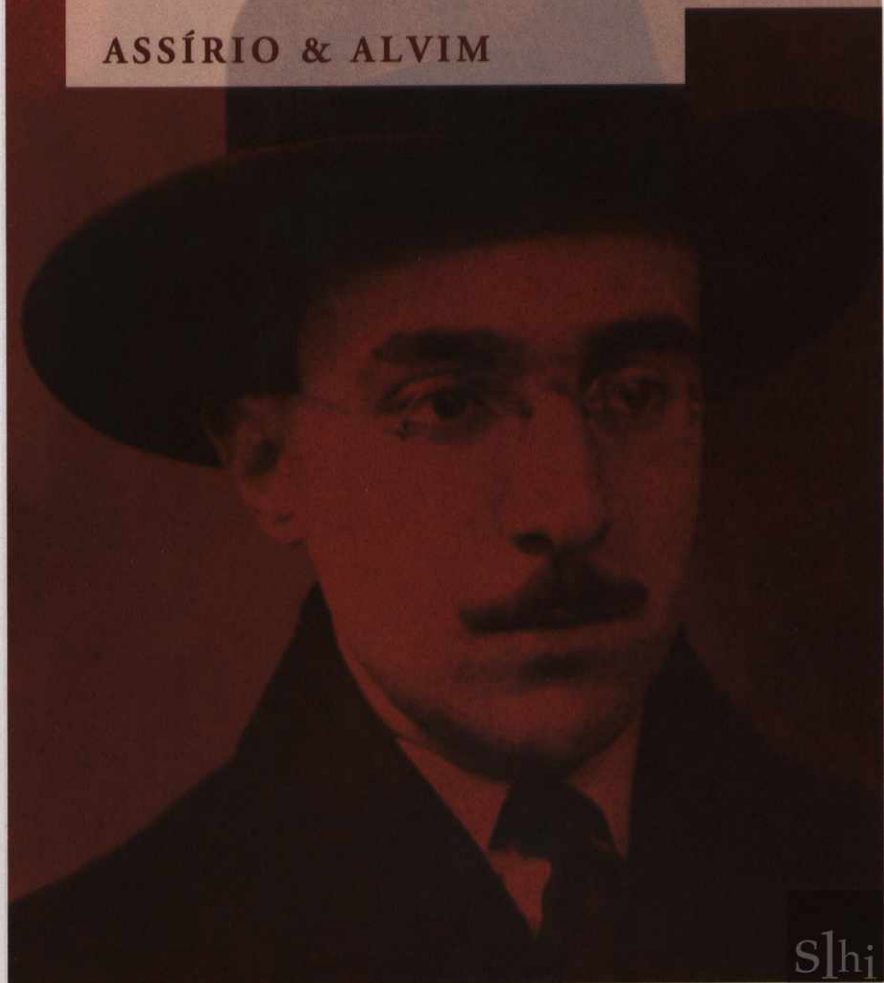


FERNANDO PESSOA
SOBRE ORPHEU
E O SENSACIONISMO

ASSÍRIO & ALVIM



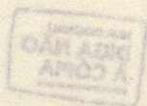
S|hj

FERNANDO PESSOA

SOBRE *ORPHEU*
E O SENSACIONISMO

edição

Fernando Cabral Martins
Richard Zenith



ASSÍRIO & ALVIM

Shi

Sobre Orpheu e o Sensacionismo
Fernando Pessoa

Publicado em Portugal por Assírio & Alvim

© Fernando Cabral Martins
© Richard Zenith
© Porto Editora, 2015

1.ª edição: abril de 2015

Assírio & Alvim é uma chancela da Porto Editora

Reservados todos os direitos. Esta publicação não pode ser reproduzida, nem transmitida, no todo ou em parte, por qualquer processo eletrónico, mecânico, fotocópia, gravação ou outros, sem prévia autorização escrita da Editora.

Distribuição **Porto Editora**

Rua da Restauração, 365
4099-023 Porto | Portugal

www.portoeditora.pt

Execução gráfica **Bloco Gráfico, Lda.**
Unidade Industrial da Maia.

DEP. LEGAL 390057/15
ISBN 978-972-37-1818-8



A cópia ilegal viola os direitos dos autores.
Os prejudicados somos todos nós.

O penúltimo texto incluído **II.** na presente edição (pp. 148-154) consiste em apontamentos para uma pseudointervista em que Fernando Pessoa **SOBRE ORPHEU** seria da revista Orpheu. No início de 1915, após ter passado dois anos no Brasil, Luís de Montalvão regressou a Lisboa com a ideia de criar uma revista luso-brasileira com o título Orpheu. Coincidentemente, Pessoa e Mário de Sá-Carneiro — ao longo do ano de 1914 e com a colaboração de Alfredo Guimarães e Armando Côrtes-Rodrigues — elaboraram secretários para uma revista literária que se deveria chamar Lusitânia, no estilo Europa. Lusitânia era, aliás, o nome de uma revista que Pessoa planeava publicar ainda antes de ter esse conhecimento, em 1912, com Mário de Sá-Carneiro, juntamente a os dois iniciativos e, como Sá-Carneiro pôde financiar e emprestado dinheiro (graças ao pai), nasceu Orpheu, que teve dois números, publicados no final de março de 1915 e no final de junho do mesmo ano. Vários planos e tentativas, antes e depois do suicídio de Mário de Sá-Carneiro (abril de 1916), conduziram finalmente à impressão, em julho de 1917, de provas parciais para um Orpheu 3 que nunca chegou a ser completado. Falavam, nomeadamente, a colaboração de Álvaro de Campos.

Pessoa, José de Almada Negreiros e outros colaboradores de Orpheu sempre manifestaram no intuito respeito existente pela in-

SOBRE O APHEU

O penúltimo texto incluído na presente edição (pp. 148-154) consiste em apontamentos para uma pseudoentrevista em que Fernando Pessoa recorda a génese e a história da revista Orpheu. No início de 1915, após ter passado dois anos no Brasil, Luís de Montalvor regressou a Lisboa com a ideia de criar uma revista luso-brasileira com o título Orpheu. Coincidentemente, Pessoa e Mário de Sá-Carneiro — ao longo do ano de 1914 e com a colaboração de Alfredo Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues — esboçaram sumários para uma revista literária que se deveria chamar Lusitânia, ou então Europa. Lusitânia era, aliás, o nome de uma revista que Pessoa planeava publicar ainda antes de travar conhecimento, em 1912, com Mário de Sá-Carneiro. Juntaram-se as duas iniciativas e, como Sá-Carneiro pôde financiar o empreendimento (graças ao pai), nasceu Orpheu, que teve dois números, publicados no final de março de 1915 e no final de junho do mesmo ano. Vários planos e tentativas, antes e depois do suicídio de Mário de Sá-Carneiro (abril de 1916), conduziram finalmente à impressão, em julho de 1917, de provas parciais para um Orpheu 3 que nunca chegaria a ser completado. Faltava, nomeadamente, a colaboração de Álvaro de Campos.

Pessoa, José de Almada Negreiros e outros colaboradores de Orpheu sempre insistiram no mútuo respeito existente pela in-

dividualidade de cada um, e é certo que não se impunha qualquer linha doutrinária que todos devessem seguir, mas Pessoa e Sá-Carneiro eram os verdadeiros dirigentes da revista. Foram eles que tomaram, por exemplo, a decisão unilateral de deixar gralhas na Introdução de Montalvor (pois «assim ainda se entende menos» — ver p. 153) e num soneto do carioca Ronald de Carvalho (para produzir um efeito mallarmeano), apesar de estes serem oficialmente os codiretores do primeiro número.

Fernando Pessoa e Sá-Carneiro procuravam surpreender, agitar as mentalidades, questionar os valores estéticos consagrados e escandalizar o bom senso, e não há dúvida que Orpheu representou um momento de rutura e viragem na história da literatura e cultura portuguesas. A revista e o impulso que ela consubstanciou tinham, todavia, significados distintos para os vários participantes. No caso de Fernando Pessoa, Orpheu estava intimamente ligada ao Sensacionismo.

