

DIONÍSIO VILA MAIOR  
(org.)

# VIAGENS PELA IDENTIDADE E UTOPIA



# **VIAGENS PELA IDENTIDADE E UTOPIA**

## FICHA TÉCNICA

Título: *Viagens pela Identidade e Utopia*

Organização: Dionísio Vila Maior

Capa: pintura da autoria de Annabela Rita

Colecção: Vozes da História

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

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

Lisboa, Março de 2018

ISBN – 978-989-8916-11-2

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição–Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)



Dionísio Vila Maior  
(organização)

# Viagens pela Identidade e Utopia

CLEPUL  
2018

# Índice

Dionísio Vila Maior	
<i>Prefácio</i> . . . . .	v
Dionísio Vila Maior	
<i>Língua Portuguesa, Identidade e “Mística Coletiva”</i> . . . . .	1
Annabela Rita	
<i>Viagens: Patrimonialidade e Utopia</i> . . . . .	35
José Eduardo Franco	
<i>Paulo Ferreira da Cunha e a sua “Utopia” de uma constitui-</i> <i>ção internacional</i> . . . . .	45
Isabel Ponce de Leão	
<i>D. Juans e Marialvas (uma questão identitária nas artes e</i> <i>nas letras)</i> . . . . .	55
Dionísio Vila Maior	
<i>Orpheu em olhar dialógico</i> . . . . .	71
Annabela Rita	
<i>Refrações do protestantismo na literatura portuguesa – Re-</i> <i>tratística identitária</i> . . . . .	105
Mendo Castro Henriques	
<i>Raízes e Utopias do Nosso Tempo</i> . . . . .	121
Maria da Graça Gomes de Pina	
<i>André Álvares d’Almada: mercador de escravos ou mercante</i> <i>de literatura? Questões sobre a identidade cabo-verdiana quinhen-</i> <i>tista</i> . . . . .	129
Maria Aparecida Fontes	
<i>O ponto de vista como representação, identidade e poder:</i> <i>uma leitura do romance Um Crime Delicado, de Sérgio Sant’Anna</i> .	147

# ORPHEU EM OLHAR DIALÓGICO

Dionísio Vila Maior

Departamento de Humanidades | Universidade Aberta / Centro de  
Literaturas Lusófonas e Europeias

1. Em 6 de Fevereiro de 1909, Mário de Sá-Carneiro publica, na revista *Azulejos*, um conto intitulado *Página de um suicida*. Nesse conto, a personagem principal, Lourenço Furtado, aparece-nos com um desejo singular — não tanto por aquilo que essa personagem deseja, mas sobretudo por aquilo para que mediatamente esse desejo reenvia: ansioso, e curioso, perante o encontro com o desconhecido que tal ato envolve, Lourenço Furtado pretende suicidar-se, considerando-se, desde logo, diferente daqueles que morrem sem o desejar. Com esse caminhar voluntário ao encontro da morte, Lourenço Furtado acredita que, para além do estatuto de “descobridor”, seria igualmente referido como um “neurasténico”. No entanto, ele próprio refere:

[...] sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria talvez inventado o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta?... (SÁ-CARNEIRO, M., s/d: 128);

logo a seguir, responde:

A aviação... Pf... essa já nada me interessa depois dos último resultados dos Wrights e de Farman... Para o Pólo Sul partiu há pouco o Dr. Charcot... Não há dúvida, não: a única coisa interessante que existe actualmente na vida é... a morte! Pois bem, serei o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida... (*ibid.*)

Deixando de lado o que, em termos narratológicos, tal atitude implicaria, importa, acima de tudo, notar, nestas palavras, o significado assumido por dois elementos: por um lado, a ideia de *cansaço* civilizacional, inseparável de um (aparente) triunfalismo — creditado, no final do século XIX, pelo desenvolvimento científico-tecnológico; por outro lado, a sensação e o signo de *morte*, num contexto histórico-cultural singularizado precisamente pela paulatina ascendência da máquina. E o que da conexão entre estas duas ideias aqui interessa reter é o que de *desassossego* implicou a forte ambiência científico-tecnológica que decididamente marcou a segunda metade do século XIX e os inícios do século XX; como se, afinal, a *morte* não só fosse inerente a esse contexto histórico-cultural, mas também a ela conduzisse — o que não poderia deixar de inevitavelmente nos encaminhar de igual modo para a ideia de *crise*.

Na esteira desta reflexão, a representação literária desse sentimento seria, aliás, de igual modo feita mais tarde por Pessoa, pela voz de Bernardo Soares. Num fragmento sem data do *Livro do Desassossego* (mas, provavelmente, de 1917), inserido numa passagem culturalmente muito generosa quanto às ilações que permite retirar, este semi-heterónimo pessoano mostra-se afetado negativamente por um tempo histórico-cultural marcado, de forma indelével, pela sensação de intranquilidade; e se esse fragmento serve, em parte, para justificar a incerteza existencial que, de uma forma ou de outra, variavelmente marcou Fernando Pessoa, com facilidade nos conduz também a uma outra conclusão: a forte consciência de um tempo de crise. Depois de se referir ao “trabalho destrutivo das gerações anteriores” (PESSOA, F., 2010a: 144), lembra que a *insegurança* passou a caracterizar a vivência do homem ocidental, nas esferas “religiosa”, “moral” e “política”: “Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político”, escreve; e continua, pouco depois:

Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram “positividade”, essas gerações criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais não podia, evidentemente ser senão vítima, na política, dessa indisciplina; e assim foi que acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira (*ibid.*)<sup>1</sup>.

Não deixa de ser sintomático, nestas palavras, o facto de Pessoa definir o sentido da sua angústia, recorrendo à imagem flutuante da *inquietação* e da *confiança* — esta última bem patente no desejo de procura de novos caminhos por parte da civilização ocidental (“acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria [...] [íamos] à conquista de uma liberdade”); e, como se pode ver, as virtualidades semânticas decorrentes daquele sentimento de desassossego ligam-se intimamente a este (impreciso, é certo) desejo de “liberdade” e de “progresso”.

