela aspiração de Amor e de Gnose, de Universalidade e de Unidade que constituíam de certo modo o eixo axial de demanda e força dos Templários, da Ordem de Cristo e de Portugal, que Augusto Santa-Rita evocou na capa, poesia e revista e que Fernando Pessoa tanto trabalhará em múltiplos textos e poemas, dos quais convirá destacar o do "Quinto Império", do qual extraímos duas quadras:

> E outros, e outros, gente vária,
> Oculta neste mundo misto.
> Seu peito atrai, rubra e templária,
> A Cruz de Cristo.
>
> Glosam, secretos, altos motes,
> Dados no idioma do Mistério —
> Soldados não, mas sacerdotes,

> Do Quinto Império. (PESSOA, 1999, p.98)

O segundo soneto de Augusto de Santa-Rita, intitulado "Tua Presença" (1982, p.22), é belo e profundo, transparecendo de novo conhecimentos de teorias ocultistas e certa sensibilidade astral. Oiçamos a 1ª quadra:

> Sozinho!... É noite... A voz de Deus me embala
> No murmúrio do vento! e eu rezo e eu digo:
> - Que de mistérios o Silêncio cala!
> - Que deuses cismarão em meu postigo?!

Destacaremos tanto a entrada subtil da palavra ou voz da Divindade no murmúrio do vento, embora não se possa discernir se é apenas o vento que é sentido como voz de Deus, ou se é a voz de Deus que se ouve no vento (e lembremos que neste ano de 1916 Fernando Pessoa traduzia a *Voz do Silêncio*), como também o autor do poema dialogar com o ser Divino, orando, interrogando, pondo-se na expectativa de receber a hierofania ou teofania que se possa manifestar no seu postigo.

Que Deuses serão esses? Há um certo Paganismo que também ressoava em Fernando Pessoa, que disse mais de uma vez que os deuses não se tinham ido, nós é que os deixáramos de ver, e será que Santa-Rita percepcionava visonariamente, ou acreditava nessas faces da Divindade, bem mais ricas que as permitidas pelo monoteísmo Hebraico e Islâmico, ou o trinitário Cristão?

Que postigo sentiu ou assumiu Augusto de Santa-Rita? O da alma, o do coração espiritual, o do 3º olho, o do seu ser ou mesmo o da sua casa?

Nas quadras seguinte ele descobre que a passagem da amada pela sua sala despertou novos sentidos nas próprias paredes que sonham com ela e que comunicam com ele. Mais do que o intersecionismo, que se poderia apontar no cruzamento de consciências diferentes e acima do espaço-tempo normal e que está presente, relevemos a influência recíproca entre o observador e a coisa observada, que hoje em dia a Física moderna cada vez mais reconhece no mundo dos *quanta*, das partículas e ondas, mas que é um dado da Tradição Perene, denominado na Raja Yoga de *samadhi*, ou unificação do sujeito e o do objecto contemplado, e que é levado a um belo interseccionismo no terceto final, quando confessa que o seu receio "É que um dia adormeças tu por elas/ e elas acordem, meu Amor, por ti!".

O último soneto é também de um revolucionarismo esotérico interessante pois, na segunda década do séc. XX ainda tão marcada em Portugal pelo Catolicismo conservador e algo obscurecedor, Augusto de Santa-Rita inicia a sua amada no verdadeiro céu que está nela, à volta dela e neles e, sem entrar sequer no normal sentimento que se gera no amor humano expresso nos beijos ou na união carnal, Augusto de Santa-Rita entra na recriação do estado celestial que cada ser naturalmente tem e vive e que se intensifica mais quando duas pessoas o reciprocam. Será com pormenores astrais de cores e calores, tanto dos olhos como dos céus, estes sendo, mais do que os exteriores atmosféricos, os das nossas auras e almas. Refira-se que na sua vida

Augusto Santa-Rita encontrou a sua bem amada, Graciette Branco e que foram muitos fecundos, em especial em contos de amor e moral para as crianças, muitos escritos para o famoso *Pim Pam Pum*, suplemento infantil do Jornal *O Século* desde 1925 (o qual dirigiu 15 anos) e que tanta criançada alegrou e educou, nomeadamente com os desenhos de Eduardo Malta e depois de Rodriguez Castané.

Os dois últimos tercetos são bem significativos da sensibilidade ao corpo e plano vibratório astral, mais subtil que o físico e que o interpenetra e rodeia, com que ele Santa-Rita vibrava e que anos mais tarde Fernando Pessoa elogiará quando aquele publica em 1925 o *Auto da Vida Eterna*, saudado como uma das primeiras manifestações das doutrinas do Ocultismo na Literatura Portuguesa, nomeadamente no conhecimento do corpo astral, embora tal já estivesse presente no *Orpheu*, como aliás Fernando Pessoa escreve no texto que fecha a *Exílio*, ou Luís de Montalvor refere já na fundação de *Orpheu:* "Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e *bem nosso* de nos *sentirmos* e *conhecermo-nos*" (1971, p.11, destacados do autor), e que Raul Leal, Almada Negreiros e Augusto Ferreira Gomes, por exemplo, também conheciam e transmitiam.

Diz-nos, então, Augusto de Santa-Rita, nos tercetos de "Céu":

> - Há Céu em teu redor, bem o sinto eu,
> Quando à janela, para ver-me, assómas!
> Se corro para ti entro em teu Céu
> E deixo Céu atrás de mim quando passo!
> - Há Céu nas atitudes que tomas
> E até há Céu nos versos que eu te faço!

Esta celestização da vida plena, corporal e anímica, pode ser meditada e compreendida esotericamente pelo seu dinamismo astral de campos de força áuricos, e pode ser até equacionada ao estado de Graça da Tradição ocidental Cristã, e para o qual o Amor é a porta, o Espírito Santo que une e reintroduz-nos no céu, isto é, numa frequência vibratória intensificada, ligada mais ao espírito, à unidade e felicidade divina. E veríamos então Augusto de Santa-Rita como um certo rectificador do Catolicismo, tal como algo disso perpassa na colaboração de António Ferro, atraído por um dos imãs mais eróticos e sublimados do Cristianismo, Maria Madalena, e assim de novo se manifestando a missão abrangente da *Exílio* de clarificar o inconsciente colectivo nacional.

Hoje em dia o reconhecimento cada vez maior que somos unos com o Campo unificado de Energia Consciência Universal e que das nossas partículas muitas vieram do Sol e do Cosmos e que a Música das Esferas pitagórica ressoa omnipresente, auxiliar-nos-á a compreender melhor Santa-Rita quando sente que "Há Céu em cada rua, em cada esquina,/ Em volta de uma abelha ou de uma flor. // Há Céu em tua boca e na menina/ Dos teus olhos, tão cheios de calor, / - Há céus azuis, há ceus de cor mais fina/ E há céus até a que se ignora a cor", isto é, os céus dos níveis subtis e espirituais que nos envolvem...

Não iremos rever os textos todos da *Exílio*, pois teríamos de ser breves e

imparciais ou superficiais, mas anotemos ainda assim, no seguimento das páginas da revista, o texto do médico António Rita-Martins, dedicado a Almada Negreiros, de memórias de um espelho, algo ressoante das reminiscências e reincarnações humanas. O poema de Martinho Nobre de Melo, onde se entusiasma com um pôr-do-sol que o faz imaginar mil formas e metamorfoses e tornar-se Nero: "incendiei de poente uma cidade inteira.../ Quimera de crear!/ Oh única quimera verdadeira!" (1982, p.29). Por fim "tudo se esfuma e apaga em torva escuridão (...) tudo era sonho e névoa de mim mesmo/ - vento eu sou! meu castelo era também de vento./" (1982, p.30). Encontramo-nos no *carpem diem*, na transitoriedade da vida e das suas manifestações num certo considerar do mundo irreal na linha oriental...

De Armando Cortes-Rodrigues a "Via Sacra", composta de quatro sonetos, de António Ferro, a *Canção de Madalena*, bem ousada na época, pela equiparação que faz de Madalena e de Jesus e contornos tanto eróticos como de Amor universal, os artigos históricos e etnográficos de Joaquim Leite de Vasconcelos e Cláudio Bastos, e as breves crónicas de Teatro e de Arte de Victoriano Braga e António Ferro, precedem o que nos interessa mais, o artigo com que a *Exílio* se encerra intitulado *Bibliographia*, seguindo-se-lhe o sub-título *Movimento Sensacionista*. Seis parágrafos de revisitação amplificante ou mitificante do *Orpheu* e do Sensacionismo, com referências algo esotéricas, seguindo-se a apreciação aos defeitos e qualidades de dois poetas seus amigos, cujas obras são consideradas manifestações do Sensacionismo.

O primeiro é Pedro de Menezes, ou seja, Alfredo Pedro Guisado, realçando nele Fernando Pessoa "a profunda intuição metafísica que socleia tanto os versos culminantes dos sonetos (...) como bastas vezes, a direcção anímica de certos sonetos integralmente" (1982, p.47). Estas críticas são de certo modo de teor esotérico, pois mostram a capacidade de intuír os níveis suprafísicos e espirituais e de, com tais intuições, conseguir dinamizar as forças anímicas na direcção correcta.

Fernando Pessoa aponta-lhe todavia dois defeitos, primeiro, deficiência de musicalidade e de sedução rítmica pura, segundo, o de que "por vezes o poeta esquece as leis, não só exotéricas, mas esotéricas também, da associação de ideias desconexas, e juxtapõe imagens que, sendo, quase sempre, cada uma delas belas, não se fundem em beleza, não se sintetizam sugestivamente no espírito" (1982, p.47).

E é importante vermos a exigência de atenção a um equilíbrio composicional imagético não só formal (exotérico) mas também ao nível esotérico ou interno, dando a entender que a intromissão de figuras históricas (e talvez desarmonicamente) faz sair do nível indefinido, de sonho e de abstração, palavras estas que correspondem a planos níveis ou sentidos subtis e ocultos, que não são bem avaliados nem conjugados na sua dinâmica poética por Alfredo Pedro Guisado.

Na crítica ao segundo poeta, João Cabral do Nascimento, mestre Fernando Pessoa depois de realçar que "os elementos componentes da inspiração sensacionista estão ainda inaharmonicos e inindividualizados" por se tratar de um principiante, descontando

"a ligeira e indefinível incerteza que há em todos os primeiros passos, físicos como psíquicos", e nestes dois níveis de novo podemos discernir o exotérico e o esotérico, dá um conselho final que é também de profunda ligação espiritual:

> Procure o sr. Cabral do Nascimento ter sempre este facto tão presente, que não saiba que o tem presente – que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realisação detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe sinteticamente em cada uma das partes, e na ligação dessas partes umas às outras. Compreenda isto até à inconsciência. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e compreendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas as decências, e todas as convicções. Feita sua aquela, a única regra de arte, pode desvairar à vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que ele nunca tomará a de o tornar mau poeta.
> O resto é a literatura portuguesa.
> FERNANDO PESSOA
> Sensacionista (1982, p.48)

Estes conselhos dados genialmente a João Cabral do Nascimento por Fernando Pessoa são verdadeiramente uma das suas receitas de iluminação ou, se quisermos, de perfeição, de libertação, que por vezes ocorrem na sua obra, quais pérolas, e a vários níveis, desde os mais exotéricos, de sucesso no quotidiano ou no comércio aos mais subtis poéticos e aos mais esotéricos da iniciação e realização espiritual. Podemos resumir os conselhos ou regras de vida e criatividade à mensagem: "Auto-conhece-te no Todo e em tal iluminação, assimilada e cultivada, sê e vive criativa e corajosamente".

O que há todavia nestes conselhos de mais esotérico? Talvez o salto consciencial, da parte desconexa, para o Todo que está em cada uma das partes, a expansão ou alargamento de consciência, criativamente, supra-racionalmente. Isto é tanto Física moderna, com os Hologramas e os Fractais, como a Mística e a Filosofia Perene dos antigos e do Oriente. E que se deve assimilar em todo o corpo e ser, compreendido e levado até às profundezas do inconsciente.

Esta dupla realização de abrangência exterior e de unificação interior é profundamente esotérica, ocultista e espiritual, pois implica uma assunção do ser e corpo espiritual integrados e consciencializados da sua unidade e da unidade com tudo e todos, o que se desgina também por emaranhamento das mentes no Campo unificado, ou comunhão no corpo místico da *Anima Mundi*...

Podemos relacionar estas asserções com um escrito não datado de Fernando Pessoa e publicado nas *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, no qual dá como o 1º dos três princípios da arte o seguinte:

> 1.ª — Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na

> Natureza — isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica. Um poema é um animal, disse Aristóteles; e assim é. Um poema é um ente vivo. Só um ocultista, é claro, é que pode compreender o sentido dessa expressão, nem é permissível, talvez, explicá-la muito detalhadamente, ou mais do que o nada que já se disse (PESSOA, 1966, p.160)

Para além da Unidade harmoniosa do Todo com as partes, as linhas finais acentuam a dimensão esotérica quando é dito "um poema é um ente vivo", "só um ocultista" é que compreenderá, o que pode parecer excessivo. Mas sabemos como em Fernando Pessoa a sua apetência para o mistério e a mistagogia, mas também para a Verdade e a Iniciação o levou ao longo da vida a interessar-se sempre pelo lado interno ou subtil da vida e a estudar o ocultismo, e a obter resultados e convicções sobre a alma humana, a alma das coisas, das paisagens e da nação, tendo-nos deixado muitos textos, alguns ainda inéditos, nomeadamente nessa dimensão de ocultista ou de iniciado da Ordem Templária de Portugal, conforme no fim sua vida se definiu em nota biográfica, provavelmente face à opressão que o Estado Novo começava contra o livre pensamento e as Associações Secretas.

Voltemos agora, lembrando-nos do seu valioso dito: «A única realidade é o eterno presente filosoficamente, o imortal Agora» (in *Fernando Pessoa. Textos Filosóficos*, por António de Pina Coelho), ao início do artigo final da *Exílio*, no qual "Fernando Pessoa, Sensacionista", como vemos assinar no fim, aprecia o que fora *Orpheu* e o que era o Movimento Sensacionista. Transcrevemos na íntegra e comentaremos, realçando de antemão palavras como adeptos, sensibilidades acordadas, espíritos, Deus, génios:

MOVIMENTO SENSACIONISTA

Apesar de a sua tarefa ser a da reconstrução da literatura e da mentalidade nacionais, o Movimento Sensacionista vai dia a dia colhendo força, rasgando caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas.

Desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com a publicação de "Orpheu", um oásis se abriu no deserto da inteligência nacional, os Espíritos, a quem Deus concedeu que com a sua sensibilidade espontânea iniciassem o Sensacionismo, vêem, com patriótico agrado, de todos os solos do país, de todos os estratos da cultura, brotar poetas da prosa e do verso, que, levemente uns, vincadamente outros, alguns com consciência, outros como que *malgré eux*, vêm aderir de inspiração aos princípios que constituem a atitude sensacionista. Por toda a parte a sociedade ocultamente constituída pelas inteligências portuguesas vai sendo ensopada em sensacionismo. Na mocidade que começa a escrever-se, os poucos que mostram esperanças de dar fruto intelectual não florescem senão a dentro do Sensacionismo.

> Ninguém hoje, entre os escolares que se prezam, admira ou imita os nossos clássicos ou os clássicos dos nossos jornalistas.
> Tudo isto representa - outro sentido não pode ter - uma instância da Hora da Raça, que, sentindo a necessidade de realizar Cosmópolis em si, se vira para o único núcleo de artistas que, além de darem ao seu instinto de Chefes a garantia primária de serem quase todos homens de génio, que tomaram de nascença nas mãos o pendão da Raça (há tanto tempo bolorejando no túmulo de Camões, de Garrett ou de outros bric-à-brac), representam, manifestamente, uma plêiade luzida que nas suas obras enfeixa, com o máximo utilizável do sentimento português, o máximo aproveitável nas actuais correntes europeias.
> O Sensacionismo surgiu, pois, como primeira manifestação de um Portugal-Europa, como a única «grande arte» literária que em Portugal se tem revelado, livre da estreiteza crónica que tem prendido no seu leito de Procustes todos os nossos impulsos estéticos, desde a tísica espiritualidade que subjaz ao pseudopetrarquismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até à seca emotividade em torno à qual nucleou o neo-huguismo (grande embora) do actual chefe honorário da intelectualidade portuguesa [Guerra Junqueiro, de quem é inserida na revista uma fotografia artística realizada por Victoriano Braga].
> Sintético assim, o Sensacionismo triunfou. Primeiro pelo escândalo, que outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa crítica. O nosso meio jornalístico e "literário", acostumado ou a ser latoeiramente estrangeiro, ou a ser nacional no nível da Praça da Figueira, deu a «Orpheu» a única honra que em tais almas cabia conferir - a da sua invertebradamente espontânea, surpreendentemente sincera aversão. Assim, no que facto público, se lançou o Sensacionismo. A única propaganda que se fez foi não se fazer propaganda nenhuma. Grátis lhe fez esse frete a amabilidade involuntária dos críticos.
> Depois, seguro e certo como uma maré que sobe, começou o triunfo nos espíritos. De alma a alma, das aproveitáveis, o Sensacionismo correu. Chegou, viram-no, e venceu. E este muito é o pouco que são todos os princípios. Hoje é já uma vitória; amanhã será uma nacionalidade (1982, p.46-7)

Talvez destaquemos neste texto, como primeiro aspecto de maior sentido oculto e de intensidade espiritual, a noção de génio, algo que Fernando Pessoa sentia ser e sobre a qual especulará bastante ao longo da vida, aqui referenciada em alguns seres espontaneamente e por Deus chamados a esta missão de renovação da literatura e da mentalidade nacional, fazendo-a sair de uma "tísica espiritualidade" e de uma crítica ao nível de barraca de feira, graças à síntese do sentimento português com o que há-de melhor com as correntes europeias.

Por isso Fernando Pessoa neste texto final assume-se primeiro como doutrinador do movimento sensacionista que sente

e vizualiza quase que messianicamente no seu crescimento, e em segundo como crítico, em geral do ambiente literário nacional e em particular dos novos sensacionistas, os dois poetas que examina.

Não podemos deixar de relacionar este texto com os artigos de 1912 na revista *Águia* de análise à nova poesia portuguesa onde concluía muito racionalmente a vinda para breve de um super-Camões, e apelava com fé e determinação de "pensamento e acção (...) para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã" (PESSOA, 2006, p.27)

E embora não o assumindo claramente individualmente, assume-o como líder da geração e do movimento, e saberemos como durante toda a sua vida ele foi hipostatizando-se em heterónimos e em grupos, movimentos e ordens que culminam na sua nota biográfica final afirmando-se cristão gnóstico e iniciado directamente por mestre a discípulo na Ordem Templária de Portugal.

Mesmo a *Mensagem* do fim da sua vida já se sente pulsar neste texto de 1916 em pleno sensacionismo adolescente, pois tanto Fernando Pessoa começou a trabalhar nela muito cedo pois o seu desabrochar de poeta místico e patriótico foi muito precoce, assimilando depois, como ele, afirma conhecimentos ocultistas, rosacruzes, templários e maçónicos que de certo modo são essenciais e estruturantes de Fernando Pessoa na sua vida e obra e nos desafiam, portanto, a sondar tais arcanos com imparcialidade, serenidade e profundidade, pois como ele bem doutrinou a intuição, fundamental na obra criadora e do génio, é já um sentido espiritual desenvolvendo-se e para o qual a iniciação ou o caminho iniciático se foi constituindo e transmitindo, e que ele em tantos momentos e textos especulou e aprofundou.

O segundo aspecto que destacaremos é a afirmação: "Por toda a parte a sociedade ocultamente constituída pelas inteligências portuguesas vai sendo ensopada em sensacionismo".

Esta ideia e frase será mantida ao longo dos anos e terá uma das suas avatarizações, em 1934, um ano antes de morrer, quando na entrevista a Augusto da Costa, inserida na sua obra *Portugal Vasto Império*, à pergunta qual a melhor propaganda para levantar a moral da nação, depois de referir que a humanidade odeia a verdade e é conduzida por mentiras, responde que existe

> o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois mais fácil; não temos que criar um mito, senão que renová-lo. Comecemos por nos embebedar desse sonho, por o integrar em nós, por o encarnar" (PESSOA, 1979, p.100)

Estas afirmações tem por detrás delas algumas concepções ou doutrinas ocultas, tais como a da grande alma portuguesa, e a dos artistas, criadores, heróis, líderes ou iniciados (e daqui o seu interesse grande pelas ordens iniciáticas e em particular pelo que conseguiu compreender e intuir da Ordem Espiritual de Portugal) que tentam fazer agir a massa mais amorfa, ou acordar almas e sensibilidades e entusiasmando-as ou inspirando-as de acordo com os desígnios

superiores do destino ou da missão de cada um ou de cada nação e época.

Esta mesma visão está presente na famosa carta ao Conde de Keyserling (publicada pela 1ª vez em 1988, no livro *A Grande Alma Portuguesa*) na qual lhe explica a existência de um nível oculto da Alma Portuguesa com os seus movimentos históricos, e será com ela que terminará a *Mensagem* quando a "Hora Absurda" sentida na revista *Exílio* no poema, e no final da crítica como "instância da Hora da raça", se metamorfoseiam, face ao "Ninguém sabe que coisa quer,/ Ninguém conhece que alma tem,/ Nem o que é o mal nem o que é o bem (...) Ó Portugal, hoje és nevoeiro"(PESSOA, 1999, p.89), no *É a Hora*, iniciática, axial, do imortal agora, e destinada aos irmãos e irmãs, tal como reafirma com a expressão final *"Valete, Fratres"*, assim se perenizando o anel da graça libertadora, anunciado no começo da *Mensagem* pelo "*Benedictus Dominus Deus noster qui dedit nobis Signum*", e que *Exílio* de Augusto de Santa-Rita nos transmite por ocultos modos nos signos e textos que harmoniosamente a integram e nos ajudam a reintegrar.

Referências

EXÍLIO. Lisboa: Contexto, 1982.

MONTALVOR, Luís de. Introducção. In: **Orpheu**. 4ª reed. Lisboa: Ática, 1984. v.1. pp.11-12.

_____. Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência. In: **Centauro**. Lisboa: Contexto, 1982. pp. 7-12.

PESSOA, Fernando. **A Grande Alma Portuguesa**. (Textos inéditos estabelecidos e comentados por Pedro Teixeira da Mota). Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1988.

_____. **A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada**. Lisboa: Nova Ática, 2006.

_____. **Obra poética**. (Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

_____. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

_____. **Rosea Cruz** (Textos estabelecidos e apresentados por Pedro Teixeira da Mota). Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1989.

_____. **Sobre Portugal** - Introdução ao Problema Nacional. Fernando Pessoa (Org. Joel Serrão.) Lisboa: Ática, 1979.

Recebido para publicação em 11 nov. 2016.

Aceito para publicação em 20 jan. 2016.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0004

Fernando pessoa, sá-carneiro e côrtes-rodrigues, o triálogo em *orpheu*

Fernando pessoa, sá-carneiro and côrtes-rodrigues, the trialogue in *orpheu*

Anabela Almeida*

Resumo: No final da vida, Fernando Pessoa evoca Armando Côrtes-Rodrigues como quem é "diretamente de *Orpheu*" e Violante de Cysneiros, personalidade literária do poeta açoriano, "uma maravilha subtil de criação dramática". Neste artigo, apresentamos factos que estarão na base destas afirmações: o diálogo que em tempo de *Orpheu*, ou seja entre 1912 e 1916, o poeta açoriano estabeleceu com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, os coração e cérebro da revista, e a singularidade de Violante de Cysneiros no universo heteronímico.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Armando Côrtes-Rodrigues, Violante de Cysneiros, *Orpheu*, *Sudoeste*.

Abstract: At the end of his life, Fernando Pessoa evokes Armando Côrtes-Rodrigues as who is "directly from Orpheus" and Violante de Cysneiros, literary personality of the Azorean poet, "a subtle wonder of dramatic creation." In this article, we present facts that will be the base of these affirmations: the dialogue made in the era of *Orpheu*, between 1912 and 1916, the Azorean poet established with Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro, the heart and brain of the magazine, as well the singularity of Violante de Cysneiros in the heteronymic universe.

Keywords: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Armando Côrtes-Rodrigues, Violante de Cysneiros, *Orpheu*, *Sudoeste*.

* Professora de Português do ensino básico e secundário, tem, nesta qualidade, realizado e promovido formação e desempenhado cargos de coordenação e supervisão pedagógica. Doutorada em Estudos de Literatura pela Universidade Nova de Lisboa, com a tese *As constantes de Orpheu na obra de Armando Côrtes-Rodrigues*, tem, nesta área, proferido comunicações e publicado artigos em revistas de literatura e cultura. Membro do grupo IEMO. E-mail: annabelaalmeida@gmail.com

Em novembro de 1935, quando passavam vinte anos sobre *Orpheu* e no mês em que morre Fernando Pessoa, sai o terceiro e último número da revista *Sudoeste*. Este número, organizado por Almada Negreiros e Fernando Pessoa, pretendia reunir textos de todos os colaboradores de *Orpheu*. Porém, por razões de ordem geográfica, não foi possível integrar a participação de Ronald de Carvalho, Eduardo Guimaraens e Côrtes-Rodrigues, conforme explica Fernando Pessoa no já mítico texto, "Nós, os de Orpheu".

Neste texto de uma página que antecede aquelas colaborações, Fernando Pessoa considera a personalidade inventada de Violante de Cysneiros e os seus poemas «uma maravilha subtil de criação dramática» e apresenta Côrtes-Rodrigues como quem é «diretamente de Orpheu».

E, com efeito, assim é.

Armando Côrtes-Rodrigues chegou a Lisboa para cursar Letras no dia 6 de outubro de 1910, a capital não poderia ter sido uma boa anfitriã, no entanto, o poeta lembraria o tempo que nela viveu como a melhor recordação da sua vida. Aqui conheceu, entre outros, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Hernâni Cidade, Alfredo Guisado e António Cobeira, que o apresentou a Fenando Pessoa como quem chegava da ilha de Antero.

Os companheiros que o poeta açoriano conheceu, que se revelaram amigos de vida e poesia, foram, pois, decisivos para a construção daquela grata lembrança. No entanto, outros aspetos contribuiriam para que o tempo que Côrtes-Rodrigues viveu em Lisboa o acompanhasse pela vida fora. As livrarias que frequentou, repletas de livros e de novidades literárias, foram outro elemento de deleite do poeta, tendo assistido à inauguração da Livraria Sá da Costa com cujo proprietário manteve diálogo durante décadas. Este jovem estudante, que recebera uma sólida formação musical e tinha na casa paterna ambiente onde reinava a Música, não foi indiferente ao que, com esta arte, se passava na capital; tendo assistido a muitos concertos nos teatros S. Carlos e República, alguns dos quais na companhia de Fernando Pessoa, conforme consta no Diário do poeta plural.

Leiamos o que Côrtes-Rodrigues disse ao lembrar, em 1953, este tempo de há 100 anos:

> Guardo esses cinco anos de convívio diário na intimidade do belo espírito do grande poeta como a melhor recordação da minha vida. De resto, nunca conheci ninguém de tão vasta cultura e de tão penetrante inteligência que fosse mais simples, mais acolhedor, mais delicado, mais correto e menos dogmático do que ele, que bem poderia servir de exemplo a certos partidarismos literários. Magro, extremamente reservado, o poeta possuía uma magnífica memória, que lhe permitia recitar poetas franceses e ingleses e invariavelmente aquele poema de Camilo Pessanha que começa: "Chorai arcadas/ de violoncelo/convulsionadas...". Abancávamos na "Brasileira" do Chiado ou do Rossio durante o dia, com um grupo de amigos, que já pressentia o génio desse homem que tinha, no seu ar de mistério, qualquer coisa de iluminado, com olhos penetrantes que olhavam, para além dos óculos, o enigma das almas e do mundo. (CÔRTES-RODRIGUES, 1953)

Durante estes cinco anos, o homem a quem, nestes termos, Côrtes-Rodrigues se

refere, Fernando Pessoa, elabora e inicia o seu projeto literário, que, no seu caso, é projeto de vida, que o revelaria como um "criador de cultura e civilização". Colabora na *Águia*, na *Teatro*, na *Renascença* e em outras revistas e jornais com artigos de intervenção em diferentes domínios da vida portuguesa, destacando-se, em 1912, os que teorizam a estética emergente; faz nascer os heterónimos, «mata» um deles, Alberto Caeiro; inicia o *Livro do Desassossego*; forja e publica a revista *Orpheu*.

Quanto a Côrtes-Rodrigues, a sua vida, neste tempo, ia acontecendo entre as aulas dos professores Leite de Vasconcelos, Adolfo Coelho ou Teófilo Braga; o quartel, para onde a jovem República o chamou, indiferente ao seu estatuto de estudante, e Algés, onde, a partir de setembro de 1912, mora com a mulher no nº20 da rua da Piedade. Fazia igualmente parte do quotidiano do jovem poeta açoriano as tertúlias nas Brasileiras do Chiado e do Rossio ou no restaurante Irmãos Unidos, estabelecimento propriedade dos pais de Alfredo Guisado, "o Mata-fomes", como estes jovens o chamavam. Os encontros entre Côrtes-Rodrigues e Fernando Pessoa aconteciam, muitas vezes, num café escolhido ao acaso, onde conseguiam maior privacidade,[1] ou no La Gare, onde redigiu as notas biobibliográficas que este companheiro lhe confiou. Os dias de Côrtes-Rodrigues integravam também as fugidas aos quartos alugados dos amigos Hernâni Cidade ou ao do Sá-Carneiro, para dar a ler a sua escrita e ouvir a dos companheiros,

> Quando Sá-Carneiro aparecia por Lisboa, vivia no Largo do Carmo, ao pé do convento. Vinha raramente a cafés. Ia vê-lo várias vezes por semana à sua casa e ouvi da boca dele muitas das suas prosas e poemas. Era cheio, corado, com aspeto físico que contrastava com a estranha vibração da sua sensibilidade. (CÔRTES-RODRIGUES, 1953)

Destas leituras chegam-nos registos através de Sá-Carneiro, como este que lemos na carta que envia a Côrtes-Rodrigues, em 23 de março de 1914. Para além deste testemunho, concluímos que Guisado se "irava em magenta" contra o "homo-sexualismo"

[1] "Mas as horas de maior intimidade com Pessoa eram aquelas que passávamos sozinhos à mesa de um café, onde entrávamos ao acaso", espólio Côrtes-Rodrigues, cota 44, pp.1-2

"apoteoso" do Conto, o que para Côrtes-Rodrigues, se não era natural, pelo menos, aceitava-o naturalmente. Quanto a Sá-Carneiro esta sua vontade de ver o Guisado "irar-se em magenta", não cremos que adviesse de alguma atitude provocatória, mas, provavelmente, da sua necessidade, legítima, de combater preconceitos e aversões que, seguramente, lhe trouxeram angústia e tristeza.

> Então o meu querido Amigo não vai melhor?
>
> Cientemente lastimo a sua carta – não só pela Ausência do confrade e Oiro – como, intensamente, por ela se dever a um incómodo físico. Mas não será nada de importância. E breve, esperemos em Deus, os laivos granates de sua garganta se evolarão em Saúde.
>
> Já agora, oiça:
>
> O nosso Alfredo Guisado intersecciona ora por Espanha. No entanto regressará ainda esta semana. Daí preferível a leitura aos meus dois Amigos – tanto mais para você assistir ao espanto desse nosso confrade, fulvo inimigo da doença – e puro, ainda se irando magentamente contra o homo-sexualismo – apoteose do meu Conto, Preveni-lo-ei, portanto, do dia em que tiver combinado com o poeta da Distância (o que será no fim desta semana ou começo da outra)[2]

Estes jovens iam tentando a publicação dos seus textos nas revistas que lhes eram próximas. Em 1913, Fernando Pessoa introduz na revista *Águia* Sá-Carneiro, António Cobeira e Côrtes-Rodrigues; de resto, é aqui que o poeta açoriano vê publicado, pela primeira vez, os seus poemas. António Cobeira faz o mesmo na *Ocidente*. Nesta revista são publicados poemas de Sá-Carneiro, Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado, Fernando Pessoa e do próprio António Cobeira. Porém as incompatibilidades surgem, como sabemos, a cisão com a *Águia* acontece.

Portanto, a necessidade e vontade destes jovens terem a sua revista, onde pudessem livremente expressar a sua arte, ganha força e começa a germinar. Vários projetos surgem. Primeiro, a revista *Lusitânia* que, para além dos poemas de Côrtes-Rodrigues, contaria com ele como editor. Depois a *Europa* que se assume como órgão do Interseccionismo e, como podemos ler no seu índice, o poeta açoriano participaria com "Loucura da Floresta (Página intersecionista)".

Mais tarde, cinco meses antes de *Orpheu*, surge a possibilidade de reunir em livro os textos e poemas que estes jovens criavam, "uma Antologia do Interseccionismo". Seria este mesmo o título», conforme consta na carta de Fernando Pessoa a Côrtes-Rodrigues de 4 de outubro de 1914 que, no volume referido, publicaria "poemas e prosas".

Em agosto de 1914 eclode a Guerra e, ainda com o curso por terminar, Côrtes-Rodrigues parte para S. Miguel com a mulher e o filho, que nasceu neste mês.

Fernando Pessoa, que encontrara na dimensão humana e intelectual do amigo açoriano alguém capaz de o compreender, escreve-lhe estabelecendo a ponte que liga

[2] Carta parcialmente editada por Joel Serrão, Seara Nova *Seara Nova*, Lisboa, XXV, Nº968, 2/3/1946, p.135 e integralmente publicada por Anabela Almeida in *Grotta*, Ponta Delgada, Nº1, Nov.2016, p.40

o jovem poeta ilhéu ao que vivera naqueles últimos quatros anos. Nestas cartas o poeta plural responde às questões que o amigo lhe coloca, comenta um ou outro aspeto da sua poesia e *anima*, fala de si e do projeto comum, *Orpheu*, que em fevereiro de 1915 se realizava, conforme podemos ler na carta do dia 19 deste mês.

> Vai entrar amanhã mesmo 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*. **Não nos falte**. Seria para nós um grande desgosto que a revista aparecesse sem v.[ocê] colaborar (1985, p.57. Destacados do autor).

Mas não é só Fernando Pessoa quem reclama a colaboração do companheiro ilhéu, ela chega-lhe também, em "Suplemento", numa carta de um outro amigo:

> Suplemento
>
> Após há lançado por Europa a guerra ouro e sangue ressurjo em nervos e roxo saudando-o. Mas meu querido Côrtes-Rodrigues é absolutamente necessário, forçoso, imperialmente forçoso que satisfaça o pedido do Pessoa! O original vai amanhã levado por mim à tipografia onde ora se imprime o meu volume Céu em fogo com este sumário "A grande Sombra, Mistério, O homem dos Sonhos, A Estranha Morte do Prof. Antena (a você consagrado), Asas, O fixador de Instantes, Eu-próprio o Outro, Ressurreição". A revista portanto é irrevogavelmente Certa. Não seríamos nada se, a sua colaboração – pois numa parede heráldica a ausência de um tijolo d'ouro a faz desabar. Envie, por amor De Deus – de mãos postas lhe suplico – a sua áurea colaboração e pelo 1º vapor.
>
> Sem falta!
>
> Chuva de abraços do
>
> M. de Sá-Carneiro (ALMEIDA, 2014, p. 44)

Côrtes-Rodrigues não podia, pois, faltar, e envia os seus poemas pelo primeiro vapor que rumou a Lisboa. Mandou "bastantes coisas", "o mais interseccionista" que tinha, "coisas género Outro", conforme sugestão de Pessoa na carta que referimos (1985, p.57). E, assim, a sua participação, depois de selecionada, figurará com cinco poemas: "Abertura do 'Livro da Vida'", "Poente", "Agonia", "Só"[3] e "Outro", e, embora os tenha enviado da Ilha, em fevereiro de 1915, todos eles estão identificados com o espaço Lisboa e datados do ano anterior.

O segundo número da revista é organizado com a presença de Côrtes-Rodrigues que em maio regressa a Lisboa para terminar o seu curso. Este número conta, portanto, com a colaboração direta de Côrtes-Rodrigues, mas não com o seu nome que tinha de ser protegido, no exame, das fúrias que Adolfo Coelho, seu professor e examinador, desenvolvera contra os rapazes da *Orpheu*.

> Foi então que Fernando Pessoa, que muito frequentemente me recomendava a "duplicação da personalidade" (a frase era dele) sugeriu que arranjasse

[3] O original deste poema tem uma palavra diferente. Em *Orpheu 1* o último verso da primeira estrofe é "Marcha sinistra a procissão dos monges" e no original está "Marcha sinistra a procissão dos montes".

> um pseudónimo de mulher, achando até excelente que aparecesse uma colaboradora entre tantos poetas, guardado o costumado sigilo, para provocar maior curiosidade. E foi ele que escolheu o nome. (CÔRTES-RODRIGUES, 1953)
>
> *(...) para uma série de poesias líricas que lhe apresentei (...)*[4]

Violante de Cysneiros surgiu, portanto, da necessidade de proteger Côrtes-Rodrigues das retaliações de Adolfo Coelho. Fernando Pessoa sugere o desdobramento feminino, o poeta açoriano aceita-o e escreve na pessoa e em género/sexo outro. Os poemas assim "nascidos" evocam em Pessoa um nome, Violante, e um apelido, Cysneiros. Esta personalidade nasce, portanto, de dois; facto que lhe confere singularidade no eventual universo heteronímico em que a situemos.

Que sabemos de Violante de Cysneiros que é única personalidade literária em *Orpheu*, a par do seu mestre, Álvaro de Campos?

A 5 de junho de 1915, no mês seguinte ao seu aparecimento e a poucos dias de ser publicado o segundo número da revista, Violante de Cysneiros envia a Fernando Pessoa uma carta que lhe chega por correio, ao escritório de Xavier Pinto & Companhia, sito no nº43 do Campo das Cebolas.

> Exmo. Snr. Fernando Pessoa,
>
> Junto envio a V. exa, como intermediário do Sr. Álvaro de Campos, que não sei se estrará em Portugal, algumas produções poéticas da minha autoria.
>
> Abusando da penhorada amabilidade de V. exa., rogava-lhe a fineza de as submeter ao critério do sublime autor da "Ode Triunfal" e, se porventura, ele me fosse favorável – o que não creio – muito grata ficaria. Se V. exa. me pudesse obter a sua inserção nas colunas do Orpheu.
>
> Com minhas desculpas e toda a consideração, subscrevo-me de V. exa como a mais humilde admiradora e serva muito dedicada.
>
> Violante de Cysneiros

Como podemos ler, esta figura feminina pede ao seu destinatário que interceda por ela junto do senhor Álvaro de Campos, que lhe parece estar fora do país, para lhe dar a ler os poemas que envia e obter dele, «sublime autor da "Ode Triumphal", o parecer favorável que lhe permitiria a colaboração em *Orpheu* 2. Não sabemos quem escreveu a carta, poderá ter sido Fernando Pessoa ou Côrtes-Rodrigues, porém a caligrafia que emerge dela é um cursivo inglês redondo e definido, bem próximo do traço de Côrtes-Rodrigues.

Violante de Cysneiros mora em Lisboa, no número 20 da Costa do Castelo, habitando, portanto, num/um espaço medieval e, talvez não por acaso, vizinha de Afonso Lopes Vieira, poeta da tradição e da divulgação da literatura portuguesa deste período histórico, que morava no Nº45.

Segundo Ana Maria Binet, o apelido Cysneiros remete para o cardeal franciscano da corte dos reis católicos de Espanha, Cisneros, no qual Fernando Pessoa se poderá ter inspirado por referência à grande religiosidade do poeta açoriano e, acrescentamos nós, ao seu franciscanismo. Segundo esta

[4] Espólio de Côrtes-Rodrigues, cx.4-44, p.6

docente da Universidade de Bordéus, o facto de Cysneiros estar grafado com "y" poderá ligar-se à ordem do cisne, cujos membros, nobres, juravam celebrar as festas consagradas à virgem, pela qual o poeta açoriano era devoto, notando ainda, que o cisne é o símbolo do movimento modernista hispânico.

Ainda que haja, e estamos certos que há, "ascendência" hispânica na "poetisa" de *Orpheu*, temos para nós que ela é ilhoa, tal como Côrtes-Rodrigues. É Aliete Galhoz quem o refere na introdução a *Orpheu 2*, sensibilizando açoriano o seu nome e, embora não apresente razão, ela está implícita nas referências ao espaço ilhéu que perpassa pelos versos deste feminino em *Orpheu*.

Poética açórica aparte, Violante, nome aceite por Côrtes-Rodrigues, é também nome cimeiro da História de Portugal e símbolo do patriotismo português, elementos debilitados por alguns erros dos governantes da 1ª República, e, como sabemos, atitude rejeitada pelo grupo órfico, em particular por Pessoa e Côrtes-Rodrigues. Foi Violante do Canto, abastada aristocrata terceirense que, contrariando os seus pares, apoiou, alimentando e dando aquartelamento, as tropas de António, Prior do Crato na sua resistência contra Filipe II. Com a derrota do proclamado rei António I de Portugal e a invasão da Ilha Terceira, Violante do Canto foi levada para Espanha, encerrada em mosteiros e, mais tarde, obrigada a casar com um fidalgo castelhano, morrendo sem deixar descendência.

Tudo em *Orpheu* é pensado, porque tudo é elemento integrante de um universo dramático em construção. Portanto, ainda que possa ser especulativo, eis, pois, em nosso entender, onde poderá encontrar-se a génese do nome Violante, a descendente dramática de Violante do Canto, ora renascida do nevoeiro, fénix sebastianista revelada no Império da Poesia que *Orpheu* criava.

Como se constata, havia, sem dúvida, uma "construção dramática", deveras "subtil", que se estruturava, com "Fernando Armando Violante de Cysneiros", Pessoa ensaia o drama em gente a outra dimensão. No caso, com o companheiro Côrtes-Rodrigues, aquele que, de todos, "melhor e mais de dentro o compreendia", conforme regista na página do seu diário de 21 de novembro de 1914.

E Côrtes-Rodrigues continua em *Orpheu 3*.

O terceiro número de *Orpheu* deveria ter saído em outubro de 1915 e, como sabemos, não aconteceu. Em fevereiro de 1916, o poeta açoriano regressa a S. Miguel, mas não sem antes deixar com Fernando Pessoa a sua colaboração para *Orpheu 3*. "Cavalgada de Sonho", assim se chama o poema com que Côrtes-Rodrigues participaria neste número da revista que não chegara a conhecer publicação.

Com a morte de Sá-Carneiro o índice da revista sofre alterações, conforme podemos constatar na carta de 4/5/1916 que Fernando Pessoa envia a Côrtes-Rodrigues em que lhe comunica o suicídio do autor de *Dispersão*:

> Naturalmente *Orpheu* publicará uma *plaquette*, colaborada só pelos seus colaboradores, à memória do Sá-Carneiro. Logo que v.[ocê] puder, portanto – quanto antes melhor – v.[ocê] mande-me qualquer coisa (o mais esmerado possível) à memória dele. Não se esqueça. O bom era que o mandasse pelo próximo vapor. (PESSOA, 1985, p.68).

Côrtes-Rodrigues, como sempre, responde prontamente ao amigo. E, na carta que lhe envia, que torna publica no jornal *Autonómico*, anexa o poema "Cortejo Trágico" para integrar a tal "plaquette" com que *Orpheu 3* homenagearia o companheiro morto.

O tempo passou, a revista não conheceu terceiro número e, para além deste facto, Côrtes-Rodrigues sabe somente que isso constituiu angústia para Fernando Pessoa, que, em 4 de agosto de 1923, lhe escreve, falando da sua saudade, "(...) – cada vez mais tanta! - daqueles tempos antigos do *Orpheu*, do Paùlismo, das intersecções e de tudo o mais que passou!" (PESSOA, 1985, p.71).

Não passou.

Porém, neste tempo, o fulgor de *Orpheu* já se perdera, a morte levou alguns, a vida encarregou-se de afastar outros, como foi o caso de Côrtes-Rodrigues. Este afastamento levou a que Fernando Pessoa perdesse também o contacto sobre o que se passava na vida pessoal e coletiva deste companheiro.

Em setembro de 1921, o poeta açoriano chega à Terceira, uma vez que aí foi colocado como professor. Por este tempo saiu desta Ilha com destino à capital o jovem Vitorino Nemésio que encontraria na sua Lisboa iniciática "(...) uma modernidade tímida que deixara morrer Orpheu(...)" (NEMÉSIO, 1974, p. 24)

Porém, *Orpheu* não morrera.

Em Lisboa, Fernando Pessoa, embora sozinho, continuou o projeto, iniciado dez anos antes, de lançar a arte portuguesa na vanguarda da cultura europeia, inscrevendo a sua universalidade através daquilo que lhe era individual. Em S. Miguel, o poeta açoriano sabe que as verdadeiras conquistas políticas passam pela afirmação cultural, pelo que, implicado no Movimento Autonómico, vive na sua poesia, como no resto da sua intervenção cultural, o seu «sentimento açoriano», ou seja, chama a si a tarefa de revelar a identidade açoriana, missão que o acompanhará até ao último dos seus dias, tal como ao companheiro lisboeta.

O projeto cultural de *Orpheu* acompanha, portanto, Côrtes-Rodrigues, mas, porque em outro tempo e espaço, de outro modo. Com efeito, há que ter em conta que, embora as ilhas açorianas sejam parte integrante de Portugal e, portanto, do seu ser, a realidade social e, sobretudo, política e cultural vivida no continente e nas ilhas é, neste tempo, bastante diferente. Pelo que o modo de realizar o desígnio do Homem Novo, o Homem que emergira na senda de *Orpheu*, seria diferente no espaço continental e no espaço ilhéu.

Portanto, ao contrário do que alguma crítica entendeu da produção poética de Côrtes-Rodrigues, neste tempo, afastando-o do Movimento de que foi parte integrante, defendemos que, quer a sua produção poética, mas, sobretudo, a sua ação cultural, seguiram os caminhos que ele iniciara na década anterior. O que deciframos na poesia e em particular no teatro de Côrtes-Rodrigues é semelhante ao que, neste tempo, o Brasil manifesta na sua arte, ou seja, o retorno às raízes, a revelação da linguagem falada do povo, a constante telúrica e o tema da diáspora.

Posto isto, ousamos afirmar que a produção poética de Côrtes-Rodrigues deste período, que a receção crítica continental de Gaspar Simões rotulou, depreciativamente,

de Literatura regionalista, é uma outra face do Modernismo português, semelhante ao que caracterizou este Movimento no Brasil.

Doze anos depois, em novembro de 1935, Fernando Pessoa termina o texto, publicado na *Sudoeste*, que vimos citando, afirmando: "Orpheu acabou, Orpheu continua". E, de facto, Orpheu continuou como continuaram em Orpheu os que o construíram e nele se construíram, como é o caso do poeta que é «directamente de Orpheu». Neste texto, que se revelaria de despedida, Fernando Pessoa, que, depois de *Orpheu*, só se encontrou com Côrtes-Rodrigues uma única vez em 1928, num momento particular da vida do poeta açoriano, transmite-lhe, ainda, o "desejo" de que

> (...) se não embrenhe demasiado, como de há tempo se vem embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da pieguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

Côrtes-Rodrigues toma conhecimento deste "desejo" e recebe-o, conforme podemos constatar pelo que diz numa carta que escreve a Eduíno de Jesus, vinte anos depois: "Eu merecia o beliscão e aceito-o com a amizade sincera de quem mo deu. Mas o nosso pai S. Francisco é que não merecia a dureza e injustiça destas palavras (...)" (CÔRTES-RODRIGUES, 2002, p. 157). E a João Afonso, a propósito da crítica por ele feita à Antologia organizada por Eduíno de Jesus, esclarece: "Pessoa chamou a esses poemas", referindo-se a Violante de Cysneiros, "'uma maravilha subtil de criação dramática' - não me envaidece a citação. E sinto que se me tivesse perdido, ter-me-ia encontrado nela." (CÔRTES-RODRIGUES, 1956)

E, na verdade, como apresentámos, Côrtes-Rodrigues, o poeta que "é diretamente de Orpheu", nunca se afastou do Movimento de que foi parte integrante; e, como afirma, mesmo que o tivesse feito, as palavras do amigo Fernando Pessoa seriam, só por si, bastantes para que o reencontro acontecesse.

Referências

ALMEIDA, Anabela. **As constantes de Orpheu na obra de Armando Côrtes-Rodrigues**. 2014. 298 f. Tese (Doutoramento em Estudos Portugueses/Estudos da Literatura) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

CÔRTES-RODRIGUES. Diálogo com o Poeta Armando Cõrtes-Rodrigues, Armando, **O Primeiro de Janeiro**, Porto, 28/10/1953, p.3

_____. Uma carta de de Côrtes-Rodrigues a João Afonso, **Atlântida -órgão do Instituto Açoriano de Cultura**, Angra do Heroísmo, Nº2, Out-Nov. 1956, pp.114-118.