Em alguns dos seus textos teóricos, Pessoa associa estreitamente o Sensacionismo a Álvaro de Campos (cujo lema é «Sentir tudo de todas as maneiras»), o que já de si é sugestivo, dado ter sido este o colaborador da revista que provocou mais reações e maior indignação nos jornais da época. De um modo geral, porém, Pessoa concebe o Sensacionismo como uma vasta corrente, uma «Grande Síntese» de movimentos anteriores e contemporâneos, e vê — ou acaba por ver — Orpheu como o seu veículo privilegiado. No segundo semestre de 1916 terá gizado um plano em que designa Orpheu como o «Órgão do Movimento Sensacionista»¹ e, na mesma altura, redigiu um prefácio para uma antologia, em inglês, dedicada aos sensacionistas por-

tugueses — todos «órficos». Nesse texto, figuram os nomes de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos e José de Almada Negreiros, mas também de Luís de Montalvor, cuja poesia, embora predominantemente simbolista, denota alguns «elementos sensacionistas» (p. 135).

Além do mais, o prefácio explica que os sensacionistas eram «descendentes diretos dos movimentos decadente e simbolista», decadência essa que foi biograficamente ficcionada em Álvaro de Campos, que supostamente passou do estilo decadentista patente em «Opiário» para o futurismo da «Ode Triunfal» (ambos publicados em Orpheu 1). Porém o prefaciador, ao mesmo tempo que admira Campos pelo seu «poder de sensação» à maneira de Walt Whitman, encontra nele um «poeta grego». Esta grecidade é sobretudo evidente na «Ode Marítima» (publicada em Orpheu 2), cuja «maravilha de organização» se prende com a sua estrutura tripartida — típica das odes gregas — de estrofe, antístrofe e epodo, como sabemos de outras referências de Pessoa ao poema. Assim, Álvaro de Campos representa, em si mesmo, a Grande Síntese pretendida pelo Sensacionismo, que tudo incluía para tudo superar.

O Sensacionismo promovido por Pessoa caracteriza-se por uma atitude cosmopolita de grande abertura — ao novo, ao antigo, ao nativo, ao estrangeiro — e por um contínuo esforço de renovação, por uma vontade de levar tudo mais longe. «Além Deus» é o eloquente título do conjunto de poemas que destinou a Orpheu 3, e as obras que publicou nos dois números da revista efetivamente editados constituem uma ilustração e súpula perfeitas do movimento nas suas várias vertentes, al-

gumas das quais já identificámos nas colaborações assinadas por Álvaro de Campos. Vejamos agora as colaborações do próprio Pessoa. Os seis poemas de «Chuva Oblíqua» (ou será este um único poema em seis partes?) são o melhor exemplo do Interseccionismo, movimento por ele teorizado, sobretudo em 1914, e que acabou por se confundir com o Sensacionismo, tornando-se uma faceta deste ismo mais abrangente. Algo semelhante aconteceu com o Paulismo, estilo consagrado em 1913 pelo poema «Pauis» (publicado por Pessoa em 1914, mas escrito e divulgado no ano anterior) e definível como um simbolismo exacerbado. «O Marinheiro» ainda denota fortes traços da estética «paúlica», mas tudo se complexifica. Em 1914 Pessoa vê este drama estático como uma «intersecção da Dúvida e do Sonho»² e em 1915 como uma expressão de Sensacionismo «fusionista» (p. 69).

A inclusão de obras de arte em Orpheu — o desenho de José Pacheco na capa do primeiro número, os quatro hors-textes de Santa Rita Pintor publicados no segundo e os hors-textes de Amadeo de Souza Cardoso previstos para o terceiro — recorda-nos que o Sensacionismo tem a ver, antes de mais nada, com as sensações: o ver, o sentir, o ouvir... Alguns dos seus contemporâneos acusaram Pessoa de intelectualizar tudo, de ser irremediavelmente cerebral — o que é verdade, se considerarmos a imaginação como apanágio da inteligência. Com efeito, não foi com um raciocínio árido e incolor, mas sim com a sua capacidade de sentir de forma imaginativa e vívida, que o poeta-fingidor logrou escrever obras tão diversas e cheias de visão, emoção, assombro e silêncio como aquelas que publicou em Orpheu.

Como se dê o caso de sermos colaborador desta revista, e como, caso — não a querendo por isso criticar — preferíssemos dar uma ideia da sua orientação, fatalmente consumiríamos um impossível número de colunas, limitar-nos-emos a algumas observações, que não constituirão crítica nem explicação, mas que visam apenas a orientar no assunto os espíritos curiosos e para quem meia palavra baste.

Como o leitor não sabe, o movimento romântico inglês foi iniciado definitivamente pela publicação, em 1798, das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge. Este livro — que contém dois dos maiores poemas de todas as literaturas, o «Ancient Mariner» de Coleridge e a «Tintern Abbey» de Wordsworth — teve por toda a Inglaterra um êxito de gargalhada. Entre os que mais riram destacou-se Byron, que, no *English Bards and Scotch Reviewers*, deu a qualquer dos poetas das *Ballads* uma desagradável proeminência ao ridículo. Até ao fim da vida Lord Byron teve sempre mais ou menos sob sátira esses dois poetas; mas acontece que a sua terceira fase, que é o seu maior — se não o seu único — título de glória, foi escrita sob a influência desses dois. Escusamos de historiar como o meio inglês se foi adaptando, e como Wordsworth acabou Poet Laureate; o caso de Byron, que morreu antes dessa adaptação estar feita, resume tudo o que, de ensinamento, estes factos possam sugerir.

Nas sóbrias laudas do seu «Essay Supplementary» à edição de 1815 das *Lyrical Ballads*, Wordsworth escreveu estes períodos:

«Se há conclusão que, mais do que qualquer outra, nos seja imposta pela revista, que fizemos, da sorte e do destino das obras poéticas, é a seguinte: que todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo *original*, tem tido sempre que criar o sentimento estético pelo qual há de ser apreciado; assim foi sempre e assim continuará a ser... Para o que é propriamente seu, ele terá, não só que limpar, senão que muitas vezes que abrir, o seu próprio caminho; estará no caso de Aníbal entre os Alpes.»

Estas palavras pertencem já à Eternidade. Chamamos sobre elas a atenção e o raciocínio do leitor. Não lhe diremos se é nossa opinião, ou não, que haja homens de génio entre os colaboradores de *Orfeu*. Isso não o auxiliaria a compreender, nem alteraria a decisão do futuro.

— O QUE QUER *Orpheu*?

— Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente¹ do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer cais europeu — mesmo aquele cais de Alcântara — para ter ali toda a terra em comprimido. E se chamo a isto *europeu*, e não americano, por exemplo, é que é a Europa, e não a América, a *fons et origo* deste tipo civilizacional, a região civilizada que dá o *tipo* e a *direção* a todo o mundo. Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceânia e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa.

Queremos, depois, uma arte que prove claramente que o Século XX vem depois dos séculos que vieram antes. Queremos uma arte que nada deixe perder do que o esforço das

diferentes épocas passadas produziu. Uma arte em que não fiquem fora o esoterismo ritual da literatura egípcia, o misticismo transcendental da Índia Antiga, o poder construtivo, harmónico, organizador da Antiga Grécia², a *curiosa felicitas* que é não só de Horácio, de quem Petrónio o disse, mas absolutamente da Renascença, tipicamente [a] que a Renascença deu, o egotismo e o panteísmo visual que o romantismo trouxe, a contribuição mais pequena, mais estreita, mas poderosamente despertadora do simbolismo, do decadentismo e dos vários movimentos (cubismo, futurismo, etc.) que têm origem na personalidade supremamente americana de Walt Whitman.

Chamo sensacionismo ao resultado desta Grande Síntese, deste Magnum Opus da alquimia espiritual. Emprego essa palavra dando um valor de definição e não de escola, um valor análogo ao da palavra *romantismo*, por exemplo, e não comparável ao das palavras *simbolismo*, *futurismo* ou *cubismo*, movimentos designatórios de escolas e correntes estreitas e fechadas.