Ora, as palavras avançadas quer por Pessoa (pela voz *outra*), quer pela personagem Lourenço Furtado (do conto de Mário de Sá-Carneiro) são, a este propósito, inequívocas, quanto à matização de um estado cultural muito particular: um estado de crise civilizacional evidente, consequência (ou ‘reflexo’, talvez) de um forte desenvolvimento científico-tecnológico que, nos finais do século XIX, alterou consideravelmente todo um conjunto de vivências e referências culturais do homem ocidental.

2. Entretanto, a estas noções não é indiferente o modo como — quando indissociáveis da lucidez com que refletiram sobre a cultura portuguesa — alguns representantes da *Geração de 70* defenderam a urgência de uma ação intelectual renovadora. Recorde-se, a este propósito,

---

<sup>1</sup> Compare-se, ainda, estas palavras com um trecho de Soares (PESSOA, F., 2010a: 142-143), outro de Pessoa, sobre o Sensacionismo (PESSOA, F., 2009a: 183-184) e um outro atribuído ao Barão de Teive, sobre a perda de fé (por parte da geração a que pertence) nos “deuses das religiões antigas e [...] nos deuses nas irreligiões modernas” (PESSOA, F., 2007: 25).



o intuito programático de Antero de Quental, configurando um posicionamento ideológico-cultural alinhado com os desígnios gerais das *Conferências do Casino*. Num texto programático das *Conferências Democráticas*, Antero sublinha a necessidade premente de doutrinação e intervenção: “[...] ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam, na Europa; agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna; estudar as condições de transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa” (Antero de Quental, *apud* SIMÕES, J. G., s/d: 65).

Não têm nem significado, nem alcance estético-literário muito diversos as palavras de Eça de Queirós, quando, em Maio de 1971, aponta para o objetivo de natureza prática, “científica e experimental” (QUEIRÓS, E., 1978: 44) das *Conferências do Casino*: a oposição aos “aparatos retóricos” (*ibid.*). Foi assim, também nesse sentido, que a Geração de 70 (pontificada por Eça, Antero e Oliveira Martins) se insurgiu contra as concepções passadistas da Literatura e da História, advogando, pelo contrário, tanto a europeização de Portugal (na tentativa de integrar o nosso país no ambiente de progresso científico que despontava nas principais capitais europeias), como uma revolução ideológica de perfil socialista (através da qual se deveria denunciar uma exacerbada estética romântica e afirmar o dinamismo da História). E, com efeito, entre 1871 e 1890, Portugal assistiu, por parte daqueles escritores e intelectuais, a uma crítica geral à sociedade portuguesa (encarada como atrasada em relação à Europa): aos paradigmas culturais estabelecidos; aos baluartes ultrarromânticos; à influência da Igreja (apresentada como responsável na decadência dos povos peninsulares, pela sua posição antimodernista); ao tipo de jornalismo praticado; à monarquia.

É certo que nem todos os protagonistas da Geração de 70 partilhavam dos mesmos princípios. Lembre-se, a este propósito, a divergência entre Antero (que perfilhará a doutrina socialista) e Teófilo (que, pelo seu lado, decidirá-se-á pelo Republicanismo).

Independente de tudo isto, o que, no presente contexto, interessa sobretudo realçar é um ponto fundamental, de certo modo mundividente nos desideratos da Geração de 70 (que, note-se, se constitui como um grupo

ativo só depois de 1871): a concepção dinâmica e empenhada do fenómeno literário — que se traduz num *discurso de provocação*, suscetível de (com objetivos atestados por alguma agressividade) ilustrar com um cunho altamente pragmático o ideário defendido. Esse ideário (bebido em Marx, Comte, Flaubert, Baudelaire e Hegel) foi sustentado, então, à custa de uma rutura explícita contra a cultura (o desajustamento da cultura portuguesa às exigências da evolução histórica), a política (o regime monárquico-constitucional e o papel considerado negativo da Contra-Reforma...), a literatura (o sentimentalismo ultrarromântico, a falta de originalidade) e as práticas literárias oficiais (marcadas fundamentalmente pelo academismo)<sup>2</sup>.

Que essa rutura adquiriu foros de aberto antagonismo (entre os “poetas da nova geração” e os que, segundo estes, defendiam, tutelados por Castilho, uma concepção passadista da literatura e da sociedade) sabemos-lo através de alguns textos entretanto publicados, e que, pelo tom de antagonismo de que se revestiram, contribuíram para uma revisão da literatura portuguesa e, em última instância, do sentido da História de Portugal: concorreram para isso alguns textos, como as *Odes Modernas* e as *Tendências novas da poesia contemporânea* (de Antero), as *Visões dos Tempos* e *Tempestades Sonoras* (de Teófilo), o opúsculo *Bom Senso e Bom Gosto* (de Antero) e as conferências intituladas *Causas da decadência dos povos peninsulares* (proferida por Antero) e *A Literatura Nova: o Realismo como nova expressão de arte* (proferida por Eça).

De alguma forma, estes textos e o ideário que, de um modo geral, os norteou têm inerente a si uma linha de pensamento com um discurso específico que se aproxima, em parte, do *gesto* vanguardista, se por esse *gesto* compreendermos o timbre de agressividade que os marcou, assim como o processo de raciocínio que envolveram: a crítica do passado e a correlata orientação para a descoberta de novas expressões da sensibilidade estética.

---

<sup>2</sup>Lembre-se a reação sarcástica e negativa de Castilho, na carta-posfácio ao *Poema da Mocidade* (de Pinheiro Chagas), em relação às obras de Antero e de Teófilo e ao espírito irreverente dos jovens escritores, quando, zangado, verifica que, contra a prática frequente, se publicavam obras sem o seu *imprimatur*.

Esse *gesto*, encontrá-lo-emos de forma evidente décadas mais tarde em Fernando Pessoa, quando, em (provavelmente) 1914, referindo-se à literatura portuguesa de então, escreverá: “Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro” (PESSOA, F., 1966: 122). Como se vê, desde logo se torna evidente o alcance duplo destas afirmações: romper com a literatura do passado (e com os símbolos e imagens da memória cultural) e atualizar o futuro.