_____. **Armando Côrtes-Rodrigues e Eduíno de Jesus**: Correspondência. Ed. Fernando Aires. Ponta Delgada: Museu Carlos Machado, 2002.

NEMÉSIO, Vitorino. **Jornal do Observador**, Lisboa: Verbo, 1974.

PESSOA, Fernando. **SUDOESTE**, edição facsimilada. Org. Nuno Júdice. Lisboa: Contexto, 1982, p.5.

_____. **Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues**. Intr. Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

SÁ-CARNEIRO, Mário. Cartas inéditas de Mário de Sá-Carneiro a Armando Côrtes-Rodrigues, **Seara Nova**, Lisboa, XXV, Nº968, 2/3/1946, pp.135-136

Recebido para publicação em 5 dez. 2016.
Aceito para publicação em 10 jan. 2017

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0005

Entre o simbolismo francês e o modernismo português: a presença do brasileiro eduardo guimaraens na *revista orpheu*

Between french symbolism and portuguese modernism: presence of brazilian poet eduardo guimaraens in *orpheu magazine*

Bruno Anselmi Matangrano*

Resumo: Em 1915, Eduardo Guimaraens (1892-1928) publicou três poemas no segundo volume da *Revista Orpheu*, principal meio propagador do Modernismo português. Reconhecidos pela forte presença do Simbolismo francês – seja pelo tom decadente de "Folhas Mortas", seja pela imagem central de "Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé" –, seus poemas se inserem naquilo que, ultrapassando os limites dos movimentos literários, desde Charles Baudelaire convencionou-se a denominar Modernidade. Com isto em mente, o presente trabalho pretende analisar a relação entre Modernismo e Simbolismo, com o objetivo de mostrar quais são suas confluências e especificidades, a partir da poesia de Guimaraens.

Palavras-Chave: Simbolismo; Modernismo; Recepção.

Abstract: In 1915, Eduardo Guimaraens (1892-1928) published three poems in the second volume of literary magazine, *Revista Orpheu*, Portuguese Modernism's milestone. Easily recognized by the remarkable traces of French Symbolism - be it from the decadent tone in "Folhas Mortas", be it from the swan's image in the sonnet "Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé" – his poems are inserted in that which, past literary movements' boundaries, was then called Modernity. Keeping that in mind, this papers aims to analyse the relation between Modernism and Symbolism, in order to discuss their confluences and specificities, considering the notion of Modernity. We base our analysis in Guimaraens' poetry.

Keywords: Symbolism; Modernism; Reception.

* Doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), membro do LEPEM-USP, investigador-visitante na Universidade de Lisboa entre setembro de 2015 a agosto de 2016 e bolsista do CNPq. Email - bamatangrano@yahoo.com.br.

Simbolismo e Modernismo: confluências e divergências

A partir de uma busca pela imagem do cisne em obras simbolistas, deparamo-nos com o poema "Sobre o cisne de Stéphane Mallarmé", do autor brasileiro Eduardo Guimaraens (1892-1928), publicado pela primeira vez no número 2 da revista modernista portuguesa *Orpheu*, o que demonstra ao mesmo tempo a recepção da poesia mallarmaica no Brasil e o caráter cosmopolita (tipicamente simbolista, diga-se de passagem) dessa publicação: poema de um autor brasileiro (e, mais do que isso, de um gaúcho, o que vai se mostrar relevante e distintivo mais adiante), publicado na maior revista do Modernismo português, fazendo uma referência explícita ao *chef d´école* do Simbolismo francês. Ou seja, com um único soneto Guimaraens conseguiu articular três países e, ao menos, duas poéticas, de modo a levantar algumas questões.

O fato de um autor brasileiro ter publicado poemas de evidente inspiração simbolista (ao todo, três poemas de sua autoria saíram em *Orpheu*) em uma revista propagadora do Modernismo – mas, igualmente, da confluência de estéticas e poéticas (Cf. PESSOA *apud* SOUSA, 2015, pp. 362-3) – e de novas maneiras de se fazer arte, diz tanto sobre o Simbolismo quanto sobre o Modernismo; pois isso não apenas demonstra a evidente noção de continuidade entre as duas escolas – contrariando a ideia, por vezes defendida, de que novas escolas sempre nascem de negação e ruptura –, como também o quanto já havia de moderno no Simbolismo e, por consequência, o quanto havia da poética do símbolo no Modernismo.

Importa dizer aqui que se este texto se inicia de maneira um tanto tautológica, evidenciando o caráter contíguo entre as duas poéticas e suas inter-relações e diálogos, simbolizados pela própria presença de Guimaraens na *Orpheu*, é porque parece necessário uma breve defesa de uma poética que muitas vezes queda obscurecida pela grandeza das vanguardas e dos marcos do Modernismo. Isso acontece ao menos em Portugal e no Brasil (pensa-se sobretudo no advento da *Orpheu* e da Semana de 22) – em comparação à França e à Bélgica, países-berço do Simbolismo.

Em terras lusas, os autores pertencentes a esta poética são, muitas vezes, preteridos pela geração de *Orpheu* por parte da crítica, enquanto, nas tupiniquins, o Simbolismo se eclipsou ora por seu gigantesco contemporâneo realista Machado de Assis (1839-1908), ora por um já insurgente movimento modernista que culminaria em 1922 nas realizações que todos conhecem. Apesar disso, no Brasil tal *esquecimento* foi muito mais incisivo do que em Portugal, onde a noção de continuidade entre as duas escolas se evidencia, por exemplo, pelo convite feito por Fernando Pessoa (1888-1935) a Camilo Pessanha (1867-1926) – um dos maiores, senão o maior, simbolista daquele país – para integrar um futuro número 3 da *Orpheu*, sem mencionar, é claro, a presença de Ângelo de Lima (1872-1921) no volume 2 da revista, poeta de força e inspiração simbolista, bem como as honrarias prestadas pelos poetas modernistas a autores como António Nobre (1867-1900),

e o próprio caráter simbolista-decadente de obras de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e Fernando Pessoa, ortônimo. No Brasil, por outro lado, o Simbolismo foi muitas vezes deixado de lado, nem tanto pelos autores modernos em si, mas, sobretudo, pela crítica da época, que teve muita dificuldade em compreender os ideais estéticos do movimento, em especial devido a uma suposta falta de engajamento e de ancoragem social de suas obras, por assim dizer, em um momento no qual o país acabava de proclamar a república e abolir a escravatura, temas que, obviamente, inspiraram grande parte da produção dos demais movimentos literários do período, como o Naturalismo-realismo e até de certo Parnasianismo de caráter ufanista.

No Brasil, o Simbolismo foi, como atestaram tantos críticos, um movimento "insular", isto é, um encrave em meio ao duradouro período mimético, positivista e darwinista que resultou na literatura realista-naturalista-parnasiana (BOSI, 2006, p. 269). Ou seja, em um período de arte descritiva, de viés social e engajado, ele surge como uma "aberração", pautado em revoluções estético-formais, ainda que muito "aparnasianado", com temas metafísicos de viés ocultista, místico e schopenhaueriano, depressivos e ensimesmados demais para a mente progressista de seu tempo. É um movimento mais voltado para a poesia, muitas vezes de maneira metalinguística (para a linguagem e para o fazer poético, portanto) e, por isso, natural e, às vezes, pretensamente, intelectualizado. Além disso, o *chef d'école* do simbolismo brasileiro era Cruz e Sousa (1861-1898): um poeta negro, filho de escravos, de conduta um tanto excêntrica para o Brasil da época, encarnando o dândi *huysmasiano* com seu célebre terno púrpura, como reza o anedotário. Tudo isso causava estranheza em meio a um povo bastante preconceituoso, que por vezes desprezava sua poesia por desaprovar a pessoa pública e não necessariamente o artista. Embora elogiado por muitos – e grandes nomes entre eles, como o antropólogo francês Roger Bastide (1898-1974) e o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) –, outros o olhavam com desprezo, talvez mais por preconceito do que por tê-lo lido, de fato.

Por conta de tudo isso, o Simbolismo foi visto pela maior parte da crítica da época como algo a ser posto de lado, um estrangeirismo modista e importado, que não deixaria marcas profundas, apesar de os próprios poetas modernistas retomarem preceitos e se referenciarem a autores e obras do Simbolismo em diversos momentos. A verdade é que não se voltaram tanto ao Simbolismo brasileiro, mas sim a autores de Portugal e França – sobretudo, António Nobre, Paul Verlaine (1844-1896) e Arthur Rimbaud (1854-1891) – que eram lidos, comentados e elogiados pelos simbolistas e modernistas do Brasil, mas até então ignorados pela maior parte da crítica. Manuel Bandeira, por exemplo, referencia Nobre diversas vezes em seu *Itinerário de Passárgada*, obra em que comenta a importância dos simbolistas para sua formação; Mário de Andrade (1893-1945) dirá que a poesia em estado puro só existe em Rimbaud; Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) era um grande leitor de Verlaine, e assim por diante. Ao longo do século XX, no entanto, nomes de peso como o próprio Manuel

Bandeira e Andrade Muricy (1895-1984) – bem como o já mencionado Roger Bastide – resgataram o movimento, sobretudo na figura de seus dois maiores nomes: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), mas, igualmente, com um terceiro nome: o de Eduardo, considerado por muitos o terceiro membro desta tríade simbolista. Apesar disso, o próprio autor de *A Divina Quimera* se considerava um "novo", isto é, um "moderno", por se encontrar na geração transitória dos brasileiros que escreveram nos primeiros anos do século XX[1]. Não obstante, seu nome ficou inquestionavelmente ligado à poética do Símbolo, seja pelas constantes remissões, referências, citações, traduções e imitações de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé; seja pelas escolhas poéticas, temáticas, formais e estilísticas; ou ainda, por ter participado do *cénacle* simbolista gaúcho e carioca.

Tudo isto foi posto para demonstrar o quanto é complexo o lugar do Simbolismo no Brasil, e por consequência o dos poetas a ele filiados, direta ou indiretamente. Qual seria, pois, o lugar de um autor brasileiro simbolista que em 1915 publica três poemas inquestionavelmente simbolistas – movimento que não foi difundido o bastante em seu país – na maior revista do modernismo português, um ano antes de lançar aquela que se tornaria sua maior obra e um dos mais importantes livros do simbolismo em terras tupiniquins?

Eduardo: um poeta esquecido ou louvado?

Em seu artigo para o livro *1915 – O Ano de Orpheu*, Rui Sousa destaca o lamentável esquecimento de Eduardo Guimaraens ao longo do século XX, seja em Portugal, seja no Brasil, e comenta como, sobretudo, é curioso este seu apagamento, ante uma participação em tão importante periódico, como é o caso da *Orpheu* (Cf. SOUSA, 2015, p. 353 e ss.). E de fato esse esquecimento se faz notar, apesar de a crítica do Simbolismo sempre destacar a obra de Eduardo como uma das mais importantes do movimento no Brasil, ao lado de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens. No entanto, é possível tentar entender melhor essa situação se pensarmos em duas questões: o caráter por muito tempo "marginal" do Simbolismo no Brasil e a sua preservação como patrimônio cultural em sua terra natal, o Rio Grande do Sul.

Como se disse no item anterior, o Simbolismo no Brasil quedou esquecido por muito tempo, ainda que lido por outros poetas de renome e importância. Para citar um exemplo, é só por volta dos anos 1950, com o advento do Concretismo e com os trabalhos dos irmãos Haroldo (1929-2003) e Augusto de Campos, que Mallarmé – havia muito já esquecido – foi retomado, lido e estudado, e com ele outros simbolistas, estrangeiros e brasileiros, como Pedro Kilkerry (1885-1917), cuja obra permanecia inédita, salvo por poemas publicados em periódicos, até 1971,

[1] A este respeito, Regina Zilberman comenta que no texto "Palavras a um novo" publicado na Revista *Fon-Fon* em 1913, "Eduardo Guimaraens considera o Simbolismo um movimento do século XIX pertencente, pois, ao passado [...]. Mal sabia ele que os manuais de história da literatura brasileira, na esteira do estudo de Andrade Muricy (MURICY, 1973), sobre o panorama da poesia simbolista brasileira, aí o incluiriam. Se perguntado, talvez o escritor considerasse que os simbolistas tinham sido representados, no Brasil, por Cruz e Souza (1861-1898) e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) – a quem homenageia ao reproduzir a grafia do sobrenome – que pertenciam a uma geração anterior" (ZILBERMAN, 2015, p. 87).

quando Augusto de Campos lança a obra *ReVisão de Kilkerry*, compilando a produção do poeta. Além disso, em 1946, Manuel Bandeira lançava seu importante estudo-antologia *Apresentação da Poesia Brasileira*, e, em 1952, Andrade Muricy publicava a primeira edição do seu monumental *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Assim, aos poucos, o Simbolismo foi ganhando *status* de "literatura maior" no Brasil, a despeito de ainda nos dias de hoje lhe haver certa resistência.

Eis uma possível resposta para a primeira questão com a qual encerramos o tópico anterior. Quanto à segunda, vale lembrar que, se hoje em dia as diferentes regiões do país-continente Brasil possuem muitas diferenças culturais, na virada do século XIX para o XX, em um mundo onde os meios de comunicação ainda caminhavam a passo lento, as diferenças eram realmente muito grandes. A este respeito, Andrade Muricy comenta:

> O Simbolismo do Paraná, por exemplo, não é o mesmo que o de Minas, e o do Rio difere do do Rio Grande do Sul. Se bem que o Simbolismo tenha encontrado a sua terra de predileção no Sul e no Centro, não impede que haja uma psicologia diferente do Centro e do Sul (1987, p. 25).

Ter isso em mente é essencial para se entender o caso específico de Simbolismo no Brasil, bem como sua recepção e sua crítica, pois se, apesar de ter publicado em *Orpheu*, Eduardo Guimaraens ainda hoje não é tão estudado em Portugal (e nem em todo o Brasil, de modo geral), em sua *terra natal*, isto é, o estado do Rio Grande do Sul, ele é, e não pouco, sendo inclusive o patrono da cadeira 38 da Academia Rio-Grandense de Letras.

O fato é que Guimaraens, mais do que brasileiro, é um autor gaúcho e isso ao mesmo tempo lhe concede uma vantagem, pois se por um lado a maioria dos simbolistas (salvo Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos – este último de filiação ao Simbolismo muito debatida) ainda permanece esquecida pela crítica e pelos leitores, Eduardo, por outro lado, é talvez um dos mais vivos ainda hoje, talvez não em todo o Brasil, mas certamente entre os seus "conterrâneos". A prova viva é a parca produção crítica a seu respeito no Brasil afora em oposição à crítica sistemática em seu estado natal (por exemplo, os estudos de Lívia Petry Jahn, Regina Zilbermann e, sobretudo, de Maria Luiza Berwanger da Silva, para citar só alguns exemplos). O mesmo se diz a respeito de suas edições (penso sobretudo na edição de seus *Dispersos*, organizada por Berwanger da Silva, em 2002, pela editora Libreto de Porto Alegre). Estas edições e estudos locais são bem interessantes para se pensar a questão da recepção, pois a edição citada de *Dispersos*, por exemplo, via de regra, não chega às livrarias do restante do país, assim como a obra *Paisagens Reinventadas (Traços Franceses no Simbolismo Sul-rio-grandense*, também de Berwanger da Silva, publicada pela editora da UFRGS em 1999.

Percebe-se assim o quanto a figura de Guimaraens é emblemática, pois consegue ser ao mesmo tempo muito importante, muito esquecida e localmente muito estudada,

em diferentes conjunturas[2]. Com isso em mente, passemos a agora à sua relação com a revista *Orpheu*.

Guimaraens e *Orpheu*

Embora fosse contemporâneo de muitos dos autores que se consagrariam no Modernismo brasileiro, Eduardo Guimaraens frequentava o grupo simbolista porto-alegrense e foi também aos simbolistas que se reuniu quando de suas estadas no Rio de Janeiro, em 1912 e 1916. Era muito amigo de duas personalidades do movimento: Álvaro Moreyra (1888-1935) e Filipe d'Oliveira (1891-1933) diretores da revista *Fon-Fon*, último periódico ligado ao Simbolismo (Cf. MURICY, 1987, p. 1048), na qual conseguiu publicar por ser amigo dos editores da revista, também naturais do Rio Grande do Sul – o que novamente levanta a questão de sua importância local naquela conjuntura. Foi durante sua primeira estada no Rio de Janeiro que teve contato com Ronald de Carvalho (1893-1935) – codiretor do primeiro número do periódico modernista português, na qual participou com sete poemas – que o colocou, por sua vez, em contato com os de *Orpheu*.

Regina Zilberman comenta que Eduardo Guimaraens publicou poemas e textos em prosas na *Fon-Fon* e também na revista *A Careta* (1909-1964), ambas do Rio de Janeiro. Foi na *Fon-Fon*, aliás, que publicou a primeira versão de "Sob os teus olhos sem lágrimas", em 1915; no ano seguinte, o poema seria republicado no segundo volume da *Orpheu* junto a dois outros textos inéditos (Cf. ZILBERMAN, 2015, p. 82).

Devido a tudo isso, há quem diga que Eduardo Guimaraens ingressou na *Orpheu* por ter estado "no lugar certo, na hora certa" (e por conhecer as pessoas certas, podemos acrescentar). Rui Souza, em seu artigo "Eduardo Guimaraens: entre a Quimera e o *Orpheu*", comenta que o poeta gaúcho acabou, de certa forma, por acaso na revista, devido às relações que tinha com o grupo da *Fon-Fon* e sobretudo por ter estado no Rio de Janeiro quando Ronald de Carvalho começou a se articular com Luís de Montalvor (1891-1947) – o diretor português do primeiro número da *Orpheu* –, na altura em viagem pelo Rio de Janeiro, para incluir brasileiros na revista (SOUZA, 2015). No entanto, Rui também considera que a aproximação de Eduardo aos de *Orpheu* pode ter se dado devido a uma mesma filiação imagética-formal, o que demonstra, mais uma vez, o amplo diálogo entre o Simbolismo e o Modernismo, como se verifica no trecho abaixo:

> A aproximação entre Eduardo Guimaraens e o projecto dos poetas portugueses que publicaram no Orpheu verifica-se, quanto a nós, em vários domínios, dos quais poderiam ser consideradas as proximidades temáticas e estilísticas, a abertura a inovações formais, a opção por uma significativa diversidade estrófica ou

[2] Curiosamente, mesmo quando estudado, nem sempre é mencionada sua participação em *Orpheu*; no próprio *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, de Andrade Muricy, não há qualquer referência à sua participação na revista, como se o poeta simbolista rio-grandense e o brasileiro do segundo número da revista modernista portuguesa não fossem a mesma pessoa, o que levanta outra série de questões, cujas respostas só podem ser especuladas, e que já escapam ao objetivo do presente artigo.

> a adopção de figuras de um imaginário comum, que vai da tradição greco-latina (o próprio Orfeu era um mito recorrente em poemas de vários destes autores) e judaico-cristã (o caso do emblemático par Salomé-Iokanaan, por exemplo), a personagens da Commedia dell´Arte, como Pierrot e Colombina – recorde-se a importância destas figuras para um Almada, por exemplo, desde os "Frizos" que publica no Orpheu 1 (SOUSA, 2015, p. 362).

Passa-se agora aos dois poemas de Guimaraens publicados em *Orpheu* mais marcadamente simbolistas ("Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé" e "Folhas Mortas") para explicar, a partir do contexto histórico até aqui apresentado, como, embora ligado à poética do Símbolo, Eduardo pode (e pôde) dialogar com a *Orpheu* – na esteira do fragmento de Rui Sousa acima citado –, apesar de possivelmente sua participação no periódico ter sido obra de um conjunto de circunstâncias de certa forma casuais.

Mallarmé, o Cisne, o Signo e o Duplo

Antes de prosseguir, é importante ter em mente que apesar de ter ocorrido em diversos e distintos países, como Portugal, Bélgica, Brasil e Rússia, para citar apenas aqueles nos quais teve presença mais significativa, o Simbolismo é um movimento essencialmente francês; por conta disso, referências, traduções, citações e imitações dos grandes mestres de Paris eram não apenas frequentes, mas muitas vezes desejadas; consequentemente, para entender a obra de Eduardo Guimaraens é necessário entender esse diálogo.

No Brasil, o Simbolismo do Rio Grande do Sul foi o mais cosmopolita, logo o com menos cor local. E, como comenta Andrade Muricy, dentre os seus poetas "Eduardo Guimaraens foi [...] o de feição mais assiduamente fiel às raízes europeias do Simbolismo. Era um dos de ilustração mais vasta" (1987, p. 1052). De modo que não surpreende que um dos poemas que publicou em *Orpheu* se chame "Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé", em referência explícita (não apenas pelo título, mas igualmente pela epígrafe) a um poema do *chef d'école* do movimento francês conhecido por seu primeiro verso:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas
[fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.
(MALLARMÉ, 2006, p. 623).

[3] Em tradução de Augusto de Campos, lê-se: "O virgem, o vivaz e o viridente agora/ Vai-nos dilacerar de um golpe de asa leve/ Duro lago de olvido a solver sob a neve/ O transparente azul que nenhum vôo aflora!// Lembrando que é ele mesmo esse cisne de outrora/ Magnífico mas

No cisne mallarmaico – símbolo simbolista por excelência – vemos a ave metaforizar o signo, a palavra, o soneto em si, a própria poesia inclusive, preso em sua esterilidade, na rigidez do modo como é recebido pelo público em seu hermetismo, um pouco na esteira do cisne e do albatroz de Charles Baudelaire (1821-1867)[4], aves que, neste caso, eram símbolos sobretudo do poeta incompreendido pelo público e nem tanto do poema (ou de suas potencialidades). Logo toda essa incapacidade de comunicabilidade entre leitor e poeta se faz presente no poema de Mallarmé, como melhor esclarece o grande estudioso de sua obra, Bertrand Marchal:

> Na primeira estrofe, o virgem, o vivaz e o belo hoje é a figura do cisne sem memória na embriaguez da nova manhã, antes que o cisne de outrora se torne outra vez, na segunda estrofe, definitivamente prisioneiro, pelo retorno da lembrança. A região onde viver, que ele não cantou, oposta ao horror do chão, é o país ideal da "Prosa" e é a obra ela mesma: segundo a lenda, cantar, para o cisne, é morrer para não mais viver senão em seu canto. Sem esta morte simbólica do canto, a ave se condena a um simulacro de morte naquele inverno estéril.
>
> Mas este poema branco, este túmulo do cisne [...] não é somente o poeta da esterilidade. Pois por mais branco que seja este poema, que parece dizer a ausência do poema, por este "supremo paradoxo da arte" invocado por L. J. Austin, ele é ainda poema. Para além do fracasso do cisne, resta o sucesso do poema, este cisne de palavras (1998, p. 1186, tradução nossa[5]).

Como diz Marchal, o cisne de Mallarmé expressa uma dualidade: ao mesmo tempo um fracasso e um sucesso; um apogeu que resulta em morte, como o próprio canto do cisne, tornado topos e metáfora desde a Antiguidade. Em Eduardo Guimaraens, alguns destes aspectos do poema mallarmaico serão retomados, juntamente com novas questões.

Republicado na seção "Estâncias de um Peregrino" de *A Divina Quimera*, "Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé" recupera essa imagem do mestre francês, em uma homenagem, que, no entanto, não se resume à paráfrase ou à glosa, uma vez que a reveste

que sem esperança bebe/ Por não ter celebrado a região que o recebe/ Quando o estéril inverno acende a fria flora// Todo o colo estremece sob a alva agonia/ Pelo espaço infligida ao pássaro que o adia,/ Mas não o horror do solo onde as plumas têm peso.// Fantasma que no azul designa o puro brilho,/ Ele se imobiliza à cinza do desprezo/ De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio" (MALLARMÉ, 2006, p. 63).

[4] A respeito da relação entre o "cisne" e o "albatroz" baudelairianos e o "cisne" mallarmaico (bem como as releituras de Eduardo Guimaraens), falamos mais detidamente no artigo "Cisne isolado, sujeito deslocado: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens" (MATANGRANO, 2014), inteiramente dedicado ao estudo da imagem do "cisne".

[5] « Dans la première strophe, le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui est la figure du cygne sans mémoire dans l'ivresse du matin neuf, avant qu'il redevienne dans la deuxième, par le retour du souvenir, le cygne d'autrefois définitivement prisonnier. La région où vivre qu'il n'a pas chantée, opposée à l'horreur du sol, c'est le pays idéal de 'Prose', et c'est l'œuvre elle-même : selon la légende, chanter, pour le cygne, c'est mourir pour ne plus vivre que dans son chant. À défaut de cette mort symbolique du chant, l'oiseau se condamne à un simulacre de mort dans cet hiver stérile. / Mais ce poème blanc, ce tombeau du cygne […] n'est pas seulement le poème de la stérilité. Car si blanc que soit ce poème qui semble dire l'absence du poème, par ce 'suprême paradoxe de l'art' invoqué par L. J. Austin, il est encore poème. Par-delà l'échec du cygne, reste la réussite du poème, ce cygne de mots ».

de um novo viés, trazendo a ave-signo para um mundo de sonhos, em que a realidade se atenua, enquanto o pássaro tenta entender a relação entre si e o mundo a partir de seu reflexo, uma forma de duplo. Passa-se, pois, ao poema:

Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Stéphane Mallarmé

Um Sonho existe em nós como um cisne num [lago
de água profunda e clara e em cujo fundo existe
outro cisne alvo e triste, e ainda mais alto e triste
que a sua forma real de um tom dolente e vago.

Nada: e os gestos que tem, de carícia e de afago,
lembram da imagem tênue, onde a tristeza [insiste
por ser mais alva, a graça inversa em que [consiste
a dolente mudez de um espelho pressago.

Um cisne existe em nós como um sonho de [calma,
Plácido, um cisne branco e triste, longo e lasso
E puro, sobre a face oculta de nossa alma.

E a sua imagem lembra a imagem de um destino
de pureza e de amor que segue, passo a passo,
este sonho imortal como um cisne divino!
(GUIMARAENS *in* RICIERI, 2007, pp. 132-3).

Ao espelhar a ave no lago, em uma aparição explícita do duplo inexistente em "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui", Eduardo abre assim possibilidade para questões caras ao modernismo português, como a fragmentação do eu ou sua cisão, afinal este cisne (mais do que o de Mallarmé) é também símbolo do poeta. Em sua participação em *Orpheu*, Guimaraens "é fiel ao Decadentismo-Simbolismo", como diz Ricardo Daunt em texto publicado em 2012, no qual comenta em seguida que "o cisne, como não poderia deixar de ser, é o próprio poeta, arauto da beleza pura e estigmatizado pela solidão" (2012, p. 66).

Em Mallarmé o cisne está preso no lago congelado expressando sua incapacidade de movimento, esterilidade e isolamento, tal como o signo-poema, que só atinge o sucesso pela própria palavra; em Guimaraens, no entanto, o cisne olha para o reflexo trazendo questionamentos, neste ato de se duplicar, sobre o real e o irreal e o real e a Ideia. O cisne de Mallarmé, que não passa de uma imagem de "outrora", espelha o branco da página, o vazio que significa, valendo-se do conhecido processo de desaparecimento elocutório do eu, enquanto o de Guimaraens, longe de se apagar, duplica-se, ainda que seja apenas para mostrar o vazio de seu estado de alma. Nesse sentido, Zilberman comenta:

> Nesses versos, aparece igualmente a alusão ao espelho, que desdobra as imagens e confere-lhe profundidade; por isso, o sonho, corporificado no "cisne", reproduz-se em "outro cisne", ainda mais triste. O espelho é mencionado apenas na segunda estrofe, "pressago", anunciando algo indefinido para além dele, o que sugere os níveis acolá do meramente referencial não apenas das imagens propostas, mas de seus significados concretos. Por isso, o terceto final devolve as imagens para

> o universo do sonho sem fronteiras, "imortal" (2015, p. 86).

Vê-se ainda a fragmentação do eu mencionada, tema por excelência de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e Fernando Pessoa (1888-1935), uma questão que começa a surgir no Simbolismo, além de questionamentos ontológicos comuns à poética, que no Modernismo português culminará em versos como "Eu não sou eu nem sou o outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio", de Sá-Carneiro, sem falar do fenômeno da heteronímia pessoana, no qual não adentraremos.

Este cisne-signo mallarmaico duplicado surge como um cisne real e um ilusório em Eduardo, uma ideia e uma matéria. Como Francine Ricieri destaca, o cisne eduardino, ao contrário de seus predecessores franceses, evoca o mito da Caverna platônico (2007, p. 132), na medida em que real e Ideal se sobrepõem, sobretudo, pela atmosfera de sonho que dilui os limites e potencializa possibilidades. À guisa de curiosidade, vale lembrar que tal é a fixação de Eduardo por esse tema que a ele se volta em outro soneto: "O Cisne e o Lago", transcrito abaixo:

O Cisne e o Lago

Um cisne de suave e soberba plumagem
à flor de um lago azul onde a manhã se espelha,
segue surpreso o cisne irreal que o semelha
ao fundo d'água, e feito à sua própria imagem.

Vedes, ao derredor, uma ou outra ramagem
refletidas. E na onda a luz do sol centelha.
Desde a rósea alvorada à véspera vermelha,
sente o cisne a enlevá-lo essa branca miragem.

Pense às vezes o colo esbelto longamente
para o cristal: e beija um fantasma que mente,
até que baixe a noite e as suas penas tisne.

Tremem os caniçais... os astros despontaram...
E fica o cisne só, como as almas que amaram
e para quem o amor foi a sombra de um cisne.
(GUIMARAENS *in* RICIERI, 2007, p. 134).

Outra visita ao mesmo tema, já sem a homenagem explícita a Mallarmé (ainda que o diálogo se mostre explícito), no qual a ideia do duplo soma-se à temática narcísica: agora, o cisne apaixona-se por seu reflexo. Ou seja, lendo-os na ordem que apresentamos: primeiro há um conflito do eu consigo mesmo; depois há o descobrimento de completude narcísica advinda da paixão pelo próprio reflexo, ambas questões caras tanto aos simbolistas, quanto aos poetas órficos, o que, mais uma vez, destaca a noção de continuidade entre as duas poéticas.

Verlaine, Outono, Canção e Decadência

Já o poema "Folhas Mortas" retoma certa languidez da "Chanson d'automne", de Paul Verlaine, publicado no livro *Poèmes Saturniens*, em 1866, que se lê a seguir:

Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne

Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,

Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte

Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

(VERLAINE, 2007, pp. 72-3[6]).

Toda a temática da composição verlainiana se encontra na eduardina, bem como certas imagens: o próprio outono, as folhas mortas que caem devagar, como a suscitar a ideia do tempo que passa lentamente (no enorme relógio belga, branco e triste), como lemos nos versos abaixo:

Folhas Mortas

Dêste relogio belga, enorme, branco e triste,
tombam as horas como folhas mortas.
Por uma tarde outomnal, triste de spleen e
[folhas mortas:
Em cada vaso negro ha um lirio nobre e triste.
Em cada vaso negro ha um lirio nobre e triste
e as horas tombam como folhas mortas.
Porque não nasci eu um lirio nobre e triste,
pétala sem perfume entre essas folhas mortas?

Um Versalhes fulgura em cada illusão triste,
um Versalhes de outomno atapetado de folhas
[mortas!
Em cada vaso negro ha um lirio nobre e triste
e as horas tombam como folhas mortas...

A temática outonal tão cara aos simbolistas – que também tinham especial predileção pelo crepúsculo, pela cor cinza e por tudo aquilo que designa uma transição imprecisa e nuançada – serve de imagem à ideia de decadência, que tanto atraía os poetas do período. Além disso, a melancolia das folhas mortas amarelecidas traduz o langor do estado de alma do eu-lírico de ambos os poemas, enquanto lutam com a lenta passagem do tempo, inebriados em *spleen.*

Por fim, para além das imagens, "Folhas Mortas" igualmente retoma certa musicalidade de "Chanson d'automne", como comenta Ricardo Daunt no trecho abaixo:

> O segundo poema de Eduardo Guimarães, "Folhas mortas", explora uma musicalidade encantatória e narcotizante. Nele o poeta labora numa espécie de defecção da estratégia decadente-simbolista do engendramento do complexo e ao mesmo tempo do sutil, oferecendo-nos uma lira exausta e desencantada da pompa, que emerge de uma ladainha desesperançada que por sua vez se esfia monocórdia (DAUNT, 2012, p. 66).

A maior diferença entre os dois poemas, no entanto, talvez se dê pelo movimento:

[6] Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Camilo Pessanha Revisitado: O "Verlaine Português" à luz de Mallarmé* (USP, 2013, p. 60) apresento a seguinte proposta de tradução para este poema: "Canção de Outono": "Longos sons finos/ Dos violinos/Do Outono// Ferem minh'alma/ Com uma calma/ Dando sono.// E sufocando,/ Pálido, quando/ Soa a hora,// Me vem à mente/ Dia latente/ Meu eu chora// E me vou lento/ Com o mau vento/ Que transporta// Pra cá, pra lá/ Parece à/ Folha morta".

enquanto "Chanson d'automne" se constrói em movimento pendular, tanto graficamente, quanto pela imagem da folha que caí, espelhando o movimento do arco do violino, as "Folhas Mortas", por outro lado, permanecem estáticas, estéreis em seus vasos negros, perante as pedras inanimadas de uma triste Versalhes.

No entanto, tal como se colocara no poema sobre o cisne de Mallarmé, Eduardo introduz aqui um questionamento ontológico que não está presente no poema de Verlaine: "Por que não nasci eu um lírio nobre e triste [...]?", indaga o sujeito poético de Eduardo Guimaraens. A partir deste verso, o eu se desdobra em uma série de questionamentos existencialistas sobre si mesmo para falar de seu sofrimento. Nos poemas que vimos de Verlaine e Mallarmé, o sujeito praticamente desaparece; é antes a impressão da cena no sujeito, a sugestão do estado de alma que se depreende da leitura do poema. Nos de Guimaraens, no entanto, mais próximo de Baudelaire – e nessa medida, talvez mais decadente também, como é comum ao Simbolismo brasileiro – sobressai o *spleen* e a dor cósmica schopehaueriana. Seus poemas aqui analisados são mais metafísicos e menos metalinguísticos do que seus pares franceses, sobretudo em relação ao poema citado de Mallarmé, mais preocupado com a materialidade da palavra e da poesia, em um compromisso com um ideal estético. Guimaraens, por sua vez, não tem o preciosismo vocabular nem o trabalho tão elaborado de sintaxe ou de ritmo no qual Mallarmé explorava toda a potencialidade sonora e imagética da palavra. Ou seja, de forma mais simples, Guimaraens coloca questionamentos mais metafísicos, e é justamente esta concepção dorida da vida, na esteira de um António Nobre (1867-1900) (pensando no simbolismo português) ou de um Cruz e Sousa (no simbolismo brasileiro) que se aproxima das figuras cindidas e perturbadas do Modernismo português: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Como disse Rui Souza ao longo do artigo publicado no livro *1915 – O Ano de Orpheu* (2015), para entender a participação de Eduardo Guimaraens na revista portuguesa, é preciso inevitavelmente ver além dos poemas nela publicados. Pois, apesar de alguns considerarem sua obra "menor" em relação aos outros participantes de *Orpheu*, como Ricardo Daunt, quando diz que seu "contributo ao modernismo não vai além [...] de uma reafirmação dos vínculos do Orpheu com a tradição decadente-simbolista" (2012, p. 66), tentamos aqui explicar o que trazem de moderno, possibilitando uma possível aproximação com Pessoa e Sá-Carneiro; sempre tendo em mente, é claro, o caráter plural e *hors frontières* (para usar a expressão de Maria de Jesus Reis Cabral, relativa à poética de Mallarmé) da revista *Orpheu* por excelência, bem como sua intenção, desde o início expressa por Fernando Pessoa, de publicar poetas filiados aos mais diversos movimentos. Ou seja, para um poeta tão multicultural e cosmopolita, como o foi Eduardo, e para uma revista tão plural, como a *Orpheu*, faz todo sentido que poemas simbolistas brasileiros, escritos à maneira dos mestres franceses, venham à lume pela primeira vez

naquela que viria a se tornar a maior revista do Modernismo português.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

DAUNT, Ricardo. Orpheu: prosa, poesia e arte – Ensaio. **Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências**, n. 32, 2012, pp. 1-155. Disponível em: <http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_32/ricardo_daunt/index.html>. Acesso em: 03 mai. 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Organização, tradução e estudos de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARCHAL, Bertrand. "Notes et variantes" in MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres complètes.** Vol. I. Edição apresentada, estabelecida e anotada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Cisne isolado, sujeito deslocado: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens. **Revista Aletria**, v. 24, n. 3. Belo Horizonte: UFMG, 2014, pp. 127-141. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6351/8677>. Acesso em: 03 mai. 2016.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. **Camilo Pessanha Revisitado:** o "Verlaine Português" à luz de Mallarmé. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013 (dissertação de mestrado).

MURICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. 2 vols. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RICIERI, Francine (org.). **Antologia da Poesia Simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Lazuli Editora, 2007.

SARAIVA, Arnaldo. A Revista *Orpheu* e o Brasil. **Conexão Letras:** O Orphismo sob o olhar brasileiro, v. 10, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2015, pp. 89-94. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/60840/35818>. Acesso em: 03 mai. 2016.

SOUSA, Rui. Eduardo Guimaraens: entre a *Quimera* e o *Orpheu*, in DIX, Steffen (org.). *1915* – **O Ano do Orpheu**. Lisboa: Tinta da China, 2015, pp. 353-367.

VERLAINE, Paul. **Œuvres poétiques complètes**. Organização e comentários de Yves-Gérard Le Dantec, apresentada e ampliada por Jacques Borel. Paris: Gallimard, 2007.

ZILBERMAN, Regina. Eduardo Guimaraens e os novos. **Conexão Letras:** O Orphismo sob o olhar brasileiro, volume 10, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2015, pp. 79-88. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/60839/35817.%20Acessado%20em%2003.05.2016>. Acesso em: 03 mai. 2016.

Recebido para publicação em 10 out. 2016.

Aceito para publicação em 12 dez. 2016.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0006

As (multipli)cidades dos modernistas portugueses

The multiple cities of portuguese modernists

La Salette Loureiro[*]

L'artiste authentique moderne voit la metrópole comme de la vie abstraite figurée... le naturel, dans la ville, est toujours atténué et régularisé par l'esprit humain... Le beau s'y exprime d'une manière plus mathématique. La ville est donc le lieu à partir duquel doit se développer le tempérament artistique de l'avenir.

Mondrian, *De Stil*, n.º 1, 1918, p. 132[1].

Resumo: Tal como os seus congéneres europeus, também os modernistas portugueses, Fernando Pessoa, Almada e Sá-Carneiro, elegeram a cidade como tema de muitos dos seus textos. Porém, mesmo quando se trata de uma mesma cidade real, Lisboa ou Paris, a cidade de cada um deles é substancialmente diferente. Nesta comunicação abordaremos dois tópicos relacionados com o tema da cidade em dois destes autores. Assim, para Pessoa/ Bernardo Soares, trataremos de duas faces da mesma moeda, «A cidade do quotidiano» e «A cidade irreal», para Sá-Carneiro, destacaremos a relação do autor e suas personagens com a cidade de Paris.

Palavras-chave: cidade, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro

Abstract: Like other European artists, also the Portuguese modernists, Fernando Pessoa, Almada and Sá-Carneiro, elected the city as the subject of many of their writings. But even when it comes to the same real city, Lisbon or Paris, the city of each of them is substantially different. This paper will cover two topics related to the theme of the city in two of these authors. So for Pessoa / Bernardo Soares, we will deal with "The city of daily life" and "The unreal city", to Sá-Carneiro, the author's relationship and his characters with the city of Paris.

Keywords: City, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro

[*] Mestrado em Literatura Comparada Portuguesa e Francesa, pela *Universidade Nova de Lisboa*; Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas: Estudos Portugueses e Franceses, pela *Universidade de Coimbra*. E-mail: lsloureiro@sapo.pt.

[1] *Apud* Wladimir Krisinski. Entre Aliénation et Utopie: La ville dans la Poésie Moderne. In: AAVV. *La Ville n'est pas un lieu*. Rev. Esthétique, nºs 3/4. Paris: Un. Gen. Editions, 1977, p. 31.

Introdução

Em consonância com o que se passa na Europa na sequência da transformação urbana originada pela industrialização, também os modernistas portugueses, Pessoa, Almada e Sá-Carneiro, instituem a cidade como tema de muitos dos seus textos.

Verificamos, no entanto, que, mesmo quando se trata de uma mesma cidade real, como Lisboa ou Paris, e apesar de viverem num mesmo tempo e partilharem experiências comuns, os aspectos selecionados pelos diferentes autores são substancialmente diferentes, porque inquestionavelmente marcados pelas suas diferentes personalidades, vivências reais ou imaginárias, e sensibilidades. O que, aliás, vem confirmar a ideia de Italo Calvino de que "cada homem traz na mente uma cidade feita só de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma" (CALVINO, 1990, p. 36).

Pessoa dissertou largamente sobre o assunto e deixou que Álvaro de Campos e Bernardo Soares gravassem no papel as descrições, as reflexões e os sentimentos que as cidades, reais ou imaginárias, inspiravam.

A cidade de Campos é a Grande Metrópole cosmopolita, pejada de luzes e de multidões, de luxos e de progresso, mas também de um cortejo de misérias que este fatalmente engendra. Ela assume também dimensões metafísicas quando a define como o lugar para onde se vai e onde se fica, em contraste com a "aldeola do espaço", a Terra, onde vivemos transitoriamente. A cidade é também o lugar de encontro, ou desencontro, com os Outros e o palco onde a condição humana se lhe revela.

Também a cidade de Soares desempenha esta função, mas ela apresenta-se-lhe como uma escrita de signos incompreensíveis, que é forçoso decifrar para desvendar o mistério do Homem e do Universo. A cidade real serve-lhe ainda de porta de acesso para todas as cidades inexistentes que a sua imaginação inventa.

Sá-Carneiro admira deslumbradamente as grandes capitais, sente Paris como um corpo de mulher/amante, por ela suspira apaixonadamente, tal como as suas personagens.

Almada elege a cidade como o lugar de encontro de cada um consigo mesmo. É nela que os seus heróis aprendem, ou desaprendem, a ser homens.

Na senda de Cesário, Lisboa merece um destaque especial a todos estes autores, à excepção de Sá-Carneiro. Lisboa de Campos, duas vezes "revisitada" em busca da sua unidade perdida, Lisboa do cais, real ou simbólico, de chegada ou de partida, onde também ele tenta desvendar o sufocante enigma do Universo. Lisboa de Soares, do quotidiano colhido ao vivo nas ruas da Baixa, fruída pelos sentidos, mas impregnada de sentidos ocultos. Lisboa Lar, para ambos. Ou então, Lisboa de Almada, boémia e nocturna, de *clubs* e de *cabarets*, onde desfila uma sociedade mergulhada numa "apagada e vil tristeza", que lhe merece as mais duras críticas.

Nesta comunicação abordaremos dois tópicos relacionados com o tema da cidade em dois destes autores. Assim, para Pessoa/Bernardo Soares, trataremos de duas faces da mesma moeda, "A cidade do quotidiano" e "A cidade irreal", para Sá-Carneiro, o tema

da relação do autor e suas personagens com Paris.

Bernardo Soares: Lisboa no quotidiano (A rua dos Douradores)

Bernardo Soares escreve no *Livro do Desassossego* "A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim" (PESSOA, 1986, p. 163), mostrando assim que a exploração da cidade coincide com a exploração do seu próprio Eu.

Morador num quarto alugado na Rua dos Douradores[2], sobre a cidade e o infinito, ajudante de guarda-livros no escritório da mesma rua, "transeunte de corpo e alma" pelas ruas da Baixa e do sonho, Soares é um digno sucessor do seu constante e comovidamente evocado e invocado mestre, Cesário Verde. Como ele passeante anónimo e atento, mesmo quando distraído, Soares faz da sua errância por LISBOA (intencionalmente grafada a maiúsculas) um verdadeiro exercício dos sentidos.

A sua Lisboa é a cidade do quotidiano, onde a náusea, o tédio e o gozo se misturam com todas as cores, todos os sons e todos os cheiros que sobre ela pairam diariamente. É desse mergulho diário que o *Livro do Desassossego* nos fala, numa sempre comovida fruição da alma e dos sentidos, mas sobretudo destes últimos, nomeadamente, da visão, sentido hipervalorizado, a que outros dois, ouvido e olfacto se associam. Bernardo Soares vê com o ouvido e também o olfacto é para ele "uma estranha vista". O tacto e o gosto são desvalorizados, por menores e carnais[3]. Mas todos eles podem agir em simultâneo, à boa maneira de Cesário e dos Simbolistas.

Os sentidos, porém, são ainda outros. São os significados que vêm das coisas e das gentes, dum Universo cifrado que Bernardo Soares, tal como Álvaro de Campos, não se cansa de procurar desvendar. São ainda os sentidos com que ele próprio investe as coisas e os seres e com os quais procura representar o Mundo e o Homem.

Mas antes de mais e acima de tudo, podemos dizer que a Lisboa de Bernardo Soares é uma cidade amada, configurando-se como um "foyer au sens affectif, pour lequel on éprouve des sentiments ambivalentes", como afirma Alexander Mitscherlich (MITSCHERLICH, 1970, p. 175). Os verbos "amar" e "gozar", conjugados na primeira pessoa do singular, normalmente relacionados com a contemplação ou a errância[4], aparecem constantemente no *Livro do Desassossego*[5].

Nesse sentido, parece-nos que a análise de Alexander Mitscherlich se aplica na

[2] "E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, da mesma rua dos Douradores, representa para mim a Arte" (PESSOA, 1986, p. 228). *N.B.*: Em vários textos do *Livro do Desassossego* o quarto onde mora é no 4.º andar. Ex: "O aplauso chega ao quarto andar onde moro" (Ibid., p. 216).

[3] "Ver e ouvir são as únicas cousas nobres que a vida contém. Os outros sentidos são plebeus e carnais. A única aristocracia é não tocar" (Ibid., p. 218).

[4] Eis alguns exemplos: "gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde" (Ibid., p. 55), "gozo de errar sem pensar entre o que a cidade se torna" (Ibid., p. 108), "Gozo o céu" (Ibid., p. 195).

[5] "Amo, pelas tardes demoradas de Verão, o sossego da cidade baixa" (Ibid., p. 55), "e amo-vos da amurada" (Ibid., p. 87), "Amo esses largos solitários" (Ibid., p. 151), "amo o Tejo" (Ibid., p. 195), são apenas alguns exemplos.

perfeição ao caso de Bernardo Soares, quando aquele diz que "Le moi peut aller jusqu'à inclure en lui la ville natale ou aussi la ville 'élue'" (MITSCHERLICH, 1970, p. 49), ou então:

> Quand tout se passe bien, une ville devient un objet d'amour; [...] La ville est réconfort et consolation dans le désespoir, un décor joyeux pour les jours de fête; elle représente, dans la diversité de ses fonctions, quelque chose de plus ancien que le monde paternel, elle est, dans les beaux exemples que nous connaissons tous, l'amante mère, un être dont on ne peut se détacher car on reste éternellement son enfant, ou son tendre compagnon (Ibid., p. 41).

Assim, a cidade de Bernardo Soares desempenha a função protectora de mãe, que lhe é tradicionalmente atribuída e é visível na designação moderna de metrópole, metro (mãe) + polis. Por isso nos deixou declarações como "Oh, Lisboa, meu lar!" (PESSOA, 1986, p. 99) e "Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo, por um bilhete para a Rua dos Douradores" (Ibid., p. 206).

Quanto à cidade do quotidiano, verifica-se que, no 2º ou no 4º andar da Rua dos Douradores (é significativo que vida e arte morem na mesma rua), pela Rua da Prata, da Alfândega, do Arsenal, dos Fanqueiros, pela Praça da Figueira, pelo Terreiro do Paço, com o Tejo sempre ao fundo, um céu em permanente metamorfose policromática, e todas as paisagens que os olhos da alma alcançam, vive Bernardo Soares a sua "nula", "vida quotidiana de transeunte incógnito" (Ibid., p. 235).

O seu dia a dia é constituído pelo trabalho, as refeições no restaurante[6], as estadas no café, a deambulação pela cidade, a meditação, a escrita, o sonho diário. Tudo é igual, regular, vulgar e monótono, como, aliás, tudo aquilo que o rodeia[7]. E é vivido às vezes, quase sempre, num estado de semi-consciência[8] e alheamento[9].