A REVISTA PORTUGUESA *Orpheu*, cujo primeiro número apareceu agora, traz consigo o extraordinário interesse de fixar definitivamente uma corrente literária que de há pouco se vem esboçando em Portugal, mas cujos elementos não tinham ainda, que nos conste, conjugado os seus esforços de modo a pôr em violenta evidência o comum sentido da vida que atravessa aquelas tão divergentes e originais individualidades.

Este movimento que agora aparece à superfície da mentalidade portuguesa, com a revista de que falamos, tem, além da beleza do trabalho literário que apresenta, uma significação superior em que queremos insistir.

Nunca em Portugal tinha aparecido uma corrente literária que mostrasse originalidade, não relativa, senão absoluta; isto é, que *excedesse* as correntes literárias contemporâneas dos outros países. Tem havido, é certo, grandes figuras na literatura de Portugal. Mas o mais que elas têm feito é realizar, com maior o menor intensidade ou originalidade, arte integrada nas correntes europeias da sua época. Camões, por exemplo, que é um grande poeta, e, é claro, um poeta original, não trouxe nada de *fundamentalmente* novo para a literatura da Renascença, onde o seu génio estava integrado; apenas com originalidade e intensidade fez uma epopeia nacional em que nenhum elemento ultrapassava os

elementos da estética do tempo. Antero de Quental — para citar o outro poeta máximo português — mais não fez, do que tratar com personalidade e dolorosa profundidade elementos de inspiração que pertenciam à estética do período em que viveu.

No caso dos colaboradores de *Orpheu* não é assim. Não queremos dizer que eles são comparáveis a Camões ou a Antero de Quental, embora a prudência dite que nada de absoluto se diga de quem apenas começa a revelar-se. Mas o certo é que, desta vez, aparece em Portugal uma corrente literária que não só engloba todas as correntes do tempo — o que já seria uma coisa grande, e em Portugal uma coisa nova —, mas as excede e se apresenta com um carácter absolutamente novo, em relação a qualquer outra corrente ou obra, dentro ou fora do seu país de origem. Há aqui, neste primeiro número de *Orpheu*, já bastantes elementos para se poder afirmar isto com segurança. Há aqui, sem dúvida, uma nova forma literária, uma nova visão da Realidade e da Vida, uma nova forma de dar expressão às sensações e aos pensamentos.

Se excetuarmos a terrível «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos (que é propriamente apenas futurista, se bem que seja futurismo equilibrado, como nunca se vira), todos os outros autores, que se mostram ao público em *Orpheu*, entram na nossa definição.

O mais extraordinário é a grande divergência de individualidades que uma corrente tão nova já comporta. Há os poemas de Sá-Carneiro, perturbadores e geniais, os poemas

suaves e doentios de Ronald de Carvalho (brasileiro, segundo nos parece), os heráldicos e brilhantes sonetos de Alfredo Guisado, as líricas solenes e litúrgicas de Côrtes-Rodrigues, os deliciosos «Frisos», infantis e exóticos, do desenhador José de Almada Negreiros (são prosa, não desenho), e, finalmente, esse noturno «drama estático» de Fernando Pessoa, revelação de uma vida interior espantosamente rica, e onde o fogo central de uma tragédia que se passa apenas nos sonhos de três figuras (elas próprias talvez também sonhos) é contido dentro de uma sobriedade externa difícil de encontrar fora da Grécia antiga.

É com curioso interesse que aguardamos a continuação desta revista. Quais serão os destinos de tão original corrente literária? Decerto que, sejam quais forem, hão de ser qualquer coisa que se não espera e que não poderá deixar de causar surpresa.

UM GRUPO DE intelectuais portugueses, jovens todos naturalmente, acaba de atirar para o mercado literário uma revista trimestral, *Orpheu*, que merece, em verdade, séria atenção.

A priori, para quem sabe que, desde o «saudosismo» de Teixeira de Pascoaes, qualquer coisa de novo, difícil ainda de definir, surgiu em Portugal, era de prever, pelo simples aparecimento da revista, que se tratava de uma manifestação nova desse mesmo espírito, *saudosista*, *lusitanista*, ou como se lhe queira chamar, em que parece que ia entrando toda a nova literatura portuguesa.

Mas a leitura de *Orpheu* trouxe-nos uma impressão muito mais complexa e muito mais interessante. Não se trata de *saudosismo*, ou de *lusitanismo*. Trata-se de qualquer coisa que, logo à primeira vista, não se sabe porquê, tem dois aspetos — o da originalidade e o do cosmopolitismo. Ao contrário do *saudosismo*, que está fechado dentro de um conceito artístico, que nos seus criadores é com certeza elevado, mas que é estreito como pensamento humano e sobretudo como pensamento moderno, porque é pensamento que não pretende ser senão português, a escola de *Orpheu* (não sabemos se ela tem um nome) é internacionalista por excelência, resulta de uma síntese de todas as correntes modernas, e de

alguma coisa mais, que lhe é próprio, e que é onde consiste o seu maior valor e interesse.

Sem se ler *Orpheu* é impossível dar ideia do que seja esta nova escola literária portuguesa. Parecendo-se em certos pontos com o simbolismo, (o drama de Fernando Pessoa, que vem em *Orpheu*, é um prolongamento do simbolismo, ainda mais complexo mas mais disciplinado), em um ou outro ponto com o *saudosismo* (há elementos saudosistas, porém usados de uma maneira nova nos belos poemas de Alfredo Pedro Guisado e Côrtes-Rodrigues), e até, em alguns, com o cubismo e o futurismo (e estão neste caso tanto os poemas estranhos e profundos de Mário de Sá-Carneiro, e os trechos de prosa encantadora de Almada Negreiros, como as duas poesias, das quais uma absolutamente futurista, com que Álvaro de Campos fecha a revista), a nova escola portuguesa é contudo qualquer coisa mais do que todas essas escolas, e em qualquer das obras citadas há mais do que nós poderíamos definir.

O que para nós é inexplicável é a absoluta originalidade, que nos parece ter esta escola. Donde vem aos seus autores aquele modo de expressão tão novo, aquela tão curiosa interpretação da vida e das coisas? Raramente, no próprio simbolismo, que tem homens como Verlaine e Mallarmé, havia este poder de *sugestão*, que os novos literatos de *Orpheu* nos apresentam.

E o curioso equilíbrio, que resulta da nitidez inesperada de algumas frases justapondo-se a esse poder de sugestão, equilíbrio que parece, não de uma escola que surge, mas de uma escola já com experiência e tradições, mais nos dá que

pensar. Por mais que procuremos, não encontramos origem a esta escola. Será que, como Venus Anadiomene, surgiu de repente do seio das ondas? Não sabemos. O que nos parece é que Portugal, para nós realmente tão pouco conhecido, tem mais a conhecer e a admirar do que podem crer mesmo aqueles de entre nós que o conhecem. Mas só agora, depois da leitura de *Orpheu*, nos é possível reparar bem para isto.

Os DIRETORES DO ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito à arte e formas de arte que nessa revista foram praticadas, o seguinte:

(1) O termo «futurista», que designa uma escola literária e artística possivelmente legítima, mas, em todo o caso, com normas estreitas e perfeitamente definidas, não é aplicável ao conjunto dos artistas de ORPHEU, nem, até, a qualquer deles individualmente, ressalvado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e lamentáveis episódios de José de Almada Negreiros.

(2) Os termos «sensacionista» e «interseccionista», que, com maior razão, se applicaram aos artistas de ORPHEU, também não têm cabimento. Sensacionista é só Álvaro de Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só colaboração — a «Chuva Oblíqua» em ORPHEU 2.

(3) O termo «modernista», que por vezes também se applicou aos artistas de ORPHEU, não lhes pode também ser applicado, por isso que não tem significação nenhuma, a não ser para designar — porque assim se designou — a nova escola pragmatista e exegética dos Evangelhos, nascida adentro da Igreja Católica, e condenada pelo Papa, por excessivamente tendente a procurar a verdade.