Por outro lado, não menos evidente é uma outra circunstância: o que nos parece significativo naquelas apreciações é aquilo que aparece perfeitamente definido e ativado por um conjunto de fatores que, com o aproximar do final do século XIX, ia configurando, em Portugal, uma crise geral no pensamento e nas instituições, com todo o sentimento de decadência socioeconómica e política que essa crise inevitavelmente emprestaria: a confirmação de uma alta taxa de analfabetismo, o aumento das dívidas externas, o alastramento de uma angústia literária e social ‘importada’ de França, a generalização de um pessimismo procedente da filosofia de Schopenhauer e a propagação, afinal, de uma inquietação geral perante a falência da civilização moderna, herdeira direta do Romantismo humanitário e do progresso científico.

3. A partir daqui, uma noção se impõe relativamente a esta impressão geral de intranquilidade na sociedade portuguesa; dependendo, mediata ou imediatamente, essa impressão de motivos culturais, literários, filosóficos ou sociais, cumpre relembrar um facto que, pela sua importância, muito contribuiu para que, entre nós, o sentimento de crise mais se aprofundasse: as consequências que, em Janeiro de 1890, o *Ultimato inglês* acarreta na vida cultura portuguesa: “O ultimato”, escreve José Vicente Serrão, “consistiu num lacónico telegrama enviado, em 11 de Janeiro de 1890, pelo governo inglês às autoridades nacionais, exigindo a imediata retirada das forças militares portuguesas estacionadas em territórios hoje correspondentes ao Zimbabwe e ao Malawi e ameaçando com uma intervenção militar, na ausência de resposta satisfatória por parte de Portugal”; e continua:

[...] em época de corrida à África, era imperioso não desacertar o passo com os demais e salvaguardar os direitos históricos de Portugal. Multiplicam-se então as chamadas “expedições científicas” ao continente africano, redobram-se os esforços diplomáticos e em 1886 as pretensões coloniais portuguesas adquirem mesmo uma expressão bem definida, sob a forma do “mapa cor-de-rosa” — projecto de ligação da costa angolana à costa moçambicana, sob a bandeira portuguesa. Portugal dá então início a várias tentativas de ocupação efectiva de territórios, lançando-se numa disputa colonial aberta com a Inglaterra. Foi a uma dessas tentativas que esta respondeu com o ultimato (SERRÃO, J. V., 1990: 303-304)<sup>3</sup>.

Pretende-se com isto sublinhar o sentimento de humilhação (logo, de *crise*) que o ultimato inglês cravejou na sociedade portuguesa — ultimato este considerado, aliás, por Fernando Catroga e Paulo Archer de Carvalho como “o acontecimento político que mais repercussões teve nos meios culturais portugueses e que mais serviu de pretexto para a intensificação de uma meditação apaixonada sobre o destino português” (CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 251).

E equacionar assim o problema é ter em consideração um conjunto de factos históricos com este relacionados; entre outros, relembre-se: os desentendimentos entre Lord Salisbury e Barros Gomes sobre os direitos de Portugal e da Inglaterra (em Portugal, o sentimento anti-Inglaterra encontrava, aliás, as suas motivações na perda da Índia e no Tratado de Methuen [1703]); a expedição portuguesa ao atual Malawi (que, aí entrando, matara alguns indígenas protegidos pelos ingleses); a reação inglesa com uma frota militar dissuasora; a justificação de Portugal; as trocas de textos a nível diplomático e os protestos do Governo português (defendendo que o território onde se verificara esse episódio era seu); o desaire diplomático do Conselho de Estado (que, humilhado, aceita as exigências inglesas).

Ora, depois de todos estes acontecimentos, verifica-se em Portugal uma reação coletiva que atesta um descontentamento generalizado em relação à atitude tomada pelos governantes — um descontentamento que se, por um lado, segundo Eça de Queirós, provou que Portugal tinha

<sup>3</sup> Leia-se igualmente SERRÃO, J., 1990: 159-169.

“vida, calor, energia, uma ideia, um propósito”, uma “vida que tão inesperadamente o país em si surpreende”, por outro, assumiu alguns contornos criticáveis segundo este escritor (QUEIRÓS, E., s/d: 240 ss)<sup>4</sup>.

E porque importa não esquecer, recorde-se, em traços gerais, algumas manifestações, bem representativas deste “cúmulo de xenofobia atingido pelo sentimento anti-britânico” (HOMEM, A. C., 2001: 96) — tantas ve-

<sup>4</sup> A este propósito, referindo-se ao “movimento nacional” que se seguiu ao ultimato inglês, escreve Eça: “Belo e de bom presságio se nos apresenta este movimento! Mas todavia, por ora, não há nele senão os sintomas materiais de vida. É o respirar, o mover, o palpar, o falar de um corpo que muitos julgavam morto, gelado, fácil de pisar, e talvez de retalhar”. Pouco depois, continua “Ora, a julgar pelos incontáveis protestos, declarações, manifestos, cartas, apelos, etc., que transbordam na imprensa, não nos parece que por ora o pensar e o querer do país se estejam exercendo para fins verdadeiramente sérios, úteis, práticos e patrióticos. De todos esses documentos, com efeito, em que o país, decerto reflectidamente e serenamente (porque num longo mês sobra tempo para serenar e reflectir), tem exprimido a sua ideia e a sua vontade — que propósito exacto e definitivo ressalta com saliência? Um só: — *fazer mal à Inglaterra*. Como? Injuriando a Inglaterra; fomentando o ódio à Inglaterra; *boycottando*, tirando a freguesia à Inglaterra. [...] Injuriar a Inglaterra! De que serve? Se o fazemos por meio daquele processo que se denomina *chamar nomes* [...] não aproveitamos decerto os primeiros dias do nosso despertar patriótico em obra muito bela, nem muito digna. [...] Odiar a Inglaterra! Sentimento bem legítimo [...]. Mas o ódio fixo, em perpetuidade, cultivado e organizado como programa nacional [...] que significa? [...] E que esperança pode ter este frágil reino de abater o mais forte dos impérios, dura ressurreição do duro império romano? [...] O ódio é um sentimento negativo que nada cria e tudo esteriliza [...]. [...] Temos depois, como plano, *boycottar* a Inglaterra. Ideia bem natural e bem lógica. [...] Resta averiguar se é eficaz. [...] ao fim de um ou dois anos de quebrar as relações comerciais com a Inglaterra, teríamos as nossas despesas consideravelmente elevadas, os nossos rendimentos consideravelmente diminuídos, obras colossais a pagar e nenhum lucro a tirar delas. [...] Todo este movimento público, pois, que, para *fazer mal* à Inglaterra, se impõe como missão odiar a Inglaterra, ofender a Inglaterra, *boycottar* a Inglaterra — a si mesmo se esteriliza, errando a sua direcção: porque, evidentemente, como movimento nacional, nascido da alma da nação para proveito da nação, nunca lhe cumpriria tomar por fim único o *fazer mal à Inglaterra*, mas, antes de tudo e sobretudo, *fazer bem a Portugal*. [...] Assim julgamos que devia ser utilizada e regularizada essa bela efervescência de vida, que se denomina o “movimento nacional”. Porque de resto, bradar nas ruas contra a Inglaterra, elaborar manifestos, fundar comissões, agitar archotes, desfraldar bandeiras, abater tabuletas, não nos parecem na verdade os modos de um povo que, sob o impulso do patriotismo, se prepara para a regeneração: — antes se nos afiguram os modos de um povo que, através do patriotismo, se está educando para a insurreição” (QUEIRÓS, E., s/d: 240-254).