Tal regularidade e monotonia provoca naturalmente uma sensação de tédio, (embora este seja uma tendência natural do Sujeito[10]), de náusea, de frustração e até de humilhação, como ilustram alguns trechos:

> Sim, vejo nitidamente, com a clareza com (que) os relâmpagos da razão destacam do negrume da vida os objectos próximos que no-la formam, o que há de vil, de lasso, de deixado e factício, nesta Rua dos Douradores que me é a vida inteira — este escritório sórdido até à sua medula de gente, este quarto mensalmente alugado onde nada acontece senão viver um morto, esta mercearia cujo dono conheço como gente conhece gente, estes moços da porta da taberna antiga, esta inutilidade trabalhosa de todos os dias iguais, esta repetição pegada das mesmas personagens,

6- "não comi bem, nem bebi o costume, no restaurante, ou casa de pasto, em cuja sobreloja baseio a continuação da minha existência" (Ibid., p. 189).

7- "o armazém, até à Rua dos Douradores, enfileira as prateleiras regulares, os empregados regulares, a ordem humana e o sossego do vulgar. Na vidraça há o ruído do diverso, e o ruído diverso é vulgar" (Ibid., p. 57).

8- "Não sei se estou com febre, como sinto, se deixei de ter a febre de ser dormidor da vida" (PESSOA, 1986, p. 65).

9- "Passa tudo isso, e nada de tudo isso me diz nada, tudo é alheio ao meu sentir" (Ibid., p. 56).

10- "Em mim o tédio é frequente, mas, que eu saiba, porque reparasse, não obedece a regras de aparecimento" (Ibid., p. 131).

> como um drama que consiste apenas no cenário, e o cenário estivesse às avessas (Ibid., p. 293).

A peregrinação constante pelas ruas constitui, de certo modo, uma forma de lutar contra estas sensações desagradáveis e, algumas vezes, assume mesmo um carácter intencional[11]. Mas ela é também um ensejo de observação e meditação[12]. Assim, é através delas que o autor/personagem nos dá informações sobre a paisagem física e humana e também sobre as suas paisagens interiores que, em alguns casos, prolongam ou reproduzem as exteriores. Como uma objectiva móvel ou fixa, pronta a disparar a qualquer momento[13], Soares vai focando a massa humana que desfila à sua frente. Mas também a azáfama das ruas é registada: os carroceiros carregando os caixotes[14], as vendedeiras, os jornais do dia, a agitação colorida da Praça da Figueira, os moços de fretes fingindo que trabalham[15].

Continuar na Rua dos Douradores, isto é, igual a toda a gente, e muito aquém do sonho, parece ser uma fatalidade[16] contra a qual, às vezes, o Sujeito se revolta[17], e de que sente vontade de fugir[18]. Choca, porém, com obstáculos idiossincráticos intransponíveis: a sua inércia física, o seu medo do novo e do risco[19].

Por outro lado, verificamos que, quando a rotina se altera, este se sente desconfortável e perdido, procurando mesmo reentrar nela, achando que "Era em certo modo o lar, isto é, o lugar onde se não sente" (Ibid., p. 277), ou como diz noutro fragmento "A vulgaridade é um lar. O quotidiano é materno" (Ibid., p. 271).

Verifica-se então que o quotidiano constitui uma espécie de lar, com todos os valores afectivos que lhe estão associados, uma espécie de protecção maternal e anestesiante, de que, apesar dos protestos, Soares precisa para se sentir minimamente confortável e seguro[20].

Aliás, a realidade quotidiana, aquilo a que ele chama vida, constituída pelo mundo exterior, que ele adjectiva, à maneira de

[11] "Um dos meus passeios predilectos, nas manhãs em que temo a banalidade do dia que vai seguir como quem teme a cadeia, é o de seguir lentamente pelas ruas fora, antes da abertura das lojas e dos armazéns, e ouvir os farrapos de frases que os grupos de raparigas, de rapazes, e de uns com as outras, deixam cair, como esmolas da ironia, na escola invisível da minha meditação aberta" (Ibid., p. 74).

[12] Ver nota anterior.

[13] "Sigo por uma rua como quem está sentado, e a minha atenção, desperta a tudo, tem todavia a inércia de um repouso do corpo inteiro" (Ibid., p. 258).

[14] "Na rua cheia de caixotes vão os carregadores limpando a rua. Um a um, com risos e ditos, vão pondo os caixotes nas carroças. Do alto da minha janela do escritório eu os vou vendo, com olhos tardos em que as pálpebras estão dormindo" (Ibid., p. 172).

[15] "os moços de fretes estão a fazer não fazer nada, indeterminadamente" (Ibid., p. 173).

[16] "A escravatura é a lei da vida, e não há outra lei, porque esta tem de cumprir-se, sem revolta possível nem refúgio que achar" (Ibid., p. 106).

[17] "Serei sempre da Rua dos Douradores, como a humanidade inteira" (Ibid., p. 106).

[18] "O meu desejo é fugir. Fugir ao que conheço, fugir ao que é meu, fugir ao que amo" (Ibid., p. 106).

[19] "Nunca vou para onde há risco" (Ibid., p. 200); "Abomino a vida nova e o lugar desconhecido" (Ibid., p. 249); "A inacção consola de tudo. Não agir dá-nos tudo" (Ibid., p. 286).

[20] "Seja onde estiver, recordarei com saudade o patrão Vasques, o escritório da Rua dos Douradores, e a monotonia da vida quotidiana será para mim como a recordação dos amores que me não foram advindos, ou dos triunfos que não haveriam de ser meus" (Ibid., p. 189).

Caeiro, de "espantosa objectividade do mundo" (Ibid., p. 297), chega até a ser a única coisa suportável: "Tudo se me tornou insuportável, excepto a vida — o escritório, a casa, as ruas — o contrário até, se o tivesse — me sobrebasta e oprime" (Ibid., p. 297).

Esta problemática assume, portanto, um carácter de insolubilidade. Atracção e repulsa existem alternada e até simultaneamente. Porém, a balança pende muito mais para o lado da atracção, como mostra a passagem que a seguir reproduzimos, de acentuado sabor paúlico:

> Ah, como as cousas quotidianas roçam mistérios por nós! Como à superfície, que a luz toca, desta vida complexa de humana [?], a Hora, sorriso incerto, sobe aos lábios do Mistério!
>
> Que moderno que isto soa! (Ibid., p. 297).

E afinal, vendo bem as coisas, um dia chega à conclusão de que "Considerando bem tudo, prefiro o Moreira ao mundo astral; prefiro a realidade à verdade" (Ibid., p. 272). Obviamente, o sonho não deixa de ser um tempero indispensável e é ele que merece a designação de "verdade", mas, às vezes, "deixa um horror à vida interior, uma náusea física dos misticismos e das contemplações" (Ibid., p. 272). É então que o escritório e o Moreira se tornam num "porto" seguro[21].

E afinal, o seu dia a dia de guarda-livros, e o seu convívio com o patrão Vasques, o Moreira e outros funcionários do escritório da Rua dos Douradores, não foram sem proveito para a elaboração deste seu livro "casual e meditado", constituindo antes uma boa fonte de inspiração:

> Devo ao ser guarda-livros grande parte do que posso sentir e pensar como a negação e a fuga do cargo (Ibid., p. 226).
>
> Se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteado com o nome de Cesário Verde, mas não o fecharia sem nele inscrever os nomes do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, do Vieira caixeiro de praça e do António moço do escritório. E a todos poria, em letras magnas, o endereço chave LISBOA.
>
> Vendo bem, tanto o Cesário Verde como estes foram para a minha visão do mundo coeficientes de correcção (Ibid., p. 226-7).

Bernardo Soares: a cidade irreal

Nestas circunstâncias, desgostoso da realidade e de si próprio, comprazendo-se na inacção, este Eu não tem outra saída senão a construção de um mundo imaginário, concebido à sua própria medida, uma cidade irreal. Mas para o conseguir precisa de analisar a realidade, pois como refere:

> As cousas são a matéria para o meu sonho; por isso aplico uma atenção distraidamente sobreatenta a certos detalhes do Exterior.

[21] "Com que pressa corro de casa, onde assim sonhe, ao escritório; e vejo a cara do Moreira como se chegasse finalmente a um porto" (Ibid., p. 272).

> Para dar relevo aos meus sonhos preciso conhecer como é que as paisagens reais e as personagens da vida nos aparecem relevadas (Ibid., p. 53).

Assim, se "ver" é uma actividade que assume a máxima importância no *Livro do Desassossego*, ela é, por um lado, uma actividade selectiva, pois "A minha visão das coisas suprime sempre nelas o que o meu sonho não pode utilizar" (Ibid., p. 53), por outro lado, ela não é um exclusivo dos olhos do corpo. Ao contrário, é muitas vezes de olhos fechados[22] que o Sujeito contempla as paisagens que mais o fascinam e que adquirem uma nitidez, às vezes, fotográfica, idêntica à daquelas que à vista se lhe oferecem: "Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais" (Ibid., p. 98).

Aliás, na sua óptica, o mundo sonhado é o que é realmente verdadeiro[23] e "sonhar é muito mais prático que viver" (Ibid., p. 86), opinião que coincide com Bachelard, para quem "Toujours, imaginer sera plus grand que vivre" (BACHELARD, 1957, p. 90). O onírico institui-se, assim, como "l'affirmation d'un temps et d'un lieu d'accomplissement", associando-se pelos efeitos que produz ao estatuto do "sagrado", tal como ele pode ser vivido na grande cidade, segundo a análise de Jean Rémy e Liliane Voyé. Com efeito, encontramos no *Livro do Desassossego*, uma prática do onírico/sagrado embebido na vivência do quotidiano (o primário), acrescentando a este um "surplus de sens", um suplemento de sentido, que leva a uma realização total, absoluta, coincidente com algumas afirmações destes autores. Vejamos:

> Il (le sacré) est ainsi en liaison étroite avec le registre onirique, lequel permet de composer divers élements de la vie quotidienne selon des modalités qui sont impossibles dans celle-ci.[...]
>
> On peut, à partir de là, comprendre comment, en s'insérant dans la vie quotidienne, l'onirique peut exprimer une mise en question de celle-ci et comment aussi une des requêtes du sacré consiste en l'affirmation d'un temps et d'un lieu d'accomplissement où, au-delà des incompatibilités, existe une unité (RÉMY; VOYÉ, p. 80).
>
> Ainsi peut-il (le sacré) donner des lieux de compensation dans l'imaginaire ou intégrer le primaire dans une poétique où il prend sens ou bien encore devenir refus et protestation (Ibid., p. 80-1).

Nesta perspectiva, considerando-se a si próprio como espectador e espectáculo, o "teatro íntimo" (PESSOA, 1986, p. 272) que Soares constrói dentro de si, só pode ser gratificante e compensador das frustrações "reais" duma vida incompleta, que lhe passa ao lado, "simples quadro externo", "— bailado sem nexo, mexer de folhas ao vento, nuvens em que a luz do sol muda de cores, arruamentos antigos, ao acaso, em pontos desconformes da cidade" (Ibid., p. 111). É o que nos mostra uma passagem, que não deixa de nos lembrar o Universo em que se move o seu mais ou menos contemporâneo Sá-Carneiro:

[22] "Se cerrar os olhos, continuo vendo, pois que não vejo" (PESSOA, 1986, p.154).

[23] "O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim" (Ibid., p. 285).

> não sendo mais, nem querendo ser mais, que um espectador de mim, tenho que ter o melhor espectáculo que posso. Assim me construo a ouro e sedas, em salas supostas, palco falso, cenário antigo, sonho criado entre jogos de luzes brandas e músicas invisíveis (Ibid., p. 123-4).

Assim concebida, a actividade onírica é uma constante e institui-se, muitas vezes, em simultâneo com a observação da realidade[24], com ela se fundindo[25], como atrás dissemos. É num estado de sonolência que muitas vezes deambula pelas ruas, atentamente distraído, semi-virado para fora, semi ou completamente virado para dentro:

> Quando durmo muitos sonhos, venho para a rua, de olhos abertos, ainda com o rastro e a segurança deles. E pasmo do automatismo meu com que os outros me desconhecem. Porque atravesso a vida quotidiana sem largar a mão da ama astral, e os meus passos na rua vão concordes e consoantes com obscuros desígnios da imaginação de dormir. E na rua vou certo; não cambaleio; respondo bem; existo.
>
> [...] para evitar veículos ou não estorvar peões, quando não tenho que falar a alguém, nem me pesa a entrada para uma porta próxima, largo-me de novo nas águas do sonho [...] e de novo regresso à ilusão mortiça que me acalentara a vaga consciência da manhã nascendo entre o som dos carros que hortaliçam (Ibid., p. 92).

É neste estado semi-acordado que as ruas reais da Baixa se transformam nos grandes cenários da imaginação, écrans onde perpassam os filmes de vidas inexistentes: "E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas. Desço uma rua irreal da Baixa e a realidade das vidas que não são ata-me, com carinho, a cabeça num trapo branco de reminiscências falsas" (Ibid., p. 92).

Não só as vidas, mas também as paisagens desfilam sob o seu olhar contemplativo. Todas as cidades e lugares acedem ao seu conhecimento pela sua fértil imaginação:

> Passei por cidades mais que existentes, e os grandes rios de nenhuns mundos fluíram, absolutos, sob os meus olhos contemplativos (Ibid., p. 97).
>
> Passeei pelas margens dos rios cujo nome me encontrei ignorando. Às mesas dos cafés de cidades visitadas descobri-me a perceber que tudo me sabia a sonho, a vago (Ibid., p. 26).

Por isso, já viu tudo, mesmo sem ter visto nada, isto é, sem ter viajado. E, afinal, para quê correr o risco da viagem, se "Para viajar basta existir" (Ibid., p. 223) e se "Quando se sente de mais, o Tejo é Atlântico sem número, e Cacilhas, outro continente, ou até outro universo" (Ibid., p. 223).

A sua vida é já uma viagem: "Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre

[24] "De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior" (PESSOA, 1987, p. 157).

[25] "Sigo, simultaneamente, pela rua, pela tarde e pela leitura sonhada, e os caminhos são verdadeiramente percorridos" (PESSOA, 1986, p. 108-9).

diferentes, como, afinal, as paisagens são" (Ibid., p. 223).

Por outro lado, basta-lhe apanhar o eléctrico, transporte para o corpo e para a alma, para que as cidades, os cafés, as gentes de todo o mundo, com as mais variadas profissões, desfilem diante da sua alma: "Os bancos do eléctrico, de um entre-tecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo" (Ibid., p. 139).

Também os passageiros do eléctrico lhe servem de passaporte para a construção do filme das suas vidas sociais e profissionais, o mesmo acontecendo com aqueles que, estando ausentes, têm presente o fruto do seu trabalho. Através dele, ele os vê de "olhos virados para dentro", correspondendo à ideia de Bachelard, quando este afirma que "l'homme est l'être entr'ouvert" (p. 200):

> Vou num carro eléctrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. [...] Nesse vestido da rapariga que vai em minha frente decomponho o vestido em o estofo de que se compõe, o trabalho com que o fizeram [...] desdobram-se diante de mim as fábricas e os trabalhos — a fábrica onde se fez o tecido; a fábrica onde se fez o retrós, [...]; e vejo as secções das fábricas, as máquinas, os operários, as costureiras, meus olhos virados para dentro penetram nos escritórios, vejo os gerentes procurar estar sossegados, sigo, nos livros, a contabilidade de tudo; mas não é só isto: vejo, para além, as vidas domésticas dos que vivem a sua vida social nessas fábricas e nesses escritórios ...
>
> Todo o mundo se me desenrola aos olhos só porque tenho diante de mim [...] (Ibid., p. 139)

A sua própria vida também se constrói, ou reconstrói, em função das paisagens vistas, realizando os dons do poeta indicados por Baudelaire:

> Cada casa por que passo, cada chalé, cada casita isolada caiada de branco e de silêncio — em cada uma delas num momento, me concebo vivendo, primeiro feliz, depois tediento, cansado depois; e sinto que, tendo-a abandonado, trago comigo uma saudade enorme do tempo em que lá vivi. [...]
>
> Depois, ao passar diante de casas, de villas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das criaturas que ali estão (Ibid., p. 192).

Este processo de criação imaginária inclui a transfiguração completa do real, de modo a torná-lo exclusivamente seu, o que consegue forjando "um modo interior do exterior" (PESSOA, 1988, p. 69). Desta forma, confirma a frase de Bachelard "L'en dehors et l'en dedans sont tous deux intimes" (BACHELARD, 1957, p.196), uma atitude que ele chama "A Divina Inveja". No seu exemplo mais conseguido, transforma o Cais do Sodré num pagode chinês (PESSOA, 1988, p. 69).

Desta maneira, Bernardo Soares, frequentemente de costas voltadas para a realidade cinzenta, cria a sua própria cidade, uma cidade sonhada, mas, para ele, mais "real" que qualquer outra, porque "O sonhador é um emissor de notas, e as notas que emite

correm na cidade do seu espírito do mesmo modo que as da realidade" (PESSOA, 1986, p. 87).

Quanto à outra realidade, ela não é, na sua mundividência, uma certeza adquirida. Sobre a sua "real" existência, ficam-lhe muitas dúvidas, ela aparece-lhe antes como "uma ficção ingénita" (Ibid., p. 237).

Assim sendo, está justificada a sua opção pelos sonhos, certamente mais gratificante e compensadora, apesar da pobreza que eventualmente lhes poderá advir dos modestos motivos que os inspiram, como humildemente pretende o seu autor, no final do livro, pois "até deste quarto andar sobre a cidade se pode pensar no infinito. Um infinito com armazéns em baixo, é certo, mas com estrelas no fim..." (Ibid., p. 318).

Mário de Sá-Carneiro: Paris cidade mulher/ amante

Mais do que qualquer outro dos seus companheiros de Geração que aqui analisamos, Mário de Sá-Carneiro sentiu a grande cidade como "grande teatro cosmopolita" (*O Fixador de Instantes*, SÁ-CARNEIRO, s.d., a), p. 191), amou e "estrebuchou" os Grandes Meios, amou e idolatrou a "Europa", com todas as conotações que esta palavra envolveu naquela época, erigiu-os seus deuses. As suas cidades são "rútilas de Europa, largas, pejadas de trânsito e movimentos — rendez-vous cosmopolitas, farfalhantes de acção"[26] (SÁ-CARNEIRO, 1992, p. 251).

Na ânsia de tudo possuir, também volveu a cidade Mulher e a sentiu dentro de si: "O certo é que sinto Praças dentro de mim (*Eu-Próprio o Outro*, SÁ-CARNEIRO, s.d., a), p. 156), às vezes, até ao espasmo. Ungido de "errado", amou igualmente as suas virtudes e os seus vícios, mas, sobretudo, "zebrantemente", os seus vícios.

Poder-se-á dizer que a representação da cidade em Sá-Carneiro convoca como nenhuma outra as palavras de Pierre Sansot que a seguir reproduzimos:

> Le bizarre, l'étrange, la divine rencontre, le goût parfois du sordide, l'ouverture au plaisir, l'espoir, le fol espoir — toutes ces nuances disent d'abord que la ville est à parcourir, à caresser, à pénéter comme un corps féminin et que, comme un tel corps, elle possède ses creux et ses points chauds. L'érotisme proprement dit (les massages, les bains, le meublé) doit être situé dans une volupté plus équivoque (SANSOT, 1984, p. 57).

Curiosamente, esta faceta sensual surge nos textos de Sá-Carneiro conjugada com a sua profunda admiração pela tumultuosa vida urbana e pelos estrondosos ruídos contemporâneos, próprios das mais avançadas sensibilidades europeias. Com efeito, no conto *A Grande Sombra*, sob o pretexto de que "tudo quanto me impressiona se volveu sexualizado" (SÁ-CARNEIRO, s.d., a), p. 68), o narrador exprime o apreço fervoroso pelos Grandes Meios, associando-lhes e colocando ao mesmo nível sensualidade e características da modernidade:

> Eis pelo que sempre cataloguei, excitantemente e a par, os corpos nus, esplêndidos; as cidades tumultuosas

[26] Carta a Fernando Pessoa, de 17/7/1915.

> de Europa — os perfumes, os teatros rutilantes, atapetados a roxo — as paisagens de água, ao luar — os cafés de ruído, os restaurantes de noite, as longas viagens — o murmúrio contemporâneo das fábricas, das grandes oficinas — a loucura e as bebidas geladas — (*A Grande Sombra*, SÁ-CARNEIRO, s.d., a), p. 68).

Verifica-se que, para o autor, a cidade está associada àquilo a que em vários textos chamará "a grande vida", entendendo-se esta como uma mistura de prazer, luxo, arte, loucura, ruído, progresso.

Finalmente, o grande fascínio de Sá-Carneiro pelas grandes cidades, esbanjado por todos os seus textos, talvez se encontre condensado no conto *O Fixador de Instantes*. Aqui encontramos a grande paixão do narrador pelas grandes capitais realizada na petrificação dentro de si de um ano passado numa delas.

Como se depreende do que acima ficou dito, o sujeito poético, o narrador e as personagens de Sá-Carneiro estabelecem com a grande cidade uma relação sexualizada. Este tipo de relação, encontramo-lo bem explicitado no conto *Ressurreição*, onde se destaca a utilização de vocabulário do campo erótico, atitude bem visível a propósito de Paris. De facto, para o autor e as suas personagens, Paris desempenha a função de Mulher/Amante, assumindo-se claramente uma relação erotizada.

É sabido como a capital francesa constituiu no início do século XX o íman que atraía a maioria dos artistas portugueses e também de outras partes da Europa e do mundo.

Entretanto, o caso de Sá-Carneiro é talvez extremo em deslumbramento, é talvez o único a "arder em ouro" o seu amor por Paris: " — Paris! Paris! Orgíaco e solene, monumental e fútil..." (*Ressurreição*, SÁ-CARNEIRO, s.d., a), p. 201). De facto, a grande capital, a grande cidade de que fala nos seus textos é quase sempre esta cidade, "rutilante de Europa", pejada de trânsito, iluminada a jorros, povoada de mulheres fúteis e sofisticadas. Ela reúne em si todos os aspectos da "grande vida" que o fascinam e, mais ainda, os vários elementos da tão ansiada modernidade, ou, na sua concepção, da idolatrada "Europa". A quinta das "Sete Canções de Declínio" reúne grande parte desses elementos.

Face a Paris, Sá-Carneiro tem uma atitude de deslumbramento peculiar a qualquer provinciano, denominação que Pessoa lhe atribui e que o próprio reconhece. Mas a palavra "deslumbramento" é ainda insuficiente para caracterizar este tipo de relação. Com efeito, ela assume dimensões psicológicas e físicas que se enquadram na análise feita por Pierre Sansot:

> L'homme concerné par une ville, l'affronte de plein fouet, esquive à peine ses coups et continue à exister dans son inévitable compagnie. [...] Cette ville n'est pas pour lui un symbole, um mot chargé de prestige. Il faut qu'il l'habite charnellement, il faut qu'il vive en sa présence, il a besoin d'elle, c'est-à-dire de son haleine, de son visage, de son ciel, de sa rumeur (SANSOT, 1984, p. 246).

Efectivamente, a relação de Mário de Sá-Carneiro e suas personagens com Paris configura aquilo a que Claude-Gilbert Dubois chama "roman d'amour", considerando que "Habiter une ville, au sens plein du terme, c'est avoir des connivences intimes et permanentes faites d'un ensemble de petites choses. [...] Le roman d'amour à la ville superpose l'orgasme amoureux et l'extase mystique" (DUBOIS, 1989, p. 39).

A análise psicanalítica de Mitscherlich coincide também com esta teoria: "La ville est un corps que l'on peut aimer comme l'on aime un être, un ensemble tout à fait original qui englobe le paysage, la nature, les hommes qui l'ont faite, les hommes qui l'habitent aujourd'hui" (MITSCHERLICH, 1970, p. 49).

Em Mário de Sá-Carneiro, cumprindo a afirmação de que tudo o que o impressiona se lhe volve sexualizado[27], também Paris se torna num corpo/objecto de prazer. Para os seus olhos/sentidos, ou das suas personagens, também elas invariavelmente envolvidas com a grande capital, Paris transforma-se quase sempre num corpo feminino, algumas vezes, masculino, mas sempre objecto de desejo.

Em "Abrigo", poema cujo assunto é exclusivamente a capital francesa, Paris assume consecutivamente o papel de mulher e de homem. Inocentemente designado, no verso inicial, de forma assexuada, por "Paris da minha ternura", expressão corroborada por "Ó meu Paris, meu menino", é de seguida apostrofado ainda ingenuamente, mas já como corpo feminino apetecido, por "Regaço de namorada,/ Meu enleio apetecido". Gradativamente, atinge no final a forma masculina, carregado de sensualidade, declaradamente objecto de desejo:

> Paris — meu lobo e amigo...
> — Quisera dormir contigo,
> Ser todo a tua mulher!... (SÁ-CARNEIRO, 1979, p. 126).

Também na sua correspondência, a sua relação com Paris assume o estatuto de relação homem/mulher, com o correlativo dever de fidelidade, quando em carta a Pessoa diz "confesso-lhe meu amigo eu lhe sou infiel" (SÁ-CARNEIRO, 1958, p. 222) [28]. Na mesma carta, utiliza outros termos que se situam também na área da sexualidade, e que, aliás, lhe são muito comuns, os verbos ter e possuir: "— apenas não seguirei coberto na vitória maior, possuindo Paris, a executar a minha obra — justamente porque estou liberto e tenho Paris!" (Ibid., p. 221).

Mais tarde, numa outra carta assume "uma saudade, uma saudade tão grande e piedosa do meu Paris de Europa, atónito, apavorado e deserto", e confessa: "Eu sinto-me em verdade a amante pequenina dum rapaz loiro que partiu para a guerra e não voltou..." (Ibid., p. 241).

Entretanto, nos textos literários este facto ganha uma dimensão ainda mais relevante. São sobretudo as suas personagens que assumem uma relação sexualizada com Paris, nomeadamente, Inácio de Gouveia, em *Ressurreição*, e Ricardo de Loureiro e Lúcio,

[27] Como diz o narrador de *A Grande Sombra*: "tudo quanto me impressiona se volveu sexualizado" (SÁ-CARNEIRO, s.d., a) p. 68).

[28] Carta a Fernando Pessoa, de 13/7/1914.

em *A Confissão de Lúcio*, veiculando, entretanto, os sentimentos do autor.

No conto *Ressurreição*, encontramos "Inácio e o pintor Jorge Pacheco [...] — sonhando repentinas fortunas mágicas, para mais purpureamente lograrem possuir a capital assombrosa..." (SÁ-CARNEIRO, s.d., a), p. 231). Neste conto, é o primeiro, Inácio de Gouveia, que "se olhava grande por tão admiravelmente sentir o seu amor por Paris, a esbater-se em saudade, longe dele — incerto de o oscilar de novo, tão cedo..." (Ibid., p. 201). Mas esta personagem vai mais longe quando assume claramente a equivalência Paris/amante, ao confessar que "Existir na grande cidade, sozinho, sem beijos — era o mesmo para o artista do que se vivesse com uma companheira garrida, suave, de carne audaciosa" (Ibid., p. 201). A cidade é assim equiparada à mulher amada.

A mesma atitude é igualmente apresentada por Ricardo de Loureiro, em *A Confissão de Lúcio*, que coloca Paris no lugar da amante e tem para com ela gestos próprios de qualquer apaixonado em relação ao corpo da mulher amada:

> Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas! [...]. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha no seu rodopio. [...]
>
> Ah, o que eu sofri um ano que passei longe da minha Cidade, sem esperança de me tornar a envolver nela tão cedo... E a minha saudade foi então a mesma que se tem do corpo de uma amante perdida... [...]
>
> E à noite, num grande leito deserto, antes de adormecer, eu recordava-o (sim, recordava-o) como se recorda a carne nua de uma amante doirada! (SÁ-CARNEIRO, s.d., a) p. 83)

Obviamente, deveremos entender esta relação sexualizada na visão muito especial que Sá-Carneiro tem da sexualidade[29] e que esta mesma personagem partilha. Com efeito, também Ricardo de Loureiro desloca a sexualidade para uma área mais espiritualizada: "Não, nem é sequer a formosura que me impressiona. É outra coisa mais vaga — imponderável, translúcida: *a gentileza*. [...] Daí, uma ânsia estonteada, uma ânsia sexual de possuir vozes, gestos, sorrisos, aromas e cores!" (SÁ-CARNEIRO, s.d., b), p. 86).

Será esta mesma atitude que esta personagem tem em relação a Paris, impressionando-se sobretudo com a sua inexplicável "auréola", "que a envolve e a constitui em alma" (Ibid., p. 83). De qualquer forma, é por demais evidente o romance de amor entre Sá-Carneiro e Paris, o romance de que acima falámos.

O amor que tem à grande capital consubstancia-se numa relação corpo a corpo materializada nos percursos voluptuosos pelos agitados *boulevards*, na frequência dos inúmeros cafés, na vagabundagem pelos teatros e espectáculos de *music-hall*, nos convívios nos *ateliers* dos artistas, nos pequenos quartos alugados, equivalentes a "uma

[29] *"Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnais"* (SÁ-CARNEIRO, s.d., b), p. 74); "Explicam, assim, as suas singularidades sexuais pela atribuição de uma alma a tudo o que admiram e apetecem: 'Somos gente de Alma — projectamos alma a quanto admiramos, a quanto apetecemos...' (SÁ-CARNEIRO, s.d., a), p. 226). O corpo funciona como um pretexto, com valor secundário" (LOUREIRO, 1996, p. 286).

garota de Paris" (*Asas*, SÁ-CARNEIRO, s.d., a), p. 138).

É, por assim dizer, a forma de entrelaçar a cidade consigo, como diz Ricardo de Loureiro: "Quando depois regressei à capital assombrosa, a minha ânsia foi logo de a percorrer em todas as avenidas, em todos os bairros, para melhor a entrelaçar comigo, para melhor a delirar... o meu Paris! o meu Paris!" (SÁ-CARNEIRO, s.d., b), p. 83)

***

Em conclusão, a presença do tema da cidade na escrita dos Modernistas Portugueses, como seria de esperar, ocupa um espaço vastíssimo, que seria impossível abordar aqui. Por isso, limitámo-nos a alguns pontos que, sendo significativos, apenas nos mostram algumas facetas específicas que o tratamento deste tema assume nos autores indicados. Temos plena consciência de que esta é uma mera entrada no tema e que muitas outras seriam/ são possíveis, igualmente importantes, igualmente pertinentes. É necessariamente uma escolha condicionada pelo tempo, e subjectiva, portanto.

Ainda assim, esperamos ter mostrado com esta breve e selectiva abordagem que cada um destes autores traz uma cidade dentro de si, como diria Calvino muito mais tarde, substancialmente diferente, mesmo quando se trata de uma mesma cidade real.

Referências

BACHELARD, Gaston. **Poétique de l'Espace**. Paris: PUF, 1957.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Lisboa: Editorial Teorema, 1990.

DUBOIS, Claude-Gilbert. Villes-Femmes: Quelques Images Fondatrices de l'Imaginaire Urbain. In **O Imaginário da Cidade**. Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1989.

LOUREIRO, La Salette. **A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo**. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

MITSCHERLICH, Alexander. **Psychanalyse et Urbanisme**. Paris: Gallimard, 1970.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego** por Bernardo Soares - 1ª Parte. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1986.

_____. **Livro do Desassossego** por Bernardo Soares - 2ª Parte. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1988.

_____. **Poesia**-*III*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1987.

REMY, Jean; VOYÉ, Liliane. **Ville:** Ordre et Violence. Paris: PUF, 1981.

ROCHA, Clara. **Revistas Literárias do Século XX em Portugal:** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Cartas a Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática, 1958, 2 vols.

_____. **Cartas Escolhidas**, Mem Martins: Publicações Europa- América, 1992, 2 vols.

_____. **Céu em Fogo**. Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d., a)

_____. **A Confissão de Lúcio**. Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d., b)

_____. **Poesias**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1979.

SANSOT, Pierre. **Poétique de la Ville**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1984.

Recebido para publicação em 14 jan. 2017.

Aceito para publicação em 30 jan. 2017.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0007

Alfredo guisado e a galiza no periódico república

Alfredo guisado and galiza in the paper república

Fernando de Moraes Gebra*

Resumo: Como diretor da página literária do jornal *República* desde 1943 e diretor adjunto desse periódico desde 1954, Alfredo Pedro Guisado (1891-1975) desenvolveu a crítica literária e escreveu textos sobre aspectos da literatura e da cultura galegas. O presente artigo centra-se nas relações dialógicas estabelecidas pela poética de Alfredo Guisado com o emergente sistema literário galego, consolidado pelo grupo das Irmandades da Fala e pela *Xeración Nós*. Com base no conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, segundo o qual em todo enunciado ressoam pelo menos duas vozes, analiso o discurso ensaístico acerca da história e da literatura galegas em alguns textos publicados no periódico *República*.

Palavras-chave: Alfredo Guisado; *Xeración* Nós; Dialogismo.

Abstract: As a literary section director in the paper *República*, and as an adjunct director in this paper since 1954, Alfredo Pedro Guisado (1891-1975) developped the literaty criticism and wrote texts about Galician literature and culture. The present paper focuses on dialogical relationships established by Alfredo Pedro Guisado's poetry with the emergent Galician literary system, consolidated by the groups *Irmandades da Fala* and *Xeración Nós*. Based on the concept of dialogism by Mikhail Bakhtin, I analyse the essayistic discourse about Galician History and Literature in some texts published in the paper *República*.

Keywords: Alfredo Guisado; *Xeración* Nós; Dialogism.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); Professor Adjunto VI da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), no Curso de Licenciatura em Letras, área de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, e no Mestrado em Estudos Linguísticos, área de Práticas Discursivas e Subjetividades; membro do Grupo da ANPOLL *Imaginário, representações literárias e deslocamentos culturais* e do Grupo *Interdisciplinar de Estudos Pessoanos e do Modernismo* (IEMO), da Universidade Nova de Lisboa. Email: fernandogebra@yahoo.fr

Introdução

A obra de Alfredo Pedro Guisado (1891-1975), que também escreveu sob pseudônimos como Refaldo Brila, Pedro de Menezes, Alfredo Abril, João da Lobeira e Domingos Dias Santos, abrange um arco temporal que vai de janeiro de 1912, aquando da publicação do seu primeiro poema "Noites de inverno", no periódico agrarista galego *El Tea*, até 30 de novembro de 1975, data do seu falecimento, ocasião em que ainda havia inéditos, publicados em 1996 numa edição organizada por Fernandes Camelo e intitulada *Tempo de Orpheu II*.

Ao considerar o vasto arco temporal em que se produz o discurso poético e crítico de Alfredo Guisado, devem-se examinar as metamorfoses desse discurso que não permanece homogêneo ao longo de mais de seis décadas. Intérprete das conjunturas sócio-históricas portuguesa e galega, Alfredo Guisado passa por várias metamorfoses no seu discurso, o que invalida determinadas leituras que a historiografia e a crítica literárias portuguesas costumam fazer acerca de sua obra, circunscrevendo-a apenas ao chamado tempo de *Orpheu*. Ao circunscrever o autor a um determinado tempo, reduz-se a complexidade da sua obra. Além disso, costuma-se ler a sua poética como se fosse tributária ou dependente de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, leitura equivocada feita por João Gaspar Simões e seguida por Apolinário Lourenço, conforme dados manejados por Carlos Pazos Justo (2015, p.102).

O *Colóquio Internacional 100/Exílio & Centauro: Modernismo em Revista(s)*, embora tenha homenageado essas duas importantes revistas, também pouco estudadas pela historiografia literária portuguesa – mais centrada nos aspectos vanguardistas que consegue encontrar em *Orpheu*, de 1915, e *Portugal Futurista*, de 1917 – incide sobre as relações interdiscursivas e interartísticas presentes em periódicos literários. A interdiscursividade "é inerente à constituição do discurso" (FIORIN, 1999, p.35), pois toda linguagem "está impregnada de relações dialógicas" (BAKHTIN, 2015, p.209). Dito de outra forma, todo discurso, seja qual for sua materialização, constrói-se a partir de discursos precedentes, estabelecendo com eles relações contratuais ou polêmicas. Em todo período histórico, existe uma espécie de espírito unificador entre artes, ciências e filosofia (ROSENFELD, 1996, p.75-6), de modo que a análise do discurso literário deve considerar as relações interdiscursivas com as outras artes. No caso específico dos grupos *Orpheu* e *Nós*, seus artistas apresentam uma consciência dessas relações dialógicas entre as diversas artes, aspecto examinado no presente trabalho.

Tendo em vista as relações interartísticas presentes tanto em *Orpheu* como em *Nós*, e as relações interdiscursivas que a poética de Alfredo Guisado estabelece com o emergente sistema literário galego do período das Irmandades da Fala e da *Xeración Nós*, resolvi, pois, destacar a importância do "mais injustamente esquecido dos poetas de *Orpheu*" (LOPES, 1966, p.715) para a configuração do sistema literário galego. Este começa a ser sistematizado com os autores do *Rexurdimento* na segunda metade do século XIX, como Rosalía de Castro, Curros

Enríquez e Eduardo Pondal, e consolida-se graças aos grupos das Irmandades da Fala, que fundam a revista *A Nosa Terra* em 1916, e da *Xeración Nós*, relacionada à revista *Nós*, cujo primeiro número data de 1920.

A perspectiva marcadamente dialógica presente na revista *Orpheu* e no grupo das Irmandades da Fala permitiu a aproximação de intelectuais portugueses e galegos. Nesse contexto, Alfredo Guisado – filho e neto de emigrantes galegos que passaram a administrar os cinemas lisboetas e o restaurante Irmãos Unidos, no Rossio – em suas férias na aldeia de Pías e no balneário de Mondariz, conheceu muitos intelectuais galegos com os quais travou profundos laços de amizade. Foi no balneário de Mondariz que o jovem Alfredo Guisado conheceu, provavelmente em 1913, o artista polígrafo Alfonso Daniel Rodríguez Castelao[1], responsável pelo desenho da capa do livro *Xente d'a aldea*, publicado em 1921.

Os grupos das Irmandades da Fala e da *Xeración Nós* apresentam uma dimensão multicultural, abrangendo várias áreas do conhecimento – História, Geografia, Literatura, Etnografia – e uma preocupação nacionalista, que se encontra na escrita de textos do mais variados gêneros do discurso em língua galega. Na segunda metade do século XIX, a língua galega era usada pelos poetas do *Rexurdimento* para a escrita de textos poéticos, não sendo estendida para a prosa de ficção e o ensaio. Com as Irmandades da Fala, esses gêneros em prosa passam a ter grande importância para a divulgação dos estudos referentes aos aspectos culturais da Galiza.

A Galiza nas páginas literárias de *República*

Alfredo Guisado teve grande participação no meio político português junto aos democratas. Fora do campo político português a partir de 1926 por apresentar ideologias adversas àquelas defendidas pelo novo regime, Guisado passou a atuar no jornal *República*, único órgão de oposição tolerado pelo governo de António de Oliveira Salazar. Em 12 de fevereiro de 1943, assumiu a direção de uma página literária, dedicada a comentar semanalmente os livros que iam sendo publicados, e em 3 de abril de 1954, tornou-se diretor adjunto do periódico[2]. Além das recensões críticas acerca de obras literárias, Guisado deixou, nas páginas de *República*, inúmeros textos de crítica literária, com elementos ensaísticos e memorialísticos, acerca das literaturas portuguesa e galega. Dos textos sobre a literatura e a cultura galegas, julgo fundamentais: "Comentário", de 5 de março de 1943; "Comentário", de 25 de janeiro de 1944; "Evoca-se um genial artista galego", de 3 de fevereiro de 1958. Esses textos incidem, respectivamente, sobre a história da literatura galega, a poética de Rosalía de Castro e a produção artístico-literária de Castelao,

[1] Conforme nota de Carlos Pazos Justo, "A relação de Castelao com o estabelecimento termal dos Peinador remonta, segundo Miguel Anxo Seixas (Seixas 2000: 14 e ss.), ao ano 1913, em que dá uma conferência, depois publicada em *La Temporada*; desde 1915, por exemplo, o *Balneário* terá quadros de sua autoria" (2015, p.272).

[2] Minha investigação de Pós-Doutoramento consistiu, entre outros aspectos sobre os "esquecidos" de *Orpheu*, no levantamento e tratamento desses textos de crítica literária publicados desde 1943, quando Alfredo Guisado passou a se ocupar da página literária desse periódico.

fundamentais para a compreensão das relações interculturais Portugal e Galiza, no campo literário.

No "Comentário", de 5 de março de 1943, cruzam-se vários discursos de renomados historiadores e críticos literários, como Eugenio Carré Aldao, Saralegui y Medina, Teófilo Braga, Blanco García e Leite de Vasconcelos. Todos esses discursos apontam para a valorização de uma língua, uma cultura e uma literatura esquecidas e desprezadas tanto por castelhanos como por portugueses. Esses discursos contrapõem-se a outros discursos: "Há muita gente que supõe, ouvindo falar daquela região e do seu povo, que apenas servem para ser ridicularizados e escarnecidos" (GUISADO, 1943, p.3); "Efectivamente, por motivos que não se compreendem bem, tem-se rodeado a palavra galego do desprezo e do ridículo" (GUISADO, 1943, p.3). Os discursos que desvalorizam a língua e a cultura galegas são trazidos para dentro dos enunciados de Alfredo Guisado para serem deslegitimados. Deixa-se no anonimato, no indefinido o "muita gente", como forma de intensificar a desqualificação de seus discursos de escárnio em relação a uma cultura tão importante como é a galega.

A "razão errada dessa maneira de ver" a cultura galega como sinônimo de escárnio é combatida nos enunciados de Alfredo Guisado e no discurso citado de Eugenio Carré Aldao, segundo o qual essa imagem equivocada feita acerca da Galiza e dos galegos tanto em Castela como em Portugal são oriundas de motivações históricas:

> Castela, vendo-se privada de Portugal, considerava a Galiza unida, pela raça e pela língua, ao reino separado e fazia-a objecto do seu desprezo e mísera vingança [...] Portugal, por sua vez, considerava a Galiza território que devia fazer parte integrante do Estado (GUISADO, 1943, p.3).

Após opor-se ao discurso de outrem, daqueles que falam "da Galiza de um modo que não é elogioso" e dos "galegos de uma maneira que não é para louvar", Alfredo Guisado destaca a importância da língua galega na formação da cultura portuguesa e do sistema literário português. São tomados de empréstimo os discursos de Saralegui y Medina e de Teófilo Braga para referendar o fato de as produções literárias anteriores ao século XV em Portugal terem sido escritas em "galego primitivo" e, ainda, que "a língua galega era a preferida para a composição poética das côrtes em que se imitava a poesia trovadoresca, tão delicada na sua casuística sentimental".

Antes das revoltas irmandiñas, o galego era língua de prestígio internacional. Foi o acordo dos camponeses com os reis católicos com o intuito de se livrarem do jugo dos fidalgos que provocou a quase extinção da classe fidalga na Galiza, com a destruição de muitos dos seus castelos, e a anexação da Galiza aos reinos de Castela e Aragão, obscurecendo a produção artístico-cultural em língua galega. São os denominados "séculos escuros": "essa literatura durante longos anos emudeceu, ou pelo menos, não se manifestou dentro dela quem quer que fosse, de modo a que merecesse especial referência, porque submetida" (GUISADO, 1943, p.3). A submissão ao jugo castelhano começa a se modificar no contexto das independências das então colônias

hispano-americanas, conforme declara Carré Aldao, citado por Guisado, segundo o qual se trata de um período em que a Galiza passa a ter vida própria, com grande produção artístico-cultural, motivada também pela geração chamada de *Precursores*, com "livros, folhetos, jornais e folhas soltas na língua do país" (GUISADO, 1943, p.3).

Na sequência do seu texto acerca da história da literatura galega, Alfredo Guisado prescinde de citações de historiadores e críticos literários, citando apenas – e muito rapidamente – Blanco García e Carré Aldao, para referendar a sua opinião acerca da poética de Rosalía de Castro. Embora Guisado reforce certas metáforas que a crítica literária utilizou para caracterizar a poética de Rosalía – "encantadora ternura", "delicado amor à sua terra", "embala o povo na sua ternura", "doce cantar" – utiliza a metáfora do discuso do crítico Carré Aldao, que se refere ao poemário *Cantares gallegos* (1863) como "grito de guerra de um povo subjugado" (GUISADO, 1943, p.3).

No contexto de produção do discurso crítico de Alfredo Guisado, vigoravam imagens de uma poética rosaliana de ternura, docilidade e amor à terra, atributos desejados ao sujeito lírico feminino. Não se enfatizava o discurso contestatário presente na metáfora de Carré Aldao de "grito de guerra de um povo subjugado", pois o contexto de produção do discurso de Guisado se situa "Antes da revisión que sofreu a obra de Rosalía desde a análise de estudiosas e estudiosos como Catherine Davies, Francisco Rodríguez, Pilar Pallarés, Pilar García Negro, etc..." (SÁNCHEZ & SAZ, s/d, p. 131). Nesse revisionismo, recupera-se a "estrofe maldita" do poema que o marido de Rosalía, Manuel Murguía, ao publicá-lo no livro *Los precursores* (1866) intitulou "Adiós, ríos; adiós, fontes".

> Por xiadas, por calores
> Desde qu' amañece ó día
> Dou á terra os meus sudores
> Mais canto a terra cría
> Todo todo e dos señores. (ALONSO, 2012, s/p.)

No ensaio "O primeiro poema galego de Rosalía", o autor Manuel Rodríguez Alonso fornece uma explicação sobre a retirada da chamada "estrofa maldita" do poema de Rosalía, aquando da publicação do livro *Los precursores* (1885), de Murguía, e que seguirá nas edições posteriores de *Cantares*: "O historiador Xosé Antonio Durán (2012) [...] atribúe esta supresión a que nela Rosalía defendería concepcións sobre a propiedade da terra propias do socialismo utópico, que non lle parecerían acaídas a Murguía" (ALONSO, 2012, s/p).

Como se vê, permaneceu no imaginário de críticos literários e leitores a concepção de uma poética rosaliana marcada pela ternura e docilidade. No discurso de Guisado, há um interessante contraponto das figuras literárias de Rosalía e Curros Enríquez, expresso nas seguintes construções metafóricas:

> Rosalia embala o seu povo na sua ternura, no seu doce cantar como uma mãe que tenta defender o filho, apertando-o contra o peito, com receio de que lho levem ou de que o maltratem.
>
> Curros defende-o, chicoteando os que o tentam prejudicar, os que o querem escravizar (1943, p.3).

De acordo com Mikhail Bakhtin, "orientando para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações" (1998, p.86). Nessa perspectiva, no discurso crítico de Alfredo Guisado acerca da poética de Rosalía de Castro ressoam vozes de uma tradição crítica que coaduna discursos patriarcais, segundo os quais cabe à mulher uma posição passiva, representada pela imagem da mãe "que tenta defender o filho, apertando-o contra o peito", enquanto ao pai cabe uma postura combativa, de luta armada, ideologia utilizada para descrever metaforicamente a poética de Curros Enríquez, na ação de chicotear "os que tentam prejudicar" o povo, os que "o querem escravizar". Conforme Sánchez e Saz, Rosalía de Castro "rompía todas as normas que a sociedade (im)puña ás mulleres: facía literatura, literatura feminista, desde unha óptica galega e, ademais, en galego" (s/d, p.119).

Embora reitere as imagens cristalizadas no discurso da crítica literária acerca de Rosalía de Castro, como "sentimentalismo adorável", "ternura especial", "encantadora suavidade", "amor à terra", Alfredo Guisado, em texto publicado em 25 de janeiro de 1944, acrescenta a essas imagens o seguinte enunciado: "Para defender os seus, não hesita em *atacar*, em *agredir* aqueles que sabe que não têm pela sua pátria e pela sua gente o mesmo carinho que ela sente." (1944, p.3. Destacados meus). Ressoa nesse enunciado o discurso de Alfredo Guisado – proferido em 26 de fevereiro de 1915, registrado e publicado por Alejo Carrera em 12 de março no periódico agrarista-sindicalista *El Tea* –, no qual se vislumbra a denúncia social aos caciques: "esos otros hijos bastardos, degenerados y malditos que se llaman caciques" (1915, p. 2). A poética de Rosalía é lida, também, a par das imagens cristalizadas, como uma lira combativa, como se nota pelos verbos "atacar" e "agredir" nesse texto, e também no texto anterior, no discurso citado de Carré Aldao, nas expressões "grito de guerra de um povo subjugado" (GUISADO, 1943, p.3). Dessa forma, nota-se no discurso crítico de Guisado o prenúncio do revisionismo crítico a que será levada a obra de Rosalía de Castro em décadas posteriores.