(4) Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma coletiva. As designações coletivas só pertencem aos sindicatos, aos agrupamentos com uma ideia só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregário, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros.

(5) Os colaboradores de ORPHEU foram os seguintes: Mário de Sá-Carneiro, etc.

NOTA — Como não é possível que dois indivíduos de inteligência e personalidade estejam de acordo, por isso que cada um deles é um, os diretores de ORPHEU assinam ambos esta declaração conjunta com a declaração de «vencidos».

EH-LÁ!

Acaba de publicar-se o terceiro número de ORPHEU.

Esta revista é, hoje, a única ponte entre Portugal e a Europa, e, mesmo, a única razão de vulto que Portugal tem para existir como nação independente.

Ler ORPHEU é o único ato civilizado que é possível praticar hoje em Portugal, exceto o suicídio com ordem de incineração no testamento.

Comprar ORPHEU é regressar de África. Compreender ORPHEU é ter voltado de lá já há muito tempo.

Comprar ORPHEU é, enfim, ajudar a salvar Portugal da vergonha de não ter tido senão a literatura portuguesa. ORPHEU é todas as literaturas.

À venda em todas as livrarias.

Preço 50 centavos

(em português: 500 réis).

THE PORTUGUESE «SENSATIONISTS»

A Portuguese once said to me that the worst thing about Portugal was nobody knowing anything about it, not even the Portuguese. The phrase, which is no truer nor falser than such phrases usually are, is singularly right in respect to that curious Portuguese literary movement which its authors have called Sensationism.

Cubism, futurism and other lesser isms have become well-known and far-talked, because they have originated in the admitted centres of European culture. Sensationism, which is a far more interesting, a far more original and a far more attractive movement than those, remains unknown because it was born far from those centres.

It is, of course, a younger movement than cubism or futurism. Its authors have never tried to make it far-known. But it is due to them to give the movement that publicity they seem, if not to scorn, hardly to desire.

The Sensationists are, first of all, Decadents. They are the direct descendants of the Decadent and Symbolist movements. They claim and preach "absolute indifference to humanity, to religion and to fatherland". They do more and go as far sometimes as to assert that aversion. One of the Sensationists nearly got himself lynched by writing to a Lisbon

evening paper an insolent letter congratulating himself with the fact that Afonso Costa — the most popular Portuguese politician — had fallen off a tramcar and was at the doors of death¹. There is no reason to assert that any real malevolence lies at the back of statements of this kind; probably they are simply made “to irritate the native” (as the Portuguese say).

*

Sensationism began with the friendship between Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro. It is probably difficult to separate the part each of them had in the origin of the movement, and certainly quite useless to determine it. The fact is they built up the beginnings between them.

But each Sensationist worth mentioning is a separate personality, and they have naturally all interacted.

Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro stand nearest to the symbolists. Álvaro de Campos and Almada Negreiros are the nearest to the more modern style of feeling and writing. The others are intermediate.

Fernando Pessoa suffers from classical culture.

No sensationist has gone higher than Sá-Carneiro in the expression of what may be called, in sensationist, coloured feelings. His imagination — one of the very finest in modern literature, for he outdid Poe in the reasoning-tale, in “The Strange Death of Professor Antena” — rioted among the ele-

ments given it by the senses, and his colour-sense is one of the intensest ones in literary men.

Fernando Pessoa is more purely intellectual; his power lies more in the intellectual analysis of feeling and emotion, which he has carried to a perfection which renders us almost breathless. Of his static drama *The Sailor* a reader once said: "It makes the exterior world quite unreal", and it does. No more remote thing exists in literature. Maeterlinck's² best nebulosity and subtlety is coarse and carnal by comparison.

José de Almada Negreiros is more spontaneous and rapid, but he is none the less a man of genius. He is younger than the others, not only in age, but in spontaneity and effervescence. His is a very distinct personality, and the wonder is how he came about it so early.

Luís de Montalvor is the nearest to the symbolists. He is very little removed, in point of style and spiritual direction, from Mallarmé, who, it is not difficult to guess, must be his favourite poet. But there are clear sensationist elements in his poetry, things entirely out of Mallarmé, more intellectually deeper, more heartfelt in the brain, to speak quite sensationistically.

How far more interesting than the cubists and the futurists!

I never wished to know personally any of the sensationists, being persuaded that the best knowledge is impersonal.

Álvaro de Campos is excellently defined as a Walt Whitman with a Greek poet inside. He has all the power of sensation that Whitman had. He has all the vast power of intellectual, emotional and physical sensation that characterised Whitman. But he [also] has the precisely opposite trait — a power of construction and orderly development of a poem that no poet since Milton has attained. Álvaro de Campos' "Triumphal Ode", which is written in the Whitmanesque absence of stanza and regularity, has a construction and an orderly development which stultifies the perfection that "Lycidas", for instance, can claim in this particular. The "Naval Ode", which covers no less than 22 pages of *Orpheu*, is a very marvel of organisation. No German regiment ever had the inner discipline which underlies that composition, which, from its typographical aspect, might almost be considered as a specimen of futurist carelessness. The same considerations apply to the magnificent "Salutation to Walt Whitman", in the third *Orpheu*³.

The same considerations might almost apply to José de Almada Negreiros: if he were not less disciplined □.

The "Scene of Hatred", written by "José de Almada Negreiros, sensationist poet and Narcissus of Egypt" (as he calls himself)⁴ □.

He is said to have many unprinted works and some unprintable ones.

The sensationist who has published most is Mário de Sá-Carneiro. He was born in May 1890 and committed sui-

cide in Paris on the 26th April 1916. At the time the French papers called him, of course, a Futurist, though, and because, he was none.

His chief strength is in the body of his tales, but their length precludes their inclusion in this anthology.

As for modern Portuguese literature, the best thing is to go round the corner when it comes. It is the echo of an echo of something which was not worth saying. When it is not pure dirt, as in Abel Botelho's novels⁵, it ought to be dirt, at least to be something, as in the novels and poems of all the other authors.

All classic Portuguese literature hardly rises to the interesting; it hardly rises to the classic. Putting aside a few things in Camões, which are noble, several things of Antero de Quental, which are great, one or two things of Junqueiro, which are worth reading, if only to find how far he can educate himself out of having educated himself into Hugo, one poem of Teixeira de Pascoaes, who has spent the rest of his literary life in apologising in bad poetry for having written one of the very greatest love poems in the world — if this is excepted, and some minor things which are exceptions by their very being minor things, the sum and whole of Portuguese literature is hardly literature and scarcely ever Portuguese. It is Provençal, Italian, Spanish and French, occasionally English, in some people, like Garrett, who know enough French to read bad French translations of inferior

English poems and go right when they go wrong on that. Portuguese literature has some good prose; Vieira is a master anywhere, though he preached. It is also said he is a guide to the language, but that can be excused, because he is a guide to Machiavelli through his Jesuit nature. There are fine things in the early chroniclers, but they came before Portugal awoke to find itself missing all over the world, with all the oceans open to the people who hadn't dared to go there first.

One or two modern poets climb up to the interesting, but they are tired when they reach it, and sleep out the rest of their literary lives. Thus Pascoaes, who wrote an "Elegy"⁶ which stands above Browning's "Last Ride Together" as a metaphysical love poem, and after that a number of poems which stand below anything anybody likes to propose, and are an elegy on the inspiration of Pascoaes.

There are a lot of local great poets who suffer from not having been anything in a former incarnation, and acting on an anamnesis of that. Indian astrologers say that a child cannot be born except at certain moments of the world-breath. These poets and prose-writers got advantage of the intervals and filled them all up. You could hardly do that out of Portugal, but you can do it badly in Portugal.⁷

But the bad point about these classics is that, even when they are classics, they are not Portuguese. Any man of genius — when genius is concerned — could have done

that out of Portugal; so there was no use in doing it in Portuguese. We cannot admit a man writing in his native language unless he has something to say which only a man speaking that language could say. The great point about Shakespeare is that he could not but be English. That is why he wrote in English and was born in England. A thing that can just as well be said in one language as in another had better not be said at all. It is only new on the surface.