zes redundando na “prática da violência gratuita” e no “gesto largo”, na “palavra enfática”, na “atitude dramatizante”, na “vindicta miúda” (*id.*: 95 e 97): o apedrejamento (na noite de 11 de Janeiro de 1890) da casa do então Ministro português dos Negócios Estrangeiros; as manifestações contra a legação britânica; a malograda revolta no Porto (em 31 de Janeiro de 1891) por parte de intelectuais republicanos, na tentativa (frustrada) de instaurarem a República (revolta que provocará o exílio de algumas personalidades que tinham estado à frente daquela manifestação); a cobertura por estudantes da estátua de Camões por “funerários panos” (*id.*: 98); a proliferação de “panfletos jornalísticos” e “manifestos” (sobretudo em Coimbra), bem como, em Lisboa, a perceção dos primeiros “acordes d’A Portuguesa”, ou até a dinamização da Liga Liberal, levada a cabo por militares (CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 251-252), etc. etc.<sup>5</sup>. Para além disso, o ultimato britânico — que o Partido republicano em parte aproveitou (HOMEM, A. C., 1992: 288)<sup>6</sup> — não só se revelou um acontecimento que intensificou um momento de crise de identidade nacional<sup>7</sup>, como também serviu para que, sobretudo no campo da literatura, da história e da cultura portuguesas, um leque de textos de cariz nacionalista aparecesse — onde, entre outros, sobressaem *Finis Patriae* (de Guerra Junqueiro), *A Vida de Nun’Álvares* (de Oliveira Martins), *A Pátria Portuguesa* (de Teófilo Braga), *Fim* (de António Patrício), *O Desejado* [publ. póst.] (de António Nobre) e *O Encoberto* (de Sampaio Bruno)<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Recorde-se ainda as reações dos estudantes em Coimbra (com o jornal *O Ultimatum*, por exemplo) e no Porto (com os desregramentos de linguagem e o envolvimento [“forçado”] de Antero, mandatado pela Liga Patriótica do Norte) (cf. HOMEM, A. C., 2001: 105-106).

<sup>6</sup> Sobre as reações antimonárquicas, tenha-se em conta a posição de António Enes, em “A situação”, in *Jornal O Dia*, de 6 a 8 de Fevereiro de 1890 (cf. HOMEM, A. C., 1992: 288).

<sup>7</sup> Essa crise seria, aliás, redobrada com a crise económico-financeira que mediamente decorreria da acatção do ultimato, com o regicídio em 1908, com a instabilidade, com o recrudescimento das agitações e das tensões político-sociais após a implantação da República (em substituição da Monarquia institucional), em Outubro de 1910, e consequente instauração do Governo Provisório presidido por Teófilo Braga (agitações tensões aquelas que conduziram à instauração da ditadura militar de 1926), e com a participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial.

<sup>8</sup> Sobre as reações pós-ultimato inglês, leia-se HOMEM, A. C., 1992 e 2001: 95-

De certo modo, as referências mencionadas ligam-se mediatamente ao facto de contribuírem para que se tenha uma imagem mais precisa das reações nacionalistas de índole literário-cultural ou política, que, de uma forma ou de outra, iriam matizar a cultura portuguesa do final do século XIX (e início do século XX) e que responderiam a uma necessidade moral por parte da coletividade portuguesa de reencontrar a sua própria identidade nacional<sup>9</sup>.

Ora, toda essa ambiência é desde logo muito significativa, porque consente (senão direta, pelo menos indiretamente) a revelação, no campo estético-literário, de um sujeito português em crise. Tal ideia corrobora (num outro plano, mas com este relacionado) a noção segundo a qual a categoria da *pluralidade* teria então marcado visivelmente esse sujeito e teria amplificado a *rutura* como categoria central; e, em última instância, a estas categorias a literatura não ficou de modo nenhum indiferente.

4. Assim, paulatinamente, a ideia de decadência torna-se obsidiante, predispondo à aceitação das teorias anarquistas. Por outro lado, Eça, Antero, Oliveira Martins e Junqueiro, perante o insucesso do ideário reformista da Geração de 70, acabariam por abandonar uma conceção sociológica do progresso, mostrando uma cada vez maior preocupação perante a impressão que tinham da falência da civilização moderna. Mas outros escritores houve que desejaram a transformação radical das condições de existência. Lembre-se, por exemplo, as ações de Alberto de Oliveira, Raul Brandão, João de Castro (que, reunindo-se em cenáculos, propõem uma nova visão da vida e injuriam os “políticos hidrocefalos”).

Entretanto, não deixa igualmente de ser muito esclarecedor o facto de, na estética literária do final do século XIX, e no que a toda esta questão

---

109; e, ainda para uma melhor visão acerca das intervenções, neste contexto, de Guerra Junqueiro e Sampaio Bruno, bem como acerca da “consciência” geral de “finitude coletiva”, remetemos para CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 252-259.