Apesar de ressaltar nesse ensaio de 1944 a figura e a poética de Rosalía de Castro, com destaque aos *Cantares gallegos*, Alfredo Guisado enfatiza a importância das mulheres galegas na literatura:

> É também curioso saber-se que, na Galiza, a mulher tem dado à literatura da sua terra e até à da Espanha alguns nomes que se admiram, como Pardo Barzán, Sofia Casanova, Manuela Carbonero, Francisca Isla Losada, Narcisa Pérez, Filomena Dato, Eulália de Lians, Marcelina Soto, Elvira Luna del Castillo, a pensadora de fama universal Concepción Arenal, etc. (1944, p.3).

De forma semelhante ao texto de 1943, neste também incorporam-se discursos outros na filigrana discursiva do ensaísta, para referendar a importância da língua galega. No contexto de produção dos Séculos Escuros, o Padre Sarmiento assim se expressou, como se vê no discurso citado no

enunciado do texto em exame: "as línguas vulgares que somente se falam e não se escrevem são quase eternas" (1944, p.3). Já Castelar ressalta o imagotipo presente no século XIX, segundo o qual a língua galega é considerada "tão apropriada para expressar os sentimentos". E, por fim, Alexandre Herculano, ressalta o imagotipo da fraternidade luso-galaica, também presente no poema de Guisado "El y Ela", de *Xente d'a aldea*: "o português não é mais do que o galego civilizado e aperfeiçoado." (1944, p.3).

Para referendar sua compreensão acerca da poética rosaliana, Alfredo Guisado vale-se de discursos precedentes como os de Emilia Pardo Bazán, Carré Aldao e Otero Pedrayo. O primeiro é um tanto problemático, haja vista a rivalidade pública e notória de Pardo Bazán com o casal Rosalía-Murguía. Com posição contrária à escrita em língua galega dos poetas do *Rexurdimento*, Pardo Bazán emite o seguinte juízo crítico acerca da poética rosaliana: "é o melhor que Rosalia produziu, o mais sincero da poesia galega e o que mais copia a fisionomia tradicional e pitoresca do país" (GUISADO, 1944, p.3). Sinceridade, tradicionalismo e pitoresco: é o que enxerga Pardo Bazán numa poética muito mais complexa, e com forte acento de combate, como apresentei linhas atrás. Para Carré Aldao, a poética de Rosalía "é alguma coisa mais do que o rumor cadenciado das palavras" (GUISADO, 1943, p.3). E mesmo Otero Pedrayo, em um discurso citado com alta carga metafórica, destaca aspectos de suavidade, ternura e harmonia na poética rosaliana:

> como se entra, ao anoitecer, num jardim de um palácio abandonado, onde as janelas se encontram fechadas, cujos donos há muito desapareceram, mas onde os jasmineiros continuam a florescer, jardim onde uma branca e suave mão de uma senhora galega desenhou, como num tema musical, o harmonioso contorno das alamedas... (GUISADO, 1944, p.6)

Outras figuras de proa da literatura galega mencionadas nos ensaios de Alfredo Guisado são "Añon, Pondal, Carvajal, Murguía, e tantos outros que encheram toda uma época literária" (1943, p.3), no século XIX, e Amado Carballo, Ramón Cabanillas,Vicente Risco e Castelao, no século XX. Sobre Amado Carballo, destacam-se as seguintes palavras: "o mais modernista dos poetas daquela região e que a morte arrebatou em plena mocidade" (GUISADO, 1943, p.3); sobre Ramón Cabanillas: "um dos maiores poetas da moderna geração, que, apesar de escrever só em galego, foi eleito sócio da Academia espanhola" (GUISADO, 1943, p.3). De Vicente Risco, transcreve um trecho da sua *Teoría d'o nacionalismo galego*, publicado no periódico *La Región*, de Ourense, em 1920.

> Mas, apesar do ódio com que o perseguem, o galego vive, falam-no as quatro quintas partes do povo e encontra-se hoje numa das suas épocas de maior florescimento literário, convertendo-se em instrumento de expressão científica e produção filosófica (GUISADO, 1943, p.3).

E, por fim, acerca do amigo Castelao, autor da capa de *Xente d'a aldea*, Alfredo

Guisado não economiza elogios, destacando o aspecto polígrafo desse autor que, como Vicente Risco, foi uma das figuras de proa da *Xeración Nós*.

> Castelao, escritor, pintor, caricaturista, o grande desenhador das dores dos seus compatriotas, o grande intérprete das reivindicações da gente da sua terra, em cujos quadros se adivinha a sua alma de poeta e em cujos livros se encontram vestígios dos seus pincéis de mestre (GUISADO, 1943, p.3).

As expressões "o grande desenhador das dores do seus compatriotas" e "o grande intérprete das reivindicações da gente da sua terra" ganham outros contornos metafóricos em texto escrito e publicado oito anos após o falecimento de Castelao.

Misto de discurso memorialístico, relato autobiográfico e crítica de arte, o texto "Evoca-se um genial artista galego", estampado na República em 3 de fevereiro de 1958, apresenta o seguinte subtítulo: "Um desenho inédito de Castelao feito há 28 anos num 'café' de Pontevedra e algumas notas sobre o inesquecível músico, pintor e escritor que foi um dedicado amigo de Portugal" (GUISADO, 1958, p.1). Um dos textos de Alfredo Guisado de maior penetração analítica, parte de uma memória – a viagem que o autor fez em 1929 com António Ferro por terras galegas e o encontro com Castelao num café de Pontevedra – para discutir o processo de composição do desenho "O cego na sanfona", estampado naquele mesmo número de República, as temáticas recorrentes na obra pictórica e literária de Castelao, e suas principais características, tanto estéticas como ideológicas.

Por ocasião dos jogos-florais luso-galaicos, idealizado por Alfredo Guisado desde 1919, e com a participação e o interesse do então jornalista António Ferro, este último "fôra encarregado pelo jornal em que então trabalhava, de ir à Galiza ouvir algumas das pessoas mais em evidência a fim de saber a sua opinião acerca desse certame" (GUISADO, 1958, p.1). Como tinha assuntos pessoais a tratar, Alfredo Guisado resolveu acompanhar

o então amigo e apresentar-lhe muitos intelectuais galegos: "[...] e aproveitava a ocasião para o apresentar a velhos amigos e camaradas que lá tinha, alguns dos quais a morte já levou e outros que ainda tenho, pois, felizmente, pertencem ao número dos vivos" (GUISADO, 1958, p.1). Por esse discurso, nota-se que mesmo em 1958, distanciado do campo político e literário galegos, Alfredo Guisado manteve relações com a intelectualidade galega. Num café em Pontevedra, Ferro e Guisado encontram Alfonso Daniel Rodriguez Castelao e essa cena é motivo de rememoração, pois foi nesse dia que o artista plural desenhou "O cego da sanfona":

> Momentos depois, subitamente, acercou-se da nossa mesa um velho cego, mal trajado, que, servindo-se duma sanfona que trazia a tiracolo, começou a massacrar os nossos ouvidos com uma determinada música que arranhava no mencionado instrumento. Castelao que viu o cego, certamente por motivos que adiante explicarei, pediu uma folha de papel, tirou do bolso um lápis e, com grande rapidez, desenhou tal qual era o velho que estava com a sanfona junto da nossa mesa. Passados momentos, cada um de nós entregou ao cego o que entendeu e o velho sumiu-se, ao mesmo tempo que Castelao se preparava para rasgar o desenho que fizera. Intervim então, pedindo-lhe que o datasse e assinasse e que mo desse. Ele acedeu. Guardei-o na minha pasta como uma relíquia. É o que hoje nestas colunas acompanha estas palavras (GUISADO, 1958, p.9).

O fragmento transcrito constitui um discurso memorialístico que aponta para o processo composicional do desenho estampado em 1958 nas páginas de *República*. O lápis como instrumento de trabalho e a representação de cegos sempre em primeiro plano tanto nas telas como nos desenhos constituem aspectos da vida e da obra de Castelao que Alfredo Guisado destaca no seu texto.

> Ele sentia bem que a doença o ia espreitando a cada momento e a cada passo, pois na sua admirável obra de pintor, marcava sempre *os cegos num primeiro e mais destacado plano*, aqueles cegos que arrastam os corpos nas romarias ou nas estradas, estendendo as mãos trêmulas e indecisas para saírem da sombra em busca da luz ou duma piedosa esmola, aqueles cegos a que chegou a chamar *seus companheiros*. E a cegueira que se ia aproximando, não lhe permitiu que o seu maravilhoso pincel, acostumado a reproduzir a *encantada paisagem da sua região e as figuras torturadas dum povo paciente e sofredor*, continuasse a deixar na tela o sonho do pintor e a beleza da sua arte (1958, p.9. Destacados meus).

A aproximação da doença que gradativamente lhe afetava a visão fê-lo aproximar-se ainda mais dos cegos, a ponto de chamá-los "seus companheiros". Desde as telas de 1911 que foram doadas ao Balneário de Mondariz e que hoje pertencem ao Museu de Pontevedra, com "os cegos num primeiro e mais destacado plano" a arrastarem "os corpos nas romarias ou nas estradas" (1958, p.9) na busca de uma luz e de uma esmola, até os desenhos feitos a lápis em obras como *Nós* e *Cousas*, Castelao costuma adotar em sua

obra a "encantada paisagem da sua região" e "as figuras torturadas dum povo paciente e sofredor" (GUISADO, 1958, p.9). As paisagens geográfica e humana encontram-se, pois, imbricadas, procedimento estético também presente na obra de Alfredo Guisado, notadamente em *Rimas da noite e da tristeza* (1913) e *Xente d'a aldea* (1921). Não se pode esquecer que Castelao foi um dos principais interlocutores de Alfredo Guisado, a ponto de ser possível afirmar as relações dialógicas que as obras de um compartilham com as obras do outro. No discurso de Alfredo Guisado, transcrito por Alejo Carrera, no poema "Castillo d'o Sobroso" e em outras tantas intervenções poéticas e políticas do autor de *Mais alto* nas imprensas portuguesa e galega, nota-se o que o autor destaca acerca da obra *Nós* (1931), de Castelao:

> Serviu-se então do lápis que ora era *carinhoso e leve*, quando pretendia desenhar a *dor dos seus conterrâneos*, ora *causticaste e duro* quando tinha o intuito de, com ele, *castigar os que os maltratavam*. O álbum "Nós" é uma verdadeira maravilha de traços e de intenção. Cada uma das figuras que, nesse álbum, se encontra, está inteiramente certa. Dá a impressão de que foram arrancadas à realidade e presas ali, nesses belíssimos desenhos, no desejo de patentear bem tudo quanto tinham de *sofrimento e de tortura os perseguidos* e de *má-vontade, perfídia e maldade, os perseguidores* (1958, p.9. Destacados meus).

O fragmento supracitado constrói-se a partir de antíteses. Por um lado, encontra-se o lápis, metonímia do processo criativo, que se apresenta "carinhoso e leve" ao desenhar "a dor dos seus conterrâneos", o "sofrimento" e a "tortura" dos perseguidos – entendem-se os trabalhadores agrícolas – ou "causticante e duro", quando pretende "castigar o que os maltratavam", com o intuito de "patentear bem tudo quanto tinham [...] de má vontade, perfídia e maldade, os perseguidores" – referentes aos caciques, os exploradores que vilipendiavam os agricultores com altos impostos.

O lápis, ora "carinhoso e leve", ora "causticante e duro", assume características de combate e de luta social próximos ao da foice, imagem-símbolo de resistência no poema "Castillo d'o Sobroso" e no conto "A lareira. O tio Xan", de Guisado. A leitura feita por Alfredo Guisado acerca da obra de Castelao destaca esse discurso de resistência à opressão dos caciques e do governo de Francisco Franco, responsável pela cruenta Guerra Civil Espanhola. Ao tratar das coleções *Galiza mártir* (1937), *Átila em Galiza* (1937) e *Milicianos* (1938), o ensaísta assim se refere ao discurso estético-ideológico presente na estrutura composicional dessas obras: "[...] marcam uma forte personalidade de artista e de *lutador* que não abandona a *barricada* quando entende ser sua obrigação *lutar para vencer*" (1958, p.9. Destacados meus).

O pincel-foice, instrumento de luta no intuito de diminuir as iniquidades sociais, acompanha a obra pictórica e literária de Castelao.

> Com a sua pena, Castelao não deixou um instante também de *castigar aqueles que maltratavam a sua terra e a sua gente*. O seu interessante livro "Cousas" é um rosário de contos que os galegos rezam sempre na leitura das belas letras.

> (...) Nas Constituintes da República Espanhola e quando, como deputado, de novo foi reeleito, bateu-se sem o mais leve desfalecimento pela liberdade do povo galaico (GUISADO, 1958, p.9. Destacados meus).

Alfredo Guisado destaca, ao longo do seu ensaio memorialístico, a estreita vinculação entre os projetos estético e ideológico de Castelao, como se verifica na metáfora dos traços carinhosos e leves utilizados para a representação dos marginalizados e explorados, e dos traços causticantes e duros destinados às classes dominantes, principalmente os "perseguidores". De maneira correlata, Anxo Gómez Sánchez e Mercedes Queixas Zas, quando tratam da "perfecta simbiose entre as diferentes artes (literaria e plástica)" a confirmar "a criación dun xénero novo, con marca de orixe natural castelaniana", que é o livro *Cousas* (1926), destacam a atitude do narrador a oscilar entre uma "actitude crítico humorística ao tratar o mundo dalgunha clase social como a fidalguía" e a "ternura e complicidade co mundo dos pícaros, dos mariñeiros e cos marxinados galegos" (SANCHEZ & ZAS, s/d, p.224).

Além das contribuições artísticas, Castelao destacou-se nos estudos etnográficos acerca dos cruzeiros. "Onde hai un cruceiro houbo sempre un pecado, e cada cruceiro é unha oración de pedra que fixo baixar un perdón do Ceo, polo arrepentimento de quen o pagou e polo gran sentimento de quen o fixo" (CASTELAO, 2015, p.19), escreve o autor numa de suas *Cousas*, ao destacar a base popular que impregna esses monumentos de pedra: "A Virxe das Angustias, enclavada no reverso de moitas cruces de pedra, non é a Piedá dos escultores; *é a Piedade creada polos canteiros*" (2015, p.20).

De maneira correlata a Alfredo Guisado, o interesse de Castelao pela tradição popular galega é anterior à década de 1920, marcada pela fundação da *Xeración Nós* e do Seminario de Estudos Galegos. "Un cruceiro – ou mellor, un remate de cruceiro – é, de feito, o protagonista dunha das obras", comenta Xosé Carlos Valle Pérez (PÉREZ, 1999, p.5) acerca do desenho de número 19 do álbum Nós – "conxunto realizado, como Castelao escribe no prólogo-presentación, entre 1916 e 1918", embora publicado apenas em 1931 (PÉREZ, 199, p.5). Não nos esqueçamos de que o interesse de Alfredo Guisado pela cultura popular galega pode ser percebida nos anos de 1912 e 1913, com os poemas publicados em *El Tea*, e também com as viagens por terras galegas relatadas em carta a Augusto Cunha, especificamente o seguinte fragmento: "lá vi, na catedral, que é sumptuosa, *os estandartes que lá deixaram as peregrinações de há muitos séculos*" (Destacados meus)[3]. Ambos os autores, que provavelmente se conheciam desde 1913, por ocasião das reuniões e tertúlias no Balneário de Mondariz, apresentam preocupações semelhantes no que se refere às tradições folclóricas e etnográficas da Galiza, ampliadas com a fundação em 1916 do grupo das Irmandades da Fala.

No caso das preocupações folclóricas e etnográficas de Castelao, apesar de já estar

[3] Registro aqui meu agradecimento à Senhora Mafalda Ferro por facultar-me o acesso às cartas de Alfredo Guisado a António Ferro e a Augusto Cunha, que pertencem à Fundação António Quadros. A cota desta carta é: PT/FAQ/AFC/01/001/0516/00018.

presente no seu discurso artístico anterior à década de 1920, começam a ser sistematizadas aquando da sua admissão em 3 de novembro de 1923 no recém-criado Seminario de Estudos Galegos (fundado dias antes, em 12 de outubro). Castelao iniciou, a partir de então, uma investigação etnográfica sistemática acerca dos cruzeiros de pedra. Como bolsista, realizou uma viagem de quatro meses pela região da Bretanha, no noroeste francês, em 1929, e desenvolveu um trabalho entendido como "algo máis que unha simple recompilación de información" (PÉREZ, 2004, p.15). No seu trabalho, com resultados divulgados no Seminario de Estudos Galegos, "[...] non se conformou unicamente con ver, anotar e reproducir. Tamén xulga, interpreta, valora e emite hipóteses, algunhas rechazadas por el mesmo posteriormente" (PÉREZ, 2004, p.15). O discurso crítico de Castelao é enfatizado por Alfredo Guisado no seu ensaio memorialístico:

> Encantadora a reprodução dos cruzeiros no seu curioso livro "As cruces de pedra da Galiza" em que ele aponta, um a um, esses inconfundíveis *monumentos populares* de fé e de suavidade que se erguem nas serenas encruzilhadas dessa hoje tão visitada região. Acompanha-as um interessante relato que fala da *ingenuidade* dos escultores desconhecidos (...) que deixaram vincada a sua passagem pelos caminhos *daquela terra, como na nossa*, onde a palavra *saudade* tem nesses mesmos monumentos de sabor *primitivo*, uma indispensável presença (1958, p.9. Destacados meus).

Ao pensar nas relações dialógicas que impregnam todo e qualquer discurso, não se pode deixar de comentar que ao falar do Outro – no caso, a poética de Castelao – Alfredo Guisado acaba por falar também de si, uma vez que comunga com o "genial artista galego" muitos valores estéticos e ideológicos. Não se pode deixar de mencionar o imagotipo da fraternidade luso-galaica presente nesse discurso: "caminhos daquela terra, como na nossa, onde a palavra saudade tem nesses mesmos monumentos de saber primitivo, uma indispensável presença". A mesma metodologia comparativa dos monumentos e das paisagens humanas (galegos e bretões no caso de Castelao) faz parte do estudo de Alfredo Guisado, com relação aos monumentos e paisagens humanas (portugueses e galegos). Cada um dos artistas compara as paisagens da sua pátria com a de outra cultura, como se verifica mais na carta de Guisado a Augusto Cunha, ao estudar as cantigas populares galegas, comparando-as com as portuguesas. Os monumentos "populares" e "primitivos" estão impregnados, conforme o ensaísta, da presença da saudade, elemento fundamental na poesia e no ensaio de Teixeira de Pascoaes (1978, p.95), que fornece a base na dialética Lembrança-Esperança, a muitos artistas galegos.

Considerações finais

A poética de Alfredo Guisado passa, durante o seu longo arco temporal que vai de 1912 a 1975, por várias metamorfoses discursivas, ocorridas devido às relações dialógicas estabelecidas com os demais membros da geração de *Orpheu* em Portugal e com os artistas galegos que pertenceram aos grupos das Irmandades da Fala e da *Xeración* Nós, como

Otero Pedrayo, Vicente Risco e Castelao, este último responsável pela capa do poemário galego de Guisado intitulado *Xente d'a aldea*. Verifica-se, pois, em cada um dos poetas de *Orpheu* o que Dionísio Vila Maior chama de "condição intertextual e dialógica dos discursos literários" (1996, p.65).

No caso específico do autor de *Xente d'a aldea*, alguns fatores colaboraram para a intensificação de suas relações dialógicas com escritores portugueses e galegos, dos quais foram destacados no presente artigo4: a) a aproximação com muitos intelectuais galegos dos grupos das Irmandades da Fala e da *Xeración* Nós, atestado no seu discurso crítico-memorialístico nas páginas do periódico lisboeta *República*; b) a disponibilidade para a leitura e a apreciação crítica das obras que lhe iam sendo enviadas, quando esteve responsável pela página literária do jornal *República*.

Conforme dados manejados por Carlos Pazos Justo, verifica-se que a historiografia e a crítica literária portuguesas, quando examinam a produção literária de Alfredo Guisado, fazem-no sempre em função das poéticas de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, destacando os poemários *Elogio da paisagem* (1915) – talvez em função da recensão crítica feita por Pessoa na revista *Exílio* –, *As treze baladas das mãos frias* (1916), *Mais alto* (1917) e *Ânfora* (1918), enfeixados em 1969 na edição *Tempo de Orfeu*. A historiografia e a crítica destacam, pois, os poemários do tempo em que Alfredo Guisado esteve mais próximo dos companheiros de aventura órfica, esquecendo-se, porém, que sua produção literária não se circunscreve apenas a esse período, nem tampouco se silencia após a publicação de *As cinco chagas de Cristo* (1927).

No longo interregno que vai de 1927 – após a publicação do poemário *As cinco chagas de Cristo* – até 1969 – quando instado por amigos, resolve reeditar os livros do período órfico – Alfredo Guisado não se distanciou dos problemas políticos e sociais de Portugal e da Galiza, as "duas terras" (GUISADO, 1913, p.65), a princípio com elementos inconciliáveis no início da sua produção literária. Pelo contrário, como diretor da página literária do jornal *República* desde 12 de fevereiro de 1943 e diretor adjunto do periódico desde 3 de abril de 1954, Alfredo Guisado escreveu recensões críticas acerca de estudos literários e históricos que iam surgindo em Portugal, textos memorialísticos acerca da geração de *Orpheu* e também, comentários sobre a história da literatura galega e estudos críticos sobre autores galegos como Rosalía de Castro e Castelao, alguns deles comentados neste artigo. Nota-se, pois, nos vários textos aqui analisados, as relações dialógicas e interculturais desenvolvidas por Alfredo Guisado entre Portugal e Galiza, reforçando um dos objetivos das Irmandades da Fala, que completa cem anos em 2016: a aproximação linguística, literária e cultural das nações separadas pelo rio Minho.

[4] Publiquei em Portugal outros artigos em que abordo os aspectos relacionados a: a) as ligações familiares com a Galiza e as viagens do então jovem Alfredo Guisado por terras galegas; b) a participação de Guisado em movimentos sindicalistas-agraristas tanto na colônia galega em Lisboa como na região dos seus pais; c) a publicação de alguns textos literários nos periódicos galegos *A Nosa Terra* e *Nós*. Outro aspecto fundamental da poética guisadiana refere-se à tomada de posição em discursos em prol dos agricultores e de denúncia das relações de exploração no campo feitas no periódico agrarista-sindicalista *El Tea*, e que será abordado em futuras publicações.

Referências bibliográficas

ALONSO, Manuel Rodríguez. "Relendo Cantares gallegos. O primeiro poema en galego de Rosalía". In: **Bouvard e Pécuchet.** Crítica arbitraria de libro s e outros obxectos impresos. Disponível em http://bouvard.blogaliza.org/2012/12/02/relendo-cantares-gallegos/ Acesso em: 10.07.2016.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998. pp.85-106.

_____. **Problemas da póetica de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezarra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

CARRERA, Alejo. Crónica de Lisboa. Asamblea agraria importante. In: **El Tea**, Vigo, 12 Mar. 1915.p.1.

CASTELAO, Alfonso Rodríguez. **Cousas.** Vigo: Galaxia, 2005.

FIORIN, José Luiz. "Polifonia textual e discursiva". In: BARROS, Diana Luz Pessoa; _____. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaios de Cultura, 7). pp.29-36

GUISADO, Alfredo. Comentário. In: **República,** Lisboa, 3 Mar. 1943. p.3

_____. Comentário. In: **República**, Lisboa, 25 Jan. 1944. pp.1 e 6.

_____. Evoca-se um genial artista galego. In: **República**, Lisboa, 3 Fev. 1958. pp.1 e 9.

GUISADO, Alfredo Pedro. **Rimas da noite e da tristeza.** Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1913.

JUSTO, Carlos Pazos. **Relações culturais intersistémicas no espaço ibérico**. O caso da trajetória de Alfredo Guisado (1910-1930). V. N. Famalicção: Húmus, 2015.

LOPES, Óscar. **História ilustrada das grandes literaturas**. Literatura Portuguesa. Lisboa: Estúdios Cor, 1966, v.VIII.

MAIOR, Dionísio Vila. **Introdução ao Modernismo.** Coimbra: Almedina, 1996.

PASCOAES, Teixeira de. **Arte de ser Português**, Lisboa, Delraux, 1978

PÉREZ, Xosé Carlos Valle. **Castelao e as cruces de pedra**. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1999.

_____. **Castelao en Bretaña**. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. **Texto/contexto** *I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. pp.75-97.

SÁNCHEZ, Anxo Gómez; ZAS, Mercedes Queixas. **Historia xeral da literatura galega.** Vigo: Edicións A Nosa Terra.

Recebido para publicação em 30 nov. 2016.

Aceito para publicação em 20 dez 2016.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0008

Da "hora" pessoana

Pessoa's Hour

Annabela Rita*

Resumo: Inscrevendo a obra *Mensagem* (1934) no seu contexto, evidencia-se a sua complementaridade e sintonia com um conjunto de outras realizações que exprimem uma leitura da história de Portugal, encarando-o como um país com projecto, missão e ideário. Este trabalho pretende analisar a relação entre a obra e a sua contemporaneidade, mas também entre ela e a patrimonialidade (material e imaterial) nacional que a acompanhou, precedeu e sucedeu, configurando uma museologia identitária nas artes, nas letras e nas ciências. Esta reflexão visa, também, compreender de que modo a obra Mensagem se integra numa estratégia pessoana de construção de identidade autoral nas Letras.

Palavras-chaves: *Fernando Pessoa – Mensagem – identidade*

Abstract: The context of *Mensagem* (1934) highlights the complementarity and harmony with a number of other achievements that express a reading of the history of Portugal, viewing it as a country with project, mission and ideals. This study aims to examine the relationship between *Mensagem* and its contemporary, but also between *Mensagem* and the national patrimoniality (material and imaterial) that followed, preceded and succeded *Mensagem*, setting an museology of identity in the arts, letters and sciences. This reflection also aims to understand how *Mensagem* expresses a Pessoan strategy of authorial identity construction in Literature.

Keywords: *Fernando Pessoa – Memory - identity*

* Doutorada em Literatura Portuguesa e com Agregação em Literatura, que trabalha na sua relação com as outras artes, é professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Professora/Investigadora Visitante de diversas universidades (Brasil, Espanha, Itália, Varsóvia), é Presidente da Academia Lusófona Luís de Camões, do Instituto Fernando Pessoa – LPCL (da SHIP) e da Assembleia Geral da CompaRes (International Society for Iberian-Slavonic Studies), Vice-Presidente do Conselho Científico do Instituto Europeu de Ciências da Cultura – Padre Manuel Antunes, Coordenadora do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), integra as Direcções da Associação Portuguesa de Escritores, do Observatório da Língua Portuguesa e da Sociedade Histórica da Independência de Portugal, a Comissão Científica Internacional da Cátedra Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização (CIDH), os Conselhos Científicos e Consultivos de diversas instituições, plataformas interinstitucionais (Letras Com(n) Vida, CILEC – Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea) e de Edições de Obras (Obra Completa do Padre António Vieira). E-mail: annabela.rita@gmail.com.

> *"O meu livro "Mensagem" chamava-se primitivamente "Portugal". Alterei o título porque o meu velho amigo Da Cunha Dias me fez notar — a observação era por igual patriótica e publicitária — que o nome da nossa Pátria estava hoje prostituído a sapatos, como a hotéis a sua maior Dinastia. 'Quer V. pôr o título do seu livro em analogia com "portugalize os seus pés?'" Concordei e cedi, como concordo e cedo sempre que me falam com argumentos. Tenho prazer em ser vencido quando quem me vence é a Razão, seja quem for o seu procurador.*
> *Pus-lhe instintivamente esse título abstracto. Substituí-o por um título concreto por uma razão...*
> *E o curioso é que o título "Mensagem" está mais certo — àparte a razão que me levou a pô-lo — do que o título primitivo."*
> (Fernando Pessoa[1])

Pórtico...

Em contraluz ao sentimento de decadência que, desde meados do séc. XIX, domina o imaginário europeu, sombreando a realidade convulsionada pelo debate sobre a partilha de África e pelas Guerras Mundiais e, no plano nacional, pelo ciclo do Ultimato, regicídio e 1.ª República, vemos esboçar-se uma tendência para definir identidades nacionais e imperiais através de uma estratégia comunicativa argumentativa: a comunicação europeia (campanha de regime) tende a desdobrar argumentos, expondo-os, através da ilustração. Assistimos a uma exposição, exibição e enumeração de *lugares*, exemplos, casos, ao serviço da elaboração ou do reforço identitários. No plano histórico, no científico-tecnológico (as maravilhas da civilização!) como no estético. Aposta na *visibilidade*, mas também na complementaridade da sua *vivência*, portanto, na *espectacularidade apresentacional* que permite a transição *persuasiva* do *logos* ao *pathos*. A *luz* contrariando o *désenchantement du monde* (Marcel Gauchet) na *representação* que o mundo de si faz no seu *teatro*.

Informando esse trabalho de reelaboração para efeitos externos e internos, a memória colectiva é evocada, convocando-se a anterioridade legitimadora do presente: os padrões simbólicos do imaginário mítico, da hermenêutica da História.

Portugal inscreve-se nessa tendência geral, como tentarei demonstrar.

Dos mapas ("Portugal não é um país pequeno!") às exposições (inter)nacionais, vemos a *representação nacional* a adquirir a terceira e a quarta dimensões para se oferecer, a prazo e/ou para a posteridade, na temporalização da visita, do percurso de observação, interpretação e rememoração, além de parecer responder, ripostar, argumentativamente, a estímulos contemporâneos ou anteriores, na clivagem interna ou relativamente ao exterior. Como os outros Impérios Coloniais em tempo de *crepúsculo dos deuses*, também oferece o seu, através da combinatória da selecção, representatividade, sinédoque, síntese, símbolo e exemplo. Com alguma singularidade, mais do que só buscar mostrar e impor o *seu lugar no mundo*, declara-se e anuncia-se como *Mundo inscrevendo o Mundo em si*: a Exposição do Mundo

[1] PESSOA, 1979, p. 53. Disponível em: <http:// arquivopessoa.net/textos/1298>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

Português (1940) consagra em título essa diferença e autonomia feitas de noção de totalidade, de completude.

Como na história da terra, a história de Portugal também tem um génesis embebido de mito (Tubal, Ulisses, Cristo...) e um horizonte imaginário em que se esboçam hipóteses e sonhos de porvir: por isso, combina núcleos expositivos que traçam a rota da evolução por ciclos e temas dominantes da acção comunitária.[2] Na literatura, desenvolve-se a legenda: *Mensagem* (1934) complementa essa hermenêutica da identidade nacional e responde a esse políptico de S. Vicente (1470-80) redescoberto e controverso, bebida a lição do *tempo* que *Os Lusíadas* (1572) exprimem no seu diálogo com os Jerónimos (séc. XVI).

... Entrando

Desde meados do séc. XIX, o fascínio com a ciência e as artes conduziu ao fascínio pelas suas mostras: as exposições universais corresponderam a esse desejo de reunir, antologiar e catalogar, sistemicamente, as cristalizações do progresso, do "admirável mundo novo" em que todos se sentiam a participar. E essas exposições deixaram pavilhões ou outros vestígios, incluindo museus que recolheram muitos dos seus materiais e prolongaram o seu gesto. A lista é impressionante, de quase centena e meia[3].

[2] Algumas referências que autores como Agostinho da Silva, António Quadros, António Telmo, Eduardo Lourenço, José Eduardo Franco, Miguel Real, etc., têm relido e reelaborado: Joaquim de Fiore (c. 1132-1202); Fernão de Oliveira (1507-1581) e a sua *História de Portugal*; Frei Bernardo de Brito (1569-1617) e a *Monarchia Lusytana* (partes I e II) [1597-1609]; Frei Sebastião de Paiva (1600-1659): e o *Tratado da Quinta Monarquia* [1641]; Padre António Vieira (1608-1697), com a *História do Futuro* [1664] e a *Chave dos Profetas* [1666-67]; sem mencionar Bandarra e tantos outros.

[3] Exposições Universais: 1851 Londres, *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (Crystal Palace Exhibition); 1853-54 Nova Iorque, *Exhibition of the Industry of All Nations* (New York Crystal Palace Exhibition); 1855 Paris, *Exposition Universelle des Beaux-Arts*; 1857 Manchester, *Art Treasures Exhibition*; 1862 Londres, *International Exhibition*; 1864 Filadélfia, *Great Central Fair*; 1865 Porto; 1867 Paris, *Exposition Universelle*; 1873 Tours, *Exposition Rétrospective des Beaux-Arts*; 1873 Vienna, *Weltausstellung*; 1874 Lille, *Exposition d'Objets d'Art Religieux*; 1876 Filadélfia, *The United States Centennial International Exhibition*; 1878 Paris, *Exposition Universelle*; 1879 Sydney; 1880 Turim, *Esposizione Retrospettiva*; 1880-81 Melbourne, *International Exhibition*; 1881 Paris, *Exposition Internationale d'Électricité*; 1882 Marselha, *Exposition de la Société des Amis des Arts de Marseille*; 1883 Amesterdão, *Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling*; 1884 Paris, *Exposition Manet* (Manet memorial exhibition) *held at the Ecole Nationale des Beaux-Arts*; 1885 Nova Orleães, *World's Industrial and Cotton Centennial Exposition*; 1885 Antuérpia, *Exposition Universelle d'Anvers*; 1886 Limoges, *Exposition Rétrospective*; 1886 Londres, *Colonial and Indian Exhibition*; 1905 Liège; 1905 Milão; 1907 Jamestown; 1910 Bruxelas; 1911 Turim; 1913 Gante; 1915 São Francisco; 1958 Bruxelas; 1888 Barcelona; 1889 Paris, *Exposition Universelle*; 1891 Praga, *The General Land Centennial Exhibition* (Jubilee Exhibition); 1891 Moscovo, *Franco-Russian Exposition*; 1893 Chicago, *World's Columbian Exposition*; 1894 Lyon, *Exposition Universelle Internationale et Coloniale*; 1895 Amesterdão, *Exposition Internationale*; 1900 Paris, *Exposition Universelle*; 1901 Búfalo, *Pan-American Exposition*; 1901 Glasgow, *Glasgow International Exposition*; 1902 Turim, *Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*; 1904 St. Louis, *Louisiana Purchase International Exposition*; 1906 Paris, *Exposition de l'Oeuvre de Fantin-Latour held at the* École *Nationale des Beaux-Arts*; 1907 Bordeaux *Exposition Maritime Internationale*; 1915 São Francisco, *Panama-Pacific International Exposition*; 1922 Rio de Janeiro; 1923 Goteborg, *Tercentennial Jubilee Exposition* (Jubileumsutställningens); 1925 Paris, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*; 1926 Filadélfia, *Sesquicentennial International Exposition*; 1929-30 Barcelona, *Exposición Internacional de Barcelona*; 1930 Estocolmo, *Stockholm Exhibition (Stockholmsutställningen)*; 1930 Antuérpia/Liège, *Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand* (Antuérpia) and *Exposition Internationale de la Grande Industrie, Sciences et Applications, Art Wallon Ancien* (Liège); 1931 Paris, *Exposition Coloniale Internationale*; 1933-34 Chicago, *Century of Progress Exposition*; 1935 Bruxelas, *Exposition Universelle et Internationale*; 1936-37 Dallas, Texas *Centennial Exposition/Greater Texas & Pan American Exposition*; 1936 Estocolmo; 1937 Paris, *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (Expo 1937)*; 1938 Helsínquia; 1939 Liège; 1939

Nesse itinerário de exposições, os impérios coloniais procuraram destacar-se, numa guerra pela supremacia da *visibilidade*, impondo a sua *realidade* e *representações*, exibindo as insígnias da heterogeneidade que os constituía e tentando familiarizar as metrópoles e os outros países com ela, encarada e feita encarar como prova da sua superioridade humana, cultural, política e militar. Foram as Exposições Coloniais[4], muitas delas com as "exibições etnológicas"[5] depois designadas por zoos humanos[6].

Portugal, além de participar em exposições no estrangeiro (Paris, Bulawaio, etc.), organizou as suas para exibir ao mundo o seu Império, legitimando-o e reivindicando, também através desse gesto, o respeito pelos direitos conquistados no terreno desde que, no séc. XV, Pêro da Covilhã encontrou o Preste João (que buscara desde 1487), figura de que Francisco Álvares dará notícia em *A verdadeira Informação das Terras do Preste João* (1540)[7].

Nova Iorque; 1939-40 Nova Iorque, *New York World's Fair*; 1947 Paris; 1949 Estocolmo; 1949 Lyon; 1949 Porto Príncipe; 1951 Londres, *Festival of Britain*; 1953 Jerusalém; 1953 Roma; 1954 Nápoles; 1955 Turim; 1955 Helsingborg; 1956 Beit Dagon; 1957 Berlim; 1958 Bruxelas; 1961 Turim; 1962 Seattle; 1965 Munique; 1967 Montreal; 1968 San Antonio; 1970 Osaka; 1971 Budapeste; 1974 Spokane; 1975 Okinawa; 1981 Plovdiv; 1982 Knoxville; 1984 Nova Orleães; 1985 Tsukuba; 1985 Plovdiv; 1986 Vancouver; 1988 Brisbane; 1991 Plovdiv; 1992 Génova; 1992 Sevilha; 1993 Taejon; 1998 Lisboa; 2000 Hanover; 2005 Aichi; 2008 Saragoça; 2010 Xangai; 2012 Yeosu; 2015 Milão; 2017 Astana; 2020 Dubai.

[4] Não será por acaso que Erik Orsenna dedica ao tema o romance *A Exposição Colonial* (1988), com que ganhou o prémio Goncourt.

[5] BANCEL, BLANCHARD e LEMAIRE, 2000, s. p. Disponível em: <http://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>. Acesso em: 07 Nov. 2016. A expressão zoo humano descreve uma atitude cultural que prevaleceu nos impérios coloniais até à II Guerra Mundial e foi popularizada na França pela publicação, em 2002, da obra *Zoos humains*, dirigida por Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo e Sandrine Lemaire. Relativamente ao Japão: NANTA, 2007. Disponível em: <http://www.mfj.gr.jp/publications/econtents/_data/Ebisu37_p003_ANanta_wb.pdf>. Acesso em: 07 Nov. 2016. COMTE, 1835.

[6] Exposições Coloniais: 1866 Exposition Intercoloniale de Melbourne (Intercolonial Exhibition of Australasia); 1870 Exposition Intercoloniale de Sydney (Intercolonial Exhibition) ; 1875 Exposition Intercoloniale de Melbourne (Victorian Intercolonial Exhibition); 1876 Exposition Intercoloniale de Brisbane (Intercolonial Exhibition); 1883 Exposition Internationale et Coloniale d'Amsterdam (Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling); 1886 Exposition Coloniale et Indienne de Londres (Colonial and Indian Exhibition); 1889 Exposition Universelle de Paris; 1894 Exposition Universelle Internationale et Coloniale de Lyon «Elle vit l'assassinat du président de la République Sadi Carnot»; 1894 Exposition Insulaire et Coloniale de Porto (Exposição Insular e Colonial Portuguesa); 1898 Exposition Internationale et Coloniale de Rochefort-sur-Mer; 1902 Indo-China Exposition Française et Internationale de Hanoï; 1902 Exposition Internationale et Coloniale des États-Unis de New York (United States, Colonial and International Exposition); 1906 Exposition Coloniale de Marseille; 1907 Exposition Coloniale de Paris «Elle se tint au Jardin tropical de Paris dans le Bois de Vincennes»; 1908 Exposition Franco-Britannique de Londres (Franco-British Exhibition); 1911 Festival de l'Empire de Londres (Festival of Empire); 1914 Exposition Coloniale de Semarang (Koloniale Tentoonstelling); 1921 Exposition Internationale du Caoutchouc et Autres Produits Tropicaux de Londres (International Exhibition of Rubber and Other Tropical Products); 1922 Exposition Nationale Coloniale de Marseille; 1924 British Empire Exhibition, em Wembley, Londres; 1930 Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand d'Anvers; 1931 Exposition Coloniale Internationale de Paris, Vincennes; 1934 Exposition Coloniale Portugaise de Porto (Exposição Colonial Portuguesa); 1936 Exposition de l'Empire de Johannesburg (Empire Exhibition); 1937 Exposition internationale de Paris (île des Cygnes: la France d'Outre-Mer); 1938 Empire Exhibition de Glasgow ; 1939 Exposition Coloniale Allemand de Dresde (Deutsche Kolonial Ausstellung); 1940 Exposition du Monde Portugais de Lisboa (Exposição do Mundo Português); 1948 Foire coloniale de Bruxelles.

[7] Sobre o encontro desse mito, diz-nos Ricardo da Costa: "No tempo do rei Lebna Denguel (Incenso da Virgem) (1508-1540) (KI-ZERBO, s. d., p. 57), a regente Helena, uma princesa muçulmana convertida, mandou um mensageiro a Portugal, Mateo, o Armênio, durante uma série de escaramuças do reino etíope com as potências islâmicas da costa. Uma embaixada portuguesa foi enviada em

Desse mesmo século XV nos chegaram os Painéis de São Vicente de Fora (1470-80), de Nuno Gonçalves, descobertos no final do séc. XIX, que o Estado Novo reconduzirá à sua propaganda[8] e, com eles, o providencialismo que representavam. Matéria manipulada e dourada pela propaganda do regime[9]...

A Conferência de Berlim (1884-85) decide em sede da diplomacia europeia sobre territórios e regras de domínio e exploração que, na prática, pouco tinham em conta as multiplicadas expedições portuguesas[10] que conduziram ao sonho do mapa cor-de-rosa (1886). 1890 afronta Portugal com o Ultimato inglês, fazendo viver um sentimento de fim de ciclo nacional e de "degenerescência da raça"[11], que Junqueiro exprime em *Finis*

1520. No entanto, parece que os portugueses foram acolhidos sem entusiasmo, pois Lebna Denguel teria ficado decepcionado com os magros presentes provenientes da Europa. Ainda, quando lhe mostraram num mapa o pequeno Portugal em comparação com seu reino (cuja extensão era exagerada por causa das técnicas de representação cartográfica), Lebna Denguel encheu-se de orgulho e ficou consternado com o fato dos reinos cristãos recorrerem às armas. De qualquer modo, aceitou ceder Massawa como base naval a Portugal e prometeu a sua aliança contra os Muçulmanos. Por sua parte, pediu artesãos e médicos (KI-ZERBO, s. d., p. 57)." (COSTA, 2001, s. p.). Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/por-uma-geografia-mitologica-lenda-medieval-do-preste-joao-sua-permanencia-transferencia-e. Acesso em: 07 Nov. 2016>.

[8] Em 1883, o cónego Monsenhor Elviro dos Santos identificou a obra e divulgou o achado. Ribeiro Cristino dedicou-lhe um artigo publicado na revista *Ocidente* (n.º 1136), de 1910, mencionando a sua valorização pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro. Entre 1909 e 1910, Luciano Freire restaurou a obra na Academia Real de Belas-Artes, processo designado por José de Figueiredo, novo director do Museu Nacional de Arte Antiga e Arqueologia, "de conservação ou higiene dos quadros" (COBEIRA, 1912, p. 258). Em 1912, os painéis foram para o Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Desde 1910, multiplicaram-se as teses e a controvérsia sobra a obra, o que nela se representa, e se celebra, etc.
Em 1932, após diversas entrevistas de Salazar por António Ferro, a edição do Natal de *O Notícias Ilustrado* apresenta como tema de capa a ideia de que "A expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves", pedindo aos leitores para comprovarem no interior a "sensacional descoberta". Leitão de Barros comparava a figura do financeiro de 1540, retratado no Painel dos Pescadores, com o financeiro de 1932, sugerindo uma continuidade histórica entre ambas as personalidades portuguesas em alturas decisivas. Dizia o jornalista: "Estamos em presença duma [sic] figura que tem dois pontos de contacto com o actual Presidente do Conselho de Ministros: a semelhança dos traços fisionómicos e o exercício de idêntico mister – ambos administradores da Fazenda [...] Extraordinária coincidência a uma distância de quinhentos anos!" (*O Notícias Ilustrado*, 24 Dez. 1932.)

[9] Coincidência de semelhanças físicas, de providencialismo das figuras, de recuperação de uma obra de simbólica cara ao regime que emergia e nela se revia, reforçado nos mitos que a informavam... e polémica mesmo no início da sua exibição (Almada Negreiros e José de Bragança).

[10] Alguns exemplos mais destacados: 1753-1798, Lacerda e Almeida na primeira tentativa de travessia científica da África austral (a via Cazembe-Muatiânvua); 1802-1814, travessia de África pelos Pombeiros (pelo império Muatiânvua); 1831-32, Pedroso Gamito: expedição do Cazembe; 1846, Rodrigues Graça: expedição ao Muatiânvua; 1852-53, Silva Porto em Angola; 1871 e 72, Hermenegildo Capelo; 1877-78, Serpa Pinto, Roberto Ivens e Hermenegildo de Brito Capelo atravessam a África; 1884-85, expedição de Henrique de Carvalho aos territórios dos Lundas, o Muatiânvua, e em acordo com o rei explora a Lunda; 1884-86 Serpa Pinto e Augusto Cardoso: expedição "Pinheiro Chagas" ao Niassa.

[11] Epigrafando *Finis Patriae*, as afirmações de Oliveira Martins na sua *História de Portugal*, desenhavam um quadro negro dessa degenerescência que imputa aos líderes:
"Por isso a descendência de Nun'Álvares, um herói e um santo, foi uma sucessão de intrigantes mesquinhos, de maus doidos, ou de egoístas vulgares. A grande herança do herói esmagou os seus descendentes."
"E, se, porventura, as misteriosas leis da vida têm um papel na história, força é reconhecer que no sangue dos braganças não vingou a semente da nobre raça de Nun'Álvares: viu-se em todos eles a descendência do crasso sangue alentejano da filha do Bardabão."
"E uma série de doidos, de maus, ou de idiotas, levados pelo braço dos negociantes jesuítas e ingleses, pupilos de uns, prebostes de outros, disseram-se reis de um reino que era uma sombra, animada por um único sonho: o sebastianismo."
"Neste derradeiro representante do sangue brigantino apareciam vivos todos os caracteres da raça. Era neces-

Patriae, mas de que *A Portuguesa*, de Alfredo Keil, quer despertar-nos, num *levantar-se do chão* que as Exposições Coloniais encenam na sua sucessão[12] e que o Acto Colonial português (1930)[13] consagra, demonstrando a legenda *Portugal não é um país pequeno* do mapa atribuído a Henrique Galvão[14] e publicado na Exposição de 1934[15], reproduzido em postal pelo Secretariado de Propaganda Nacional exposto, também, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris em 1937, esses objectivos[16].

sário que, ao extinguir-se, a árvore desse o mais bem acabado fruto. Egoísta e mole como D. João IV, tinha as inclinações fradescas de D. João V, a esperteza soez e baixa de D. Pedro II, e o plebeísmo de Afonso VI, sem ser inteiramente idiota, como fora o infeliz encarcerado de Sintra."

"Representante quase póstumo de uma dinastia, epitáfio vivo dos braganças, sombra espessa de uma série de reis doidos ou ineptamente maus, D. João IV, já velho, pesadão, sujo, gorduroso, feio e obeso, com o olhar morto, a face caída e tostada, o beiço pendente, curvado sobre os joelhos inchados, baloiçado como um fardo, entre as almofadas de veludo dos velhos e doirados coches de D. João V, e seguido por um magro esquadrão de cavalaria, era, para os que assim o viram, sobre as ruas mal calçadas de Lisboa, uma aparição burlesca."

"Se é verdade ser o povo que faz os governos, não é menos verdade que a fraqueza dos príncipes e ministros, entibia as energias dos povos. Éramos a mesma gente quando, levados pela mão de Pombal, contínhamos em respeito essa própria Inglaterra que, umas dezenas de anos depois, nos dava Beresford como procônsul."

E *Finis Patriae* surge dessa moldura como uma polifonia dramática ouvida nas sombras do incêndio que consumia a memória colectiva: "É negra a terra, é negra a noite, é negro o luar. / Na escuridão, ouvi! há sombras a falar." Sombras que decompõem a voz da pátria: "É a alma da Pátria a bradar moribunda, / Num arquejo de dor e de vingança?"/ "Por terra, a túnica em pedaços, / Agonizando a Pátria está." (JUNQUEIRO, 1890, s. p.) Disponível em: <http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[12] Vejamos a cronologia: em 1894, a Exposição Insular e Colonial Portuguesa, Porto; em 1934, a Exposição Colonial Portuguesa, Porto; em 1940, a Exposição do Mundo Português, Lisboa; em 1941, a primeira exposição monográfica da economia nacional, Lisboa (com catálogo), exposição que contempla a geografia económica nacional, incluindo as colónias portuguesas, a administração colonial (África, Índia, Macau...); em 1952, a Exposição de Arte Sacra Missionária, Lisboa (com catálogo).