The Portuguese Sensationists are original and interesting because, being strictly Portuguese, they are cosmopolitan and universal. The Portuguese temperament is universal: that is its magnificent superiority. The one great act of Portuguese history — that long, cautious, scientific period of the Discoveries — is the one great cosmopolitan act in history. The whole people stamp themselves there. An original, typically Portuguese literature cannot be Portuguese, because the typical Portuguese are never Portuguese. There is something American, with the noise left out and the quotidian omitted, in the intellectual temper of this people. No people seizes so readily on novelties. No people depersonalises so magnificently. That weakness is its great strength. That temperamental nonregionalism is its unused might. That indefiniteness of soul is what makes them definite.

Because the great fact about the Portuguese is that they are the most civilised people in Europe. They are born civilised, because they are born accepters of all. They have nothing of what the old psychiatrists used to call misoneism, meaning

only hatred of things new; they have a positive love of novelty and change. They have no stable elements, as the French have, who only make revolutions for export. The Portuguese are always making revolutions. When a Portuguese goes to bed he makes a revolution, because the Portuguese who wakes up the next day is quite different. He is precisely a day older, quite distinctly a day older. Other people wake up every morning yesterday. To-morrow is always several years away. Not so this quite strange people. They go so quick that they leave everything undone, including going quick. Nothing is less idle than a Portuguese. The only idle part of the nation is the working part of it. Hence their lack of evident progress.

There are only two interesting things in Portugal — the landscape and *Orpheu*. All the packing in between is used-up rotten straw. It has served in outer Europe and comes to an end in between the two interesting things in Portugal. It sometimes spoils the landscape by putting Portuguese people on it. But it cannot spoil *Orpheu*, because that is Portugal-proof.

I had been a day and a half in Portugal when I noticed the landscape. It took me a year and a half to notice *Orpheu*. It is true I landed in Portugal from England at the same time as *Orpheu* from Olympus. But that does not matter and is only a God-sent coincidence, which I accept and am thankful for.

If there were any instinct of the sensible in modern writing, I would begin with the landscape and finish up

with *Orpheu*. But, God be thanked, there is no instinct of the sensible in modern writing, so I leave the landscape and begin and end with *Orpheu*. The landscape is there all the time and can be looked at by those who choose and can go. *Orpheu* is there but it can hardly be read by all. At best it can be read by very few. But it is worth reading. It is worth learning Portuguese to read it. Not that there is any Goethe or Shakespeare in it. But there is enough to compensate for there being no Goethe nor Shakespeare. *Orpheu* is the sum and synthesis of all modern literary movements; that is why it is more worthy of being written about than the landscape, which is only the absence of the people who live in it.

Orpheu is a quarterly review of which, though it began a year and a half ago, only three numbers have appeared. That means nothing except that it means nothing. It has about eighty pages to each number and not very many collaborators covering those eighty pages. Some run through the three numbers, and others alternate. They are extraordinarily varied considering their small number and the fact that they are all very modern. Each number adds a new interest to this marvellous synthetic movement. I am waiting for the fourth number with absolute anguish. It may be silly, though it is true to say there is much more unexpectedness and interest in *Orpheu* than there is in the present War.

OS «SENSACIONISTAS» PORTUGUESES

Um português disse-me, certa vez, que a pior coisa de Portugal era ninguém saber nada sobre ele, nem sequer os portugueses. Esta frase, nem mais verdadeira nem mais falsa do que tais frases costumam ser, ajusta-se singularmente a esse curioso movimento literário português denominado Sensacionismo pelos seus autores.

O cubismo, o futurismo e outros ismos menores tornaram-se bem conhecidos e muito falados porque tiveram origem nos centros reconhecidos da cultura europeia. O Sensacionismo, que é um movimento muito mais interessante, muito mais original e muito mais atractivo do que eles, permanece desconhecido por ter nascido longe desses centros.

Claro que se trata de um movimento mais jovem do que o cubismo ou o futurismo. Os seus autores nunca fizeram grande esforço para o divulgar. Compete-lhes, porém, dar a esse movimento a publicidade que parecem, se não desprezar, quase não desejar.

Os sensacionistas são, em primeiro lugar, decadentes. São os descendentes diretos dos movimentos decadente e simbolista. Reivindicam e proclamam «absoluta indiferença para com a humanidade, a religião e a pátria». E vão mais longe, chegando a afirmar, por vezes, essa aversão. Um sensacionista quase se fez linchar por

escrever a um vespertino lisboeta uma carta insolente na qual se regozijava com o facto de Afonso Costa — o mais popular político português — ter caído de um eléctrico e estar às portas da morte.¹ Não há motivo para afirmar que existe genuína malevolência por detrás de declarações deste género; provavelmente apenas são feitas «para irritar o indígena» (como dizem os portugueses).

*

O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Será, provavelmente, difícil separar o papel desempenhado por cada um deles na origem do movimento e, decerto, inteiramente inútil determiná-lo. O facto é que, entre os dois, o iniciaram.

Porém, cada sensacionista digno de menção é uma personalidade distinta e, como é natural, todos interagiram entre si.

Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro são os mais próximos dos simbolistas. Álvaro de Campos e Almada Negreiros os que mais se aproximam do estilo moderno de sentir e de escrever. Os outros são intermédios.

Fernando Pessoa sofre de cultura clássica.

Nenhum sensacionista se elevou acima de Sá-Carneiro na expressão do que, em linguagem sensacionista,

se poderá chamar sentimentos coloridos. A sua imaginação — uma das melhores da literatura moderna, pois superou Poe no conto dedutivo, em «A Estranha Morte do Professor Antena» — regalava-se desbragadamente por entre os elementos que lhe eram oferecidos pelos sentidos, e o seu sentido da cor é dos mais intensos que se encontram em homens de letras.

Fernando Pessoa é mais puramente intelectual; o seu poder reside mais na análise intelectual do sentimento e da emoção, por ele levada a uma perfeição que quase nos deixa sem fôlego. Do seu drama estático *O Marinheiro* um leitor disse, certa vez: «Ele torna o mundo exterior completamente irreal» e, efetivamente, assim é. Não existe coisa mais remota na literatura. A melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck² é grosseira e carnal em comparação.

José de Almada Negreiros é mais espontâneo e rápido, o que não o impede, todavia, de ser um homem de génio. É mais jovem do que os outros, não só em idade, mas também na espontaneidade e na efervescência. Constitui uma personalidade muito distinta, e o que admira é tê-la desenvolvido tão cedo.

Luís de Montalvor está mais próximo do que os outros dos simbolistas. Em termos de estilo e orientação espiritual, muito pouco o distancia de Mallarmé, o qual, como facilmente se adivinha, deverá ser o seu poeta preferido. Contudo, a sua poesia contém elemen-

tos sensacionistas evidentes, coisas inteiramente alheias a Mallarmé, intelectualmente mais profundas, mais sinceramente sentidas no cérebro, para falar inteiramente ao modo dos sensacionistas.

Como são bem mais interessantes do que os cubistas e os futuristas!

Nunca quis conhecer pessoalmente nenhum dos sensacionistas, visto estar persuadido de que o melhor conhecimento é impessoal.

Álvaro de Campos é excelentemente definido como sendo um Walt Whitman com um poeta grego no seu interior. Tem todo o poder de sensação que tinha Whitman. Possui todo o enorme vigor da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman, mas [também] a feição exatamente oposta — um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta desde Milton logrou atingir. A «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos, escrita com a ausência de estrofe e de ritmo regular características de Whitman, apresenta uma construção e um desenvolvimento ordenado que amesquinham a perfeição que «Lycidas», por exemplo, pode reivindicar neste aspeto. A «Ode Marítima», que ocupa nada menos de 22 páginas de *Orpheu*, é um verdadeiro prodígio de organização. Nenhum regimento alemão jamais teve a disciplina in-

terna que sustenta essa composição, a qual, pelo seu aspeto tipográfico, quase se poderia considerar como um exemplar de desleixo futurista. As mesmas considerações se aplicam à magnífica «Saudação a Walt Whitman», publicada no terceiro *Orpheu*³.