<sup>9</sup> Lembremo-nos daqueles conhecidos versos de *Finis Patriae* de Junqueiro, onde este, no poema “O caçador Simão”, escreve, de forma tão sintética e convincente, que a “Pátria é morta!”, que a “Liberdade é morta!”, fazendo questão de lembrar como “Ri o estrangeiro odioso à nossa porta”.

diz respeito, a *cidade* aparecer constantemente representada em termos disfóricos. Exemplo flagrante é a poesia de Cesário Verde. Refletindo, até, de uma forma mais lata, uma situação de crise civilizacional, bem como, no contexto específico português, a crise do Naturalismo e o desencanto pela estética realista (bem patentes na fugacidade, no dinamismo, na fragmentação do real, na pluralidade de perspectivas apresentadas pelo sujeito poético, na visão subjetivista)<sup>10</sup>, a poesia de Cesário representa recorrentemente a cidade como um espaço que oprime o sujeito poético (e, por contiguidade, toda a civilização ocidental), pela ambiência de melancolia, enclausuramento, pessimismo, decadência e morte; esses sentimentos aparecem, aliás, de forma bem visível, num poema publicado em 10 de Junho de 1880, *O Sentimento dum Ocidental* (“poema-mito do universo de Cesário”, como o qualificou Eduardo Lourenço)<sup>11</sup>.

Tendo mediatamente que ver com o contexto do último quartel do século XIX — remetendo por isso para um cenário de crise generalizada —, o acerto de alguns versos de Cesário ganha, aqui, uma operacionalidade específica, se a partir deles conseguirmos perceber melhor os contornos de crise que enquadraram esse contexto. É isso que nos permite desde logo sublinhar, nesse poema, aquele “desejo absurdo de sofrer” (VERDE, C., 1992: 149) sentido pelo sujeito poético — que, por esse meio, mais não faz do que registar poeticamente todo um *sentimento decadente* literário, e histórico, configurando-se, assim, um sinal que aponta para uma situação de perturbação generalizada.

Parece claro, portanto, que, em Cesário, a figuração poética da *cidade* confina, de uma forma geral, com a necessidade de legitimarmos, mediatamente, a pertinência da problemática da crise civilizacional finissecular; como se a (grande) cidade, nascida com a “vida moderna”, se opusesse à vida no campo, lugar de tradições “antigas, primitivas”, epicentro da “formidável alma popular” (*id.*: 176).

<sup>10</sup> “[...] ao meu olhar / Tudo tem certo espírito secreto”, escreveu em *Nós* (VERDE, C., 1992: 175).

<sup>11</sup> A cidade é sentida pelo sujeito poético Cesário como uma “Enorme [...] massa irregular / De prédios sepulcrais” (escreveu n’*O Sentimento dum Ocidental* [VERDE, C., 1992: 156]), ou como uma “Babel [...] velha e corruptora” (escreveu em *A Débil* [*id.*: 117]).



5. De certa forma, este problema, assim considerado, abre o caminho para uma outra equação complementar: a que concerne às coordenadas ideológicas que orientam um conjunto de manifestações literárias de perfil *neogarrettista*. Com efeito, ainda nos finais do século XIX, encontramos diversas produções literárias diretamente relacionadas com uma solicitação inspirada numa revivescência romântica dentro dos parâmetros nacionalistas que alguns escritores inferem da obra de Almeida Garrett — no que diz respeito à reivindicação da autenticidade da cultura portuguesa como valor supremo e à revitalização da literatura de fundo e forma nacionais, inspirada nas suas tradições e folclore. Assim, encontramos um Alberto de Oliveira, que, em 1894, em *Palavras Loucas*, assevera deverem os escritores seguir a pisadas de Almeida Garrett; e, nesse livro, no capítulo “No neogarrettismo no teatro”, lembra Alberto de Oliveira como o autor das *Viagens na minha terra* “sonhou, com olhos de génio, uma literatura portuguesa nova, pujante, toda de regresso às tradições, com a melancolia e o maravilhoso do povo” (OLIVEIRA, A. de, 1894: 36)<sup>12</sup>. Perfilhando, assim, uma ideologia de cariz nacionalista, Alberto de Oliveira encaminha as suas preocupações num sentido particular: o da reeducação estética dos que às lides literárias se votavam. Nesse sentido, defende a noção segundo a qual os escritores deveriam cantar a história de Portugal, as paisagens lusas, as vivências da gente da aldeia (a sua simplicidade, o seu folclore, as suas superstições). Propõe, assim, o regresso à simplicidade rústica, “afastada da [...] civilização banal” (*id.*: 82). É assim que, por exemplo, no capítulo “A respeito de Portugal”, escreve:

A pior coisa, o meio mais imbecil, a atmosfera mais banal e deprimente que se respira neste povo, é, sem dúvida, Lisboa (*id.*: 217);

e, pouco depois, continua:

---

<sup>12</sup> Repare-se como, mais à frente, no capítulo “A língua Portuguesa”, escreveria ainda, lembrando a importância de Garrett para a Língua Portuguesa: “[...] a beleza, a harmonia, a graça da língua portuguesa ficaram sobretudo dentro de algumas páginas de Garrett, e é ali que há de ir buscar a semente quem quiser neste terreno pisado e abandonado da literatura nacional fazer crescer árvores que se vejam” (OLIVEIRA, A. de, 1894: 243).

Portugal é o Minho, o Douro, as duas Beiras, o Alentejo, o Algarve  
(*id.*: 219).

Mas mais: se, n' *As Farpas* ou n' *O Culto da Arte em Portugal*, [sendo o primeiro também] de Ramalho Ortigão, se tende a acentuar o amor pelas coisas nacionais (paisagens, costumes, trajes, instrumentos de trabalho populares), também Teófilo Braga investiga e analisa (nos *Contos Tradicionais do Povo Português* [1883] e n' *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* [1885], por exemplo) alguns dos mais importantes elementos da cultura portuguesa (contos, lendas, mitos, costumes), proclamando-se, aliás, um acérrimo defensor da literatura popular e do folclore português. Por seu lado, que dizer da última fase de Eça de Queirós, resolvida ao nível de uma discursividade afetada por um feixe de dominantes temático-ideológicas codificadas também quer na defesa de um “reaportuguesamento” de Portugal, quer na denúncia da importação acrítica de práticas culturais?

De certo modo, esta questão abre a possibilidade de um outro equacionamento, nomeadamente tendo agora em conta o perfil cultural e literário que a configuração periodológica dos inícios do século XX assume: referimo-nos a um conjunto de práticas estético-literária cujas virtualidades de representação semântico-ideológica — assentando, aliás, genericamente no idealismo e no nacionalismo tradicionalista do Neogarretismo — insinuam, por força de procedimentos semióticos específicos, a conformação de uma estética peculiar: o Saudosismo.