[13] Acto Colonial – Decreto n.º 18 570, de 8 de Julho de 1930 – foi um diploma em que se sintetizaram princípios dos diplomas anteriores e acrescentando-os. Incorporado, depois, no texto da Constituição de 1933 (por meio do decreto-lei n.º 22 465 de 11 de Abril de 1933 e modificado pela lei n.º 1900 de 21 de maio de 1935), defende que Portugal tem uma "função histórica e essencial de possuir, civilizar e colonizar domínios ultramarinos" e regulamenta as relações entre a metrópole e as "colónias". Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/acto_colonial.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[14] Álbum de Henrique Galvão *No Rumo do Império*, Porto, Edição da Litografia Nacional, 1934.

[15] "Portugal não é um país pequeno", Escala ca. 1:8500000, ca 1935. Disponível em: <http://purl.pt/11440>. Acesso em: 07 nov. 2016. No canto inferior direito contém: "Superfícies do Império Colonial Português comparadas com as dos principais países da Europa."

Essa ideia de que *Portugal não é um país pequeno*, foi reafirmada por Henrique Galvão no *Álbum Fotográfico da Exposição Colonial Portuguesa*, onde Salazar a associou ao regime ("A Obra do Estado Novo – que é uma obra generosa digna de um país grande – foi mais sentida e compreendida por aqueles em quem renascia o orgulho de serem grandes."). António Eça de Queiroz repete a mesma ideia da dimensão do Portugal Imperial, no artigo "Que nos mostra e nos diz a Exposição", publicado no *Jornal do Comércio e das Colónias* de 23 de Junho 1934:

"Milhares e milhares de pessoas, que foram ali, foi como se lhes tivesse arrancado uma venda de sobre os olhos, e que uma grande luz as inundasse, que lhes fizesse ver que Portugal não é apenas esta delgada faixa de terreno que o Atlântico morde, mas muito mais, infinitamente mais, centenas e centenas de milhares de quilómetros quadrados, quási que dois milhões, onde vivem os portugueses que fizeram e fazem Portugal de além-mar, e milhões de seres humanos educados no respeito da Bandeira de Portugal!" (*Apud* FIGUEIREDO, 2014, s. p.) Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2014/02/o-porto-dos-anos-30a-exposicao-colonial.html#_ftn15_2564>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

Outro Mapa, mais rigoroso, foi o "Mapa de Portugal Insular e Império Colonial Português", editado no mesmo ano (1934). Disponível em: <http://purl.pt/11436/3/>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[16] Lembro, a propósito, que Henrique Galvão, militar experiente em assuntos coloniais, director das Feiras de Amostras Coloniais, incluindo a participação nacional na Exposição Colonial de Paris, de 1931, director da revista *Portugal Colonial* (desde Março de 1931) e responsável pela secção colonial da Exposição do Mundo Português

Basta observar as publicações da altura que a Hemeroteca Municipal de Lisboa disponibilizou em versão digital para se evidenciar a convergência de iniciativas do regime na construção de uma imagem nacional de império forte e pluricontinental[17].

Na década de 30, a importância da

(1940), terá declarado na intervenção que teve no âmbito desta no Palácio da Bolsa (então Palácio das Colónias): "os homens da minha geração vieram ao Mundo dentro de um país pequeno. Felizmente vê-se que pretendem morrer dentro dum império" – *apud* "Exposição colonial portuguesa – dossier digital", 2004. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/ExposicaoColonial/ExposicaoColonial.htm>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[17] Alguns exemplos: o boletim *Ultramar: Órgão Oficial da I Exposição Colonial* (1 de Fevereiro e 15 de Outubro de 1934), dirigido por Henrique Galvão. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Ultramar/Ultramar.htm>. Acesso em: 07 Nov. 2016; o Álbum-Catálogo *Oficial da Exposição*. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/OImperioPortugues/OImperioPortugues_item1/index.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016; o número especial do *Boletim Geral das Colónias* (n.º 109, de Julho de 1934) dedicado à Exposição Colonial do Porto. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGC-N109&p=1>. Acesso em: 07 Nov. 2016; *Portugal Colonial: Revista de Propaganda e Expansão Colonial* (de Março de 1931 a Fevereiro de 1937), também dirigida por Galvão. Disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PortugalColonial/PortugalColonial.htm>. Acesso em: 07 Nov. 2016; a *Gazeta das Colónias: Semanário de Propaganda e Defesa das Colónias* (Junho de 1924 e Novembro de 1926), dirigida por Maximino Abranches. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadasColonias/GazetadasColonias.htm>. Acesso em: 07 Nov. 2016; o *Diário Popular* dedicado ao Ultramar Português (1961), sinal de um Portugal que começa a assumir-se como "orgulhosamente só" na defesa dos territórios além-mar. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/DiarioPopularDedicadoaoUltramarPortugues/DiarioPopularDedicadoaoUltramarPortugues_item1/index.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

Natasha Finz Machado Paulino Revez comenta, n'*Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois Retratos do País no Estado Novo* (2012), os sinais dessa representação nacional, indicadores, aliás, do sentido de uma trajectória:

"Do primeiro álbum é possível retirar um Portugal que se apresenta como um país combativo, importando por isso perceber as circunstâncias internas, externas, económicas ou políticas que potenciaram a criação desta imagem. Do segundo álbum retiramos, pelo contrário, um Portugal passivo e tranquilo, sendo por isso importante perceber que factores poderiam ter contribuído para a apresentação desta imagem mais passiva do país. Os dois álbuns utilizam essencialmente a imagem fotográfica, veículo que, pouco tendo de transparente, ganha a sua força da convicção generalizada da sua transparência. Entendida como uma transcrição do real, a fotografia é particularmente eficaz na construção de um discurso e na tarefa de convencer alguém sobre um determinado ponto de vista. Por esse motivo, este trabalho procura demonstrar de que forma o mesmo corpo de imagens que veiculava um determinado ponto de vista pode ser utilizado para sustentar um ponto de vista diverso." (REVEZ, 2012, p. V).

Relativamente ao *Portugal 1934*, Sérgio B. Gomes informou que integra as escolhas dos especialistas Martin Parr e Gerry Badger no terceiro volume de *The Photobook: a History*, referência mundial na bibliografia sobre fotografia:

"Um desses tesouros (que, pelo menos em Portugal, não estava propriamente escondido) é o álbum *Portugal 1934* editado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) dois anos depois de Salazar ter assumido a Presidência do Conselho de um regime ditatorial que compreendeu rapidamente a força da imagem fotográfica manipulada para passar as suas mensagens políticas. Com honras de abertura do primeiro capítulo (consagrado aos livros de propaganda, um dos géneros mais "importantes" em fotografia, segundo Parr) e duas páginas de destaque (que apresenta reproduções das três diferentes capas conhecidas, verde, laranja e preto), "Portugal 1934" é descrito como uma obra "sumptuosa" e "dotada de inúmeras soluções gráficas", como os fólios cortados, as aberturas duplas ou as páginas escondidas. É um livro de grandes dimensões que vai buscar inspiração gráfica aos melhores álbuns e revistas de propaganda soviética concebidos por nomes como Alexander Rodchenko ou El Lissitzky. A fotomontagem (usada de forma radical e moderna em muitas das 40 páginas) é um dos seus principais argumentos de estilo na propaganda nacionalista/imperialista. E na tentativa de convencer que o regime fascista executava grandes melhoramentos em vários serviços públicos (estradas, maternidades, escolas...).

Portugal 1934, que funciona como um relatório anual, uma espécie de estado do país, é uma das primeiras obras de fôlego do SPN. Não tem autoria gráfica atribuída com precisão (refere apenas a Ocogravura Limitada), mas inclui o nome dos 18 fotógrafos envolvidos, entre os quais se contam Domingos Alvão, João Martins, Ferreira da Cunha, Joshua Benoliel, Horácio e Mário Novais." GOMES, 2014, s. p. Disponível em: <http://p3.publico.pt/cultura/livros/11199/ha-mais-quatro-fotolivros-portugueses-prestes-entrar-no-panteao-dos-melhores-do>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

exposição, da *visibilidade*, emerge com uma força e premência inquestionáveis: as *representações* conquistam a cena e validam e legitimam-se como provas, demonstrações, ilustrações de *poder* e de *existência*, princípio de *realidade* sobrepondo-se ao verdadeiro *real*. É o tempo de *propaganda* moderna dos regimes e dos Estados.

Significativa dessa importância de visibilidade para reforço de posição e de identidade é a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), em 1933, a que sucedeu, em 1945, o Secretariado Nacional de Informação (SNI), que teve um papel fundamental na concepção e no desenvolvimento de uma campanha interna e externa de representação e de divulgação de um ideário nacionalista no Estado Novo[18].

No domínio artístico, entre 1935 e 1951, o SPN promoveu as Exposições de Arte Moderna (14 edições anuais até 1951, excepto em 1937 e 1950)[19], com a participação

[18] No domínio editorial, os títulos são claramente expressivos de um esforço concertado e multímodo de representação e de reforço de uma forte imagem de regime em torno de Salazar, dos valores nacionais e patrióticos e de um império multicontinental coeso, contrastando com a que tendia a desenhar-se lá fora.
Apenas alguns exemplos: *Portugal não é um País Pequeno* [material cartográfico]: *Superfícies do Império Colonial Português*, org. Henrique Galvão, Lisboa, SPN, 1934; *Political Constitution of the Portuguese Republic*, Lisboa, SPN, 1937; *A Política Imperial e a Crise Europeia*, Lisboa, SPN, 1939; *A Obra de Salazar na Pasta das Finanças: 27 de Abril de 1928 a 28 de Agosto de 1940*, Lisboa, SPN, 1940; *Portugal: 1940*, Lisboa, Comissão Executiva dos Centenários SPN, 1940; *O Estado Novo: Princípios e Realizações*, Lisboa, SPN, 1940; *The President's Voyage to the Colonies and the European Crisis: the Present Position of Portugal*, Lisboa, SPN, 1940; *The Present Position of Portugal: the President´s Voyage to the Colonies and the European Crisis*, Lisboa, SPN Books, 1940; *A Obra de Salazar na Pasta das Finanças*, Lisboa, SPN, 1941; *Defesa Económica. Defesa Moral. Defesa Política* [comunicação ao país, proferida ao microfone da Emissora Nacional, no dia 25 de Junho de 1942], Lisboa, SPN, 1942; *A Revolução Continua: União Nacional – Mocidade – Legião*, Lisboa, SPN, 1943; *Os Princípios e a Obra da Revolução: no Momento Interno e no Momento Internacional*, Lisboa, SPN, 1943; *Portugal de Ontem, Portugal de Hoje, Portugal de Amanhã*, Lisboa, SPN, 1943; *As Comemorações Centenárias de Portugal em Roma*, Lisboa, SPN, [19--]. Registem-se, ainda: AMEAL, João. *João de Brito: Herói da Fé e do Império*. Lisboa: SPN, 1941; FROCHOT, Michel. *L'Empire Colonial Portugais: Organisation Constitutionnelle, Politique et Administrative*. Lisboa : SPN, 1942; GALVÃO, Henrique. *O Império*. Lisboa: SPN, [19--]; GUSMÃO, Adriano de. "Artes Plásticas no SPN: Esculturas de Canto da Maya", *Seara Nova* (n.º 852), 1943, pp. 257-258; MONTEIRO, Armindo. *O Pensamento do Ministro das Colónias*. Lisboa: SPN, 1934; MONTEIRO, Armindo. *Reconstrução do Império*. Lisboa: SPN, 1934; MULLER, Adolfo Simões. *Historiazinha de Portugal*. Lisboa: SPN, [19--]; PAULO, Heloísa Helena de Jesus. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP* [apresentação Luís Reis Torgal]. Coimbra: Livraria Minerva, 1994; SALAZAR, António de Oliveira. *Os Princípios e a Obra da Revolução: no Momento Interno e no Momento Internacional*. Lisboa: SPN, [19--]; SILVA, Fernando Emídio da. *L'Essor Colonial Portugais* [conferência]. Lisboa, SPN, 1941; SOARES, Celestino. *California and the Portuguese: How the Portuguese Helped to Build up California*. Lisboa, SPN Books, 1939.

[19] As exposições realizaram-se anualmente 14 vezes, até 1951, com exceção de 1937, 1943 (neste caso por passagem de Dezembro a Janeiro seguinte) e 1950, tendo as duas primeiras decorrido na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) e as restantes no próprio SPN/SNI, Palácio Foz, Praça dos Restauradores, Lisboa. Paralelamente, mas de modo mais irregular, o SPN promoveu exposições sectoriais de desenho (1946, 1947, 1949, com tentativa de recuperação em 1952 e 1954), de arte cenográfica e figurinos (1941), de ilustradores (1942), de arte sacra moderna (1945), de artes decorativas (1949), de cerâmica (1949), e de arte moderna de artistas do Norte, realizadas no Porto desde 1945.
Foram instituídos 11 prémios nessas exposições: "Columbano" e "Sousa Cardoso", para pintores (desde 1935); "Mestre Manuel Pereira", para escultores (desde 1940); "Domingos Sequeira" e "José Tagarro", para aguarelistas e desenhadores (desde 1945); "Sebastião de Almeida", para ceramistas; "António Carneiro" e "Armando Basto", "Pousão", "Teixeira Lopes" e "Marques de Oliveira" para artistas do Norte (desde 1945, 1947, ou 1949); "Francisco de Holanda", para desenhadores ou aguarelistas estrangeiros (desde 1945). Ainda foram criados prémios para artistas mais tradicionais, expondo nos salões da SNBA: "Silva Porto", "Soares dos Reis" e "Roque Gameiro" (desde 1940 e 1942).
A partir de meados da década de 40, apesar da edição mais concorrida de 1948, a sua importância começou a declinar sob o abalo das tendências neo-realistas, surrealistas e abstraccionistas e terminaram em 1951, depois do afastamento de António Ferro, mas também pelo des-

dos principais nomes da 1.ª e 2.ª geração de artistas modernistas, renovando aa vida artística nacional, contra o tradicionalismo naturalista que dominava os Salões da SNBA[20].

Nas exposições científico-culturais, o SPN foi responsável pelas participações nacionais nas grandes Feiras Internacionais (Paris, 1937; Nova Iorque e S. Francisco, 1939) e na organização da Exposição do Mundo Português (1940), celebração da fundação, da independência e do império nacionais com a Alemanha em marcha sobre a Europa.

Folheemos alguns indicadores da importância da promoção da imagem de Portugal aquém e além-fronteiras.

Aquém-fronteiras

Lembremos os Concursos para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, provocando interesse e polémica, fazendo convergir o debate e o confronto estéticos. Um dos requisitos era que não podia "restringir-se a uma figura ou a um grupo escultórico que a esmagadora grandeza do local amesquinharia, devendo antes jogar com grandes massas em que a arquitectura predomine sobre a escultura"[21].

Em 23 de Junho de 1933, é empossada a Comissão do Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres[22]. Candidatam-se 15 equipas[23] com projectos, em geral, de c. de 100m de altura, com a figura do Infante associada a símbolos da Pátria e das Descobertas[24]. O resultado do con-

taque que começam a ter as Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-57, 10 edições) promovidas pelo Movimento de Unidade Democrática, de oposição ao regime. Em 1952, ainda se realizou uma antológica: Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI (1952).

[20] De acordo com alguns, foram "a mais brilhante manifestação da 'Política do Espírito' de Ferro. [...] Tratava-se [...] de dar corpo a um projeto entusiasticamente apresentado por Ferro em 1935: de 'estimular' novos artistas, desde que eles revelassem 'inquietação', dentro dos limites dum 'indispensável equilíbrio' – que seria condição necessária e definidora da arte aceite nos salões" (A.A. V.V., 1982, p. 69).

[21] FIGUEIREDO, 2010, s. p. Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[22] Constituem-na Júlio Dantas, Gago Coutinho, José de Figueiredo, António Soares, Reinaldo dos Santos, Matos Sequeira (arqueólogo), Simões de Almeida (substituído por Maximiano Alves em 1934), Joaquim Manso, Cristino da Silva e, em 1934, Paulino Montez.

[23] Destacamos algumas: *Dilatando a Fé e o Império* (Rebello de Andrade e Ruy Gameiro), *Mar Nostrum* (de Veloso Reis e Leopoldo de Almeida), *Mar* (de Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida), *Talent de Bien Faire* (de Cassiano Branco), *Sagres* (de A. Fernandes de Sá e M. Fernandes de Sá), *Cinco Quinas* (José Cortez e Francisco Franco), *Mais Além* (de Raul Lino e António Duarte), *Síntese* (de Cottinelli Telmo, Bernardino Coelho e Albuquerque Bettencourt).

[24] No final da 1.ª fase, os trabalhos foram expostos no Pavilhão de Festas de Lisboa (Pavilhão de Portugal na Exposição do Centenário da Independência do Brasil de 1922, actual Pavilhão Carlos Lopes), instalado em Lisboa sob a direcção do arquitecto Jorge Segurado e reaberto para a Grande Exposição Industrial Portuguesa de Outubro de 1932. Passaram à 2.ª fase do concurso: *Dilatando a Fé e o Império* – Rebello de Andrade e Ruy Gameiro (o vencedor) e *Talent de Bien Faire* – Cassiano Branco. O primeiro consistia numa proposta de "uma monumental torre em forma de pirâmide inclinada simbolicamente para sul, com uma planta em cruz de braços iguais, correspondendo à Cruz da Ordem de Cristo que colocada superiormente, se reflectia de dia no solo e de noite iluminada se projectava como um farol. Na base do monumento era criado um painel em relevo com personalidades ligadas aos Descobrimentos e a figura do Infante (com o chapéu bolonhês) directamente inspiradas nos painéis de S. Vicente então descobertos. No interior previa-se um museu. O monumento assentava numa base a que se acedia por três escadarias, e era constituído por duas paredes triangulares e paralelas (numa forma estruturalmente bem conseguida), cortadas no topo onde se colocavam as armas nacionais. O monumento também projectava de noite

curso, em Março de 1935, causou polémica, contestação[25] e anulação, com sucessivas retomadas e anulações[26].

Além-fronteiras

Observemos, brevemente, alguns indicadores dessa importância da *mostra* e da *exibição* no plano da campanha propagandística do Estado Novo em algumas participações portuguesas em exposições na década de 30 do séc. XX.

Em 1929, Portugal participa nas duas Exposições de Espanha: a de Barcelona e a de Sevilha[27]. Em 1931, a Exposição Colonial de Paris é a afirmação dos impérios coloniais europeus, em particular, o francês, e com excepção da Grã-Bretanha e da Alemanha, consequência da I Guerra Mundial[28].

Em 1935, com a equipa do SPN já formada com a adesão dos principais artistas plásticos após o I Salão de Arte Moderna (1935), António Ferro, desencadeia a acção de propaganda do Estado Novo, mostrando as realizações do Regime, enaltecendo a figura de Salazar e as diferentes vertentes da sua "política do espírito"[29]. Também na

uma forte luz zenital. Do lado do mar, na base em forma de proa de navio estava colocada a estátua monumental do Infante de pé (ainda não estava consagrada a imagem do Infante com o chapéu bolonhês retirada de uma das figuras dos painéis de Nuno Gonçalves). O conjunto previa ainda construções na base. O júri destaca nele '… um excesso de pormenores arquitectónicos que do mar nunca seriam vistos'". O segundo, "partindo da ideia da Caravela, excluindo toda a figuração mesmo do Infante, o projecto de Cassiano era sem dúvida a proposta mais radicalmente moderna e plástica. Teria provavelmente dificuldades estruturais para a sua construção na época" (FIGUEIREDO, 2010, s. p.). Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[25] Esteve na origem do documento "Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos Descobrimentos e do Infante", conhecido como a "Representação de 35".

[26] Reeditado em 13/5/1936, com a lista de concorrentes divulgada em Janeiro de 1937 e os resultados conhecidos em 7/4/1938 (o vencedor foi o projecto de Carlos Ramos, Leopoldo de Almeida e Almada Negreiros, além dos engenheiros Ricardo Amaral, José Rosa Pereira da Silva, Germano Joaquim Venade, Joaquim de Oliveira Júnior, Jorge Seabra, com uma versão simplificada do projecto do 1.º Concurso, uma Caravela com o Padrão como mastro e uma vela), causando nova polémica e nova anulação. Retomado em 1958 com a vitória do projecto *Mar Novo* de João Andresen, Barata Feyo e Júlio Resende, não foi executado e será novamente retomado em 1988, com a vitória de João Carreira.

[27] António Ferro, numa crónica de 4 de Junho de 1929 no *Diário de Notícias*, reconhece a importância das Exposições Internacionais: "Se não podemos levar máquinas, nem automóveis, nem aviões, se não podemos teatralizar a nossa exposição com [...] modelos de comboios e paquetes [...] – porque não fazer uma parada de indústrias regionais, tapetes, mobílias, faianças – tudo quanto nos dá carácter, todas essas coisas pobres que são a riqueza, afinal, da alma de uma nação? O mundo não nos conhece – precisamos antes de mais nada dar-lhe o nosso retrato" . E acrescenta: "E Portugal, em Sevilha, pelo menos, deixou de ser o país das revoluções, para ser o país que levantou, em meia dúzia de meses, o lar mais acolhedor da exposição." (*Apud* FIGUEIREDO, 2010, s. p.) Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[28] A exposição registou 8 milhões de visitantes e teve influência na Exposição do Porto de 1934 (o comissário é Henrique Galvão, representante de Portugal no Congresso Colonial de Paris de 1931 e fundador da revista *Portugal Colonial*, 1931-37), preparadas pelas Feiras de Amostras Coloniais de Luanda e Lourenço Marques (1932), organizadas e dirigidas por Henrique Galvão que em 1934, dirigiu, no Porto, a I Exposição Colonial Portuguesa.

[29] São objectivos explicitados no Decreto-Lei n.º 26 730, de 27 de Junho de 1936: "[...] mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo; a obra e o pensamento do Estado Novo; as realizações, os métodos e os ideais colonizadores portugueses no presente e no passado; as riquezas artísticas mais notáveis do país; o interesse turístico e etnográfico e a importância dos principais produtos da industria e do solo nacionais" (*Diário da República*, I sér., n.º 149, 27 Jun. 1936, pp. 722-723). Disponível em: https://dre.pt/application/file/360262. Acesso em 07 Nov. 2016.

Exposição de Paris (*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*), de 1937, Portugal participa com uma sólida operação de propaganda. A Feira Mundial de Nova Iorque, sobre "O mundo de amanhã", foi planeada a partir de 1935 com o objectivo prospectivo: antever a tecnologia e a cidade actuais olhadas pelas futuras gerações[30]. Em contramão relativamente ao espírito futurista da Exposição, Portugal apresenta um Pavilhão com símbolos identitários, preparando a Exposição do Mundo Português e não aderindo, considerando o mundo de amanhã na continuidade das gerações de "Avós, filhos e netos, Família em Portugal"[31]. E avançamos para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque 1939, projecto de Jorge Segurado (1998-1990).

Encerremos, aqui, a revisão e olhemos para outros factores que compõem a moldura epocal.

Outras molduras

Ao longe, os ecos das múltiplas guerras novecentistas faziam-se ouvir[32]. O séc. XX fragmentava-se entre guerras mundiais (1914-18 e 1939-45), a Guerra Fria (1945-91) e a tentação conciliatória (Organização das Nações Unidas, ONU, em 1945). Após a I Guerra Mundial, desapareceram três impérios europeus (alemão, austro-húngaro e russo) e o turco-otomano, e começa a Grande Depressão (de 1929 até à II Guerra)… um "Crepúsculos dos Deuses". No imaginário português, a braços também com a instabilidade governativa e a crise económica, apenas a primeira travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em 1922, brilha, mas, mesmo assim, com um brilho embotado pelas comemorações do 1.º Centenário da Independência do

[30] "Os olhos da feira estão no futuro – não no sentido de perscrutar o desconhecido nem na tentativa de prever os eventos do amanhã e a forma das coisas do futuro, mas no sentido de apresentar uma nova concepção do presente encarado a partir do amanhã; alcançar uma ideia das forças e ideias que vão prevalecer e do mesmo modo as máquinas." "Feira Mundial de Nova Iorque de 1939-40", *Wikipédia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Feira_Mundial_de_Nova_Iorque_de_1939-40>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[31] Salazar afirma que a participação portuguesa tem "[…] o tríplice fim de prestar homenagem ao povo americano e à sua obra, de reinvindicar para Portugal o seu justo quinhão, desde a afastada época dos Descobrimentos, na formação dos estados Unidos da América do Norte, e, por fim, de dar a portugueses e americanos uma ideia, pálida que seja, do esforço da reconstituição realizado nos últimos anos em Portugal. […] com o nosso modesto pavilhão, cantinho de terra portuguesa na grande América" (*apud* FIGUEIREDO, 2010, s. p.). Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[32] Lembro a sua multiplicidade, em diversos campos: Guerra Russo-Japonesa (1904-05), Guerra dos Balcãs (1912-13), Guerra do Contestado (1912-16), Primeira Guerra Mundial (1914-18), Revolução Russa de 1917 e Guerra Civil (1918-22), Guerra Civil Russa (1918-1922), Guerra do Chaco (1932-35), Guerra Civil Espanhola (1936-39), Segunda Guerra Mundial (1939-45), Primeira Guerra da Indochina (1946-54), Guerra fria (1948-1989), Primeira Guerra da Caxemira (1948-49), Guerra da Coréia (1950-53), Guerra da Argélia (1954-62), Guerra Colonial Portuguesa (1961-75), Guerra de Independência de Angola (1961-75), Guerra de Independência da Eritreia (1961-91), Guerra da Independência de Moçambique (1964-75), Guerra do Vietname (1964-73), Guerra Civil na Colômbia (1964-presente), Segunda Guerra da Caxemira (1965), Guerra da Independência da Namíbia (1966-88), Guerra dos Seis Dias (1967), Guerra das 100 horas (1969), Guerra de Bangladesh (1971), Guerra do Yom Kippur (1973-73), Ocupação soviética do Afeganistão (1979-89), Guerra Irão-Iraque (1980-88), Guerra das Malvinas (1982-82), Primeira Guerra do Líbano (1982), Guerra de Nagorno-Karabakh (1988-94), Guerra do Golfo (1990-1991), Primeira Guerra da Chechênia (1994-97), Guerra do Cenepa (1995), Guerra do Kosovo (1996-99), Guerra Etíope-Eritreia (1998-2000), Guerra de Kargil (1999), Guerra do Kosovo (1999), Segunda Guerra da Chechênia (1999-atualidade).

Brasil, potência emergente abrilhantada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo e crítica do passado através de *Casa-Grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre.

No plano das inovações técnico-científicas, o século abre com a primeira *mensagem* (retenhamos a palavra...) transatlântica sem fios (Marconi) (1901) e o alargamento da electrificação de Lisboa (1902) e avança[33] numa caminhada vertiginosa que a I Guerra impulsionará. Sinais luminosos que não dissolvem a névoa depressiva, às vezes dramática, da existência confrontada com os seus limites e o seu absurdo.

É nesta moldura complexa e contraditória, em que o deslumbramento pela ciência e pela técnica é sombreado pela tragicidade das guerras, da conflitualidade política, da carência e da doença, que vemos desenvolver-se o sentimento de decadência irremissível contra o qual se esboçam tentativas de insuflar ânimo transversalmente às comunidades, convocando lugares e referências que a memória colectiva tende a iluminar como mecanismo compensatório. E *convocação* é, de facto, a palavra e o fenómeno. Vejamos alguns exemplos. Começaremos por duas *visitas virtuais*, avancemos para duas Exposições e terminemos no políptico pessoano.

Visita virtual

na revisitação da memória, verifica-se a descida aos infernos seguida de uma imagem emergente renovadora, de acordo com o modelo existencial crístico: na viagem, colhe-se o graal do renascimento...

No séc. XIX, tive já ocasião de demonstrar como esse ciclo se cristaliza em algumas obras (*Pátria*, 1896, é disso exemplo acabado com a imagem final da tríade das três idades do homem e a configuração da criança como novo Artur empenhando, surpreso, a Excalibur), mas também no diálogo entre elas balizado entre a refundação romântica e o decadentismo finissecular (em especial, entre as *Viagens* garrettianas e a *Pátria* junqueiriana).

Noutras ocasiões[34], observei algumas revisitações da memória colectiva nacional que se configuram em jeito do que hoje designamos por *visitas virtuais.* E assinalei, nelas, uma dimensão de iniciação na hermenêutica das exposições que nos fazem percorrer.

No séc. XV, os Painéis de S. Vicente oferecem-nos uma representação nacional

[33] Alguns indicadores: o "modelo A" de Henry Ford, o primeiro voo motorizado dos irmãos Wright (1903), a primeira linha telefónica entre Lisboa e Porto (1904) e continua com o voo do primeiro português em Portugal (1912), experiências do aparelho para dirigir torpedos (1914), manobras aeronáuticas de Óscar Monteiro Torres (1916), a morte de Hermenegildo Capelo (1917), uma missão de voo nocturno e a ligação aérea Lisboa-Madeira (1920), o percurso aéreo Inglaterra-Lisboa por Sacadura Cabral (1920), o voo até Macau (1924), a primeira angiografia cerebral, a travessia nocturna do Atlântico Sul (1927), a inauguração das comunicações telefónicas com o Brasil (1932), a ligação aérea com Goa, Timor, Macau e Índia (1934). No plano científico, sucedem-se referências: a fórmula de Max Planck e da descoberta dos grupos sanguíneos (Karl Landsteiner) (1900), a descoberta das hormonas (1902), o Prémio Nobel da Física é atribuído a Henri Becquerel, Marie Curie e Pierre Curie, a condução da electricidade através dos gases, de Thomson, e *Problemas de Astrofísica*, de Agnes Mary Clerke (1903), Guilherme Marconi na Sociedade de Geografia (1912), etc.

[34] Em livros como ou *Paisagem & Figuras* (Lisboa, Esfera do Caos Editora, 2011), *Focais Literárias* (Lisboa, Esfera do Caos Editora, 2012) ou *Luz & Sombras do Cânone Literário* (Lisboa, Esfera do Caos, 2014), mas também na comunicação apresentada no Congresso Internacional 100 Orpheu Lisboa – São Paulo 2015.

identitária, reunindo os grupos comunitários em torno de um projecto comum, missão nacional que a figura central, na sua duplicação com o livro fechado e o livro aberto (do enigma ou mistério ao apocalipse ou revelação), assinala e anuncia, evocando esse outro *Evangelho Português* de que Fernão Lopes nos fala na *Crónica de D. João I* e, mais atrás, o Milagre de Ourique iconografara em aparição e promessa, *missão* que faz a ponte entre os Juramentos reais (re)fundadores (de D. Afonso Henriques, controverso, e de D. João IV)[35]. Desse anúncio e convocação até à sua retomada pessoana, vemos reconfigurar-se *a hora* da realização comunitária nacional que Pessoa instituirá. *Os Lusíadas* dotam-na de épico registo, Bandarra e o Pe. António Vieira adensam-a de profetismo e Guerra Junqueiro e Júlio Dantas dotam-na de polifonia e de releitura, respectivamente: *Finis Patriae* (1890) e *O Heroísmo* (1923), a literatura e o ensaísmo (aqui, a oratória, mas, também, a hermenêutica da arquitectura). O imaginário nacional entretece-se no diálogo das Artes, das Musas… imagem, pintura… do legado à Mocidade ("À Mocidade nas Escolas"), *mensagem* junqueiriana de que a Pátria reviverá, anúncio d'*a hora* a vir, até à longa e comovente hipotipose de Dantas, que nos faz percorrer os panteões da memória, *acordando* neles, como no palácio da Bela Adormecida, os jazentes heróis de outrora, através da "alucinação de todos os nossos sentidos".

"Atravessamos" os templos, folheamos a História e os seus protagonistas, desde a Fundação, passando pela epopeia dos Descobrimentos e chegando à da Flandres, da Grande Guerra, sentindo-nos descendentes, herdeiros da *portugalidade* assim desenhada… "sent[indo], claramente, que pela [sua] apagada voz não fala apenas um homem, fala uma multidão, fala toda uma pátria fremente e agradecida, — fala Portugal inteiro!"[36].

Exposições

Poucos anos depois, na mesma década, sob o impacto do sopro mobilizador e animador que assinalei no verbo ensaístico de Dantas e no literário de Junqueiro, sopro informado de História e de Mito, sopro de memória monumentalizada na paisagem nacional, resistindo e reagindo ao ambiente de desânimo e catástrofe, outras iniciativas se pensam e se esboçam. E se, como recomenda a Retórica, a afirmação deve ser demonstrada para *persuadir*, nada melhor do que a *ilustração*, prova provada que faz "ver claramente visto".

A *exposição*, revisitando, demonstrando e reforçando a memória nacional, oferece-se à visita: são complexos arquitectónicos montados como resumo/antologia de um mundo para ser visitado, percorrido, avaliado, confirmado, reflectido. Apresentacional como o políptico de Nuno Gonçalves, mas temporalizado pela sua espacialização, quadridimensionalizado no seu visionamento. A exposição destina-se a *ser vivida* para simular a *revivência* dos *sentimentos imaginados de outrora*: é a estratégia do *logos* ao *pathos*…

[35] Em *Focais Literárias* (2012) reproduzo os textos desses juramentos reais.

[36] Disponível em: <http://booksnow1.scholarsportal.info/ebooks/oca4/45/oherosmoelegoodant/oherosmoelegoodant.pdf >. Acesso em: 07 Nov. 2016.

Após a I Guerra Mundial, mas no início da II, Portugal celebra, conjuntamente, a sua Fundação (1140) e a sua Restauração (1640), evidenciando o Estado Novo como herdeiro desse passado glorioso, numa ideia de 1929 do embaixador Alberto de Oliveira assumida por Salazar em 1938, na sequência da participação portuguesa nas grandes Exposições Internacionais de Paris (1937), Nova Iorque e S. Francisco (1939).

No quadro de um ambiente celebratório nacionalista, evidenciam-se iniciativas *expositivas* visando públicos diferentes, embora reunindo-os numa imagem populacional abrangente e ocupando Coimbra e Lisboa, a cidade "académica" e a cidade de referência política: infantil e adulto. Refiro-me, em especial, ao parque temático Portugal dos Pequenitos e à exposição do Mundo Português. Os projectos têm como objectivo comum, *demonstrar*, patrimonial e historicamente, Portugal no Mundo e o Mundo que o império reúne, exibindo as referências maiores da sua patrimonialidade material e imaterial: os obreiros, as acções e projectos, a construção, os mapas, as culturas e as suas expressões/concretizações. O Império e a sua História *corporificam-se* para se imporem aos seus e aos outros, para se fazerem ver, sentir, ouvir, percorrer... *(re)viver* na imaginação estimulada, excitada, emocionada dos visitantes. Da cartografia que oferece a imagem biplanificada erguem-se conjuntos urbanísticos, *corporificando* mais convincentemente Portugal: o Portugal dos Pequenitos (Coimbra, 1938-40-50) familiariza o público infantil com as provas da sua História, e o Mundo Português (Lisboa, 23/Junho/1940-2/12/1940) responde ao Mundo e demonstra aos seus a unidade na diversidade, o mundo dentro de si[37]. 1934 é ano do primeiro ensaio desse ofício que se emoldura em graálico Palácio de Cristal (a Exposição Colonial Portuguesa do Porto) e é o ano de uma *Mensagem* ao país, a de Pessoa, que lhe revisita o imaginário e o folheia em exposição organizada em livro, álbum de mitos simbolizados, figurados, ilustrados, catalogados e sistematizados em núcleos temáticos, ciclos históricos... *convocados*. Muitas das figuras respondem a interpelações de outrora (no tónus épico evocador do camoniano, nos Castelos de *Finis Patriae* e da *Mensagem*, etc.).

A *convocação*, em ambos os casos, visa quebrar o encantamento estiolante de uma desesperança cinzentista que parecia dominar um povo que acreditara encontrar na República a solução da decadência e que sobrevivia ao trauma da convulsão que ela trouxera[38]. Povo que se sentira desprezado e desrespeitado desde antes do regicídio, trucidado nos combatentes da I Guerra Mundial, afundado no sentimento da decadência e da falta de horizontes, anelante de um sinal de esperança. "É a hora!" é o *sopro*

[37] Remeto para o que sobre o assunto disse em comunicação recente no Congresso Internacional 100 Orpheu e já no prelo.

[38] Já Guerra Junqueiro sentira essa necessidade revitalizadora e convocara em *Finis Patriae* os "génios do lugar" e do futuro configurados pela "Mocidade nas Escolas": "Por terra, a túnica em pedaços, / Agonizando a Pátria está. / Ó Mocidade, oiço os teus passos!... / Beija-a na fronte, ergue-a nos braços, / Não morrerá! // Com sete lanças os traidores / A trespassaram, vede lá!... / Ó Mocidade!... unge-lhe as dores, / Beija-a nas mãos, cobre-a de flores, / Não morrerá!" (JUNQUEIRO, 1890, s. p.). Disponível em: <http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html>. Acesso em: 07 Nov, 2016.

conclusivo dessa *convocação*, a invectiva, a ordem à fraternidade para o início de um novo ciclo no meio das representações do velho, desse Portugal de Varões e epopeia que se encontrara com o Prestes João e que tinha sonhado o V Império. Exclamação religiosa na instauração de um novo tempo.

Políptico literário

na psicanálise mítica do Império, Pessoa joga o seu lance, na concepção geral da obra e na de uma obra em particular.

À distância de quase meio milénio, Pessoa responde ao políptico de S. Vicente, também considerado Políptico da Esperança[39]. Ao lado, o pacto de estudo dos painéis entre Almada Negreiros, Amadeu de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor.

Saltando no tempo, vemos Fernando Pessoa responder a Nuno Gonçalves e aos que se lhe seguiram com a representação de um *Povo em História* através de uma galeria de retratos que constituem o seu livro como políptico poético-simbólico. No centro, na sequência de dois arautos, anunciada por eles, ergue-se a escrita de *si*, de *si em ti* e de *ti em si*, do que escreve em nome da comunidade e do que a sagra: Screvo meu livro à beira-mágoa... e o verbo cria o seu mundo, exprimindo e actualizando a profecia fundadora, instituindo-a presente.

O evangelho pessoano emerge de uma moldura em que confluem a vertigem das exposições e a miragem do projecto nacional convocado em pose nos Painéis: os Primitivos Portugueses são contemporâneos da Exposição do Mundo Português, favorecendo a tese do "lusitanismo da arte portuguesa" (João Couto), que José de Figueiredo teoriza, defendendo a existência de uma escola portuguesa de pintura[40].

Em suma, a inscrição da obra pessoana numa tradição literária assim encarada, metamórfica, multímoda, heterogénea, feita de continuidades e de descontinuidades, de contradições e de diálogo interno, teria de passar por uma *conformação genética* a esses modelos: na confluência de ambas as *linhagens* (T. S. Eliot), ela surgiria como o exemplo, ilustração, *case study* acabado da moldura que o integra.

Assim, a obra do nosso autor

- também tem, como ambas as linhagens referidas (nacional e religiosa, ocidentais), um texto fundador e controverso, pedra angular do edifício do mito autoral: a Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, de 13 de Janeiro de 1935[41];
- e tem uma *dispositio* de *exposição* com legenda autoral de heteronímia conformando diferentes registos estéticos, sem deixar de criar a repetição e contradição em algumas atribuições e versões textuais. Estratégia, afinal, de *se exibir* com estranheza, com singularidade...

[39] Cf. MARQUES, 1998-2000, s. p. Disponível em: <http://paineis.org/C10.htm>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[40] Cf. ANDRÉ et al., 2013, s. p. Disponível em: <http://midas.revues.org/256>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[41] Disponível em: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4292>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

Da *Mensagem*

Em resposta a um inquérito, Fernando Pessoa disse que "Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação — a construção ou renovação e a difusão consequente e multímoda de um grande mito nacional"[42].

"O pormenor, como tudo, tem a sua hora"[43]. Em 1934, Pessoa tenta revitalizar esse velho "reino que era uma sombra animada por um único sonho: o Sebastianismo", na formulação de Oliveira Martins[44] citada por Guerra Junqueiro[45] em 1890[46]. Pessoa agarra o sonho e trá-lo para a sua contemporaneidade, num procedimento *realizador, construtor de realidade*.

De *Portugal* a *Mensagem*, a mudança é significativa: a *representação* cede à *revelação*. O verbo organiza a primeira em função da perspectiva *apocalíptica*. A heráldica dos tempos (as três "Partes"), dos lugares/elementos (terra, mar/água e ar) e dos respectivos protagonistas, símbolos e referências numa composição de diversos núcleos com *crescendos* internos, esboçando movimentos ondulatórios que se impulsionam recíproca e sucessivamente. Políptico, exposição, convocação de símbolos (a epopeia, narrativa do tempo, cede à heráldica, sistémica, centrada no brasão, no timbre). A *linhagem* e a *chave* de uma série *dos profetas*, de diferentes grãos da *voz sibilina*, oracular (da poesia cifrada de Bandarra à filosofia de Vieira), vertida pelo poeta, último intérprete dessa genealogia mediúnica no *livro à beira-mágoa*. Depositário do saber, *arauto* (codificador e leitor) da *mensagem* de um Rei oculto (Artur, Sebastião e outros), *velador* e *desvelador* desse conhecimento, *ser-nevoeiro*, só ele se pode transformar, em súbita epifania, na própria *revelação*, instituindo um novo ciclo anunciado na profecia que veiculava, correspondendo à performatividade mágica do verbo: porque É a Hora! Fiat lux! No timbre, o Grifo atravessando os tempos dos homens e dos deuses.

[42] "IV - Sim ou não o moral da Nação pode ser levantado por uma intensa propaganda, pelo jornal, pela revista e pelo livro, de forma a criar uma mentalidade colectiva capaz de impor aos políticos uma política de grandeza nacional? Na hipótese afirmativa, qual o caminho a seguir?" Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação — a construção ou renovação e a difusão consequente e multímoda de um grande mito nacional. De instinto, a humanidade odeia a verdade, porque sabe, com o mesmo instinto, que não há verdade, ou que a verdade é inatingível. O mundo conduz-se por mentiras; quem quiser despertá-lo ou conduzi-lo terá que mentir-lhe delirantemente, e fá-lo-á com tanto mais êxito quanto mais mentir a si mesmo e se compenetrar da verdade da mentira que criou. Temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois mais fácil; não temos que criar um mito, senão que renová-lo. Comecemos por nos embebedar desse sonho, por o integrar em nós, por o encarnar. Feito isso, cada um de nós independentemente e a sós consigo, o sonho se derramará sem esforço em tudo que dissermos ou escrevermos, e a atmosfera estará criada, em que todos os outros, como nós, o respirem. Então se dará na alma da Nação o fenómeno imprevisível de onde nascerão as Novas Descobertas, a Criação do Mundo Novo, o Quinto Império. Terá regressado El-Rei D. Sebastião." (PESSOA, s. d.) Disponível em <http://multipessoa.net/labirinto/portugal/14>. Acesso em 07 Nov. 2016.

[43] PESSOA, 1934, s. p. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2041>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[44] MARTINS, 2014, p. 237. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=rhF8AgAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[45] JUNQUEIRO, 1890, s. p. Disponível em: <http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

[46] Cf. tese de Onésimo Teotónio de Almeida em *Pessoa, Portugal e o Futuro* (2014).

Como no início... o Verbo, o Homem, a História e o Mito!

Referências

AA. VV. **Os Anos quarenta na arte portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, tomo 1, 1982. Acto Colonial – Decreto n.º 18 570, de 8 de Julho de 1930. Disponível em: http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/acto_colonial.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

ALMEIDA, O. T. **Pessoa, Portugal e o Futuro**. Porto: Gradiva, 2014.

ANDRÉ, P. et al. **Modos de ver e de dar a ver os Painéis de São Vicente**. Évora: Midas – Museus e Estudos Interdisciplinares, n.º 2, 2013. Disponível em: <http://midas.revues.org/256>. Acesso em 07 Nov. 2016.

BANCEL, N. et al. **Zoos humains**. Paris: La Découverte, 2002. Disponível em: http://www.deshumanisation.com>. Acesso em: 07 nov. 2016.

_____ et al. Des exhibitions racists qui fascinaient les Européens. Ces zoos humains de la République coloniale. **Le Monde Diplomatique**. Paris, Ago. 2000. Disponível em: <http://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

COBEIRA, A. Crónica Occidental. **Ocidente**. Lisboa, 30 Nov. 1912, pp. 257-258.

COMTE, C. **Traité de législation; ou, Exposition des lois générales suivant lesquelles les peuples prospèrent, dépérissent ou restent stationaires**. Paris: Chamerot, 1835.

COSTA, R. Por uma geografia mitológica: a lenda medieval do Preste João, sua permanência, transferência e "morte". **História**. Revista do Departamento de História da UFES, Vitória, n.º 9, 2001, pp. 53-64. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/por-uma-geografiamitologica-lenda-medieval-do-preste-joaosua-permanencia-transferencia-e>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

Decreto-lei n.º 26 730, de 27 de Junho de 1936.

Diário da República, I sér., n.º 149, pp. 722-724.

Exposição colonial portuguesa – dossier digital. **Hemeroteca Digital**, 2004. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/ExposicaoColonial/ExposicaoColonial.htm>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

Feira Mundial de Nova Iorque de 1939-40. Wikipédia [sítio electrónico]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Feira_Mundial_de_Nova_Iorque_de_1939-40>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

FIGUEIREDO, R. O Porto dos anos 30: a exposição colonial 1934. Do Porto e não só... [blogue], 25 Fev. 2014. Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2014/02/o-portodos-anos-30a-exposicao-colonial.html#ftn15_2564>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

_____. Os planos para o Porto: dos Almadas aos nossos dias 7. Do Porto e não só...[blogue], 15 Set. 2010. Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planosdo-porto-dos-almadas-aos.html>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

GALVÃO, H. (ed. lit.). Portugal não é um país pequeno [1 map.: color.; 55x38 cm]. Escala ca. 1:8500000. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, ca. 1935. Disponível em: <http://purl.pt/11440>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

GOMES, S. B. Há quatro fotolivros portugueses prestes a entrar no panteão dos melhores do mundo. **Público**. Lisboa, 11 Mar. 2014. Disponível em: <http://p3.publico.pt/cultura/livros/11199/ha-mais-quatro-fotolivrosportugueses-

prestes-entrar-no-panteao-dosmelhores-do>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

JUNQUEIRO, G. **Finis Patriae**. Porto: Empreza Litteraria e Typographica, 1890. Disponível em: <http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html>. Acesso em 07 Nov. 2016.

Mapa de Portugal Insular e Império Colonial Português [1 map.: color.; 98x87 cm]. Coord. Manuel Pinto de Sousa. Escalas [ca >1<130000]-[>ca <130000000]. Porto: Livr. Escolar "Progredior", 1934. Disponível em: < http://purl.pt/11436/3>/. Acesso em: 07 nov. 2016.

MARQUES, A. S. O fiel da balança. Painéis de São Vicente de Fora: modo de utilização [sítio electrónico], 1998-2000. Disponível em: <http://paineis.org/C10.htm>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

MARTINS, O. **História de Portugal**. Braga: Edições Vercial, 2014. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=rhF8AgAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

NANTA, A. Expositions coloniales et hiérarchie des peuples dans le Japon moderne. Tóquio: Ebisu, n.º 37, Primavera-Verão 2007. Disponível em: <http://www.mfj.gr.jp/publications/econtents/_data/Ebisu37_p003_ANanta_wb.pdf>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

O Notícias Ilustrado. Lisboa, 24 Dez. 1932.

PESSOA, F. **Pessoa Inédito**. Orient., coord. e pref. de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

_____. **Sobre Portugal:** Introdução ao Problema Nacional. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introd. org. por Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

REVEZ, N. F. M. P. **Os** álbuns **Portugal 1934 e Portugal 1940**. Dois retratos do país no Estado Novo. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

Recebido para publicação em 18 nov. 2016.

Aceito para publicação em 22 dez. 2016.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0009

Visconde de vila moura, leitor de fialho de almeida

Viscount of vila moura, fialho de almeida's reader

Duarte Braga*

Resumo: A recepção do escritor português Fialho de Almeida é bastante abundante entre o fim do século e o modernismo português, sobressaindo a obra *Fialho de Almeida* (1916) do Visconde de Vila Moura (1877-1935), título nobiliárquico de Bento de Carvalho Lobo. Genologicamente difícil de classificar, o livro de 1916 localiza-se entre a biografia e o ensaio, dotada de um pendor fortemente impressionista e digressivo. A obra é lida no contexto da obra do Visconde e comparada com outros momentos da recepção fialhiana.