As mesmas considerações quase se poderiam aplicar a José de Almada Negreiros: se ele não fosse menos disciplinado □.

«A Cena do Ódio», escrita por «José de Almada Negreiros, poeta sensacionista e Narciso do Egipto» (como se autodenomina)⁴ □.

Diz-se que ele tem muitas obras não publicadas e algumas impublicáveis.

O sensacionista que mais publicou é Mário de Sá-Carneiro. Nasceu em Maio de 1890 e suicidou-se em Paris a 26 de abril de 1916. Na altura, os jornais franceses chamaram-lhe futurista, é claro, ainda que, e porque, ele não o fosse.

O seu principal mérito reside no conjunto dos seus contos, cuja extensão obsta, no entanto, à sua inclusão na presente antologia.

Quanto à moderna literatura portuguesa, o melhor é «dobrar a esquina» quando ela aparece. É o eco de um eco de um eco de algo que não valia a pena ter sido dito. Quando não é puro lixo, como nos romances de

Abel Botelho⁵, deveria sê-lo, para ao menos ser alguma coisa, como no caso dos romances e poemas de todos os outros autores.

Toda a literatura clássica portuguesa dificilmente chega a ser interessante; dificilmente chega a ser clássica. Pondo de parte algumas coisas de Camões, que são nobres, várias coisas de Antero de Quental, que são grandiosas, uma ou duas coisas de Junqueiro, que vale a pena ler, nem que seja para constatar até que ponto ele se pode desinstruir de tudo o que aprendeu com Hugo, um poema de Teixeira de Pascoaes, que tem passado o resto da sua vida literária a pedir desculpa, em má poesia, por ter escrito um dos maiores poemas de amor do mundo⁶ —, excetuando isto e algumas coisas menores, que são exceções precisamente por serem menores, em termos globais a literatura portuguesa dificilmente será literatura e quase nunca se poderá dizer portuguesa. É provençal, italiana, espanhola e francesa, ocasionalmente inglesa, em alguns, como Garrett, que sabia suficiente francês para ler más traduções francesas de poemas ingleses inferiores e acertar onde eles erram. A literatura portuguesa tem alguma prosa boa; Vieira é um mestre em qualquer lugar, embora fosse um pregador. Também se diz que é um guia em matéria de linguagem, mas isso pode ser desculpado, porque é um guia para Maquiavel através da sua natureza jesuítica. Há coisas excelentes nos primeiros cronistas, mas estes

surgiram antes de Portugal ter dado consigo ausente por todo o mundo, com todos os mares abertos aos povos que não ousaram lá ir primeiro.

Um ou dois poetas modernos conseguem guindar-se ao interessante, mas estão cansados quando lá chegam, e passam o resto das suas vidas literárias a dormir. É o caso de Pascoaes, que escreveu uma «Elegia» que se eleva acima de «Last Ride Together», de Browning, como poema de amor metafísico, e a seguir vários poemas que ficam abaixo de tudo o que se queira sugerir e que são uma elegia à inspiração de Pascoaes.

Muitos grandes poetas locais sofrem por não terem sido nada numa encarnação anterior, e agem com base na anamnese desse facto. Os astrólogos indianos dizem que uma criança só pode nascer em determinados momentos da respiração do mundo. Estes poetas e prosadores aproveitaram os intervalos e preencheram-nos todos. Dificilmente se poderia fazer isso fora de Portugal, mas em Portugal é possível fazê-lo mal.⁷

Mas o mal destes clássicos é que, mesmo quando são clássicos, não são portugueses. Qualquer homem de génio — quando há génio em causa — poderia ter feito o mesmo fora de Portugal; por isso não valia a pena fazê-lo em português. Não podemos admitir que um homem escreva na sua língua natal a não ser que tenha algo a dizer que só um falante dessa língua consiga dizer. O que

Shakespeare tem de bom é só poder ter sido inglês. Por isso escreveu em inglês e nasceu em Inglaterra. Uma coisa que tanto possa ser dita numa língua como noutra, mais vale ficar por dizer. Só é nova à superfície.

Os sensacionistas portugueses são originais e interessantes porque, sendo estritamente portugueses, são cosmopolitas e universais. O temperamento português é universal: é essa a sua magnífica superioridade. O único grande ato da história portuguesa — esse longo, cauteloso, científico período dos Descobrimentos — é o grande ato cosmopolita da história. Nele se retrata o povo inteiro. Uma literatura original, tipicamente portuguesa, não pode ser portuguesa, porque os portugueses típicos nunca são portugueses. Há algo de americano, fora o ruído e o quotidiano, no temperamento intelectual deste povo. Nenhum povo se apropria tão prontamente das novidades. Nenhum povo se despersonaliza de forma tão magnífica. Essa fraqueza é a sua grande força. Esse não-regionalismo temperamental o seu desusado poder. É essa indefinição da alma que o define.

Porque o que os portugueses têm de excelente é serem o povo mais civilizado da Europa. Nasceram civilizados, porque nascem capazes de aceitar tudo. Nada têm daquilo a que os antigos psiquiatras costumavam chamar misonéismo, termo que apenas significa aversão às coisas novas; adoram a novidade e a mudança. Não possuem elementos estáveis, como os franceses, que só

fazem revoluções para exportação. Os portugueses estão sempre a fazer revoluções. Quando um português se vai deitar faz uma revolução, porque o português que acorda no dia seguinte é muito diferente. Tem precisamente mais um dia, muito distintamente mais um dia. Outros povos acordam todas as manhãs como se fosse ontem. O amanhã está sempre a vários anos de distância. Não é assim com esta estranha gente. Vai tão depressa que deixa tudo por fazer, incluindo andar depressa. Nada é menos preguiçoso do que um português. A única parte indolente do país é a trabalhadora. Daí a sua manifesta falta de progresso.

Há apenas duas coisas interessantes em Portugal — a paisagem e *Orpheu*. Todo o material de embalagem que há pelo meio é palha usada e podre. Serviu lá fora, no resto da Europa, e acaba os seus dias entre as duas coisas interessantes existentes em Portugal. Às vezes estraga a paisagem pondo nela portugueses, mas não pode estragar *Orpheu* porque é à prova de Portugal.

Estava em Portugal há dia e meio quando reparei na paisagem. Levei ano e meio a reparar em *Orpheu*. É verdade que desembarquei em Portugal, vindo de Inglaterra, na mesma altura em que *Orpheu* chegou do Olimpo. Isso não interessa, porém, sendo apenas uma coincidência providencial, que aceito com gratidão.

Se existisse uma réstia de sensatez na literatura moderna, eu começaria pela paisagem e terminaria com

Orpheu. Mas, graças a Deus, não há réstia de sensatez na literatura moderna e, por isso, deixo a paisagem em paz e começo e termino com *Orpheu*. A paisagem está lá sempre e pode ser contemplada pelos que quiserem e puderem lá ir. *Orpheu* está lá, mas dificilmente pode ser lido por toda a gente. Se tanto, poderá ser lido por muito poucos. Mas vale a pena lê-lo. Vale a pena aprender português para o ler. Não porque haja nele um Goethe ou um Shakespeare, mas há o suficiente para compensar o facto de não haver nele nenhum Goethe ou Shakespeare. *Orpheu* é a súpula e a síntese de todos os movimentos literários modernos; por isso vale mais escrever sobre ele do que sobre a paisagem, que é apenas a ausência de quem nela vive.

Orpheu é uma revista trimestral, da qual, apesar de ter começado há um ano e meio, apenas foram publicados três números. Isso nada significa, a não ser que nada significa. Cada número tem cerca de oitenta páginas e não são muitos os colaboradores que as fazem. Uns figuram nos três números e outros alternam-se. São extraordinariamente variados, atendendo ao seu pequeno número e ao facto de serem todos muito modernos. Cada número acrescenta um novo interesse a este movimento de síntese maravilhoso. Aguardo o quarto número com extrema ansiedade. Poderá ser absurdo, ainda que seja verdadeiro, dizer que há muito mais imprevisto e interesse em *Orpheu* do que na presente guerra.