A este propósito, como se sabe, os grupos do *Integralismo Lusitano* e da *Renascença Portuguesa* constituíram dois movimentos doutrinários que, cada um a seu modo, representaram, nos inícios do século XX, discursos tributários, no plano teórico-programático, de concepções estético-ideológicas nacionalistas — espelhando, quer um, quer outro grupo, um profundo desencanto perante o contexto cultural e político português. O *Integralismo Lusitano* (cujas motivações ideológicas entroncam em reflexões de Herculano, Garrett, Oliveira Martins e Eça), fundamentalmente através do seu líder, António Sardinha, e do seu órgão de expressão doutrinária, a *Nação Portuguesa*, propugnava um ideário antirrepublicano, a reformulação da monarquia, a exaltação da raça portuguesa e da tradição (alguns dos seus elementos e das suas reflexões, note-se, estariam na

base ideológica do Salazarismo)<sup>13</sup>. Por seu lado, a *Renascença Portuguesa* (sobretudo através do seu mentor, Teixeira de Pascoaes, e do seu órgão de expressão cultural, a revista *A Águia*) procurou repensar a existência de ser português e revitalizar a mentalidade portuguesa, tentando encontrar os traços mais genuínos da *alma portuguesa* — adquirindo, nos seus princípios doutrinários, as ideias de *revitalização cultural* e *renascença cultural* uma importância vertebral (encontrando-se, aliás, algumas destas ideias no centro da polémica de António Sérgio com a *Renascença Portuguesa* e no aparecimento da revista *Seara Nova*)<sup>14</sup>.

6. Ora, é precisamente em 1912 que, n'A *Águia* (publicada desde 1910), Fernando Pessoa publica um conjunto de artigos sobre a Nova Poesia Portuguesa (*A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente considerada* [PESSOA, F., 1986b: 1145 ss] *Reincindido* [id.: 1158 ss] e *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico* [id.: 1174 ss]). As teses que defende apontam essencialmente para o facto de a literatura constituir um indicador sociológico de um determinado período, sublinhando audaciosamente que à poesia portuguesa, vivendo então um período de renascimento, só faltava um autor, um “Grande Poeta” que, na prática, corporizasse esse renascimento. Esse autor seria, di-lo-ia em Setem-

<sup>13</sup>Sobre o *Integralismo Lusitano*, leia-se TORGAL, L. R., 1993; CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 333-348; CRUZ, M. B., 1982; LOPES, Ó., 1987: 225-231 e 329-334; QUADROS, A., 1986: 15-33; D'ALGE, C., 1989: 42 ss.

<sup>14</sup>Naquele que é considerado o primeiro manifesto-programa da *Renascença Portuguesa*, intitulado “Renascença” (ainda que este texto não tivesse sido aceite pelo grupo que fundara o movimento da “Renascença Portuguesa”), escreve Teixeira de Pascoaes: “É preciso [...] chamar a nossa Raça desperta à sua própria realidade essencial, ao sentido da sua própria vida, para que ela saiba quem é e o que deseja. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os Povos: *Renasci!*” (PASCOAES, T. de, 1988: 35-36). Para um melhor esclarecimento sobre a *Renascença Portuguesa*, sobre os seus representantes, as polémicas, as linhas ideológico-programáticas, as atividades desenvolvidas, cf. GUIMARÃES, F., 1987; 1988; 1996; 1999: 66 ss; FRANCO, A. C., 1996; GOMES, P., 1987; CASTRO, E. M. de M., 1993: *passim*; SEABRA, J. A., 1985: 121-146; JÚDICE, N., 1986: 9 ss; SENA, T., 1986; MOURA, V. G., 1987; BARREIRA, C., 1991; BOTELHO, A., 1990; PATRÍCIO, M. F., 1996; SAMUEL, P., 1990.

bro de 1912, numa *Réplica (ao Doutor Adolfo Coelho)*, uma espécie de “super-Camões, isto é, um poeta máximo, inevitavelmente maior do que aquele poeta verdadeiramente grande” (*id.*: 1203); reformula, deste modo, Pessoa o mito camoniano sob a forma de um outro mito. Assim, procurando talvez integrar um movimento literário “representativo da nova geração”, ou obedecendo a uma solicitação interior para escrever algo que elevasse o nome de Portugal, Pessoa caracteriza a estética da nova poesia portuguesa (conformada por três princípios: o “vago”, a “subtileza” e a “complexidade”) e fundamenta o pensamento de Teixeira de Pascoas sobre “o futuro glorioso que espera a Pátria Portuguesa”.

Como se sabe, Pessoa era, até aqui, conhecido sobretudo como crítico. É certo que já escrevera alguns poemas e criara imensos pseudónimos. Mário de Sá-Carneiro (que parte para Paris em Outubro de 2012) incita-o mesmo a mostrar-se como poeta. O ano de 1912 marca, aliás, o início da correspondência entre Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, correspondência essa essencial para compreendermos melhor o que foi o Modernismo em Portugal — já que nessas cartas se encontram alguns dos princípios fundamentais que orientarão a revista *Orpheu*, que aparecerá em março de 2015.

Contudo, se é certo que os princípios fundamentais da revista *Orpheu* (que, no princípio, estaria para se chamar *Europa* [PESSOA, F., 1986b: 1324]) se encontram nessa correspondência, não menos certo é que a ideia do seu lançamento (ou do lançamento de *uma* revista) ia ganhando consistência nas conversas entre os amigos e companheiros que integrariam o primeiro número. Ronald de Carvalho, no Brasil, sugerira essa ideia a Luís de Montalvor; este, ao regressar a Portugal, comunica-a a Fernando Pessoa e a Mário de Sá-Carneiro. Em Fevereiro, fica decidido: *Orpheu* seria uma revista trimestral, cujos diretores seriam Luís de Montalvor, em Portugal, e Ronald de Carvalho, no Brasil. Em Março, *Orpheu 1* está pronta e é colocada à venda.