Palavras-chave: Fialho de Almeida, Visconde de Vila Moura, Recepção

Abstract: The reception of the Portuguese writer Fialho de Almeida is quite abundant between the end of the century and the Portuguese Modernism. In this period, stands out the work *Fialho de Almeida* (1916), authored by the Viscount of Vila Moura (1877-1935), title of Bento de Carvalho Lobo. Difficult to classify, the book of 1916 is located between biography and essay, with a strong impressionist and digressive nature. This essay aims to interpret this book in the context of Vila Moura's works, comparing it with other moments of Fialho's reception.

Keywords: Fialho de Almeida, Visconde de Vila Moura, Reception

* Universidade de São Paulo/Fapesp. Pós-Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP). Email: duartedbraga@gmail.com

O *In Memoriam* de 1917 e a recepção de Fialho de Almeida após a sua morte

Os contemporâneos de Fialho de Almeida nele souberam reconhecer um dos autores cimeiros do fim-de-século português. O *In Memoriam* de 1917[1] de António Barradas e de Alberto Saavedra[2] é um poderoso indicador neste sentido e merecedor de texto analítico independente, sobretudo por se tratar do primeiro grande tentame crítico relativo ao autor de Vila de Frades. Embora fortemente memorialista, há contudo alguns textos de penetração hermenêutica, como o de António Sardinha, que importa ter em atenta consideração. Mas o mais digno de nota é que, mesmo no seio dessa dimensão essencialmente memorialística, nos deparamos com tópicos que se revelarão persistentes no campo da recepção crítica, denunciando preocupações comuns a muitos dos articulistas, bem como ao Visconde de Vila Moura, como já se verá. Atente-se, a este respeito, na seguinte passagem da apresentação do volume, da responsabilidade dos organizadores, onde se enumeram as principais dimensões da vida e da obra de Fialho nele contempladas: "(...) aspectos desconhecidos da sua vida, a sua nosografia, as principais qualidades da sua prosa, a sua linguagem, o seu estilo, alguns tipos da sua galeria, o seu exaltado sentimento da paisagem, a sua atitude poíitica, o problema da sua morte" (BARRADAS e SAAVEDRA, 1917, p. 6). Tratam-se de tópicos fortemente epocais, de natureza mais impressionista do que crítica, e que sintetizam o essencial das visões sobre este autor num período de poucos anos após a sua morte. Dentro destas, a questão do estilo assume particular importância pela insistência com que é abordada, manifestando-se no assombro dos colaboradores pela vitalidade estilística e imagética da escrita fialhesca, aspecto que adiante se tratará com pormenor. Devemos salientar, para já, que estes homens tinham – em momento (1917) de já seguro domínio dos Neo-Romantismos e de visibilidade da acção modernista – a percepção clara do papel de Fialho na renovação estilística da literatura portuguesa. Com efeito, o nosso autor em muito contribuiu, sobretudo em termos de prática literária, para o lento e incerto processo de derivação e superação do Naturalismo em multifacetada aproximação à constelação das estéticas pós-naturalistas[3].

[1] Principais colaboradores: Alberto Pimental, Albino Forjaz Sampaio, António Corrêa d'Oliveira, António Sardinha; Eugénio de Castro, Guerra Junqueiro, Lopes de Mendonça, Philéas Lebesgue e Ribera i Rovira, entre outros menos conhecidos. Refira-se também o ensaio, entre as páginas 71-98, do filólogo Cláudio Basto, "A linguagem de Fialho", ainda hoje insuperável como trabalho de recolha do léxico fialhesco. Sobre este assunto cf. também Franco 2002.

[2] O site da Biblioteca Nacional (http://porbase.bnportugal.pt) atribui ao primeiro os anos de 1887-1945 como datas de nascimento e de morte. Tradutor e possivelmente médico, deixou (a ser o mesmo autor) obras sobre questões médicas no Ultramar. Já Alberto Saavedra (1895-1995) seria também médico e ao que parece docente universitário desta área no Porto. Será certamente o mesmo autor de *A linguagem médica popular de Fialho* editado em 1916a, no Porto, pela Tipografia da Renascença Portuguesa, mesma editora do *In Memoriam*. Brás Burity, homem de teatro que colaborou nesta obra, chama-lhes "dois rapazes inteligentes" com "vint'anos ingénuos" (BURITY, 1917, p. 56), o que confirmaria as datas veiculadas pela Biblioteca Nacional. Cf. textos dos organizadores inclusos no volume.

[3] Os livros de Fialho constituem verdadeiros marcos donde podemos avaliar a penetração das novas estéticas na literatura nacional, sobretudo no que tange à ficção. Como lembra Seabra Pereira: "Se 1893 é o ano em que, após *Gouaches* de João Barreira, a consagração dos no-

O *In Memoriam* é assim um preito ao reconhecido criador de um estilo novo, moldável, vibrante e bem adaptado ao gesto sinestésico das novas escolas. No dizer do Visconde de Vila Moura, Fialho teria sido, com efeito, um revolucionário em Arte através precisamente do "segredo da sua forma, ainda tão exoticamente plástica" (VILA MOURA, 1916a, p. 118); mais do que isso, o criador de uma verdadeira "revolução estilistica" (VILA MOURA, 1916ª, p. 122)[4].

Esta quase uníssona recepção da diferença estética de Fialho por parte dos seus coevos[5] é mais um dos sinais que aponta para a necessidade de, nos dias de hoje, aprofundarmos a redimensionação crítica do autor de *Cidade do Vício* na história da literatura portuguesa já proposta por autores como Pereira (2004), Mateus (2008) e Braga (2011). Esta reavaliação deve levar-nos a esquecer a ineficaz construção do epígono de Eça ou, quanto muito, do naturalista ambíguo que ainda surge, por exemplo, numa obra recente sobre o conto português: Van Achter (2010). Em seu lugar, devemos abraçar a noção de um Fialho cultor do *novo*, um verdadeiro pontífice das estéticas finisseculares, não só em termos estilísticos, mas também na partilha de vectores temáticos – Pereira (2004) – e até em dimensões genológicas, como defende Braga (2011), sendo no entanto de ressalvar que a herança naturalista se repercute nessa *poliestesia* – Braga (2011) – finissecular. Fialho assume outra grandeza quando é lido à luz da grande vitalidade estética que este período manifestou em Portugal[6] e no qual ele pontificou. O volume do Visconde de Vila Moura inteiramente dedicado ao nosso autor, sinaliza precisamente isso: a devoção estética[7] por certas figuras que no seu tempo personificaram as contradições do fim de século, que é essencialmente o que ele – bem como o *In Memoriam* – valoriza em Fialho, tal como o que valorizará em António Nobre.

Fialho d'almeida de vila moura

Para além de ficção, o Visconde de Vila Moura (1877-1935), título nobiliárquico de Bento de Carvalho Lobo, legou uma boa quantidade de obras genologicamente difíceis de classificar, entre a biografia e o ensaio com um pendor fortemente impressionista e digressivo, tais como a sua camiliana, ou os volumes *António Nobre*, de 1915 e *Fialho d'Almeida* de 1916, ambos editados pela Renascença Portuguesa. Segundo João Alves[8], autor

vos estilos epocais se estende da poesia lírica para o conto e para os géneros híbridos em prosa (entre o modo lírico e o modo narrativo), em boa parte esse significado histórico fica a dever-se à edição de *O País das Uvas*, de Fialho de Almeida" (PEREIRA, 2003, p. 158).

[4] Não chega, no entanto, a dizer em que consiste tal revolução, apontando apenas para o estilo proteico, bem como para o compromisso entre linguagem popular e erudita na página 130. Esta última nota não é, porém, mais do que um tópico da crítica desta época, como mais uma vez prova o *In Memoriam*, em variadíssimos momentos.

[5] Mesmo quando com contornos negativos: um dos tópicos da recepção fialhiana é a sua *coprolalia* ou linguagem escatológica. Sobre esta questão ver o capítulo introdutório de Mateus (2008).

[6] Cf. Pereira (2005, p. 45-58).

[7] Grafando sempre em maiúscula os termos Escriptor e Artista referindo-se a Fialho e avaliando-o sem restrições críticas como criador de "Arte pela Arte" (VILA MOURA, 1916a, p. 78).

[8] Este autor, que não conseguimos identificar com rigor, é alguém que também publicou na área do Direito. Claramente comprometido com a ideologia ruralista e reaccionária do regime que acabará em 1974, como fica

do único ensaio de fôlego sobre o autor de Ancede, *O génio de Vilamoura: Meditação sobre os problemas da literatura contemporânea* (1937), estas duas obras integrar-se-iam numa suposta primeira fase, decadente, da obra do visconde, com o interesse de oferecerem "passagens (...) doutrinais" que informariam da "concepção do autor" (ALVES, 1937: 153). Fariam parte da dita fase: *Nova Safo* (1912), *Doentes da Beleza* (1913), *Camilo Inédito* (1913), *Boémios* (1914), *António Nobre* (1915) *Grandes de Portugal*, com António Carneiro (1916a), *Fialho d'Almeida* (1916a), *As cinzas de Camilo* (1917) e *Fanny Owen e Camilo* (1917), *Os Últimos* (1918) e *Obstinados* (1921). Quanto ao livro que aqui nos traz, nele de facto confluem o Decadentismo, patente no gosto pelo mórbido, extravagante e artificial, e uma herança naturalista em deriva decadentista. Já o quadro ideológico é vincado pelo aristocratismo social e estético – que também deve ser lido à luz da dita estética – do Artista (sempre grafado com maiúscula), que reside muito longe dos acenos da multidão e a verrina – de perfil monárquico e tradicionalista – contra o regime de 1910.

Há que valorizar o livro ora em apreço pelo que introduz, abrindo caminho ao *In Memoriam*, de tópicos que serão determinantes para a fortuna crítica de Fialho, havendo no entanto que assinalar o seu pendor mais indicativo do que hermenêutico, plasmado numa sintaxe retorcida e obscura. A obra insere-se claramente na linha finissecular, atrás referida, de valorização do Artista do estilo em detrimento do panfletário. Com efeito, presta pouca atenção a este último, desvalorizando-o segundo um tópico ubíquo: a sua violência e suposta incoerência, registo que vamos também encontrar no *In Memoriam*. Mas há que ter em conta que a oposição entre dois Fialhos é uma construção – cuja origem possivelmente data desta fase da recepção ou anterior – que deve ser desconstruída. Ficamos perante um homem bifronte, em parte demónio-crítico e em parte anjo-artista cinzelador da palavra. Já no curioso *Grandes de Portugal*, do mesmo ano (1916a)[9], feito em pareceria com António Carneiro, Fialho aparece como "Obra de Deus e de Satan em carrara e barro" (VILA MOURA, 1916b, p. 76), que um parágrafo de Guerra Junqueiro parece glosar[10] no *In Memoriam*. Por sua vez, a ideia ecoa, já sem a imagem da escultura dúplice, nas *Memórias* de Raul Brandão[11]. Diz o autor de *Os Simples*:

claro a quem lê o livro, compreende mas desvaloriza o Decadentismo vilamourino. Por outro lado, afirma que a grande síntese decadentista em Portugal é feita por aquele autor, para depois ser superada pela ulterior aproximação ao ruralismo de herança neogarrettiana e convergência integralista-salazarista, se é que este não está já presente na fase decadentista. Obra curiosa e com uma certa riqueza, deixa várias pistas para a análise da obra do autor. Genologicamente, é uma mistura entre uma entrevista (que acompanha o autor até à sua morte) seguida dum ensaio crítico.

[9] *Grandes de Portugal* é um conjunto de breves sentenças entre o mordaz e o devoto, sobre escritores contemporâneos portugueses, cada uma delas acompanhada de uma gravura de António Carneiro. Parte do texto havia já sido publicado com o título "Veneras" no nº 3, de 6 de Janeiro de 1915 da revista *Galera*, dirigida por Afonso Duarte, na página 2. Esta obra, curiosa e original, pode funcionar como uma espécie de chave ou de arquétipo para ler os livros críticos do visconde. Lembra Pascoaes pela transfiguração alegorizante dos personagens e pela oposição dinâmica de imagens simbolicamente contrárias, como Deus ao Diabo.

[10] Será este um fragmento de um texto maior de Guerra Junqueiro aproveitado pelos organizadores do *In Memoriam* ou uma contribuição original para o volume?

[11] "Deu-lhe Deus o mais rico quinhão que imaginar se

> Em Fialho de Almeida há um poeta genial e um noticiarista sacrílego. Sacrílego, porque gastou uma parte do seu génio, isto é, da sua imortalidade, a contar coisas fúteis e ruins, que viveram instantes ou que nasceram mortas. De metade dum bloco de mármore fez Beleza. A outra metade estilhaçou-a e converteu-a em pó (JUNQUEIRO, 1917, p. 34).

A crítica ao Fialho polemista, em clave fortemente biografista, é algo que acabou por envenenar, como se vê, a recepção do autor: olhar para ele à luz do mais agressivo que houve no "noticiarista", como o fizeram, entre vários exemplos possíveis, Régio (s/d) ou Ferreira (1979), mesmo quando se reconheceu o valor estético da sua crítica, como em ambos os casos. Trata-se – seguindo aqui Isabel Mateus (2008) – de uma visão ético-moral que esconde um repúdio à radicalidade da crítica fialhiana à sociedade burguesa. Esta visão, diríamos nós, é que opera a construção de uma duplicidade imaginária entre o crítico e o ficcionista que não é mais do que uma forma de não reconhecer a coerência interna de toda uma obra, sendo um dos óbvios aspectos dessa coerência as próprias virtualidades estéticas do texto crítico, em sintonia com uma obra ficcional cuja vitalidade imagética os seus coevos no entanto entreviram. A respeito de tudo isto cite-se Isabel Mateus, concludentemente:

> Desde sempre se tem insistido (...) em apontar uma incoerência ou 'bipolaridade fundamental' entre o homem e o escritor, entre a vida e a obra, relegando para segundo plano a coerência e o significado ideológico e literário desta última (MATEUS, 2008, p. 18-19).

No caso de Vila Moura, a razão principal que lhe fará desagradar os excessos do polemista é que estes acabaram por ser uma boa ajuda para aumentar o caos na *Res Publica*, ainda que pareça suspeitar do investimento estético por detrás da actividade crítica do autor de *Os Gatos*: "Consciente ou inconscientemente foi, como todos os panfletários, um Orpheu da Rua, pelo menos ate se sentir sacudido por ela" (VILA MOURA, 1916a, p. 64). É precisamente como um esteta visionário, de amplos recursos, que Fialho interessa ao autor nortenho, em valorização presciente da sua modernidade através do índice da fragmentariedade que acha na obra: "toda a beleza maravilhosa e não raro inconsequente da sua obra de apontamentos" (VILA MOURA, 1916a, p. 12).

É assim que Vila Moura se diferencia de uma certa linha dentro da recepção, perplexa perante o grande número de recursos estético-estilísticos por ele empregues. Estes devem na verdade ser entendidos sobretudo como marca da dimensão adaptativa da obra fialhesca em relação a diversas escolas e tradições literárias finisseculares, em processo de releitura da tradição naturalista[12]. Aquela linha crítica, formada ao longo do século XX, dedicou-se muitas vezes a emitir juízos entre

pode, a língua incomparável para exprimir a quimera e a dor, e esse macaco sem fé esbanjou-a com o mais absoluto impudor: serviu-lhe para a chacota. Transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo (...)" (BRANDÃO, 1998, p. 67).

[12] Sobre esta questão cf. Braga (2011).

si abertamente contraditórios, o que não se explica apenas pelo ecletismo da obra, mas pelo facto de bastas vezes visarem uma leitura da sua totalidade de acordo com uma só escola literária, ou pela modalização de determinada escola, o que é apenas possível preterindo certos aspectos da literatura de Fialho em relação a outros[13]. Já os autores seus coevos parecem ter tido menos dificuldade em encarar este lado errante e aparentemente incoerente de Fialho, como Vila Moura e o *In Memoriam* parecem mostrar. Uma excepção, contudo, é António Sardinha, que classifica Fialho como: "Talento feito de arrancos e de inquietações arrojadas". À sua obra faltaria "uma *ideia orgânica* que lhe imprima unidade e consistência dorsal" (SARDINHA, 1917, p. 42). Ao contrário do autor integralista, Vila Moura, salientando a individualidade literária de Fialho, insiste no carácter "tumultuário" e incorente da sua arte, que valoriza, pressentindo-o como um signo da Modernidade, embora acabando por lê-lo como sintoma de uma fundamental incoerência psíquica e biográfica[14]. Teremos que esperar, contudo, por Mateus (2008), para ver este fenómeno analisado de forma consistente, aí se identificando as dificuldades de catalogação da obra fialhiana com o facto de nela se cruzarem várias estéticas pós-naturalistas, ainda que acabe por identificá-la com uma *pulsão* fundamentalmente próxima do Expressionismo. Outra produção ensaística – como Lopes (1987), Bernardes (2001) e Braga (2011) – tentará explicar o mesmo facto sobretudo por uma atitude experimental. De qualquer maneira, é seguro afirmar que é – como Isabel Mateus cabalmente demonstrou (2008) – pela capacidade transfiguradora do real, suportada por um uso muito particular da linguagem e pelo desenvolvido arcaboiço estilístico-metafórico, que Fialho se afasta, ao longo do seu percurso, do Naturalismo de escola e do inverificado epigonismo em relação a Eça[15].

Com efeito, o afastamento em relação ao Naturalismo é sentido por vários dos seus

[13] É fácil constatar a profusão de etiquetas estético-periodológicas nos estudos fialhescos. Uns poucos exemplos serão suficientes para mostrar, sem exaustividade, a confusão reinante no que toca à catalogação do autor. Temos de facto assistido às escolhas por parte da crítica entre as três grandes etiquetas de romântico, naturalista e decadentista, com algumas modulações ou combinações conciliatórias por vezes inesperadas: "romântico materialista-sensorial"; "exemplo típico de realismo integrado, refractado num temperamento romântico" (COELHO, 1977, p. 151); "Parnassien par l'ideal esthétique, naturaliste par filiation" (MARTINS, 1954, p. 6). Já um estudioso como Gaspar Simões opta pelo esteticismo finissecular, ainda que nele reconheça um fenómeno de fusão com o realismo (SIMÕES, 1987, p. 572) Procurando compreendê-lo pelo seu carácter futurante – inserindo-o em correntes de que seria em Portugal o precursor – temos depois o pré ou o para-Expressionismo com Lopes (1987) e Lourenço (2004) e o pré-Surrealismo com Lopes (1987), entendidos enquanto desenvoluções ou transmutações imprecisas do Naturalismo. Já Mateus (2008) defende o Expressionismo de Fialho enquanto estética da expressão *versus* a estética da representação realista e naturalista, que refuta convincentemente como "erro global" (MATEUS, 2008, p. 40) da crítica. Em síntese, a catalogação de Fialho tornou-se uma questão altamente complexa, como admite a mesma autora: "Embora 'rotulada' e arquivada na prateleira do Naturalismo, a obra de Fialho continua a surpreender os leitores e a desafiar qualquer rígida vinculação periodológica, ideológica ou estética" (MATEUS, 2008, p. 42).

[14] Por exemplo, nesta passagem: "Para mim esse tipo de histérico e fragmentado, contraditório e presciente que figurou no Manuel é fundamentalmente ele próprio, desdobrando-se por escrever a sua mesma «duplicidade cerebral» e gritar contra a desgraça do outro, «o que morrera» e agora eu sabia ali, sem que ao menos pudesse precisar onde" (VILA MOURA, 1916a, p. 29-20).

[15] Segundo Vila Moura, Fialho foi um revolucionário do estilo, junto com outros autores da sua geração. Assim, aparece ombreando com Junqueiro, Eça e até Bordalo.

contemporâneos, o visconde incluído, ao nível da intensidade emotiva e violência quase expressionista – segundo Lourenço (2004) e Mateus (2008), mas já sugerido por Sardinha (1917) – da escrita fialhiana. A insistência dos colaboradores do *In Memoriam* na questão da emotividade é uma forma pré-crítica, chamemos-lhe assim, ou acrítica de o apontar[16]. Já em trecho dedicado a Fialho na segunda obra do autor de Ancede, *A vida mental portuguesa. Psychologia e arte* (1908), ele é evocado de forma distanciada do panorama da estética naturalista em Portugal:

> Temos para nós, como já dissemos, que a Arte é em grande parte rebelde. E em Portugal, hoje, ninguém como Fialho encarna esta rebeldia dando, na mesma publicação, como nos *Gatos*, prosa e ideia que bem pode instruir uma nova escola *satânica* e paginas como aquelas da monografia – Manuel – que são a verdadeira elegia do génio da desgraça. Digam o que disserem, não o tomamos como observador indiferente. Pelo contrário, a sua obra é toda imprevista. Sente-a e muito intensamente. É apaixonado ao demolir e ainda quando adere (VILA MOURA, 1908, p. 20).

De base naturalista, em forte convergência com o Decadentismo, é também a própria leitura que para Vila Moura haveria de forjar para explicar para a diferença de Fialho. Antes de mais, os dilemas internos ou "neurilidade" (VILA MOURA, 1916a, p. 35) do seu psiquismo explicar-se-iam pelo cruzamento de duas raças no seu sangue, a alentejana e a beirã, o que lhe surge como revelação numa visita a Vila de Frades, onde se depara com o irmão de Fialho:

> Deparou-me o acaso com um novo documento a instruir a história do génio do Artista na pessoa do irmão (...) em que, não sei porque, pressenti a elegia viva da arte mais esquisita e mórbida de Fialho, qualquer coisa da neurilidade extravagante dos seus doridos, aquela que animou os seus personagens tão suavemente fatais e andróginos (VILA MOURA, 1916a, p. 12).

Esta descoberta das origens de Fialho leva Vila Moura a sublinhar a radicação a sul da sua literatura como pretexto para lhe atribuir uma fantasiosa radicação árabe que explicaria todo o "sonho luxurioso" da sua obra (VILA MOURA, 1916a, p. 38), curiosa explicação de índole decadentista, com contornos irracionalistas e orientalistas, que ultrapassa o inicial enquadramento naturalista:

> De facto, entre os grande plásticos da Península, quem mais que o grande Artista conseguiu ainda praticar um semelhante ou equivalente embrenhado de esmaltes e de linhas, o segredo da luz e da cor, idêntica riqueza no processo de exprimir Arte, toda aquela ânsia de vida luxuriosa que ergue o mais da obra árabe e em que domina sempre, ao lado do culto do individuo, considerado na sua religiosidade como no seu luxo, a preocupação álacre do supremo culto da natureza" (VILA MOURA, 1916a, p. 42)

[16] "Depois de Camilo, não houve ainda, na literatura portuguesa, um mais emotivo espírito e uma mais comovida e abrasada sensibilidade. (CASTRO, 1917, p. 54). Cf. também, por exemplo Pimentel (1917, p. 16).

Como fica claro pela citação, as implicações sinestésicas desta figuração servem para valorizar o picturalismo paisagístico, associando-o à intensidade emotiva do gesto da escrita, isto é, às próprias virtualidades de superação do Naturalismo. Trata-se de um verdadeiro tópico desta época, o paisagista, com vitalidade garantida até um Bernardo Soares, e que não deixa de ecoar no *In Memoriam*[17]. A crítica desta época foi de facto muito sensível ao colorista de paisagens, no que ele se torna, para o visconde, um veículo da grande Arte:

> Assim, também, talvez nenhum dos escritores do seu tempo conseguisse surpreender a Arte dos eterizados e estranhos cumes donde ele se deu a vertiginá-la. É ver as paisagens, quasi irreais do seu lápis de crayonista; as suas figurinhas histéricas de branda genealogia bíblica; os seus aleijados; as suas porcelanas, como todo o mundo fantástico da sua inigualável Arte! (VILA MOURA, 1916a, p. 125).

Na sua actividade estética, o escritor é descrito por Vila Moura sempre como um pintor. Por exemplo, na novela *A Ruiva*, ele é um Zurbarán (VILA MOURA, 1916a, p. 86) dedicando-se a figuras sombrias e lívidas. Aquele texto é assim menos uma novela do que "a primeira galeria de figuras da sua maneira estranha de pintar" (VILA MOURA, 1916a, p. 86). Assim, se por um lado, o nome do autor se ligou às artes plásticas por ter sido um crítico muito receptivo às estéticas que transcenderam o Naturalismo de escola; por outro, e como já sugerimos, é este um *topos* que faz apelo sobretudo à dimensão fortemente inovadora do seu descritivismo e do que desse poder picturalista pesou sobre a recepção em Portugal das estéticas finisseculares, de facto fazendo com que o nome de Fialho de Almeida fosse reconhecido no meio literário português do seu tempo como o escritor *artiste* por excelência.

[17] Também se encontra no referido texto de Sardinha, e em outros do mesmo volume, como em Santa Rita (1917, p. 39-41).

Referências

ALVES, João. **O génio de Vilamoura: meditação sobre os problemas da literatura contemporânea.** Porto: Livraria Tavares Martins, 1937.

BARRADAS, António; SAAVEDRA, Alberto, eds. **Fialho de Almeida:** In Memoriam. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa», 1917.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Fialho de Almeida: Uma estética de tensões. In: **História da Literatura Portuguesa**, volume V. Lisboa: Alfa, p. 293-308.

BRAGA, Duarte Drumond. A questão estético-genológica em Fialho de Almeida: propostas de investigação em torno da contística e da forma breve. In: FRANCO, António Cândido (org.). **Fialho de Almeida.** Cem anos depois. Évora: Licorne, 2011, p. 57-68.

BRANDÃO, Raul. Março – 1903. In: **Memórias**, tomo 1, ed. José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 66-78.

BURITY, Brás. O culto de Fialho. In: BARRADAS, António; SAAVEDRA, Alberto, eds. **Fialho de Almeida:** In Memoriam. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa», 1917, p. 56-62.

CASTRO, Augusto de. Fialho de Almeida. In: BARRADAS, António; SAAVEDRA, Alberto, eds. **Fialho de Almeida:** In Memoriam. Porto:

Tipografia da «Renascença Portuguesa», 1917, p. 54.

COELHO, Jacinto do Prado. Fialho e as correntes do seu tempo. In **A Letra e o Leitor**. Lisboa: Moraes, 1977, p. 149-161.

FERREIRA, Vergílio. **Do mundo original**. Lisboa: Bertrand, 1919, p. 197-198.

FRANCO, António Cândido. **O essencial sobre Fialho de Almeida**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

JUNQUEIRO, Guerra. Fialho. In: BARRADAS, António; SAAVEDRA, Alberto, eds. **Fialho de Almeida:** In Memoriam. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa», 1917, p. 134.

LOPES, Óscar. Fialho. In: **Entre Fialho e Nemésio**, volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 173-196.

LOURENÇO, Eduardo. Cultura Portuguesa e Expressionismo. In: **A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia**. Lisboa: Gradiva, 2004, p. 23-35.

MARTINS, António Coimbra. **Portrait de Fialho** [Sep. Bol. des Études Portugaises]. Coimbra: Coimbra Editora, 1954.

MATEUS, Isabel Cristina de Brito Pinto. **'Kodakização' e Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida**. Lisboa: Caminho, 2008.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Fialho de Almeida. In: **História da Literatura Portuguesa, volume VI: Do Simbolismo ao Modernismo**. Lisboa: Publicações Alfa, 2003, p. 156-158.

_____. Rumos de narrativa breve pré-modernista. **Forma Breve**, nº 2 – O poema em prosa. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 45-58.

PIMENTEL, Alberto. Palavras Sinceras. In: BARRADAS, António; SAAVEDRA, Alberto, eds. **Fialho de Almeida:** In Memoriam. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa», 1917, p. 16-17.

RÉGIO, José. Fialho crítico de teatro. In: **Estrada Larga**, vol. 3. Porto: Porto editora, s/d., 168-172.

MARTINS, A. M. Rita. A morte do solitário de Vila de Frades. BARRADAS, António; SAAVEDRA, Alberto, eds. **Fialho de Almeida:** In Memoriam. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa», 1917, p. 39-41.

SARDINHA, António. Fialho de Almeida. In: BARRADAS, António; SAAVEDRA, Alberto, eds. **Fialho de Almeida:** In Memoriam. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa», 1917, p. 42-53.

SIMÕES, João Gaspar. Genealogia do conto moderno (1861-1915). In **Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)**. Lisboa: D. Quixote, 1987, p. 539-626.

VILA MOURA, Visconde de. **Fialho d'Almeida**. Porto: Edição da Renascença Portuguesa, 1916a.

_____; António Carneiro. **Grandes de Portugal**. Porto: Renascença Portuguesa, 1916b.

_____. **A vida mental portuguesa. Psychologia e arte**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1908.

VAN ACHTER. **On the Nature of the [Portuguese] Short Story:** A Poetics of Intimacy. http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2010-0114-200216/van-achter.pdf (consultado 20 Março, 2012).

Recebido para publicação em 14 nov. 2016.

Aceito para publicação em 30 dez. 2016.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0010

Literatura viva ou vida na literatura: a torre de marfim da presença como alvo preferido dos neorrealistas

Literature live or life in literature: the ivory tower of presença as favourite target of social realism

Fernando Teixeira Batista[*]

Resumo: Este texto apresenta a querela que, nos anos 30 e 40 do século XX, os escritores e críticos próximos da revista *Presença*, revista associada ao Segundo Modernismo Português, mantiveram com o grupo de intelectuais que visava lançar as bases de um novo movimento cultural, o Neorrealismo. Convocando textos publicados na *Presença* e textos publicados em diversos órgãos de difusão da nova tendência realista, expomos o confronto de conceções e funções da arte e da literatura, bem como o papel social dos escritores.

Palavras-chave: Modernismo, *Presença*, Neorrealismo.

Abstract: This paper presents the squabble that, during the 30s and 40s of the twentieth century, writers and critics close to the literary magazine Presença, associated with the Second Portuguese Modernism, maintained with the group of intellectuals who sought to lay the foundations of a new cultural movement, Neorealism. Calling texts published in Presença and other texts published in several broadcasting agencies of the new realistic trend, we expose the clash of conceptions and functions of art and literature, as well as the social role of the writers.

Keywords: Modernism, Presença, Neorealism.

[*] Doutor em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal).

Em 1936, a conferência que Alves Redol pronunciou no Grémio Artístico Vilafranquense, com o título *Arte*, defendendo a arte útil e inspirada em Plekhanov sobre as teses de Théophile Gautier sobre a *inutilidade da Arte*, suscitou fortes reações dos colaboradores da revista *Presença* e deu início a uma querela sobre conceções e funções da arte que viria a prolongar-se pelos restantes anos da década e pelos anos 40. De um lado, os jovens escritores e críticos da geração neorrealista – influenciados pela literatura nordestina brasileira, pelo realismo social norte-americano e por teóricos e escritores russos (como Plekhanov ou Gorki) e franceses (como Friedmann, Lefebvre ou Gutermann) e pelos escritos que lhes chegavam de Marx e Engels; do outro, os críticos e escritores afetos sobretudo à revista *Presença*. O facto de muitos neorrealistas e presencistas terem sido escritores e críticos poderá ter ajudado a alimentar a querela teórica, que em nada terá prejudicado o movimento neorrealista, o qual precisava de se afirmar, de expor as suas conceções e de estabelecer pressupostos teóricos que, de algum modo, pudessem orientar e acompanhar a produção literária.

As posições dos *presencistas* seriam sobretudo veiculadas por nomes maiores do Segundo Modernismo, como José Régio, Gaspar Simões e Casais Monteiro, conquanto este último apenas se tivesse juntado aos anteriores, fundadores da revista, em 1931, depois da saída de um outro fundador, Branquinho da Fonseca. José Régio seria, todavia, "o pólo dominante e aglutinador de todo o grupo, o verdadeiro sol daquele pequeno sistema planetário", como considera David Mourão-Ferreira (1993, p. 7).

Quando surge a querela entre estes grupos, do seio da *Presença*, já haviam saído alguns dissidentes – Miguel Torga, Edmundo Bettencourt e Branquinho da Fonseca – os quais teriam ido contra a própria bandeira da *arte pela arte* (ainda que os presencistas explicitamente não a defendessem) e da *inutilidade da arte*. O surgimento de revistas como a *Manifesto* (em Coimbra, precisamente em 1936), dirigida pelo *dissidente* Miguel Torga e por Albano Nogueira, constituiria também, de algum modo, já uma contestação da *Presença*.

As posições dos novos escritores seriam expressas em ensaios teóricos e recensões críticas assinados por nomes como Mário Dionísio, Joaquim Namorado, Bento de Jesus Caraça, Fernando Lopes Graça ou Manuel Campos Lima e veiculadas por diversos jornais e revistas da época: *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Alvorada*, *Seara Nova*, *O Globo*, *Gládio*, *Gleba*, *Altitude*, *Síntese*, *Pensamento e Vértice*. A par dos jornais e revistas, o movimento procurou operacionalizar um aparelho difusor das suas obras e ideias: coleções de livros (*Novo Cancioneiro* e *Novos Prosadores*), colaboração regular na imprensa regional, organização de eventos diversos. No fundo, a criação deste *aparelho cultural* evidenciava que a cultura era considerada, no contexto da movimentação neorrealista, uma questão central e que se procurava aproximá-la das massas populares.

Os escritores e colaboradores da *Presença*, desde 1927 – quando surgiu a revista – vinham considerando a originalidade,

a sinceridade e o individualismo conceitos basilares na criação artística. O artigo de abertura do nº 1 da revista, no qual José Régio critica a falta de originalidade e sinceridade de uma boa parte da literatura contemporânea, abre com as seguintes frases: "Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística". Para Régio a literatura viva era "aquela em que o artista insuflou a sua própria vida" (1927, pp. 1-2).

A *voz* que a literatura presencista vinha fazendo ouvir era, pois, tendencialmente a de um *eu individual*, cuja expressão assentava num conhecimento intuitivo e perspetivava uma receção semelhante. Uma literatura "nem humana, nem desumana – individualista", como defendia Gaspar Simões no ano seguinte ao da criação da revista (1928, p. 2). José Régio escreveria precisamente no ano anterior ao da conferência de Redol: "A arte é expressão, sugestão, ou representação do mundo (interior e exterior) através dum temperamento próprio, dum conhecimento pessoal, duma alma individualizada" (1935, p. 12).

Nesta altura, muitos dos jovens escritores portugueses, que iam conhecendo Gorki, Jorge Amado, Lins do Rego, Graciliano Ramos, Erico Veríssimo, Hemingway, Caldwel, Steinbeck, entre outros, depois de se terem sentido atraídos pela irreverência e dinamismo da *Presença* – recordo que alguns escritores neorrealistas começaram a publicar nesta revista, como Fernando Namora, Joaquim Namorado, Cochofel, Ramos de Almeida e Mário Dionísio – seguiriam posteriormente estes *ventos literários* que começavam a chegar, no final dos anos 30, ao ambiente coimbrão (até então dominado pela *Presença*) e os levariam a afastar-se de uma literatura que não respondia aos problemas do mundo e do homem coletivo e lhes despertaria, como diria Fernando Namora, o "desejo de manifestar (...) a sua adesão às classes oprimidas que eram chamadas ao despertar de uma consciência social" (1991, p. 207).

De facto, pode afirmar-se que o movimento neorrealista foi influenciado por algumas tendências literárias que, na Europa e nas Américas, mostravam afinidades ideológicas e mostravam não desconhecer os mais urgentes apelos do homem comum. No fundo, a superação do passado próximo da literatura portuguesa far-se-ia bebendo das tendências presentes que se iam difundindo em vários países do mundo. O neorrealismo deveria, pois, muito da sua identidade periodológica à sua *condição transnacional*.

Observe-se, no entanto, que o realismo crítico de escritores como Ferreira de Castro parece ser já uma forma de algum afastamento das tendências *presencistas*. Neste sentido, poder-se-á afirmar que o neorrealismo nasce de um entroncamento em que se disputam ou interdependem três vetores: o *presencismo* dissidente, o realismo crítico e a teorização do novo realismo ou realismo socialista, esta última influenciada pelas relações culturais internacionais (Sacramento, 1967, p. 67).

Os testemunhos teóricos defensores do "neo-realismo" – expressão usada pela primeira vez em 1938 por Joaquim Namorado no jornal *O Diabo* (Torres, 1977, p. 63) – foram dando conta, ao longo dos anos 30 e 40, de

um programa que, apesar de manifestar considerável consistência, deu azo a diferentes interpretações.

O vaivém que existiu nestas décadas de 30 e 40 entre teoria e prática foi uma característica do movimento e defendido explicitamente por alguns jovens desta nova geração. Todavia, na realidade, a exposição teórica permitiu reflexões que não se confinavam a aspetos artísticos. Perceberam-se, de facto, algumas divergências culturais e ideológicas nessas discussões. Os argumentos destes jovens de 40 refletiam sobretudo uma conceção de literatura diferente da que vinha sendo a tendência presencista. Defendiam para a literatura *compromissos* e *funções* distintos dos que a geração anterior lhe reservara.

Deve, no entanto, salientar-se que entre neorrealistas e presencistas existiam algumas afinidades, sobretudo ao nível do recurso ao tradicional significado que a palavra literária possuíra em épocas pré-modernas. O segundo modernismo reivindicou uma *literatura viva* que, consideravam, desde o primeiro modernismo tinha ido desaparecendo, sobretudo em alguns escritores.

O que a geração do novo humanismo de 40 procurou foi acolher dialeticamente – integrando e superando – a herança cultural. Escrevia nessa década o teórico neorrealista Rodrigo Soares: "Para nós, humanistas consequentes, o passado é digno de atento estudo (...). Não renegamos a cultura do passado; mas nada nos obriga a aceitá-la *passivamente*, sem a compreendermos e explicarmos" (1947, p. 8). Tendo em vista esta superação, a teoria neorrealista contestou sobretudo os aspetos de que discordavam dos movimentos com os quais tinham algumas afinidades. Por isso, as suas atenções viraram-se sobretudo para o realismo do séc. XIX e para esta literatura do segundo modernismo. A verdade é que, no plano da *criação*, há mais terreno comum aos presencistas e aos neorrealistas do que o plano teórico-crítico deixaria supor.

Apesar das consideráveis oposições, alguns neorrealistas verbalizam o reconhecimento do valor da *Presença*. Sobre as conquistas modernistas, em geral, as posições dos novos intelectuais foram divergentes, percebendo-se algumas vozes – a contracorrente de outras – elogiosas do modernismo e da *Presença*. *De facto*, conquanto advogassem a necessidade de ultrapassar a *Presença* em prol de uma nova estética, muitos reconhecem à revista um papel significativo no período modernista.[1]

Deve reconhecer-se, também, que o grupo presencista já vinha manifestando algum inconformismo relativamente a alguma literatura portuguesa das primeiras décadas do século. A nova geração humanista desejava, contudo, superar a *literatura viva* do segundo modernismo.

Verdadeiramente, o que se procurava era que o neorrealismo fosse uma síntese e uma superação da história literária, sobretudo, é verdade, das épocas que mais o influenciavam, as do realismo e do romantismo. Do realismo herdava-se sobretudo uma opção estética, do romantismo uma mentalidade

[1] Muitos dos novos teóricos e escritores reviam-se nas palavras de Mário Dionísio sobre os modernistas: "penso que a obra desses escritores teve a sua utilidade na evolução da nossa literatura, na criação da nossa literatura moderna", no entanto, "a determinada época literária sucede sempre uma antagónica" (1939, p. 1).

revolucionária, do modernismo algumas conquistas estéticas[2].

Privilegiando a intenção comunicativa de aspetos da vida social – que, devido à repressão, não podia concretizar-se noutras formas de comunicação não artística –, algumas obras, nos anos 40, resultaram em "formas primárias de literatura", como reconhece um membro da geração, Mário Sacramento (1967, p. 68), em meros depoimentos ideológicos ilustradores de teses, os quais foram usados pelos críticos do novo movimento (nomeadamente os presencistas) para, generalizando, atacar o neorrealismo.

Casais Monteiro criticaria nos anos 40 a falta de subjetivismo individualista de alguns escritores, que procuravam um alegado realismo social: "Os escritores de intenções apenas moralistas ou pedagógicas, ou políticas, não arrancam a literatura *dolorosamente de si próprios*" (1948, p. 168). Os presencistas, em oposição à estética realista, defendiam que a arte satisfizesse a necessidade humana de emoções estéticas. Gaspar Simões, num texto também crítico do realismo e apologético da deformação da realidade como condição de criação artística, defendia que o "poder de impressionar esteticamente" apenas está reservado "à obra deformada (...), formada consoante uma visão pessoal dela" (1935, p. 9). Acrescentava: "o que importa (...) é fixar-se a imagem do mundo reflectido em nós mesmos. A fixação desta imagem – eis o que me parece fundamental na arte moderna (*idem*: 11).

No entanto, na realidade, o que os presencistas contestavam era o conteúdo e o pragmatismo, os quais, de facto, iriam resultar numa forma que se distanciava da que preconizavam. Perspetivando o pragmatismo da comunicação literária, os neorrealistas não esqueceram a receção das obras nem a sua *legibilidade*. Teoricamente, *O Diabo*, que defendia uma cultura popular, desejava a formação do público e que este se elevasse ao nível da cultura, objetivo para o qual os escritores desejavam contribuir. Este era, no entanto, um desejo considerado por muitos como utópico, daí que diversas vozes neorrealistas desejassem uma literatura mais acessível ao povo concreto, pois só assim ele aderiria à literatura e poderia *sofrer* os seus efeitos. Esta posição, rejeitada também por muitos escritores neorrealistas, era criticada pelos presencistas. Casais Monteiro, por exemplo, criticava os que "preconizam uma cultura ao alcance das massas, (e) não entendem que estas devem ascender àquela, mas sim que a cultura desça até elas" (1937, p. 8).

Segundo os neorrealistas, o intelectual presencista queria manter-se na sua *torre de marfim*, alheado da realidade social, "acima das convulsões sociais, desumanizado, megalómano", escrevia Rui Gradim na *Vértice* (1948, p. 339). Os neorrealistas, em Portugal, encontraram na revista *Presença* o símbolo do inimigo principal do paradigma de intelectual em construção, ou seja, o letrado que se refugiava na *torre de marfim*, avesso à intervenção social. Neste sentido, os jovens

[2] Alexandre Pinheiro Torres considera os quatro primeiros autores do *Novo Cancioneiro* – Fernando Namora, Mário Dionísio, João José Cochofel e Joaquim Namorado – os que teriam sido "mais capazes de, ao mesmo tempo, continuarem as conquistas estéticas do modernismo (...) e pô-las ao serviço de uma nova visão humana, mais próximo das realidades sociais" (1989, p. 61).

neorrealistas acusavam os presencistas de não se empenharem na união de valores de arte e de humanidade;[3] acusavam-nos de viverem *pela* e *para* a sua Arte. Estão muito distantes de, por exemplo, Romain Rolland, uma referência dos jovens neorrealistas, que escrevera: "Creio firmemente na Arte, não pela Arte mas pela vida" (*apud* Salema, 1982, p. 43).

O inconformismo, não apenas literário, foi uma característica do movimento neorrealista, o qual rejeitava as políticas económicas e culturais do país, a sua organização social, bem como a conceção artística, que não dava qualquer contributo para eventuais mudanças. Enquanto o modernismo privilegiara uma análise psicológica, a nova geração, não a excluindo, pretendia relacioná-la com a realidade social: "não pode haver uma capaz análise psicológica sem uma suficiente análise social", considerava Campos Lima (1948ª, p. 361).

Gaspar Simões, nos anos 30, num texto sobre o romance brasileiro, defendendo a perspetiva psicológica, criticou romancistas brasileiros por não serem psicólogos:

> Graciliano Ramos afigurou-se-me, realmente, um dos raros romancistas novos do Brasil capazes de uma certa penetração e objectividade no estudo da psicologia das suas personagens. (...) Lins do Rêgo e Erico não convencem: Lins do Rêgo é um belo poeta da adolescência: não é um psicólogo. Erico Veríssimo é um belo poeta da feminilidade, não é um psicólogo (SIMÕES, 1939, p. 58).

Nesses anos 30, vários escritores constatavam que a literatura se encontrava distante dos problemas do povo, mesmo alguns daqueles que não viriam a ser identificados pela crítica como escritores do movimento neorrealista. Rodrigues Miguéis lamentava que "todas as inquietações do nosso tempo, tão rico em motivos, tudo o que é essencial, está fora (ou quasi) da nossa literatura" (*apud* Trindade, 2004, p. 217).

Algumas das principais críticas que os jovens d`*O Diabo* e do *Sol Nascente* faziam aos presencistas são reconhecidas ironicamente num texto publicado na *Presença* ainda nos anos 30 por José Régio: "ensimesmento estéril, entaipamento na tal Torre, auto-estrangulamento na personalidadezinha inchada e particular, etc.". Acrescenta: "Não sou tão imodesto que julgue o único alvo dessa tentativa de desautorização! Dirige-se ela contra todo um grupo de homens que, pelo visto, fazem sombra a um já considerável número de generosas almas" (1939, p. 61).

O neorrealismo, no entanto, mais do que uma escola, conquanto viesse a criar uma tendência literária, começou por ser uma posição do pensador, do artista e do escritor. A obra de cultura seria, pois, "toda a realização destinada a dar a conhecer o mundo real na sua totalidade" (*idem*: 11). Tratava-se de um movimento, imbuído de uma certa "consciência" e uma certa "mentalidade", que se quis "político-culturalmente totalizante"

[3] O presencista Gaspar Simões não os negava, quando escrevia: "A arte não é, efectivamente, uma actividade social (...). Todo o artista é um produto espontâneo, um organismo predestinado, *mágico*" (*apud* Rocha, 1985, p. 402). José Régio também escrevia na *Presença*: "como arte, qualquer obra de arte não responde senão a um problema de ordem estética; e a resposta é a própria obra realizada" (1935, p. 12).

(Pita, 2002, p. 9). Aproximaram a psicologia, a sociologia, a história, a política, a economia da literatura. Pretenderam transmitir culturalmente uma vasta visão do mundo.

É verdade que as diferenças entre escritores presencistas e neorrealistas foram quase sempre verbalizadas invocando argumentos do campo literário: discutiam-se explicitamente conceções de literatura. Parecia que o que estava em questão seria saber até que ponto se podiam conciliar os interesses sociais coletivos com os chamados *interesses* da literatura. No entanto, a discussão teórica verificou-se mais ao nível de questões filosófico-ideológicas do que ao nível temático ou estilístico-literário, até porque, nestes aspetos, não havia sequer consensos entre os neorrealistas, parecendo apenas consensual a necessidade de uma literatura realista. A literatura (também ela perspetivada historicamente nas suas relações dialéticas), em rutura com a filosofia idealista, procurou sobretudo, como defendia Lukács, "estabelecer firmemente a prioridade da realidade objetiva comum" (1978, p. 160). Neste sentido, o que realmente se discutia era a necessidade de aproximar a literatura da *verdade* da vida e de potenciar seu conhecimento total ou a necessidade de manter a literatura como uma superestrutura autónoma não refletindo nem projetando qualquer reflexo na sociedade, pouco *viva*, portanto.

Na *Presença*, Casais Monteiro, a propósito de um romance de Lins do Rêgo, criticava os romances que expunham preocupações económico-sociais. Lê-se: "Lins do Rêgo mostra-se sêco, mais memorialista e historiador do que romancista, "traindo" as suas personagens, e diminuindo-as, pela preocupação de mostrar o esquema dos imperativos económico-sociais que as determinam" (1937, p. 8).

A preocupação com a realidade socioeconómica e com a sua consciencialização pelas massas populares, levou a uma "nova proposta: falar pelos *desvalidos*" (Coelho, 2007, p. 175). Isto conduziria à teorização sobre a explicitação da mensagem literária, sobre a qual a geração neorrealista não mostrou consensos. De modo geral, os teóricos do movimento pretendiam uma mensagem de fácil compreensão pelo povo, enquanto os escritores do mesmo movimento não queriam prescindir dos valores estéticos das suas obras.

O neorrealismo desejava uma nova *cultura viva* que unisse teoria e prática e que fosse *útil* ao povo português. Em 1939, escrevia Bento de Jesus Caraça, n`*O Diabo*, sobre o pensamento moderno e a nova cultura:

> O traçado de um moderno pensamento português tem de obedecer a uma visão contemporânea e universalista que penetre na realidade económica e social da nação e dela extraia um conhecimento geral das determinantes que condicionam a vida de todos os cidadãos. Uma nova cultura nacional tem de ser o tratado teórico e prático de uma nova interpretação e de uma nova ética. Uma nova cultura nacional tem de ser o conjunto vivo de ideias, ligado inteiramente a todas as dificuldades da existência material da nação. Um conjunto de ideias que procure ser útil aos portugueses, como homens e como cidadãos. (CARAÇA, 1939, p. 1).