É SÓ PELO INFERIOR — o banal, o factício, o extravagante — que agimos sobre a nossa época.

Foi pela sentimentalidade falsa e fruste, pela declamação oca e pomposa, pela verbosidade cantante, que Victor Hugo foi ídolo do seu tempo. O profundo instinto do ritmo — ele é dos maiores ritmistas que tem havido, considerando sobretudo que trabalhava dentro dos limites apertadíssimos do verso clássico francês —, o profundo e orgânico conhecimento da língua francesa, a segurança epigramática da dicção analógica e metafórica — as virtudes pelas quais sobrevive — só hoje plenamente lhas reconhecemos, nem estamos ainda fora dos últimos rastros da reação contra ele que nem essas lhe reconhecia.

Mais curioso, ainda, é o caso de Shakespeare. As virtudes supremas de Shakespeare são o poder de impersonalização, de se consubstanciar com a alma de qualquer personagem que inventasse ou adaptasse e a animar com uma vida íntima completa; a compreensão profunda dos estados trágicos da vida — a paixão intensa, a perturbação profunda, a loucura; e o poder, por ninguém igualado, de dicção, pelo qual a coisa mais simples é transmudada, em frases inconcebíveis antes de vistas, em qualquer coisa de outro mundo e de um entendimento que não é o humano. Quem tenha percorrido as referências, que são escassas em número e pobres em sentido, que

foram feitas a Shakespeare nos cem anos que se seguiram ao fim (1610) da sua carreira, terá visto que, descontada a pouca linguagem de elogio convencional, que como tal nada significa, ninguém do tempo dele, ou do século que se lhe seguiu, deu pela existência de qualquer dessas virtudes poéticas. O mesmo Milton, fora as linhas convencionais e sem sentido que formalmente lhe dedicou no início da segunda edição do Fólio, refere-se-lhe, já com sinceridade, no «Il Penseroso», e o mais que diz é que «o dulcíssimo Shakespeare, filho da fantasia, / Trila as suas notas naturais dos bosques»¹, como se se tratasse de um vago bucólico, e não do maior trágico do mundo, do maior intuitivo da alma humana.

Shakespeare, contudo, de algum modo foi apreciado no seu tempo. Foi apreciado como pessoa que tinha graça. O seu golpe de espírito, extravagante e grotesco, é que fizera parca-mente notável a sua personalidade. Em palavras do nosso tempo, este assombroso poeta foi conhecido dos seus contemporâneos como entre nós hoje é um revisteiro, e, ainda assim, não dos mais célebres.

Citei, um após outro, um grande poeta da segunda ordem e um grande poeta da primeira. Citarei agora, para complemento da prova, um exemplo muito diferente. Citarei o exemplo do nosso *Orpheu*. Não invocarei o *parva componere magnis*², pois que o exemplo vale precisamente porque está noutro nível, e o ser direto e pessoal o meu testemunho dele lhe dá a valia que, de outro modo, se lhe poderia negar.

Nós do *Orpheu* fazíamos, em nossa literatura, a expressão de estados complexos e contraditórios da alma, e o fazíamos através de uma linguagem complexa e contraditória também,

em que, para devidamente se exprimirem ideias anormais, se empregava uma sintaxe anormal, epítetos que ninguém diria terem que ver com os substantivos que adjetivavam, e outros fenómenos assim. Ninguém sentiu a nossa verdade — a realidade de sensibilidade que, nova e nossa, trazíamos: o que todos sentiram foi a extravagância da expressão. E tivemos, então, os que riam de nós por nos não perceberem; e tivemos os que nos seguiram por nos não perceberem também. Estes últimos imitavam em nós precisamente o que em nós era exterior e por vezes accidental — o mesmo de que os outros riam.

Sucedeu um caso típico, que não deixarei de relatar. Querendo um dia dar concisamente a ideia — não importa se verdadeira ou falsa — de que Deus criara o mundo, não do Nada, mas da Sua própria substância, escrevi um poema (ainda inédito) chamado «A Voz de Deus», e nesse poema traduzo aquela ideia fazendo Deus dizer ao Mundo: «Ó universo, eu *sou-te*». Dei a ideia de criação e, no mesmo tempo, identidade pela transitivação do verbo ser. Sá-Carneiro achou esta ideia admirável, e, querendo dar o mesmo sentido num nível diferente, serviu-se naturalmente da mesma violência sintática, escrevendo «sou-me». Um nosso amigo, então muito jovem, foi tomado de entusiasmo por este modo de dizer, e, não curando de pensar a que ideia correspondia, ou, até, se corresponderia a qualquer coisa, escreveu várias coisas como «plenitude de ser-ses».

Aqui temos, de um modo completo, como se age sobre a própria época. Age-se sobre ela, não direi pela inferioridade, mas, por certo, pela inferioridade da nossa superioridade.

— COMECEMOS POR distinguir três coisas que habitualmente se confundem quando se fazem referências ao *Orpheu* ou aos «poetas do *Orpheu*». Por *Orpheu* entende-se umas vezes a revista com aquele nome, de que saíram só dois números, em março e junho de 1915; outras vezes os que estiveram ligados a ela, ainda que como simples espetadores próximos ou amigos, e sem que nela influíssem ou colaborassem; outras vezes ainda, os que escreveram subsequentemente em estilo semelhante ou aproximado ao dos que de facto colaboraram no *Orpheu*.

— Ora eu parto do princípio de que o que você quer saber é como se organizou e lançou a revista *Orpheu*, e de como foi recebida. É a isso, pois, que vou responder. Isto explicará desde logo, evitando confusões ou melindres que sem esta explicação se poderiam sentir justificados, por que motivo não cito vários poetas e escritores que, pela mesma altura ou mais tarde, escreveram em estilo ou modo parecido com o nosso. Explicará também porque não vou buscar antecedentes, episódios anteriores à preparação do *Orpheu*, ou até as origens, reais ou presumíveis, da corrente literária, pois foi uma corrente e não uma escola, que se manifestou no *Orpheu* mas já antes começara.

— Vamos, pois, ao caso do aparecimento da revista. Em princípios de 1915 (se não me engano) regressou do

Brasil Luís de Montalvor, e uma vez, em fevereiro (creio), encontrando-se no Montanha comigo e com o Sá-Carneiro, lembrou a ideia de se fazer uma revista literária trimestral — ideia que tinha tido no Brasil, tanto assim que trazia para colaboração alguns poemas de poetas brasileiros jovens, e a ideia do próprio título da revista — *Orpheu*. Acolhemos a ideia com entusiasmo, e como o Sá-Carneiro tinha, além do entusiasmo, a possibilidade material de realizar a revista, passou imediatamente a dar o caso por decidido, e desde logo se começou a pensar na colaboração. Contanto mais entusiasmo acolhemos a ideia quanto é certo que ambos nós havíamos projetado varias revistas, mas sempre, por qualquer razão, os projetos haviam esquecido. O que esteve mais próximo de se realizar foi o de uma revista pequena, intitulada *Europa*, que abriria por um manifesto, de que escrevi apenas uns quatro parágrafos, com colaboração ocasional de Sá-Carneiro, e de que me lembro ser uma das principais afirmações a da nossa necessidade de «reagir em Leonino» contra o ambiente — frase tendente, é claro, para a perfeita elucidação do público.

— O certo, porém, é que se decidiu publicar o *Orpheu*. Sem perda de tempo se adotaram o nome e a periodicidade, e se estabeleceu o número de páginas — de 72 a 80 em cada número. E ficou igualmente assente que figurariam como diretores o Luís de Montalvor e um dos poetas brasileiros seus amigos — Ronald de Carvalho. Digo «figurar como diretores» sem intuito algum reservado. A direção real da revista era, e foi sempre, conjunta, por estudo e combinação

entre nós três e também o Alfredo Guisado e o Côrtes-Rodrigues, de quem falarei a seguir. Ficou assente também que o Luís de Montalvor escrevesse o prefácio da revista, o que de facto fez, não colaborando porém no primeiro número por não ter pronto ou não considerar pronto o poema com que de facto colaborou no segundo.