7. E quando se fala no Grupo da revista *Orpheu*, bem como na dinâmica que, estética, literária e sociologicamente, o envolveu, são tidos normalmente em conta alguns dos seguintes parâmetros: tratou-se de

um grupo de personalidades que vivenciaram artisticamente o fenómeno literário e que constituíram um marco fundamental na estética modernista em Portugal; procuraram não seguir escolas (antes sintetizá-las e transcendê-las), tentando abrir-se às novas estéticas europeias; aceitaram a diversidade na unidade; alguns dos textos ‘refletem’ a dispersão do *eu* (em *Orpheu*, encontramos textos do heterónimo pessoano Álvaro de Campos e do pseudónimo feminino de Armando Côrtes-Rodrigues, Violante de Cysneiros); desejaram harmonizar o lusitanismo e o europeísmo<sup>15</sup>; as colaborações distinguiram-se igualmente pela diversificação estética<sup>16</sup>; no plano técnico-literário, pode afirmar-se que alguns textos inseridos na revista subverteram a linguagem comum, recorrendo a uma nova substantivação, à infração das proposições, ao uso de analogias forçadas, à manipulação ‘feroz’ e ‘insólita’ do vocabulário, à forma livre de certos poemas, à ilocidade de determinadas imagens<sup>17</sup>.

<sup>15</sup>Por um lado, os órficos desejavam ser “portugueses simplesmente” (NEGREIROS, J. A., 1992: 61); por outro, afirmavam-se com o espírito unanimista em relação aos movimentos literários europeus (cf. PESSOA, F., 1986b: 1087-1088; PESSOA, F., 1993: 254). A razão é apontada por Almada Negreiros, ao afirmar que o homem português “não pode deixar de ser europeu, e cada vez menos pode deixar de o ser, pela simples razão de que a Europa é cada vez mais Europa” (NEGREIROS, J. A., 1992: 62).

<sup>16</sup>A revista *Orpheu* foi, nas palavras de Almada, um “encontro português das letras e da pintura” (NEGREIROS, J. A., 1993: 174). Com efeito, a revista congregou não só o *discurso* literário, mas igualmente o *discurso* das artes plásticas, com realce para os desenhos e colagens futuristas de Santa-Rita Pintor em *Orpheu* 2. Para uma visão sistematizada de muitas das questões que conformam a problemática da revista *Orpheu*, veja-se VILA MAIOR, D. e RITA, A., 2016.

<sup>17</sup>Numa carta dirigida a Camilo Pessanha, em provavelmente 1915 (não se sabe se terá sido enviada), Fernando Pessoa atesta esse desejo do *Orpheu* para contrariar a vulgaridade e a sensaboria que lavrava no panorama cultural português (cf. PESSOA, F., 1986b: 203); num outro texto, escrito entre provavelmente 1915 e 1917, chega mesmo a conferir à revista *Orpheu* a única ligação entre a Literatura Portuguesa e a Literatura Europeia (cf. PESSOA, F., 1993: 254). Mais tarde, em 1934, Almada Negreiros sublinharia, com o mesmo tom, o carácter precursor do Grupo de *Orpheu*, realçando inclusivamente os defeitos e a decadência literária que evidenciava a Cultura Portuguesa, assim como a incompreensão e o ódio de muitos para com os órficos: “[...] surpreendeu-nos o ódio que levantámos contra nós. [...] Não os tínhamos adivinhado tão concretos. Pelo contrário, julgávamos os erros que atacávamos e a rotina que queríamos romper como defeitos de nós todos, mais do que apenas de alguns que se sentiram molestados nos seus prestígios” (NEGREIROS, J. A., 1992: 56).

E é sobretudo esta última questão que, agora, deve valorizar-se: alguns elementos do Grupo de *Orpheu* mostravam de facto possuir uma mentalidade aberta à novidade, procurando, em primeiro e último graus, atingir objetivos comuns: *colocar Portugal em questão e reavaliar a Literatura Portuguesa*<sup>18</sup>. Tinham, como se sabe, as suas diferenças (no que diz respeito, por exemplo, ao local de nascimento, ou ao tipo de educação)<sup>19</sup>. Arrogavam-se, contudo — à semelhança da Geração de 70 —, ao direito de se *interrogarem* sobre o estado da cultura portuguesa de então. No entanto, note-se muito bem: *nem todos os textos então publicados na revista constituem textos de rutura*.

De facto, José-Augusto França, Maria Aliete Galhoz, Jorge de Sena e Fernando Guimarães, entre outros investigadores, já fundamentaram bem esta ideia, lembrando a herança visível do Simbolismo e do Decadentismo Francês, presente fundamentalmente no *Orpheu 1*. O tom verdadeiramente polémico, de efetiva rutura com a tradição, esse, sim, distingue, sobretudo, o *Orpheu 2*. Esta ideia reenvia-nos, então, para duas outras questões, que importa relembrar: a *polifonia* literária da revista *Orpheu* e a sua *duplicidade* estético-literária.

8. Quando se fala na *herança pós-simbolista e decadentista* do *Orpheu*, importa ter em consideração um leque de particularidades que, de um modo geral, marcaram a poesia nos últimos anos do século XIX. Isto não significa, porém (já o lembrou Arnaldo Saraiva), que esse decadentismo fosse equivalente de passadismo; lembre-se, a este propósito,

---

<sup>18</sup>A título de curiosidade, quando se fala em particularidades comuns de certos elementos do Grupo, tem-se em conta outros três atributos: o comportamento aristocrata, a educação superior diversificada (nos domínios da Literatura, da Filosofia, da Música e das Artes plásticas) e a orfandade (Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, Armando Côrtes-Rodrigues [e, ao que parece, Raul Leal]).

<sup>19</sup>Recorde-se, por exemplo, que Pessoa e Mário de Sá-Carneiro nascem no continente português; Almada, em São Tomé e Príncipe; Ronald de Carvalho, no Brasil; Armando Côrtes-Rodrigues, nos Açores; Luís de Montalvor, em Cabo Verde. Por outro lado, note-se que Fernando Pessoa estuda na África do Sul, Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, em Paris — ou, ainda, que Armando Côrtes-Rodrigues se licencia em Letras, Alfredo Pedro Guisado e Raul Leal, em Direito.

que Fernando Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos, considerava que o *Orpheu* era “a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos” (PESSOA, F., 1986b: 1087).