No fundo, o que separava verdadeiramente presencistas e neorrealistas era o entendimento da finalidade da arte, a transferência de um plano psicológico para um plano social, resultando daí a passagem de uma polaridade estética para uma propensão ética da linguagem.

Embora a temática social pudesse ser vasta e qualquer assunto pudesse ser neorrealista, defendia-se teoricamente a importância de se "exprimir a vida e a intensidade humana de personagens num dado meio, estabelecendo os determinantes das suas acções", escrevia Rui Feijó na *Seara Nova* (1943, p. 319). A opção pelo realismo era consensual, todavia isso não acarretava a submissão a temas concretos, ainda que os temas sociais parecessem inevitáveis.

Segundo este *novo* realismo, urgia denunciar os dramas do povo e mostrar-lhe que poderia contribuir para a alteração da realidade social. O povo deixava de ser perspetivado como *objeto da História*, condição que o realismo oitocentista lhe reservara, e passava a *sujeito da História*, papel que o neorrealismo lhe atribui.

À rejeição do formalismo e às dificuldades da comunicação poética, juntavam-se a viabilidade da representação realista, a propensão documental da narrativa e a sua adequação a uma metodologia de análise social de inspiração dialética como principais fatores que levaram os jovens humanistas a invocar teoricamente a narrativa como *género indicado* para a criação literária neorrealista (Reis, 1983, p. 215).

Mário Dionísio, nos anos 30, cotejando poesia e romance, reconhecia o carácter mais documentado e intelectual da comunicação romanesca, que a nova cultura queria privilegiar:

> A poesia dá-nos uma afirmação que muitas vezes compreendemos mais sensivelmente do que inteligentemente.. (...) Enquanto num poema se nos afirma directamente é, num romance afirma-se-nos é de uma forma talvez mais indirecta mas mais documentada: - é por isto, *não é* por aquilo. (DIONÍSIO, 1937, 3).

O pragmatismo desta comunicação romanesca conduziria a preferências temáticas e a processos literários distintos dos do realismo oitocentista: enquanto o realismo do séc. XIX se ocupara do modo de vida e das preocupações da burguesia, o neorrealismo procurará os temas que se ligam ao proletariado e à sua condição económica: pobreza, posse de terra, opressão, conflito social, alienação e consciência de classe; enquanto o realismo oitocentista *fotografou* a realidade como um facto, o neorrealismo procurava mostrar *fenómenos* sociais que pudessem potenciar a compreensão da essência da realidade como um todo dinâmico.

As preferências temáticas neorrealistas permitiriam inferir que os novos escritores procuravam dirigir-se ao povo (consideravam que só a luta de classes poderia conduzir a uma profunda mudança) e não à burguesia, esperando convertê-la, como haviam esperado os realistas do século anterior. Neste aspeto, o neorrealismo inspirava-se mais no romantismo social do que no realismo.

Algumas técnicas literárias das primeiras obras neorrealistas estavam em sintonia

com o que os teóricos de inspiração materialista sustentavam: "a forma artística é *infiel* às singularidades para poder ser *fiel* à realidade tomada em seu conjunto", recordando palavras de Lukács (1978, p. 275). Neste sentido, qualquer extremidade seria falsa: a acentuação na singularidade cai no subjetivismo; a acentuação na universalidade cai no dogmatismo; é, pois, a *particularidade* que inter-relaciona singularidade e universalidade (*idem*: 159). Segundo uma perspetiva materialista dialética, toda a singularidade se encontra de algum modo em relação com a universalidade. Esta perspetiva que relaciona a vida dos indivíduos com a vida social é acolhida com simpatia pela nova geração neorrealista portuguesa.

Perspetivando a realidade como um processo, no qual o homem intervém e do qual o escritor não se devia alhear, a teorização neorrealista colocou no centro da discussão o papel do escritor e as funções da literatura. Isto terá contribuído para que o neorrealismo, como considera Eduardo Lourenço, se definisse sobretudo pela "afirmação de um *novo papel* atribuído ao escritor e à coisa escrita" (1982, p. 2).

O repto lançado, em campo teórico, aos novos intelectuais apelava ao compromisso com os homens e com a sociedade; deste modo, os intelectuais deviam perspetivar uma possível transformação do mundo, melhorando-o e humanizando-o. Deveriam combater por uma arte do mundo a que pertenciam, "por uma arte de largo sentido humano", como considerava Joaquim Namorado nos anos 40 (1944, p. 14). Nesta mesma década, Rui Feijó resumiria desta forma a "função máxima do escritor neo-realista: dar vida com o máximo de realidade" (1943, p. 319).

A luta neorrealista ia, pois, no sentido de procurar direcionar a literatura para o povo e, assim, para além de potenciar uma real comunicação e de fazer chegar uma mensagem de consciencialização – que o contexto impunha –, poderia, esperavam eles, potenciar o alargamento e o desenvolvimento do público leitor de obras literárias.

Já em 1935, Amorim de Carvalho defendia a necessidade de se produzir "arte para o povo e pelo povo" (1935, p. 2), arte que pudesse intervir no mundo e conferisse à sua mensagem um caráter pedagógico. Escrevia em 1940 Campos Lima: "A arte que pedimos, pedimo-la para todos: não a queremos para regalo de uma nobreza. Cuidamos que com esforço paciente e interessado dos artistas, eles podem realizar obras que todos compreendam e a todos sirvam porque a todos eduquem" (1940, p. 1).

Os jovens de 1930 e 40 pediam, então, uma literatura ética e pedagógica, mais comprometida com a transformação social, o que implicaria uma busca da desalienação do homem. Através da literatura, numa perspetiva otimista, o que os escritores desejavam mudar era o homem, este é que poderia transformar o mundo.

Esta conceção de artistas como *engenheiros de almas* provocara reações dos *presencistas*, os quais consideravam que a arte neorrealista seria usada como arauto de ideologias. Este facto não é desmentido por Ramos de Almeida nos anos 40, que considera mesmo que a arte pode ser ativante de

revoluções históricas: "a arte é (arauto), grito, voz expressiva daquelas forças silenciosas que dormem nas entranhas mais recônditas da Vida Social. Eis porque a Arte (...) vale muito mais como ideologia activante das revoluções históricas do que as próprias doutrinas filosóficas que as tentam explicar" (1945, p. 27).

É por esta razão que José Régio, em 1940, criticava, na *Presença*, a "tentativa de arregimentação dos artistas para fins extra-artísticos, empreendida por alguns pseudo-críticos ou pseudo-artistas do momento que passa" (1940, p. 121).

Rejeitando estas críticas, que os acusavam de não preservarem a pureza da arte ao quererem condicioná-la a certas *ideologias*, os neorrealistas consideravam que a *arte pura* não existia, pois toda ela mantinha relações com conceções que ultrapassam o campo estritamente artístico. Assim, tão *comprometida* com uma filosofia – idealista ou materialista – era a arte modernista como a arte neorrealista, ambas expressando também certas ideologias, uma a dominante, outra, segundo os novos realistas, a *ascendente*.

Alguns neorrealistas considerariam mesmo o modernismo como uma "doença infantil", palavras de Mário Dionísio (1949: 369) ou uma "escola decadentista", na opinião de Carlos Relvas (1946, p. 197). Alves Redol defendia:

> A arte pela arte é uma ideia tão extravagante em nossos tempos como a de *riqueza pela riqueza*, ou de *ciência pela ciência*. (...) Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação; a riqueza existe para que toda a humanidade goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser apenas um prazer estéril. (...) A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social (*apud* Torres, 1977: 36-37).

Esta conceção levaria alguns neorrealistas a considerar a arte modernista como "arte castrada", cito Armando Martins na *Sol Nascente* (1937, p. 12), a qual nem projetava os sentimentos de uma sociedade nem expressava qualquer pensamento que revelasse fraternidade e solidariedade para com as necessidades dos homens. Manuel Campos Lima criticava também os escritores e críticos que defendiam:

> o escritor haverá de alimentar-se a si próprio ou, quando muito, também de outros escritores. Mas nada tem que ir buscar à casa do psicólogo, do sociólogo, do historiador, do filósofo, que erram sempre, porque todas as doutrinas que explicam a vida são falsas, fanam-se na primeira volta do caminho do tempo (LIMA, 1948b, p. 17).

Este foi um dos aspetos que a nova geração mais criticou nos colaboradores da *Presença*. Em 1937, Armando Martins criticava a poesia do *eu* de um dos nomes maiores da revista:

> Régio é o poeta de si. Quase todos os seus versos cantam as baixezas e heroísmos banais do seu *eu* enorme (...) A poesia de Régio é uma casa fechada sem janelas para a rua; lá dentro, às escuras, um homem torce-se em combates e dores que não procuram a

> comunicação para se lavarem em amor humano (MARTINS, 1937b, p. 13).

Armando Martins divergia claramente de José Régio, embora lhe reconhecesse talento, mas lamentava as suas opções literárias: "É pena que um poeta de tanto talento não construa numa ânsia mais universal, vibrando nos seus versos, a inquietação do que é colectivo dentro de si, a angústia do Homem que quer atirar aos outros o seu abraço social" (*ibidem*). Reconhecia, também, diferenças entre os escritores e críticos da *Presença*, considerando que Casais Monteiro estava mais preocupado do que Régio com a comunicação social e com a fertilidade dos seus abraços de contacto humano (*ibidem*).

Na realidade, podemos dizê-lo, o que seria um dos objetivos mais constantes dos presencistas, como anota David Mourão Ferreira, era defender "uma criação e uma crítica *livres*, quanto possível, de circunstâncias de tempo e de espaço" (*apud* Soares, 1971, p. 22).

A jovem geração acusava, no entanto, a geração modernista antecedente de se afastar dos interesses coletivos e das realidades dos homens do seu tempo. Consideravam que a literatura se afastara dos interesses e das realidades humanas, acusando-a, por isso, de *desumanização*.

Na verdade, durante esta querela, alguns presencistas manifestavam posições bastante radicais: "desde que uma obra manifestasse preocupações de carácter social, ou ela fosse encarada ou criticada de um ponto de vista sociológico, já não pertenceria ao domínio da Literatura mas ao da Sociologia" (Torres, 1977, p. 48). Desta forma, segundo os presencistas, a conceção neorrealista de literatura faria com que esta perdesse autonomia; segundo os neorrealistas, ela seria apenas mais um fenómeno social e cultural.

A discussão caracterizou-se, de facto, tendencialmente, por acusações generalizadas e exageradas: tanto as acusações de arte-pela-arte, absolutamente *pura* e meramente formalista, por um lado, como as acusações de arte panfletária, ao serviço de uma ideologia política e que veiculava teses sociológicas e políticas, sem qualquer preocupação estética, por outro.

Dos confrontos teóricos, nasceu a acusação genérica e fácil de que toda a *Presença* estaria imbuída de *umbilicalismo* e de que os neorrealistas eram *fanáticos* e, sobretudo, *dogmáticos* (Torres, 1977, p. 55). No entanto, esta geração de 40, ao contrário das acusações que lhe iam sendo feitas, sempre procurou recusar todo o tipo de esquemas atrofiadores; sempre tendeu a procurar "novas aquisições para novas sínteses", vindo a acabar por ser, no fundo, "uma síntese entre aquilo que começou por ser e aquilo que lhe foi oposto", como bem observa Fernando Namora (1998, p. 282-283).

Os excessos que, inquestionavelmente, houve no momento inicial de afirmação do movimento deveram-se à necessidade de rutura com uma forma de ver o mundo e com uma específica conceção de arte. Ao nível do conteúdo, a rutura fez-se teórica e artisticamente de imediato; ao nível da forma, a evolução foi gradual, depurando-se artisticamente com o tempo. Recordemos o que viria a afirmar Alves Redol: "Tão aguerrida batalha pelo conteúdo em literatura parecia urgente

a todos os jovens que ansiavam plantar os alicerces para um novo tipo de cultura extensiva às grandes massas ausentes da actual, preparando pelo alargamento à quantidade a síntese posterior da qualidade" (1993, p. 49).

Entre os presencistas, as posições mais extremadas não correspondiam às opiniões de todos os colaboradores da revista; todavia, consideravam, genericamente, que a teorização neorrealista era apoiada em princípios que se podiam aplicar à literatura, mas que veiculava ideias mais gerais, ideias sociológicas que fora do campo da literatura procuravam informá-la, moldá-la e encaminhá-la (Andrade, 2002, p. 46). Adolfo Casais Monteiro, o presencista que assumiu um papel conciliador nesta querela, afirmava ainda no final dos anos 30: "Se é certo haver qualidades que a arte não pode abandonar sem deixar de ser arte, não é menos certo haver quem se recuse a ver as razões reais e as reais exigências de uma arte em que o homem não apareça *despegado* da vida, isolado dos seus mais instantes problemas" (1939, p. 298).

Mais tarde um dos principais críticos da *Presença*, João Gaspar Simões, viria a dar razão aos neorrealistas e a admitir que o individualismo, nos política e socialmente desumanos anos 40, já não teria sido viável: "Já não era possível o individualismo que fora o fundamento das concepções presencistas", viria a reconhecer na segunda metade do século (1977, p. 195).

Deve também recordar-se que os próprios neorrealistas viriam a reconhecer que, por se oporem a uma literatura que consideravam excessivamente afastada dos problemas sociais do homem, "a reacção operou-se também por outro excesso, fenómeno natural no jogo das contradições", como escreveria Alves Redol (1993, p. 51). No fundo, tratava-se de algo em consonância com aquilo que Plekhanov dissera metaforicamente: "Quando um vime está torto num sentido, deve-se, para o endireitar, entortá-lo no sentido contrário" (1973, p. 11). É assim que, na nossa opinião, devem ser lidas algumas obras, em sintonia com a teorização que as precedeu, da fase inicial de rutura e afirmação do movimento neorrealista.

Bibliografia:

ALMEIDA, António Ramos de. **A Arte e a Vida**. Porto: Livraria Latina Editora, 1945.

ANDRADE, João Pedro de. **Ambições e Limites do Neo-Realismo Português**. Lisboa: Acontecimento, 2002.

CARAÇA, Bento de Jesus. Cultura e realidade nacional, in **O Diabo**, nº 224, 7/1/1939, p 1, 1939.

CARVALHO, Amorim de. O carácter social da arte, in **O Diabo**, nº 61, 25/04/1935, p. 2, 1935.

COELHO, Nelly Novaes. Fernando Namora: romance-testemunho da contemporaneidade. In **Escritores Portugueses do Século XX**. Lisboa: INCM, pp. 173-188, 2007.

DIONÍSIO, Mário. A propósito de Jorge Amado, in **O Diabo**, nº 164, 1937, p. 3, 1937.

DIONÍSIO, Mário. S.O.S. geração em perigo, in **O Diabo**, Ano VI, nº 248, 24 de Junho de 1939, p. 12, 1939.

DIONÍSIO, Mário. *Os Caminheiros e outros contos* de José Cardoso Pires, in **Vértice**, vol. VIII, nº 76, 1949, pp. 368-369, 1949.

FEIJÓ, Rui. Apontamentos sobre o neo-realismo, in **Seara Nova**, 816, Lisboa, 1943, p. 319, 1943.

GRADIM, Rui. Significado filosófico da Física Moderna, in **Vértice**, vol. V, nº 56-57, pp. 339-346, 1948.

LIMA, Manuel Campos. *Adolescentes* de José Marmelo e Silva, in **Vértice**, vol. V, nº 56-57, Abril-Maio de 1948, pp. 360-363, 1948a.

LIMA, Manuel Campos. Duas atitudes perante o conhecimento, in **Seara Nova**, 1084, pp. 17-19, 1948b.

LOURENÇO, Eduardo. A ficção dos anos 40 ou o neo-realismo e o resto, in **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, ano II, nº 32, Maio de 1982, pp. 2-3, 1982.

LUKÁCS, Georges. **Introdução a Uma Estética Marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARTINS, Armando. Novo tipo de mulher de Júlio Dantas e a nova mulher, in **Sol Nascente,** nº 9, 1/6/1937, pp. 12-13, 1937a.

MARTINS, Armando. José Régio – Casais Monteiro, poetas, In **Sol Nascente**, 20, 1/12/1937, Porto, p 13, 1937b.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Introdução à leitura dos poetas modernos, in **O Diabo**, nº 132, 3/1/1937, p. 8, 1937.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Os problemas da arte são problemas da vida, in **Seara Nova**, 635, Lisboa, p. 298, 1939.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Literatura e ideais de vida, in **Seara Nova**, XXVII, nº 1093, de 2 de Out. de 1948, pp. 168-169, 1948.

MOURÃO-FERREIRA, David. Esta nova presença da *Presença*, in **Presença** – edição facsimilada compacta. Lisboa: Contexto, pp. 5-7, 1993.

NAMORA, Fernando. Em torno do neo-realismo, in **Um Sino na Montanha**. Mem Martins: Europa-América, pp. 195-220, 1991.

NAMORA, Fernando. Carta aberta a Alves Redol, in **A Nave de Pedra**. Mem Martins: Europa-América, 1998.

NAMORADO, Joaquim. Prefácio – Homenagem a Políbio Gomes dos Santos. In SANTOS, Políbio Gomes dos. **Voz Que Escuta**, Colecção Novo Cancioneiro. Coimbra: Atlântida, 1944.

PITA, António Pedro. ***Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português***. Porto: Campo das Letras, 2002.

PLEKHANOV, G.. **Ensaios sobre a História do Materialismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

REDOL, Alves. Prefácio – Breve memória, in **Gaibéus**. Lisboa: Caminho, 1993.

RÉGIO, José. Classicismo e modernismo, in **Presença,** nº 2, Coimbra, 28/03/1927, pp. 1-2, 1927.

RÉGIO, José. Comentário – interrogações e dúvidas sobre um depoimento de Rodrigues Miguéis, in **Presença,** nº 44, Abril de 1935, pp 12-14, 1935.

RÉGIO, José. Página indiscreta, in **Presença**, nº 1, ano XII, série II, pp. 59-61, 1939.

RÉGIO, José. Mar de Sargaços, poemas por Fernando Namora; Em cada dia se morre, poemas por Tomaz Kim; Janela indiscreta, poemas por Leonel Neves, in **Presença,** nº 2, ano XII, série II, pp. 121-124, 1940.

ROCHA, Clara. **Revistas Literárias do Século XX em Portugal**. Lisboa: INCM, 1985.

REIS, Carlos. **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**. Coimbra: Almedina, 1983.

RELVAS, Carlos. *Serra–Mãe*, de Sebastião da Gama, in **Vértice,** vol. II, fasc. 8, nº 36-39, p. 197, 1946.

SACRAMENTO, Mário. **Fernando Namora**. Lisboa: Arcádia, 1967.

SALEMA, Álvaro. **Tempo de Leitura**. Lisboa: Moraes, 1982.

SIMÕES, João Gaspar. Realidade e humanidade na arte, in **Presença,** nº 16, pp. 2-4, 1928.

SIMÕES, João Gaspar. Deformação – génese de toda a arte, in **Presença,** nº 45, pp. 7-11, 1935.

SIMÕES, João Gaspar. Breve esclarecimento a um ponto de vista sobre o romane brasileiro, in **Presença**, nº 1, ano XII, série II, pp. 57-58, 1939.

SIMÕES, João Gaspar. **José Régio e a História do Movimento da "Presença"**. Porto: Brasília Editora, 1977.

SOARES, Fernando Luso. Algumas coordenadas da poesia de Fernando Namora, in **Literatura, Dialéctica, Estrutura**. Lisboa: Cronos, pp. 17-81, 1971.

SOARES, Rodrigo. **Por Um Novo Humanismo**. Porto: Portugália, 1947.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Prefácio, in **Novo Cancioneiro**. Lisboa: Caminho, 1989.

TRINDADE, Luís. **O Espírito do Diabo** – Discursos e Posições Intelectuais no Semanário "O Diabo". Porto: Campo das Letras, 2004.

Recebido para publicação em 01 nov. 2016.

Aceito para publicação em 12 jan. 2017.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0011

Coelho pacheco: equívocos, coincidências e factos

Coelho pacheco: mistakes, coincidences and facts

Ana Rita Palmeirim*

Resumo: Uma breve descrição de como se veio a revelar o verdadeiro autor do poema "Para Além doutro Oceano", destinado a *Orpheu 3* e durante muitos anos considerado obra de Fernando Pessoa, seguida de apontamentos biográficos sobre José Coelho Pacheco, o "falso semi-heterónimo de Pessoa". Abordamos também a sua intervenção na revista *A Renascença*, de 1914, percursora de *Orpheu.*

Palavras-chave: Coelho Pacheco, *Orpheu*, Fernando Pessoa, Modernista

Abstract: A brief description of how the true author of "Para Além doutro Oceano" (Beyond Another Ocean), came to light: this poem, intended for *Orpheu 3*, was for many years considered the work of Fernando Pessoa. Biographical notes on the life on José Coelho Pacheco, "the false semi-heteroym of Pessoa" follow, as well as a look at his participation in the magazine *A Renascença*, 1914, a predecessor of *Orpheu*.

Keywords: Coelho Pacheco, *Orpheu*, Fernando Pessoa, Modernist

* Investigadora independente e neta de José Coelho Pacheco. Email: anaritapalmeirim@gmail.com

Introdução

Como neta de José Coelho Pacheco, o ex-semi-heterónimo de Fernando Pessoa, hoje em dia reconhecido como autor de direito próprio de *Orpheu 3*, tenho tido o privilégio de pesquisar a sua vida. Vida essa que ele viveu como um verdadeiro Modernista, abraçando todas as novidades do início do século XX, desde a fotografia à aviação, passando, claro está, pela paixão da sua vida, os automóveis.

O longo poema "Para Além doutro Oceano" apareceu a público pela primeira vez numa edição especial da *Inquérito*, em 1953, com prefácio de Adolfo Casais Monteiro, e com o título: "Poemas inéditos: destinados ao nº 3 do "Orpheu"" de Fernando Pessoa. Apesar de na página de título do poema constar "Notas de C. Pacheco", o poema é considerado então um "inédito de Fernando Pessoa" e o equívoco instala-se: C. Pacheco passa a ser visto como mais uma personalidade literária de Fernando Pessoa.

No entanto, ao longo dos anos, vários estudiosos puseram em causa este "semi" ou "sub-heterónimo", como chegou a ser chamado. Entre eles António Quadros, amigo da família Pacheco, Pedro da Silveira e a Professora Teresa Rita Lopes. Em 1996, a investigadora Manuela Parreira da Silva encontrou no espólio de Fernando Pessoa uma carta onde, numa folha de papel timbrada da sua firma de automóveis, Coelho Pacheco agradece ao poeta o envio dum exemplar com dedicatória da *Mensagem*, escrevendo: "Desde o tempo de *Orpheu* e da «Renascença» (desta talvez já nem se lembre apesar de para ali ter colaborado) sei de cor versos seus d'aquele tempo". Esta descoberta aumentou as dúvidas, mas continuavam a faltar provas concretas da autoria do poema, apesar de Maria Aliete Galhoz ter chegado a escrever, em 2007, um artigo intitulado "O equívoco de Coelho Pacheco".

Quando li o poema "Para Além doutro Oceano" pela primeira vez, por volta de 1983, achei estranho conciliar este semi-heterónimo com a frase da minha mãe ouvida muitas vezes na minha infância e adolescência: "O teu avô foi amigo de Fernando Pessoa." A comprová-lo, o exemplar da *Mensagem* com dedicatória autógrafa de Pessoa, que a minha tia se orgulha de mostrar.

Há uns anos, obras em casa da filha mais velha de Coelho Pacheco, minha mãe, trouxeram à luz uma pasta de couro com as iniciais J.C.P., cheia de "papeladas velhas", entre as quais os rascunhos manuscritos de "Para Além doutro Oceano". A feliz coincidência de ter reconhecido aqueles versos levou-os às mãos da Professora Teresa Rita Lopes, que, num artigo do *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias* (nº1058, de 20 abril a 3 de maio de 2011) intitulado "O seu a seu dono", reestabeleceu a verdadeira autoria do poema, pondo fim ao equívoco.

José Coelho de Jesus Pacheco, o homem real, nasceu em Lisboa, a 27 de maio de 1894, neto e filho de farmacêuticos. O seu avô, José Bento Coelho de Jesus, um farmacêutico que foi Presidente da Sociedade Farmacêutica Lusitana no início do século XX, foi pai de dez filhos: a mais velha, Maria José, mãe de José Coelho Pacheco; o mais novo, Geraldo Coelho de Jesus, que foi amigo e sócio de Fernando Pessoa. Terá sido provavelmente

este tio, apenas sete anos mais velho que o sobrinho José, que o apresentou a Pessoa.

José Coelho Pacheco passou a sua infância no coração de Lisboa, habitando a Rua das Portas de Sto. Antão, em frente ao Coliseu, e seguidamente o nº 19 da Av. da Liberdade, bem perto da Praça dos Restauradores. Viveu o Regicídio, a implantação da República e sonhou ser aviador na Grande Guerra.

Filho único, após a morte de uma irmã ainda bebé, José frequenta o Liceu de S. Domingos onde, apesar de ser 3 anos mais novo, foi colega de Mário de Sá-Carneiro. Esteve, com certeza, presente na récita organizada por Sá-Carneiro e o seu grupo de amigos, entre os quais Luís de Montalvor, da peça *Hervé de Bazan*, cuja receita reverteu a favor das vítimas dum recente incêndio na rua da Madalena. Uma coincidência - uma dessas vítimas, salva por um bombeiro, foi o jovem António Ferro. José segue para o recém-inaugurado Liceu Passos Manuel, onde termina o Liceu em 1911, seguindo para o também novo Instituto Superior Técnico. Apesar da sua paixão pelos motores, nestes anos o seu interesse pela literatura já é óbvio. Prova disso é um pequeno caderno preenchido com poemas, sobretudo sonetos, cuidadosamente passados a limpo e datados de agosto 1910 a janeiro 1913.

Também já traduzia: um esboço de uma co-tradução de uma obra de Júlio Verne tem a data de 1908, tinha José 14 anos, e, em 1912 recebe uma carta de "A Editora Lda." perguntando pelo andamento da tradução de *A Aldeia Aérea* do mesmo autor. Esta tradução será apenas publicada em 1937, pela casa Bertrand, devido a sucessivas alterações de editoras e não pelo atraso na entrega do trabalho, e ainda hoje é usada em algumas edições eletrónicas.

Apesar de inscrito no Instituto Superior Técnico, no curso de Engenharia, o tempo de José parece ter sido dedicado sobretudo à escrita e ao convívio com o grupo de *Orpheu*. Em 1914, em fevereiro, José Coelho Pacheco surge como Redator e Fernando Carvalho Mourão como Proprietário e Diretor da revista *A Renascença*, publicando vários futuros autores de *Orpheu*: Mário de Sá-Carneiro, Alfredo Guisado e Fernando Pessoa. Os dois jovens, na altura com 19 anos, também colaboram como autores. Carvalho Mourão é um poeta que acompanha o percurso de

José – foram colegas de Liceu, no Instituto Superior Técnico, onde Fernando chega a acabar o Curso, apesar de demorar 10 anos. Nos anos 40 e 50 trabalhará como engenheiro civil.

Em 1908, Carvalho Mourão publica o seu primeiro livro, *As Rosas: um Acto em Verso*, e, em 1913, publica *Pétalas de Rosa*, livro de poemas que inclui um intitulado "Sonhos" dedicado "ao meu sincero amigo José Coelho de Jesus Pacheco".Ao longo dos anos, publicará poesia em várias revistas, sobretudo na revista *Actualidades*, na *Ocidente* e, mais tarde, na *Alma Nova*. Fernando Carvalho Mourão escreverá uma das poucas (se não a única) críticas positivas a *Orpheu*, na revista *Terra Nossa* de Estremoz. Dedica-se também ao teatro e, em parceria com outros autores, escreverá inúmeras letras para números de revista à portuguesa, ao longo dos anos 20 e 30.

Ao pesquisar a vida de Carvalho Mourão, surgiu uma coincidência: além de terem nascido e falecido com menos de dois meses de diferença um do outro, de terem feito percursos muito semelhantes e habitado quase costas com costas junto à Praça do Saldanha em Lisboa, Fernando e José partilhavam uma prima direita: Maria José Coelho de Jesus Pancada, filha de Sofia Coelho de Jesus e de Manuel Maria Pancada, era a prima preferida de José que, sendo filho único, confraternizava muito com os seus primos. Maria José era prima direita, pelo lado materno, de José, e, pelo lado paterno, de Fernando Carvalho Mourão, cuja mãe era Isabel Maria Pancada. Uma dupla coincidência leva-nos a outro poeta de *Orpheu*: a casa dos "primos Pancada", no Largo da Graça, em Lisboa, que José visitava frequentemente, situava-se no andar por cima da casa de Alfredo Guisado. Ter-se-ão cruzado porventura nas escadas, terão conversado? Terá José frequentado o restaurante da família Guisado, "Os Irmãos Unidos", onde se reuniam frequentemente os de *Orpheu*?

Em 1913, Pessoa refere várias vezes encontros com "Coelho" no seu diário. Penso que quando Pessoa escreve apenas Coelho, será a Coelho Pacheco que se refere; quando fala de Ruy Coelho, escreve-o por extenso, e Geraldo Coelho de Jesus é habitualmente Geraldo ou Coelho de Jesus. Coelho será talvez também uma forma de evitar um equívoco e diferenciar José Coelho Pacheco do artista gráfico José Pacheco, que também assinava Pacheko. No diário de Pessoa de 1913, constam duas entradas em que fala do "Coelho" – a 30 Março conversa na Brasileira e depois janta na Imperial com o Coelho, e a 31 escreve: "A meio do dia encontrei o Coelho. Andei de automóvel até às 6 com ele". Terão ido a Sintra? Ao volante de um Chevrolet? Penso que José teria andado de automóvel desde novo. Numa lista encontrada no espólio de Pessoa, com data provável de 1913, Pessoa lista artigos que se propõe escrever: um deles, sobre "automóveis a ar comprimido", tem entre parêntesis o nome (Coelho). De facto, a paixão pelos motores, pela fotografia, por tudo o que era novo, eram bem características de um modernista.

Após vários anos de polémica quanto à autoria do poema "Para Além doutro Oceano", verificamos agora que o nome de Coelho Pacheco consta bastantes vezes no espólio de Fernando Pessoa. Numa lista encabeçada

Orfeu 3 e 4 estão-lhe reservadas 8 páginas, e surge como autor de um poema Interseccionista intitulado "Eu sem Mim", numa projetada revista *Europa*, órgão do interseccionismo. "Para Além doutro Oceano" terá provavelmente sido escrito entre 1914 e 15.

Continuando na senda biográfica, em 1915 Coelho Pacheco foi o responsável pela secção dedicada ao Automobilismo nos três números que foram publicados da *Illustração Sportiva*. Em 1916, após enviar vários textos para apreciação, vê publicado no *Correio Literário* um soneto e um texto humorístico em prosa.

No entanto, talvez por pressão familiar e apesar de isento do serviço militar, em 1916, pouco tempo após a declaração de guerra da Alemanha a Portugal, José ingressa como voluntário na Escola de Guerra, com o sonho de ser aviador e participar em França na Grande Guerra. Terminado o Curso, é colocado primeiro no Parque Automóvel Militar e, assim que se inaugura o Grupo Esquadrilhas da Aviação República, de alcunha "Os Andorinhas", no campo da aviação da Amadora, José pede transferência. Foi Diretor do Parque de Material e conviveu durante anos, mesmo após a sua saída do G.E.A.R., com os pioneiros da aviação em Portugal.

Em 1919, José viaja para os Estados Unidos com Carlos Mantero, para quem trabalhava na altura como chefe de secção na firma de automóveis «Mantero e Mendonça». Deixou-nos interessantes relatos desta viagem, enviados para a sua noiva Berta Fernandes Leitão, que o aguardava ansiosa por casar antes de fazer 30 anos.

De regresso a Lisboa, casa a 4 de Setembro, véspera do aniversário de Berta, e parte em lua-de-mel para Paris, de onde regressa "ao volante de um *Chevrolet*", trazendo a sua noiva pelas estradas de França, Espanha e Portugal, num novembro de pós guerra... Chegou a 11 novembro, tendo sido alvo duma campanha publicitária que incluiu um anúncio no *Diário de Notícias*, convidando a população de Lisboa a ser cinematografada ao assistir à chegada de dois *Chevrolets* aos Restauradores.

Em 1921, integra os Serviços Gráficos do Exército, Secção de Fotografia e Cinematografia. Talvez pressionado por estar prestes a ser pai, abandona a Aviação, mas regressa ao seu interesse pela fotografia, que aliás nunca abandonou. Já em 1914 José tirava e revelava os seus próprios *clichés*, assinando e datando alguns dos negativos. Reunimos um espólio de quase cem negativos em vidro que estão neste momento em depósito para eventual recuperação e digitalização no Museu da Imagem e Movimento de Leiria. Pelo que disseram os especialistas, mesmo como amador, José Coelho Pacheco era um fotógrafo de qualidade, que se empenhava em cada imagem que captava.

> Em 1924, José estava nos Serviços Gráficos aquando do lançamento do 2º número de *A Revista*, composto e impresso pelos Serviços Gráficos do Exército. Esta revista teve um número anterior que ainda não consegui localizar, exceto num catálogo de alfarrabista. O 1º número tem data de 1924 e é descrito como "tendo reproduções de conceituados mestres portugueses e fotografias retratando os aviadores

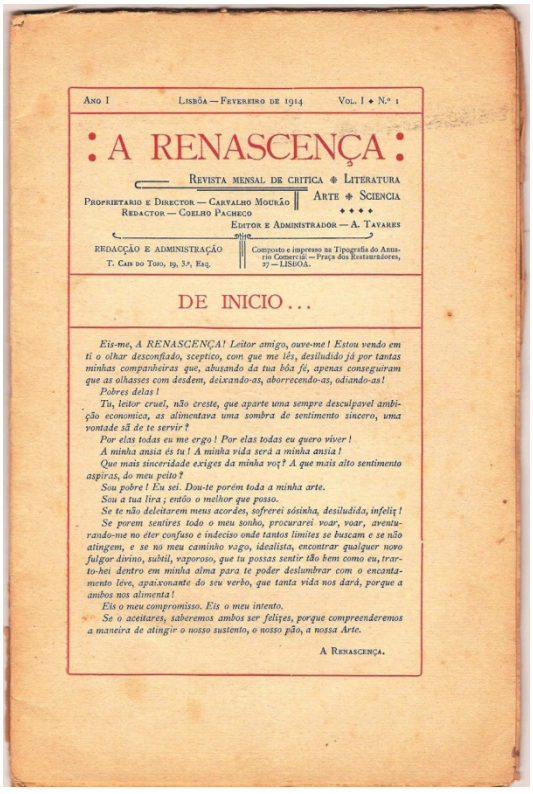
> do raid Lisboa-Macau (...)" por coincidência, ou não, os mesmos com que Coelho Pacheco confraternizou nessa época. Terá o então Tenente Coelho Pacheco, que conviveu com António Ferro e Eduardo Malta, tido alguma influência na impressão do 2º número?

Em 1919, quando se casa, José aluga o r/c esquerdo de um belo edifício apalaçado, um dos últimos que ainda resiste na Praça do Saldanha, em Lisboa, que habitará até 1947. As suas duas filhas nascem em 1921 e 22 e, em 1928, abre o seu *stand* de automóveis na Rua Braamcamp, onde trabalhará até ao fim da sua vida, em 1951. Dedica ainda muito do seu tempo à Quinta de Sta. Theresa, em S. Pedro de Sintra, que compra em 1938 e onde, em 1943, recebe o ator Leslie Howard. Falece em novembro de 1951, dois anos antes do poema "Para Além doutro Oceano" ser publicado.

Voltemos a 1914 e à *Renascença*: Diretor e Proprietário, Fernando Carvalho Mourão; Redator, Coelho Pacheco, e Editor e Administrador, Aníbal Tavares. Os dois primeiros com 19 anos, o terceiro com 20. O texto com que a revista se apresenta tem frases que refletem bem as ideias modernistas dos jovens que a dirigem:

> Eis-me, A RENASCENÇA! Leitor amigo, ouve-me! Estou vendo em ti o olhar desconfiado, céptico, com que me lês, desiludido por já tantas minhas companheiras que, abusando da tua boa fé, apenas conseguiram que as olhasses com desdém, deixando-as, aborrecendo-as, odiando-as!
>
> Pobre delas! (...)
>
> Se porém sentires todo o meu sonho, procurarei voar, voar, aventurando-me no éter confuso e indeciso onde tantos limites se buscam e se não atingem, e se no meu caminho vago, idealista, encontrar qualquer novo fulgor divino, subtil, vaporoso, que tu possas sentir tão bem como eu, trar-te-ei dentro em minha alma para te poder deslumbrar com o encantamento leve, apaixonante do seu verbo, que tanta vida nos dará, porque a ambos nos alimenta!
>
> Eis o meu compromisso. Eis o meu intento.

Aníbal Tavares será mais tarde um conhecido ourives e joalheiro, com a sua "Ourivesaria Tavares" a ter um artigo de destaque na *Illustração Portuguesa* em 1922. Mas, em janeiro de 1914, uma pequena notícia na revista *Actualidades* fala do "consórcio dos exmos. srs. Irene Costa Tavares e Aníbal Tavares (...) antigo e inteligente empregado da joalharia Mourão ". Já em 1918, no *Anuário Comercial de Lisboa*, Fernando Carvalho Mourão e Aníbal Tavares constam como sócios da firma de ourivesaria "Mourão e Tavares" e, nesse mesmo ano, Aníbal Tavares é testemunha no casamento de Carvalho Mourão. Parece-me que Aníbal Tavares, o "antigo e inteligente empregado" da Casa Mourão, terá sido chamado a "administrar" o investimento que a família Mourão poderá ter feito n' *A Renascença*.



Ano I — Lisbôa — Fevereiro de 1914 — Vol. I ♦ N.º 1

A RENASCENÇA

Revista mensal de critica ✠ Literatura
Arte ✠ Sciencia

Proprietario e Director — Carvalho Mourão
Redactor — Coelho Pacheco
Editor e Administrador — A. Tavares

Redacção e administração T. Cais do Todo, 19, 3.º, Esq. — Composto e impresso na Typografia do Annuario Commercial — Praça dos Restauradores, 27 — Lisbôa.

DE INICIO...

Eis-me, A RENASCENÇA! Leitor amigo, ouve-me! Estou vendo em ti o olhar desconfiado, sceptico, com que me lês, desilludido já por tantas minhas companheiras que, abusando da tua bôa fé, apenas conseguiram que as olhasses com desdem, deixando-as, aborrecendo-as, odiando-as!

Pobres delas!

Tu, leitor cruel, não creste, que aparte uma sempre desculpavel ambição economica, as alimentava uma sombra de sentimento sincero, uma vontade sã de te servir?

Por elas todas eu me ergo! Por elas todas eu quero viver!

A minha ansia és tu! A minha vida será a minha ansia!

Que mais sinceridade exiges da minha voz? A que mais alto sentimento aspiras, do meu peito?

Sou pobre! Eu sei. Dou-te porém toda a minha arte.

Sou a tua lira; então o melhor que posso.

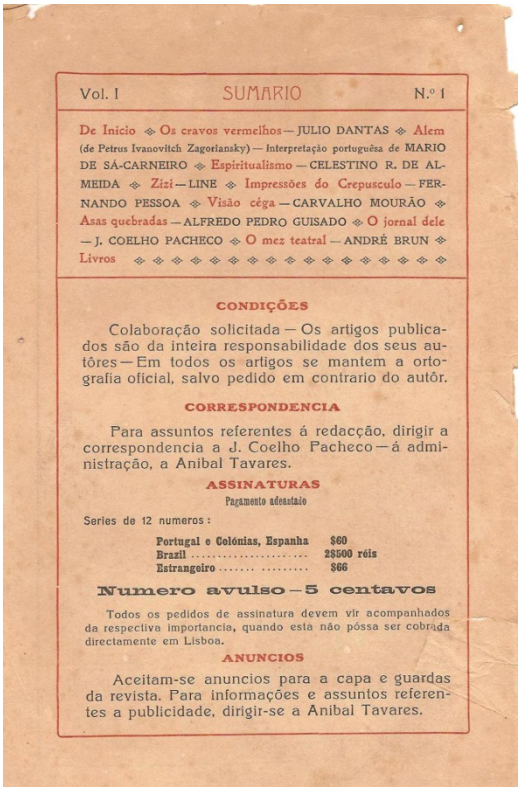
Se te não deleitarem meus acordes, sofrerei sósinha, desiludida, infeliz!

Se porem sentires todo o meu sonho, procurarei voar, voar, aventurando-me no éter confuso e indeciso onde tantos limites se buscam e se não atingem, e se no meu caminho vago, idealista, encontrar qualquer novo fulgor divino, subtil, vaporoso, que tu possas sentir tão bem como eu, trar-to-hei dentro em minha alma para te poder deslumbrar com o encantamento leve, apaixonante do seu verbo, que tanta vida nos dará, porque a ambos nos alimenta!

Eis o meu compromisso. Eis o meu intento.

Se o aceitares, saberemos ambos ser felizes, porque compreenderemos a maneira de atingir o nosso sustento, o nosso pão, a nossa Arte.

A Renascença.



Vol. I — SUMARIO — N.º 1

De Inicio ✠ Os cravos vermelhos — JULIO DANTAS ✠ Alem (de Petrus Ivanovitch Zagorlansky) — interpretação portuguêsa de MARIO DE SÁ-CARNEIRO ✠ Espiritualismo — CELESTINO R. DE ALMEIDA ✠ Zizi — LINE ✠ Impressões do Crepusculo — FERNANDO PESSOA ✠ Visão cêga — CARVALHO MOURÃO ✠ Asas quebradas — ALFREDO PEDRO GUISADO ✠ O jornal dele — J. COELHO PACHECO ✠ O mez teatral — ANDRÉ BRUN ✠ Livros ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠

CONDIÇÕES

Colaboração solicitada — Os artigos publicados são da inteira responsabilidade dos seus autôres — Em todos os artigos se mantem a ortografia oficial, salvo pedido em contrario do autôr.

CORRESPONDENCIA

Para assuntos referentes á redacção, dirigir a correspondencia a J. Coelho Pacheco — á administração, a Anibal Tavares.

ASSINATURAS

Pagamento adeantado

Series de 12 numeros:

Portugal e Colónias, Espanha	$60
Brazil	2$500 réis
Estrangeiro	$66

Numero avulso — 5 centavos

Todos os pedidos de assinatura devem vir acompanhados da respectiva importancia, quando esta não póssa ser cobrada directamente em Lisboa.

ANUNCIOS

Aceitam-se anuncios para a capa e guardas da revista. Para informações e assuntos referentes a publicidade, dirigir-se a Anibal Tavares.

José e Fernando devem ter dedicado muito tempo a esta revista, que no cabeçalho indica Ano 1, nº1. Vinha para ficar. Nela, Carvalho Mourão, que já tinha publicado dois livros, em 1908 e 1913, dedica o texto "Visão Cega" a Mário de Sá-Carneiro.

Coelho Pacheco assina um texto humorístico em prosa "O Jornal Dele", "pela cópia Coelho Pacheco". Existem pelo menos duas versões na sua pasta, e numa a indicação "pg. 14" corresponde, de facto, à página onde o texto será publicado n'*A Renascença*. Também os rascunhos existentes na pasta de Coelho Pacheco vieram esclarecer que a prosa "Zizi", na revista assinada Line, também é da sua autoria.

"Zizi" é um texto quase melodramático, oposto à prosa humorística de "O Diário d'Ele". Fala de como um vizinho, "melancólico e triste no recolhimento desesperado da minha tortura de viver", trava amizade com um casal de apaixonados e a sua filha Zizi que vivem no andar de cima. Esta amizade, sempre pura, não aguenta a morte da pequena Zizi, aos 4 anos, e escreve o narrador, o «tio Li»:

> Egoísta na própria diluição da dor, egoísta até na partilha das lágrimas devidas a uma alma em flor que se evola da luz ridente desta vida sorvida pelas trevas angustiadas do Além, fugi, isolei-me bem longe de tudo e de todos nesta solidão ignota em que vivo, apartado da vida e da consciência.

Entre os textos em prosa de Coelho Pacheco que temos, este parece ser o único deste género, sendo a maior parte humorísticos. O pseudónimo "Line" foi de novo usado quando enviou textos para publicação para o *Correio Literário*, tendo obtido do jornal a seguinte resposta, publicada no nº3 de fevereiro de 1916:

> Pede-nos V.Exa. que lhe digamos qual das suas quatro poesias achamos melhor; prontamente: todas quatro. / Pede-nos V.Exa. que lhe digamos qual o género de prosa mais nos apraz que dedique ao Correio Literário; prontamente também: a prosa género "Mangas d'Alpaca" onde V.Exa. se mostra émulo de Fialho e de Eça. (...) O que não é possível é publicarmos as suas poesias com o pseudónimo que trouxeram, porque Line precisa assinar com o seu nome (...) os seus trabalhos.

De referir que nas "Consultas" do número anterior, o nº2 de janeiro de 1916, aparecem duas respostas a J.C.P., numa dizendo que "só se aprecia um trabalho de cada vez, V.Exa. mandou-nos seis!". Este jornal publicará dois textos de Coelho Pacheco: no nº4 um soneto, "A Natureza", e, no nº6, a prosa humorística "Mangas-de-alpaca".

Apesar de não sabermos de mais textos publicados, em 1938, José envia um conjunto de quadras populares à apreciação da escritora e crítica literária Ilda Correia Leite e escreve: "A minha idade e o meu mercantilismo impõem-me um certo decoro". A escritora responde, corrige e dá sugestões e José trabalha ainda mais as suas quadras e volta a enviá-las. As suas quadras são cheias de humor e José dedicou-lhes muito tempo, como comprovam os inúmeros rascunhos e versões nos seus papéis.

Estas tentativas de publicação, assim como a quantidade de rascunhos e manuscritos encontrados, mostram que o seu poema em *Orpheu 3* não foi um mero acidente de percurso, mas que José Coelho Pacheco teve uma verdadeira paixão pela escrita. Se pensarmos ainda nas suas paixões por tudo o que era novo, pela fotografia, pelos aviões e, sobretudo pelos automóveis, podemos concluir que a sua vida teve um percurso verdadeiramente Modernista.

Para terminar, dando a palavra a Coelho Pacheco, eis alguns versos não publicados de "Para Além doutro Oceano":

Sinto-me muito feliz quando traço num papel
Rabiscos ilegíveis que ninguém perceba
Eu nunca procurei saber se eu os entendo
Nem preciso de o saber porque me basta
E sinto-me feliz dos outros os não saberem ler.
Quando escrevo com letras, com estas letras,
Lembra-me sempre um obreiro de génio
Que tivesse de ir construir nas oficinas alheias
As suas máquinas feitas para destinos desconhecidos
E deste modo sinto muitas vezes que me faltam maneiras de dizer ou expressões
Como a ele lhe poderiam faltar as melhores ferramentas

Às vezes tenho ideias tão pequenas que as não compreendo
E uso fugir-lhes. Como se pode supor que uma ideia seja estranha
Se as ideias só podem variar no tamanho
Há uma coisa só que eu queria saber como é
E de que o ignorá-la me faz oscilar
Ela é esta ignorância em que sou

Do modo como há ligação entre o pensar eu as
só minhas ideias
E o aparecerem elas escritas como se fossem
de outra pessoa

Recebido para publicação em 18 nov. 2016.

Aceito para publicação em 5 jan 2017.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0012

António ferro, o meu avô...

António ferro, my grandfather ...

Ana Mafalda Roquette de Quadros Ferro*

Resumo: O meu depoimento não pretende ser um estudo sobre o modernismo nem sobre as revistas modernistas, apesar de esse ser o tema do colóquio no qual foi apresentado. Escrevo enquanto descendente de um dos "de *Orpheu*", mais precisamente neta de António Ferro, editor dos dois números publicados e, também, como curadora e conhecedora do seu espólio documental e bibliográfico. Este texto incide sobre os primeiros anos da vida de António Ferro pois acredito que as suas primeiras vivências o influenciaram enquanto adulto, republicano, jornalista, escritor, modernista, comunicador, homem de cultura e apoiante de Salazar.

Palavras-chave: António Ferro; memórias, revistas literárias.

Abstract: My testimony doesn't intend to be a study about Modernism or the modernist magazines, althoug this is the subject of the colloquium in which it was presented. I write this text as a descendant of one of *Orpheu's*, more accurately granddaughter of António Ferro – the editor of the two published numbers – and also as a curator and a connoisseur of his documentary and bibliographic collection. This text focuses on the first years of António Ferro's life because I believe that his early experiences influenced him as an adult, republican, journalist, writer, modernist, communicator, culture man and Salazar's supporter.