No mesmo dia ou no dia seguinte expusemos, Sá-Carneiro e eu, a ideia da revista ao Alfredo Guisado e ao Côrtes-Rodrigues, e pode dizer-se que o número ficou completo, sobretudo depois de termos obtido a colaboração do Almada Negreiros, que providencialmente tinha completado uma pequena série, interessantíssima, de trechos em prosa, a que chamou «Frisos» quando os inseriu na revista.

O *Orpheu* foi logo para a tipografia, ficando eu apenas a completar o «Opiário» do meu personagem Álvaro de Campos, que embora hipoteticamente escrito antes da «Ode Triunfal» o foi realmente depois.

O número foi de facto bem organizado. Começava, à parte o prefácio, com uns poemas do Sá-Carneiro e fechava com a «Ode Triunfal» do meu velho e inexistente amigo Álvaro de Campos. E, a propósito de «Ode Triunfal». Para dar, mesmo para os próximos de nós, uma ideia de individualidade do Álvaro de Campos, lembrei ao Alfredo Guisado que fingisse ter recebido essa colaboração da Galiza; e assim se obteve papel em branco do Casino de Vigo, para onde passei a limpo as duas composições. Lembro-me ainda do António Ferro e Augusto Cunha¹, então muito novos, e que frequentemente iam pelos Irmãos Unidos, lerem aten-

tamente, 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 será como você escreve, mas o que é é a vida». Senti que só a sua amizade me poupava à afirmação implícita de que Álvaro de Campos valia muito mais do que eu.

— Assim a blague começava em casa?

— A blague? De certo modo. Mas é bom entendermos sobre isso de blague, pois fomos acusados de «fazer blague» em tudo quanto escrevíamos e fazíamos.

Quando vi que o *Orpheu* era dado como propriedade de «Orpheu Ltda.» observei ao Sá-Carneiro que era preferível dizer «Empresa do Orpheu» ou coisa parecida, e não empregar uma designação de sociedade por quotas. «E se alguém se lembrar de nos pedir a certidão de registo no Tribunal do Comércio?» «Você crê?» disse o Sá-Carneiro. «Deixe ir assim. Gosto tanto, tanto da palavra *limitada*». «Está bem» respondi, «se o caso é esse, vá. Mas, olhe lá, que serviço é este de o António Ferro figurar como editor? Ele não pode ser editor porque é menor». «Ah, não sabia, mas assim tem muito mais piada!» E o Sá-Carneiro ficou contentíssimo com a nova ilegalidade. «E o Ferro não se importa com isso?» perguntei. «O Ferro? Então você julga que eu consultei o Ferro?». Nessa altura desatei a rir. Mas de facto, informou-se o Ferro e ele não se importou com a sua editoria involuntária nem com a ilegalidade dela.

[...]

— Sá-Carneiro gostou muito que eu o definisse como um histero-epilético e a mim mesmo como um histero-neurasténico; dou mais, aliás, pela segunda classificação do que pela primeira. Quando se tratou, porém, de encaixar entre as psiconevroses criaturas de uma saúde mental tão indacente como o Alfredo Guisado ou o Côrtes-Rodrigues, a psiquiatria — ou, pelo menos, a minha — foi abaixo. «São rapazes de muito talento, mas infelizmente são normais», queixou-se então o Sá-Carneiro. [...]

— Tampouco éramos futuristas, como vulgarmente se crê. Ligado ao *Orpheu* houve só um futurista, Guilherme de Santa Rita, ou, como a si mesmo se designava, Santa Rita Pintor. Mas Santa Rita, que era inteligentíssimo e muito pitoresco e nos moeu o juízo a todos com a sua mania de converter o *Orpheu* numa revista futurista, não esteve ligado ao *Orpheu* senão no número 2. De resto, sei só de três futuristas em Portugal — Santa Rita, Amadeo de Souza Cardoso (e esse não sei bem se era propriamente futurista) e José de Almada Negreiros. O Almada, porém, não era futurista no tempo do *Orpheu*; só mais tarde, e quando há muito o *Orpheu* cessara, se declarou futurista.

— De nós, os primeiros da revista, só Sá-Carneiro, embora não fosse futurista, tinha simpatia pelo futurismo — mais, porém, pelo seu lado de escândalo e barulho que pelo seu lado artístico, supondo que no futurismo o haja. Por mim, nunca aceitei o futurismo, nunca simpatizei com o

futurismo, nunca — nem por blague — escrevi coisa que se parecesse com o futurismo. Bem sei que me chamaram futurista como aos outros, e eu nem me importei nem nada disse. Mas coisas piores me chamaram, como aos outros, e também com isso não me importei.

— À roda de nós havia outros rapazes, mais novos, que mais ou menos seguiram, então ou depois, a nossa corrente — uns com individualidade real e própria, outros com um mimetismo desculpável.

— No *Orpheu*, corrente ou revista, não havia chefes nem mestres. É costume, de vez em quando, atribuir uma chefia ou a Sá-Carneiro, ou a mim, ou a nós ambos. Isso, porém, não é exato. Nenhum de nós se propôs ser chefe de qualquer coisa ou influir, em estilo de chefe, sobre os outros. Tanto eu como Sá-Carneiro éramos individualistas absolutos — Sá-Carneiro instintivamente, eu com instinto, inteligência e tudo. Nenhum de nós admitiria sequer aquilo que há de antipático em toda a chefia — a invasão da personalidade alheia pela nossa, a perversão, pela sugestão, da liberdade que cada um tem de ser quem é.

Por exemplo... Revíamos nós, Sá-Carneiro e eu, as provas da primeira folha, quando me surgiu, no prefácio de Luís de Montalvor, a frase «maneiras ou formas» transtornada em «maneiras de formas». Ia a emendar, quando o Sá-Carneiro me suspendeu. «Deixe ir assim, deixe ir assim: assim ainda se entende menos.»

Um sonetinho de Ronald de Carvalho vinha, por distração ou outro qualquer motivo, mal pontuado. Tinha só um ponto no fim das quadras e outro no fim dos tercetos. Esta

deficiência lembrou-me a extravagância de Mallarmé, alguns de cujos poemas não têm pontuação alguma, nem no fim um ponto final. E propus ao Sá-Carneiro, com grande alegria dele, que fizéssemos, por esquecimento voluntário, a mesma coisa ao soneto de Ronald de Carvalho. Assim saiu. Quando mais tarde um crítico apontou indignadamente que «a única coisa original» nesse soneto era não ter pontuação, senti deveras um rebate longínquo num arremedo de consciência. Depressa me tranquilizei a mim mesmo. A falta de fim justifica os meios.

NÓS OS DE «ORPHEU»

Anunciou Almada, no segundo número de *SW*, que neste terceiro se inseriria colaboração dos que foram de *Orpheu*. Cumpre-se.

Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuram literariamente na revista extinta e inextinguível a que ambos pertencemos. Excluídos, por motivo de estreiteza de tempo e largueza de distância, os dois colaboradores brasileiros — Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens — conseguimos que estivessem presentes todos os outros, com duas exceções, uma delas atenuada com o sacrifício do ineditismo.

De Ângelo de Lima, como nada descobrísemos de inédito, decidimos publicar aquele extraordinário soneto — dos maiores da língua portuguesa — em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos anos viveu e em que morreu. O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso.

Nada porém foi possível incluir de Côrtes-Rodrigues, que é diretamente de *Orpheu*, e os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática. Neste caso a dificuldade foi, como no dos brasileiros, geográfica: estas produções foram

coordenadas à pressa, Côrtes-Rodrigues vive nos Açores. Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Côrtes-Rodrigues se não embrenhe demasiado, como de há tempos se vai 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.

Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre.

Orpheu acabou. *Orpheu* continua.

FERNANDO PESSOA