Keywords: António Ferro; memories; literary magazines.

* Diretora da Fundação António Quadros. Email: mafaldaferro.faq@gmail.com

António, o mais novo de três irmãos, nasceu em Lisboa, no dia 17 de Agosto de 1895 numa prédio pombalino da rua da Madalena onde residiu até à madrugada de 10 de Abril de 1907, quando um violento incêndio destruiu a sua casa forçando a família Ferro a mudar de casa. Seu pai, António Joaquim Ferro, escolheu, para esse fim, a rua dos Anjos por, nessa freguesia, estar localizada a loja de ferragens de que era proprietário (Largo do Intendente, n.º 43) e que, até hoje, apesar de já não pertencer à família, se chama "António Joaquim Ferro & Herdeiros".

Ainda na rua da Madalena, António Ferro, sentado numa cadeira de verga na varanda de casa, entregava-se, nos seus tempos livres, à leitura dos livros de Júlio Verne ou de romances como *A Toutinegra do Moinho*, de Emílio Richebourg. Não se sabe ainda a qual das ruas, Madalena ou Anjos, Ferro se referia quando escreveu:

> era uma rua familiar, uma dessas velhas ruas de Lisboa, que lembram na sua intimidade um calmo serão de aldeia, uma dessas ruas onde se falava de janela para janela, com a sala de visitas na tabacaria, o centro politico no barbeiro, a mercearia ali muito perto e, à porta da carvoaria, a velhota das castanhas assadas, as saborosas castanhas. O pedaço de rua onde estava a minha casa foi o pátio de recreio da minha infância. Em certos dias, aventurávamo-nos até ao princípio da rua para irmos observar um primeiro andar onde apareciam mulheres pintadas, quase nuas, a deitar-nos a língua de fora. Um dia, descobrimos que elas estavam ali a espera de quem queria casar com elas[1].

António Joaquim, homem simples e bondoso, parco em palavras e sorrisos, nasceu em Baleizão, freguesia alentejana do concelho de Beja e "andava de pé descalço pelas charnecas do Alentejo"; segundo seu filho António, vivia, "recolhido na sua alma fazendo o bem que podia sem exibição". A estima que nutria pelo seu primogénito era muito forte e com ele mantinha uma relação de companheirismo pouco usual naquela época. Levava-o consigo às "sessões de cinema transmitidas no *Music-Hall* da Avenida, antigo *Éden, e no Salão Chiado"* que, segundo seu filho, eram "os dois primeiros grandes cinemas de Lisboa, dignos desse nome". Ainda rapazote, António escreve que seu pai...

> vivia aconchegado dentro de si e tinha a religião do trabalho que ele cumpria religiosamente das 8 às 7 da tarde, sem um desfalecimento, sem uma hesitação. De vez em quando, sentia-se na obrigação de falar alto com os filhos mas estes sabiam que essas palavras não lhe vinham do coração.2

E, continua:

> Não sei se gostava mais da minha mãe. A verdade, porém, é que sempre me senti mais parecido com o meu pai [...]. Amigo e orgulhoso dos filhos, tinha, porém, acima de tudo, o sentimento colectivo de família e da casa onde gostaria que todos vivessem sem se aperceber, sequer, da sua tristeza e falta de conforto. Dentro deste sentimento total da família, cabia a própria loja, o seu activo e o seu passivo. [...] A sua vida era um <u>todo</u>. E era através desse todo que a sua bondade se manifestava, que o seu coração batia ... [...]3

Além das frequentes e já faladas idas ao cinema com o pai, António Ferro costumava acompanhá-lo a comícios republicanos e, também, a uma barbearia situada em frente de sua casa que, segundo palavras suas, "era um verdadeiro centro político republicano". Aí, conheceu figuras que viriam a revelar-se importantíssimas no seio da primeira República: João de Meneses, Alexandre Braga, Francisco Fernandes Costa, Heliodoro Salgado, Afonso Costa e, entre outros, António José de Almeida, futuro Presidente da República Portuguesa.

Ouvindo-os, ainda mesmo antes de os entender, António Ferro começou a ter a percepção da força da palavra, da palavra falada mas, também da palavra escrita e da palavra publicada; um dia, ainda criança, pediu a António José de Almeida um depoimento para publicação no "República", jornal da sua escola; foi essa a primeira importante entrevista de António Ferro e, talvez, o primeiro jornal em que colaborou. A essa colaboração em periódicos, muitos mais se seguiram: até 1932, e só para falar desses anos, António Ferro cooperou de diversas formas em mais de quatro dezenas de jornais e revistas dos quais se destaca a sua participação entre 1912 e 1920 em revistas como *A Águia, Athena, Centauro, Contemporânea, Eh Real!, Exilio, Folhas de Arte, Ilustração Portuguesa, Orpheu, Portugal Futurista, Renascença, República, Klaxon, Ressurreição, Teatro–Jornal d´Arte, Teatro, The Athenaeum, Terra Nova, Presença.*

A sua relação com a mãe, Helena Emília Tavares Afonso, natural de Tavira, era bem diferente da que mantinha com o pai. Naturalmente severa, embora carinhosa, Helena é referida pelo filho como principal responsável pelo ambiente que se vivia em casa, fosse ele bom, ou mau.

> Na minha saudade os meus primeiros anos são espectros, fantasmas que passam e cuja forma não consigo perceber. Notas soltas, detalhes que esvoaçam muito alto no meu espírito. Assim, lembro-me muito bem dos meus cabelos que reproduzidos no espelho eram o meu orgulho. Como eu tenho saudades dos meus caracóis... nesta época de calvos de que em breve serei um. Toda a minha infância, toda a minha ingenuidade, toda a minha saúde estavam naqueles caracóis. Hoje que eles me abandonaram, estou quase calvo. Dos meus primeiros anos, só me recordo da minha cabeleira e do meu irmão Manuel 4que morreu.5.

António matriculou-se pela primeira vez num colégio que ficava mesmo em frente de sua casa e onde, segundo palavras suas:

> aprendi a anoitecer a alma na leitura das livros e no papel onde escrevo. Era um colégio para ambos os sexos. A directora do colégio era a D. Mariana, uma quarentona com bastantes saudades da sua mocidade. Diziam que tinha umas mãos bonitas, nunca dei por isso. Para mim, as suas mãos foram sempre duas palmatórias, palmatórias que eu nunca experimentei pois era daqueles que são mandados para o colégio com a recomendação de não levarem palmatoadas... Eu aprendi a ler morosamente. Divertia-me mais a alinhar soldados que a alinhar palavras... No colégio não davam nada por mim e insinuavam isso à família que ficava desconsolada,

> triste mas que refutava "Pois sim, ele não será inteligente mas sempre queremos ver quem tem os caracóis mais lindos..." Felizes tempos em que eu tinha caracóis para preencher os espaços vazios do meu cérebro6.

As meninas do colégio achavam-no efeminado e tímido porque não entendiam que não aproveitasse para retribuir quando o beijavam nos vãos das portas. Furiosas, deitavam-lhe a língua de fora, chegando, mesmo, uma, a esbofeteá-lo por essa razão.

Tinha dez anos quando, intensamente, experimentou a sua primeira grande paixão; ela era amiga da sua irmã e frequentava o mesmo colégio. Na sua opinião, ela era "a mais linda de todas"; escreveu-lhe "uma carta que copiou e recopiou vezes sem fim em letra garrafal e que ela nunca chegou a receber"7.

Terminada a primeira etapa do seu percurso académico, Ferro continuou os seus estudos na Escola Francesa e, posteriormente, no Liceu Camões, onde conheceu e conviveu com Sá-Carneiro durante um curto período de tempo já que este abandonou o liceu em 1911, precisamente no mesmo ano da sua entrada. Isso não impediu que ficassem amigos e, nesse mesmo ano, no dia 1 de Outubro, o poeta ofereceu-lhe o poema *A Um Suicida*, dedicado a Tomás Cabreira Júnior, seu amigo e colega, que se havia suicidado com um tiro, nas escadas do Liceu aos 16 anos de idade e, também, *Quadras para a Desconhecida*, dedicadas ao mesmo amigo.

No dia 25 de Novembro de 1912, Sá-Carneiro escreve-lhe de Paris:

> Meu caro amigo
> Quando já supunha que você se desfizera em poesia ou em amor, veio-me a sua carta dar de tal um alegre desmentido – se é que seria triste sorte um corpo humano converter-se todo em estrofes geniais ou em beijos apaixonados. (...)
> Escreva longamente dando mtas novidades. Bem vê como eu sou pronto em responder. Recebi a sua carta às 9h. da manhã e escrevo-lhe esta às 9 ½!... O liceu como vai? O Bettencourt ainda é professor? Senão diga quem é o seu mestre de latim e português.
> Enfim, diga mtas coisas como nesta carta, fale de gente conhecida, de teatros, de novas literárias etc., etc.
> Um grande abraço e obrigado
> M. de Sá-Carneiro

Nesse mesmo ano, 1912, António Ferro publica com Augusto Cunha8 *Missal de Trovas*, livro de quadras que inclui apreciações de Fernando Pessoa, João de Barros, Mário de Sá-Carneiro, Afonso Lopes Vieira e Augusto Gil, entre outros.

Inscrito, desde 1913, na então chamada Faculdade de Estudos Sociais e de Direito dirigida por Afonso Costa, Ferro continua a frequentar o curso de Direito até ao 5.º ano mas a sua paixão pelo jornalismo leva-o a abandonar a Faculdade e a assumir a direcção de *O Jornal*, periódico do partido republicano conservador e da revista *Ilustração Portuguesa*; colabora também, então, em jornais como *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *e O Século*.

Durante os primeiros anos da sua vida de adulto, Ferro convive e corresponde-se com Sá-Carneiro, Augusto Cunha, Azeredo Perdigão, Fernando Pessoa, Alfredo Guisado,

Almada Negreiros, Augusto de Castro, Augusto de Santa-Rita, João de Barros e muitos outros que recebe frequentemente em casa dos pais para discutir livros e ideias até altas horas da noite como referido por Pessoa numa entrada do seu diário de 30 de Março de 1913: "Das 2 e ¼ às 4 e ½ em casa do António Ferro a ouvir-lhe três peças. - Leu duas. Depois, para a Baixa com ele" (2006, p.129).

Em 1915, Fernando Pessoa comunica a Ferro, à laia de convite, que o seu papel na publicação da revista *Orpheu* será o de editor. Além das relações de amizade, cumplicidade e partilha literária e artística que o ligavam ao grupo de colaboradores da revista, ele era o único que não tinha ainda atingido a maioridade9 e, segundo Alfredo Guisado, se surgisse qualquer complicação, a sua responsabilidade não teria consequências (1960, p.11)10.

O custo da publicação dos dois números da *Orpheu* foi suportado pelo pai de Sá-Carneiro que, depois do seu casamento no Verão de 1915, partiu para Lourenço Marques, deixando a revista sem patrocinador e o filho em Paris, sem forma de subsistir no estilo de vida a que estava habituado.

No dia 13 de Setembro, Sá-Carneiro escreve a Pessoa anunciando o fim da *Orpheu*. O número 3 não viria a ser publicado: no ano seguinte, Sá-Carneiro põe termo à vida.

No início de 1918, António Ferro residia temporariamente em Penafiel onde fazia a recruta e, em Novembro, partiu para Luanda como oficial miliciano. Depressa, porém, ascendeu a ajudante do Governador-geral, Comandante Filomeno da Câmara, colaborador e amigo de Sidónio.

Admirador de Sidónio Pais, Ferro reconheceu em Filomeno as mesmas qualidades e consolida-se entre ambos uma sólida amizade. Ainda nesse ano, é nomeado para o cargo de Secretário-geral do Governo de Angola. Filomeno da Câmara viria a escrever sobre ele:

> Poucos meses durou a aventura, os bastantes, ainda assim, para cimentarem a nossa amizade e para exercerem uma influência decisiva na carreira literária do moço poeta que, até ali, não encontrava saída do labirinto das mesas do café Martinho onde bebia, com um café detestável, uma inspiração ainda mais detestável.

No dia 6 de Novembro de 1920, quando António Ferro proferia uma conferência sobre Colette na *Société Amicale Franco-Portugaise*, em Lisboa, conheceu e, de imediato, encantou-se com a poetisa Fernanda de Castro.

Em 1921, publica *Leviana, novela em fragmentos* e o manifesto *Nós.*

Entre 11 e 18 de Fevereiro de 1922, realiza-se no Teatro Municipal de S. Paulo, a Semana de Arte Moderna que marcou o início do modernismo no Brasil e, no dia 15 de Maio desse ano, inicia-se a publicação mensal de *Klaxon*, o primeiro periódico modernista brasileiro.

Os actores Lucília Simões e Erico Braga partem em *tournée* para o Brasil no dia 7 de Maio de 1922 e, à última hora, convidam o seu amigo António Ferro a acompanhá-los. O convite é imediatamente aceite com entusiasmo e Ferro delega temporariamente a direcção da *Ilustração Portuguesa* a João Ameal, seu amigo de longa data.

No dia 22, Ferro chega ao Rio de Janeiro e é recebido, efusivamente, no Brasil como representante do modernismo português por Menotti del Picchia, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, entre muitos outros como José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade que lhe dedicam artigos entusiásticos. A 15 de Julho de 1922, o manifesto *Nós*, de António Ferro, apresentado por Oswald de Andrade na Semana de Arte Moderna, é publicado no n.º 3 da revista *Klaxon*.

No dia 12 de Agosto desse ano, ainda no Brasil, António Ferro casa por procuração com Fernanda de Castro, tendo sido representado em Portugal por Augusto Cunha. As suas testemunhas são Lucília Simões e Gago Coutinho.

Fernanda de Castro, sem qualquer hesitação, partiu no fim desse mês para o Rio de Janeiro, vindo a reunir-se a seu marido.

Numa das tertúlias artístico-literárias organizadas pelo chamado "Grupo dos Cinco", formado por Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade¸ criado no âmbito da Semana de Arte Moderna de São Paulo, Fernanda de Castro, aclamada "Rainha da Semana de Arte Moderna", posa simultaneamente, em ângulos diferentes, para Tarsila do Amaral e para Anita Malfatti.

No dia 12 de Setembro de 1922, António Ferro, Fernanda de Castro e Cacilda Ortigão organizam no Teatro Municipal de S. Paulo um Festival de Arte Portuguesa que conta com a participação dos organizadores, de Guilherme de Almeida e de muitos outros.

Entre 1921 e 1923, Ferro publica em edição brasileira: *Batalha de Flores; Leviana. Novela em fragmentos; A Arte de Bem Morrer; A Idade do Jazz-Band;* e *Colette, Colette/Willy, Colette.*

Mar Alto, peça de teatro escrita por António Ferro, estreia inesperadamente em São Paulo no dia 18 de Novembro de 1922, representada por Lucília Simões, António Ferro e Erico Braga. Vai a cena, posteriormente, no Rio de Janeiro, em Lisboa e em Coimbra. O sucesso alcançado no Brasil não encontrou eco em Lisboa onde foi proibida depois da primeira actuação. Ferro escreveria mais tarde: "Quando escrevi o *Mar Alto*, saibam-no todos, eu previ a tempestade (há lá nada mais belo do que gerar tempestades...)".(1924, p.13).

No final de 1922, o casal Ferro regressou a Portugal e instalou-se no n.º 6 da Calçada dos Caetanos em Lisboa.

António Ferro iniciou, então, em 1923, a sua carreira de repórter internacional, como enviado especial do *Diário de Notícias*, actividade que desempenhou durante uma década até que, em 1933, aceitou o cargo de director do Secretariado da Propaganda Nacional. Embora a influência modernista estivesse sempre presente nas suas iniciativas fossem elas de cariz artístico, literário, museológico ou editorial, esse período da sua vida é sobejamente conhecido e, essa é outra história.

Termino, por isso, aqui, o meu depoimento. Muito obrigada.

Referências

AUTORES: "A história do *Orpheu*. Confidências de Alfredo Guisado. In: **Autores**, outono/1960. pp. 10-11.

FERRO, António. *Mar Alto*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Portugália, 1924.

_____. **Memórias de António Ferro**. Org. Mafalda Ferro. Inéditos,

PESSOA Fernando. **Escritos autobiográficos**, *automáticos e de reflexão pessoal*. Ed. Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006.

Recebido para publicação em 30 nov. 2016.

Aceito para publicação em 5 jan. 2017.

[1] Em "A minha rua", Memórias de António Ferro, [s.d.]

[2] Em "A minha família", Memórias de António Ferro, [s.d.]

[3] Em "A minha família", Memórias de António Ferro, [s.d.]

[4] A família não tem conhecimento da existência deste irmão de António Ferro.

[5] Em "Prólogo", Memórias de António Ferro, [s.d.].

[6] Em "O Colégio", Memórias de António Ferro, [s.d.]

[7] Em "O primeiro amor", Memórias de António Ferro, [s.d.]

[8] Augusto Cunha que viria a casar-se com Umbelina Ferro, irmã de António, foi senão o maior, um dos seus maiores amigos.

[9] António Ferro tinha ainda 19 anos e, nessa altura, atingia-se a maioridade aos 21.

[10] Em "Autores", Novembro de 1960.

Doi: 10.5212/Uniletras.v.38i2.0013

Breves notas biográficas sobre Alfredo pedro guisado

Brief bibliography notes about alfredo pedro guisado

Francisco de Barros e Vasconcellos Guisado[*]

Resumo: Este depoimento apresenta aspectos biográficos de Alfredo Pedro Guisado (1891-1975), sua participação em importantes revistas literárias, e os livros de sua autoria, sua atuação na vida cultural portuguesa e galega e também a relação com os companheiros da revista Orpheu.

Palavras-chave: Alfredo Guisado; Exílio; Galiza

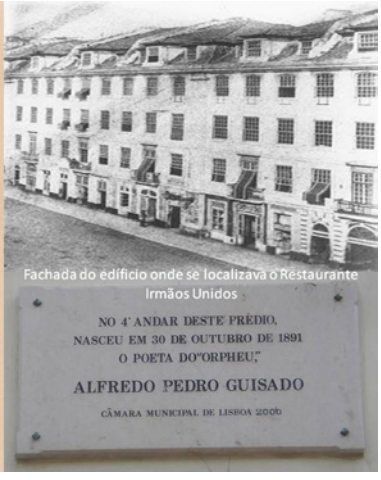
Abstract: This statement presents biographical aspects of Alfredo Pedro Guisado (1891-1975), his participation in major literary magazines, his poems and essays, his performance in the Portuguese and Galician cultural life and also the relationship with fellows of Orpheu magazine.

Keywords: Alfredo Guisado; Exílio; Galiza

[*] Pesquisador Independente – Portugal sobrinho-bisneto de Alfredo Guisado. Email: fmcmbv@gmail.com

Alfredo Pedro Guisado nasceu em Lisboa a 31 de Outubro de 1891, em pleno Rossio, no número 108, edíficio que pertencia a seus pais, António Venâncio Guisado y Toucedo e Benita Abriz Gonzalez, proprietários do famoso restaurante Irmãos Unidos, sito no mesmo edifício (onde actualmente se situa a camisaria Moderna).

De ascendência Galega, sendo os pais naturais da paróquia de Pias (concelho de Ponteareas, Pontevedra), a família já estava vinculada à capital Lusa desde há duas gerações, pois o seu avô materno – Florêncio Abril Bugarin – e o seu tio avô – António José Abril Bugarin – foram os fundadores do restaurante já referenciado e que era conhecido pelos membros do *Orpheu* como o "matafomes", pois sabiam que naquele estabelecimento nada lhes era negado.



Fachada do edifício onde se localizava o Restaurante Irmãos Unidos

A família possuía uma boa condição económica e tinha negócios na área da restauração, dos cinemas (cinema Royal), imobiliário (possuia andares e armazéns que alugava, por exemplo: Rua dos Douradores, Rua Praia da Vitória, Avenida Defensor de Chaves, etc.) e hotelaria (hotel Irmãos Unidos, que funcionava no mesmo edifício que o restaurante, e que fechou portas em 1930)

Alfredo era um jovem rebelde, irreverente (contra as ordens do pai, ia brincar para os campos de milho da sua quinta em Pias e estragava a plantação), e que era muitas vezes castigado, acabando por vezes por adormecer nos castigos!

Fez os seus estudos primários em casa com o Sr. Batista e estudou no Liceu do Carmo, onde provavelmente se cruzou com Mário Sá Carneiro, mais tarde seu companheiro de *Orpheu*.

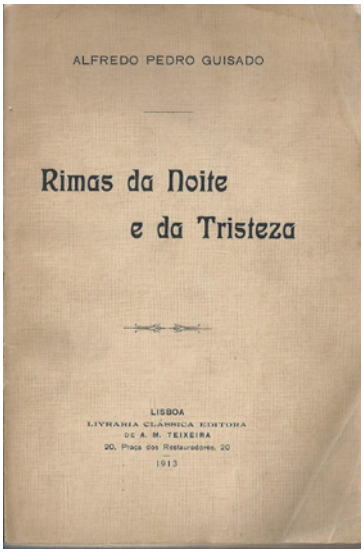
A 6 de Janeiro 1912, edita o seu primeiro poema "Noites de Inverno", publicado no jornal *El Tea* (jornal semanal de Ponteareas, orgão defensor do agrarismo/regionalismo galego, e dirigido pelo republicano Amado Garra Castellanzuelo). No jornal *El Tea*, durante o período sob o qual este artigo incide, publicou quarenta e quatro textos.

A ligação à Galiza, a sua condição social, económica e política, permitiram que mantivesse relações de amizade com pessoas importantes do panorama político-social Galego, tais como: Alfonso Rodriguez Castelao (escritor, político, artista, e fundador do nacionalismo Galego), Dona Emilia Pardo Bazan (escritora aristocrata), Manuel Murguia (historiador Galego que impulsionou e criou a Real Academia Galega), Ramón Cabanillas (escritor Galego de pensamento nacionalista), Curros Enriquez (poeta e jornalista Galego que junto com Rosalia de Castro e Eduardo

Pondal representava o ressurgimento da literatura galega), Enrique Peinador Lines (empresário e filantropo, fundador do balnário Mondariz, membro do partido Galeguista e Vice-Presidente da Sociedade de Agricultores de Pias – fundada por Guisado), Amado Garra Castellanzuelo (advogado e político, director do jornal *El Tea* e alcalde de Vigo no período de 1931-1932). A localização geográfica da paróquia de Pias também foi um factor importante nesses relacionamentos, pois em Pias situava-se a Quinta da família Peinador (onde se encontrava um museu dedicado à etnografia Galega), e a aldeia distancia-se a um quilómetro de Mondariz, que para além de ser local de termas de renome, era um ponto de encontro de intelectuais.

Ao longo do seu percurso literário, Alfredo Guisado assina textos como: Refalda Brila (resultado da reorganização do nome Alfredo Abril) em *El Tea* e no Semanário Lisboeta *España y Portugal*; Alfredo Abril em *Riso da Vitória*; Pedro de Meneses (resultado da conjugação do seu segundo nome com o apelido da avó materna) nos livros: *Elogio da Paisagem* (1915), *As Treze Baladas das Mãos Frias* (1916), *Mais Alto* (1917), *Ânfora* (1918), *A Lenda do Rei Boneco* (1920) e *Xente d'aldea* – Poemário Galego em homenagem à paróquia de Pias (1921); Alfredo Pedro Guisado/ Alfredo Guisado nos livros: *Rimas da Noite e da Tristeza* (1913), *Distância* (1914), *As Cinco Chagas de Cristo* (1927), *Tempo de Orfeu* (1969), *A Pastora e o Lobo e outras histórias* (1974); Domingos Dias Santos – pseudónimo irónico utilizado na secção que tinha no jornal *A República*, intitulada *Arcas Encoiradas*; João da Lobeira – pseudónimo utilizado numa secção do Jornal *A República*, anti-regime Salazarista, *Papel-Químico*, de carácter irónico, da qual existe conhecimento que Salazar lia.

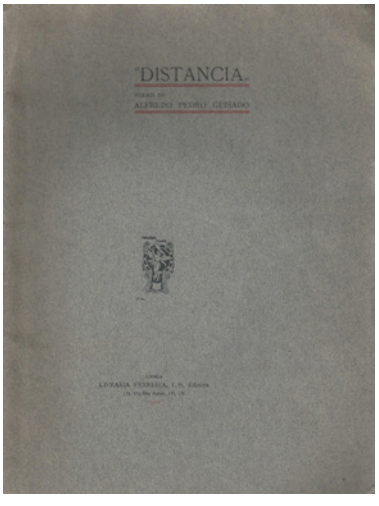
Em 1912, escreve o seu primeiro livro intitulado *Rimas da Noite e da Tristeza*. Os poemas deste livro foram escritos em Mondariz, Lisboa e A Coruña. O título do livro remete à algo tristonho, mas nesse mesmo ano faleceu a sua irmã mais velha, Palmira Guisado Abril. O título do livro é reflexo do estado de espírito do poeta, para além de que a palavra rima é consequência da reorganização das letras da palavra IRMÃ. O livro reflete o momento díficil que o poeta está a passar, grande parte dos cenários dos poemas são a paisagem campestre de Pias – local de brincadeira e de recordação da irmã. A morte da irmã é um acontecimento de tal forma marcante que em 1918 dedica-lhe o livro *A Lenda do Rei Boneco* e dá o nome de Palmira à sua filha. O seu primeiro livro encontra-se dedicado a: António Venâncio Guisado y Toucedo e a Benita Abril González (seus pais), no entanto tem poemas dedicados a: João Manuel Alfaia, António Ponce Leão, António Guilherme Guisado (seu irmão), Eugénio Alvarez Gonzalez (cunhado, marido da falecida irmã), Domingos Lago Gómez, Amado Garra Castellanzuelo, Hortensia Bermúdez, Pedro Midósi Bahuto, José Nunes Batista, Armando de Almeida, José Brandão (marido da sua prima direita), Álvaro Maia, João Nascimento, Álvaro Amadeu P. Maia, Maria José Ponce Leão, Rogélio Rivero, Diogo M. Duarte, Maria Zelinda Ponce Leão, Felipe Nogueira e o seu tio Guilherme Alfaya Fernandez (marido da sua tia, pelo lado materno, Pascoala Abril Gonzalez).



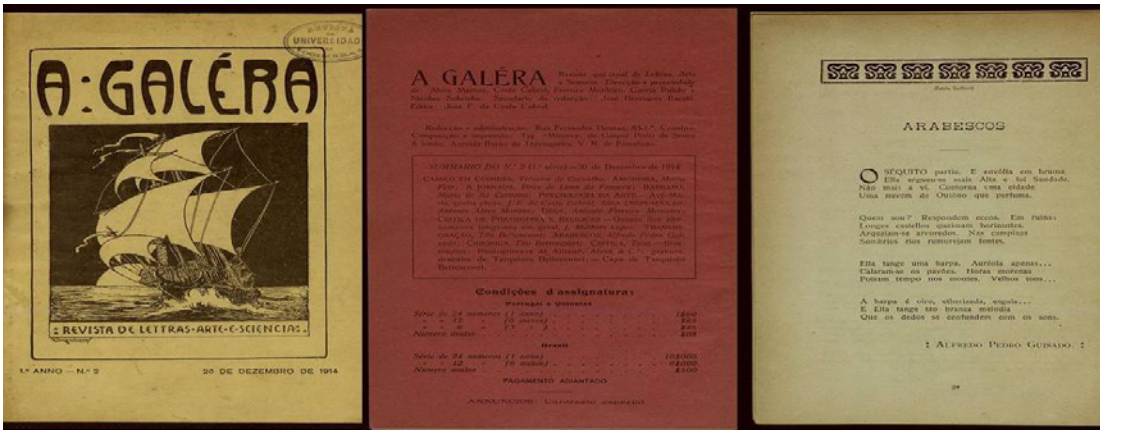
Alfredo Pedro Guisado pertencia ao Partido Republicano Português. O PRP foi legalmente criado, com consentimento do Rei D. Luís I, em Março de 1876, vínculado fortemente à maçonaria, e que, mais tarde, é dividido para dar lugar ao Partido Democrático de Afonso Costa, ao partido Evolucionista de António José de Almeida e à União Républicana de Brito Camacho. Provavelmente, foi no PRP que conheceu António Ferro, mais tarde seu companheiro de *Orpheu*. Muitas vezes surgem dúvidas se Alfredo Guisado era maçón, uma vez que estava associado ao PRP e à Sociedade Voz do Operário (Presidente), no entanto o próprio afirmava que apesar de ter muitos amigos maçón, não o era, e que não pertencia a nenhuma sociedade secreta.

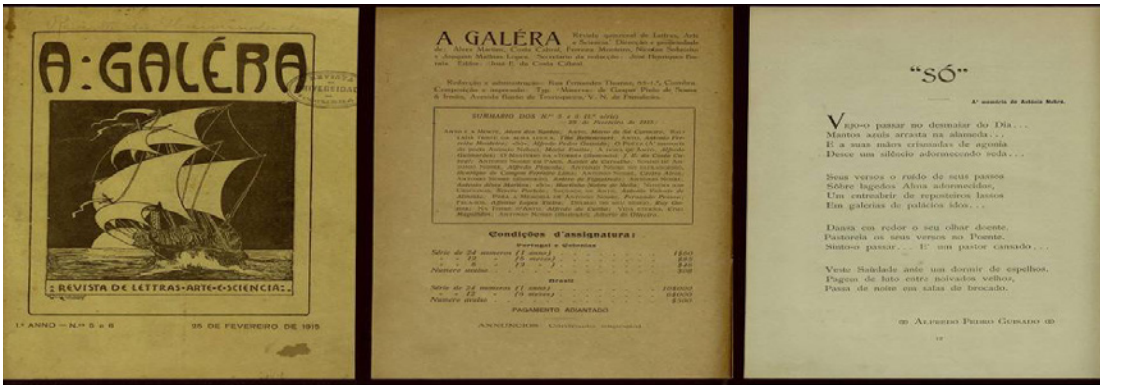
Durante o período em análise, Guisado mantinha afincadas relações de amizade com ilustres figuras do enclave Galego de Lisboa, e desempenhou funções na Xuventud Galicia, na Associação Gallega de Socorros Mútuos em Lisboa, na União Agrária de los Agricultores del Partido judicial de Ponteareas em Lisboa e na Assembleia Geral da União Agrária da Galiza em Lisboa. É também nessa altura que Guisado se torna publicamente defensor do Agrarismo e do Nacionalismo Gallego. Funda a sociedade de Agricultores de Pias, tendo desempenhado várias funções ao longo da existência desta sociedade (1913-1935). Torna-se presença assídua como colaborador do jornal *El Tea*, dirigido pelo seu amigo Amado Garra Castellanzuelo, que era um orgão defensor do agrarismo na Região do Condado (Mondariz, Ponteareas, Salvaterra do Miño e As Nieves), entre 1912-1913 publica cinquenta e quatro textos, sendo também um correspondente do jornal em Lisboa. Nesse jornal, para além de assinar com o seu nome e com o pseudónimo Refaldo Brila, assina também como: Xan Velliño (personagem de muitas histórias campestres associadas à sua aldeia).

No ano de 1914, lança o livro *Distância*, onde evidencia o neoromantismo. Este livro é dedicado aos seus companheiros António Ferro, Ponce Leão, Augusto Cunha, Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro.



Guisado participa na revista editada em Coimbra, *A Galera*, em dois números: o primeiro a 20 de Dezembro de 1914, com o poema "Arabescos", e a segunda a 25 de Fevereiro de 1915, com o poema "Só", num número dedicado a António Nobre, onde colaborou também Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro.





No ano de 1915, surge o mais famoso episódio do Modernismo Português, no restaurante Irmãos Unidos, o *Orpheu*! Dele faziam parte Fernando Pessoa, José Pacheco, Luis de Montalvor, Mário de Sá Carneiro, Alfredo Pedro Guisado, Armando Côrtes-Rodrigues, José de Almada Negreiros, Eduardo Guimaraens e Ronald de Carvalho. Numa entrevista, Guisado explica a razão de se reunirem nos Irmãos Unidos:

> Como eu fazia parte daquela casa, que pertencia a meu pai e, onde eu estava, naquela altura empregado, pois nem sequer inscrito estava na Faculdade de Direito, o que aconteceu em Outubro desse ano (1915) e a revista saiu em Março-Abril, não me era possivel, por isso, afastar-me dali. Os meus companheiros de grupo, velhos e sinceros amigos todos eles, resolveram fazer naquele restaurante as suas reuniões

> para que eu pudesse assistir a todas elas. E nunca mais deixamos de ali reunir (1960, p.11).

A capa de *Orpheu* I, da autoria de José Pacheco, foi adaptada de uma outra imagem que Guisado trouxe de Ponteareas - Galiza, da casa do seu amigo Amado Garra. Guisado era visto como um financiador das edições do grupo (o pai de Alfredo Guisado financiou o *Orpheu* I com 120 contos) e Fernando Pessoa é incentivado por Mário de Sá-Carneiro a pedir-lhe dinheiro para *Orpheu* 2. Alfredo Guisado esteve no centro da origem dos heterónimos Alvaro de Campos e Alberto Caeiro:

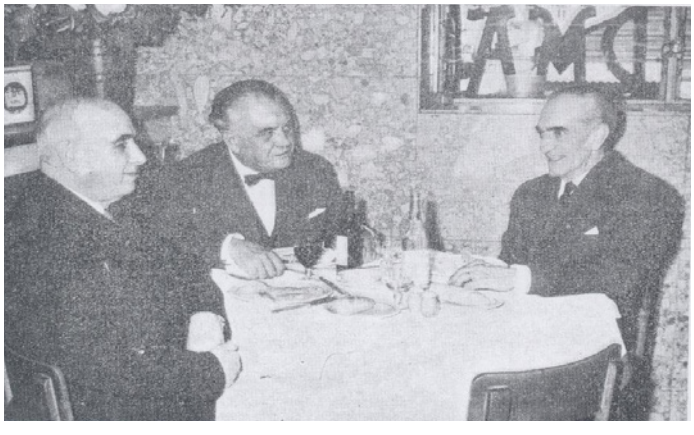
> O Orpheu foi logo para a typografia, (...) Começava, à parte o prefácio, com uns poemas de Sá Carneiro e fechava com a "Ode triunfal" do meu velho e inexistente amigo Álvaro de Campo. E, a propósito da "Ode Triunfal": para dar, mesmo para os próximos de nós, uma ideia da individualidade do Álvaro de Campos, lembrei ao Alfredo Guisado que fingisse ter recibido essa colaboração da Galiza; e assim se obteve papel em branco do Casino de Vigo, para onde passei a limpo duas composições. Lembro-me ainda do António Ferro e Augusto Cunha, então muito novo, e que frequentemente iam pelos Irmãos Unidos, lerem atentamente, sozinhos numa mesa ao fundo, essas composições inesperadas; assim como me lembro do Almada Negreiros, depois de ler com entusiasmo a "Ode Triunfal", me sacudir fortemente pelo braço, vista a minha falta de entusiasmo, e de me dizer quase indignado: "Isto não sera como v. Escreve, mas o que é a vida". Senti que só a sua amizade me poupava à afirmação de que Álvaro de Campos valia muito mais do que eu (PESSOA, 1986, p.1325).

Relativamente a Alberto Caeiro, Fernando Pessoa descreve a partida pregada a António Ferro, com colaboração de Alfredo Guisado. Percebemos que Fernando Pessoa depositava confiança em Alfredo Pedro, tendo-lhe confiado o segredo dos seus heterónimos, ao ponto de ter de enganar o seu amigo António Ferro (que será o órfico que manterá uma relação mais duradoura e próxima com Guisado, no pós *Orpheu* I).

> Como a única pessoa que podia suspeitar, ou, melhor, vir a suspeitar, a verdade do caso Caeiro era o Ferro, eu combinei com o Guisado que ele dissesse aqui, como que casualmente, em ocasião em que estivesse presente o Ferro, que tinha encontrado na Galiza "um tal Caeiro, que me foi apresentado como poeta, mas com quem não tive tempo de falar" ou uma coisa assim, vaga, neste género. O Guisado encontrou o Ferro acompanhado de um amigo caixeiro-viajante, aliás. E começou a falar no Caeiro como tendo-lhe sido apresentado, e tendo trocado duas palavras apenas com ele. "Se calhar é qualquer lepidótero" disse o Ferro. "Nunca ouvi falar nele..." E de repente, soa, inesperada, a voz do caixeiro viajante: "Eu já ouvi falar nesse poeta, e até me parece que já li algures uns versos dele." Hein? Para o caso de tirar todas as possíveis suspeitas ao Ferro não se podia exigir melhor. O Guisado ia ficando doente de riso reprimido, mas conseguiu continuar a ouvir. E não voltou ao assunto, visto o caixeiro-viajante ter feito tudo o que era necessário. (PESSOA, 1985, p.37-8)

Em junho de 1915, é editado o segundo número da revista *Orpheu*, no qual Guisado afirma não ter participado pela razão de o poema se ter extraviado (*República*, 22 de Setembro de 1950). Nesse mesmo número, Armando Côrtes-Rodrigues, sob o pseudónimo de Violante de Cysneros, dedica um poema a Alfredo Guisado.

Em Junho de 1915, Alfredo Pedro Guisado e António Ferro anunciam o seu afastamento da revista e Mário de Sá-Carneiro embarca para Paris. O afastamento de Guisado da revista *Orpheu* deve-se maioritariamente a divergências políticas:



Em primeiro lugar, com Fernando Pessoa, devido à publicação feita pelo mesmo, juntamente com Raul Leal, ironizando episódios da vida do Republicano Afonso Costa, líder do partido onde Guisado militava. Esta publicação foi alvo de uma carta formal de desvinculação do grupo por parte de António Ferro e de Alfredo Guisado, publicada em *O Mundo:*

> Sr. Director do Mundo – tendo chegado ao nosso conhecimento que um sr. Raul Leal, num manifesto, a titulo de colaborador do Orpheu e o sr. Álvaro de Campos (mas não é indicado o nome verdadeiro), colaborador também da mesma revista, numa carta dirigida à Capital, visaram a alta personalidade do Sr. Dr. Afonso Costa, por quem sentimos a maior admiração e cujo estado actual muito nos preocupa, vimos

> declarar que repudiamos qualquer solidariedade com esses senhores, o que o primeiro dos signatários já tinha feito em seguida à publicação do primeiro número do Orpheu, fazendo o segundo a afirmação que desde hoje deixa de ter qualquer responsabildade como editor da mesma revista. Agradecendo desde já a publicação desta carta, somos correligionários de sempre – Alfredo Pedro Guisado e António Ferro.

Em segundo lugar, a relação de Alfredo Guisado com Mário de Sá Carneiro não era a melhor. Em carta de Sá Carneiro a Fernando Pessoa, de 18 de Novembro de 1915, o remetente interroga ao destinatário:

> (...) fale-me do Guisado. É criatura ainda tratável? Fez versos em Mondariz? Eu poder-lhe-ei escrever? Informe-me a este respeito. Eu, por mim, gostava muito de lhe escrever, mas não sei o que ele tem contra mim, nem as intenções em que está! Informe-me você com toda a franqueza. Sabe bem que o Guisado será sempre para mim o admirável Poeta e excelente rapaz toldado de Burguesia (SÁ-CARNEIRO, 2003, p. 118).

Por último, a relação com José de Almada Negreiros também era relativamente tensa, como percebemos, para além da critica feita no "Manifesto Anti-Dantas", através da expressão: "os menus do Alfredo Guisado", pela seguinte afirmação:

> Cortei relações pessoais com dois companheiros do Orpheu, primeiro por ousarem manifestar as suas opiniões politicas, o que era inadmissivel entre nós (...) mas sobretudo por estes mesmos manifestarem indacredivelmente as suas repulsas mentais e fisicas por Raul Leal. De resto, estes dois companheiros eram os que menos eram de Orpheu. Parece-me (NEGREIROS, 2014, p.104).

Mas apesar destas brigas, Alfredo Guisado mantinha uma boa relação com o grupo, continuando a relacionar-se com o mesmo.

Em Outubro de 1915, Alfredo Guisado inscreve-se na Faculdade de Direito de Lisboa, onde se irá formar no ano de 1921. O poeta exerceu Direito de uma forma esporádica.

No ano de 1915, Guisado edita mais um livro, *Elogio da Paisagem*, que teve a particularidade de ter duas capas, isto é, uma tiragem foi feita com uma capa assinada como Alfredo Pedro Guisado, e outra como Pedro de Meneses. Este livro foi alvo de várias recensões críticas. Na revista *Exílio*, Fernando

Pessoa comenta o livro *Elogio da Paisagem*, escrevendo:

> A breve e magistral colheita de sonetos, que o sr. Pedro de Menezes fez para o seu publico, marca bem a individualidade definida, que elle tem a dentro do Sensacionismo. A exhuberancia abstracto-concreta das imagens, a riqueza de sugestão na associação d'ellas, a profunda intuição metaphysica que socleia tanto os versos culminantes dos sonetos d'esta plaquette, como, basta vezes, a direcção animica de certos sonetos integralmente – tantas são algumas da razões que um espirito esclarecido e europeu encontra para admirar e amar o *Elogio da Paisagem*. [...] Convém não omitir que o sr. Pedro de Menezes junta ás suas grandes qualidades dois defeitos, que, não chegando a empanal-as, certo é que não deixam que ellas tenham o relevo a que teem jus. O primeiro defeito é uma certa deficiencia – por vezes accentuadamente notavel – de musicalidade, de suggestão puramente syllabica, se seducção rhythmica pura[...] O seu outro defeito é menos frequente e, onde está, é, em geral, menos sensivel. É que por vezes o poeta esquece as leis, não só exotericas, mas esotericas também, da associação de ideas desconnexas, e juxtapõe imagens que, sendo quasi sempre, cada uma d'ellas bella, não se fundem em belleza, não se synthetisam suggestivamente no espirito (1982, p.47).

Ao mesmo livro, em *Alma Nova*, A. Bustorff, no ano de 1915, manifesta-se:

> já nem mesmo aparece nas montras das livrarias – de velho e esquecido que está para o burguesismo triunfante – o Elogio da Paisagem de Pedro de Menezes. Edição agradável, guardando catorze sonetos de onde se destacam algumas jóias literarias que bem traduzem a alma de puro requinte artistico de quem as sonhou. Arte moderna, arte de dificil intuição. – arte quasi estravagante. Por vezes mimos de ritmo, de ideia e de delicadeza, como a canção das fiandeiras e ainda a Romaria dos Echos; mas sobre estes predominam os que, por uma excessiva sintese, dificultam a sua penetração. Porque não regressará Pedro de Menezes ao cultivo de formas poéticas claras, mas unanimemente louvaveis, onde já tem maravilhas da força da Lenda do Mar, da Lenda dos Sinos ou das Lareiras?...

António Ferro, no *Exílio*, elogia o livro *Elogio da Paisagem*, escrevendo:

> A paisagem deve sentir-se lisongeada... Pedro de Menezes fez o seu elogio... Os versos do poeta não lhe disseram apenas a beleza... Deram-lhe mais Beleza... Brilhantes que num gesto magnanimo Ele atirou ao seu regaço... Porque a Paisagem não é tão bela... Pedro de Meneses não deveria ter dito Elogio, mas sonho da Paisagem... Cada verso deste poeta lê-se como quem percorre uma alameda, onde a Ideia passeie como uma princesa scismadora... Ao meio um lago onde de quando em quando ela mergulha as mãos... Pedro de Meneses, como todo o Português, descende do Gama, descubriu no seu espirito, um reino mais longinquo do que a India, o reino do Preste-Deus!... (1982, p.45).

Em Dezembro de 1915, em *A Águia*, *Elogio da Paisagem* é visto da seguinte forma:

> O soneto, felizmente para quem o usa, presta-se a tudo: ás pequenas esculturas imortaes encerrando em quatorze linhas a tragedia duma vida ou dum povo, e aos histors manequins de certos enxambladores do verso para quem o valor se mede pela originalidade no escandalo. O sr. Menezes, a quem desejaríamos melhor sorte, deixou-se levar por esta ultima feição. Fazemos votos pelo seu completo restabelecimento."

Em Abril de 1916, juntamente com Augusto de Santa-Rita, António Ferro e Armando Côrtes-Rodrigues, funda a revista *Exílio* com artigos nas áreas de literatura, música, ciência, filologia e crítica. Nesta revista colaboram também Teófilo Braga e António Sardinha.

Referências

AUTORES: A história do 'Orpheu'. Confidências de Alfredo Guisado. In **Autores**, outono/1960, pp. 10-11.

CAMELO, José António. Do galeguismo de Alfredo Pedro Guisado ou Pedro de Menezes. In **Agália**, 2, 1985, pp. 191-196.

EXÍLIO, edição fac-similada. Org. Teresa Almeida. Lisboa: Contexto, 1982.

GUISADO, Alfredo e FERRO, António (1915): "Os do «Orfeu»" In: **O Mundo**, 7/07/1915.

JÚDICE, Nuno. **A era do *Orpheu***, Lisboa, Teorema, 1986.

JUSTO, Carlos Pazos. **Trajectória de Alfredo Guisado e a sua relação com a Galiza (1910-1921)**, Santiago de Compostela, Laiovento, 2010.

LOURENÇO, António Apolinário. Introdução In: **Alfredo Guisado:** Tempo de Orfeu, Coimbra, Angelus Novus, 2003. pp. XI-XLIX.

NEGREIROS, Almada. *Orpheu*: 1915-1965. In: **Orpheu 1915-2015 – Textos doutrinários e fortuna crítica (antologia)**. Org., prefácio e notas de Carlos Felipe Moisés. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. pp. 95-125.

PESSOA, Fernando. **Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues**. Introdução de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____. **Obra poética e em prosa**. Org. António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986, vol. II.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Correspondência com Fernando Pessoa**. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2003 v.2.

Recebido para publicação em 18 nov. 2016.

Aceito para publicação em 23 dez 2016.

Normas para encaminhamento de trabalhos

UNILETRAS é uma revista científica semestral do Departamento de Letras Vernáculas e Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, destinada à divulgação de trabalhos total ou parcialmente inéditos concernentes a questões de Letras. Está aberta a colaborações nacionais e estrangeiras.

A revista submeterá anonimamente os originais a dois membros do Conselho Editorial, cujos nomes permanecerão em sigilo. Com base nos pareceres emitidos, o Conselho Executivo da UNILETRAS poderá recusar ou reapresentar os trabalhos aos autores com sugestões para que sejam feitas alterações necessárias no texto e/ou para que os adaptem às normas editoriais da revista.

Quanto à apresentação de trabalhos:

- Os artigos deverão ser anexados no sistema de editoração de revistas pelo site http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/index. Solicitamos aos autores que, ao submeterem o artigo ou resenha, preencham o cadastro completo (metadados).
- Indicar, após o nome do autor, a instituição de origem.
- Incluir resumo do trabalho, abstract, palavras-chave e keywords, nesta mesma ordem. (o resumo deve ser em inglês e as palavras-chave também). O resumo deverá ter entre 150 a 200 palavras.
- O artigo deve ter no mínimo 12 e no máximo 20 páginas.
- O original deve desenvolver-se na seguinte sequência: título do trabalho em Português e em língua estrangeira, nome(s) do(s) autor(es), abstract, resumo, palavras-chave, keywords, corpo do trabalho, anexos e referências bibliográficas.

Formatação:

- A fonte deve ser Times New Roman, tamanho 12; espaçamento 1,5; margens superior e esquerda 3 cm e inferior e direita 2,5 cm.
- O número de páginas fica a critério do(s) autor(es) podendo chegar até 20 páginas e mínimo de10 páginas. As resenhas não deverão ultrapassar a 4 laudas.
- Referências bibliográficas: devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor seguindo a normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), n.6023. Referenciar somente as obras mencionadas no trabalho.
- As notas devem ser de rodapés reduzidas ao mínimo numeradas a partir de 1, no caso de citação usar sistema AUTOR, data.
- Para os destaques, usar preferencialmente itálico.
- Tabelas, gráficos, desenhos, quadros e árvores devem ser encaminhados separadamente, indicando no texto onde devem ser inseridas.

A UNILETRAS detém o copyright dos trabalhos a ela submetido. Os trabalhos submetidos à Revista UNILETRAS não devem, sob hipótese alguma, ser retirados depois de iniciado o processo de avaliação.

Revista UNILETRAS
Editora da Revista – Profa. Dra. Marly Catarina Soares
Fone: 42-3220-3191

Departamento de Letras Vernáculas
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Praça Santos Andrade, 1, Bloco B 84030-900 - Ponta Grossa-PR
E-mail: <marlycs@uepg.br> ou <marlycs@yahoo.com.br>

Composição
Editora UEPG

Impressão
Imprensa Universitária