Além disso, recorde-se que algumas das marcas estilístico-formais normalmente apontadas como caracterizadoras da vertente vanguardista do *Orpheu* — a desarticulação lógica das imagens, o verso livre e a musicalidade poética — já se encontravam em poemas conformadores da estética simbolista. Para além disto, é, aliás, costume apontar os simbolistas como sendo os primeiros responsáveis pela crise do sujeito emissor/autor, característica normalmente apontada como sendo uma das principais características da poesia modernista. Mallarmé, por exemplo, defendia que o seu *Livro*, uma vez desligado do autor, se volveria numa entidade autónoma e transcendente, afirmando que a “obra pura” deveria ceder a “iniciativa às palavras”, de modo a que se verificasse então a “plenitude encantatória da linguagem”.

De um ponto de vista estético-literário, não há, portanto, uma rutura *radical* entre a poesia modernista do *Orpheu* e a poesia simbolista — facto já amplamente salientado e estudado por José Carlos Seabra Pereira, Fernando Guimarães e Teresa Rita Lopes, ao refletirem sobre as afinidades estético-literárias entre Modernismo e Simbolismo. De facto, o que existe, sobretudo em alguns textos do *Orpheu 1*, é uma “sutura”, uma continuidade literária em relação a Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, António de Oliveira Soares, entre outros. Segundo essa perspectiva, tem toda a pertinência a noção de “o *moderno* ser uma tradição” — num contexto em que se entenda por “*moderno*” aquele que acrescenta um novo patamar cultural a um caminho já percorrido, aquele que (tantas vezes sob o epíteto de maldito) revela aos seus contemporâneos uma nova percepção, uma nova perspectiva das riquezas (ou defeitos) do Homem.

Assim, e na esteira deste raciocínio, dever-se-á chamar a atenção para alguns procedimentos técnico-discursivos e técnico-estilísticos característicos dos textos simbolistas, que justificam falar-se numa relação de continuidade entre a estética simbolista e alguns textos do *Orpheu*; eles são conhecidos: o recurso à estética, não da nomeação, mas da “sugestão”, do vago, da paisagem esfumada e melancólica, do pessimismo existencial, do tédio; a exploração poética da “face escondida e essencial

das coisas e dos seres”, através do sortilégio do *verbo*; a utilização da plurissignificação, despojando-se as palavras do significado quotidiano; a repetição da maiúscula, para fugir precisamente ao uso comum da palavra; o uso de metáforas inéditas que, sobretudo, sugiram; a defesa da expressividade fonética ao poema, promovendo-se a relação intrínseca entre significante e significado; a subversão das restrições impostas pelas regras lógico-gramaticais; o emprego de um vocabulário bastante evocativo, requintado, raro, erudito (tantas vezes alusivo a um mundo de pedras raras, perfumes exóticos, símbolos heráldicos, etc.). Lembre-se, por exemplo, o papel de Eugénio de Castro, nome tutelar do Simbolismo Português, que, no *Prólogo-Prefácio* de *Oaristos* (de 1890), reage contra os lugares-comuns e advoga o uso de vocabulários esquecidos (cf. MARTINS, F. C., 1990: 175). Mas lembre-se igualmente como, no livro *Horas* (de 1891), o mesmo Eugénio de Castro mostra uma atitude de nefelibatismo e de superioridade cultural, de deliberado distanciamento em relação às coisas triviais (cf. *id.*: 181-182). Ora, esta atitude de superioridade cultural e de cultivo da diferença, já o vimos, seria enunciada igualmente por Luís de Montalvor, na *Introdução* a *Orpheu 1*, quando escreve que *Orpheu* é “um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento”, ou quando se refere ao “princípio aristocrático” e ao “ideal esotérico” que, segundo ele, deveria caracterizar o Grupo de *Orpheu*.

Muito do que se publicou em *Orpheu 1* aproxima-se, de facto, da poética simbolista. Ronald de Carvalho, por exemplo, com os seus *Poemas*, não traz propriamente nada de novo, que justificasse falar-se em rutura com a tradição literária: “Fujo de mim como um *perfume antigo* / fuge *ondulante e vago* de um missal / e julgo uma *alma estranha andar comigo*”; “*vago perdido em outros* num jardim”; “A *Vida* é uma *princesa dolorosa* / no seu *castelo de rubis e opalas*, / tangendo ao *poente*”; “*Dor dos repuxos ao Sol-Pôr agonizando*”; “*Dor dos repuxos ao crepúsculo cantando!*”. Estes versos, como se confirma, acentuam esteticamente os desígnios literários patentes na “Introdução” de Luís de Montalvor. E, com a laboração temática que os caracteriza — o vago e a interioridade, a paisagem melancólica e crepuscular, a fluidez do tempo, as pedras raras, algumas ideias desconexas —, relacionam-se intimamente com a poética simbolista.



Quanto a *O Marinheiro*, esse “drama estático” de Fernando Pessoa, composto em 1913: não segue as leis do teatro representável, mas do teatro simbolista (teorizado por Mallarmé e praticado por Maeterlinck, nos seus “dramas estáticos”); não existe nele propriamente uma intriga, nem uma linearidade temporal; o espaço é indefinido, fictício; a morte encontra-se presente de forma obsessiva; as [falsas] personagens vivem numa imobilidade quase total: as três veladoras não representam discursos individualizados, antes se constituem como uma única voz<sup>20</sup>.

E que dizer das marcas decadentistas e simbolistas em Alfredo Pedro Guisado, nos seus *Sonetos*, com a evocação de palácios, reis, princesas, sonhos, saudades e armaduras, da “Dor”, do “templo do [...] Ser”, com a reinvenção das relações sintáticas e das analogias semânticas do uso corrente (“Os lagos dormem cisnes na alameda”, “Fita paisagens-Ânsia”. “Cismam príncipes-Cor”, “E desci Deus para me encontrar em mim. / Voei-me sobre pontes de marfim”)?

Mas, então, no que diz respeito à revista *Orpheu*, o que provocou realmente o escândalo, que justifica falar-se do *discurso* de *Orpheu* como se de um *discurso* de rutura se tratasse?

Foi a *Ode Triunfal* (em *Orpheu* 1), de Álvaro de Campos — texto sensacionista e futurista, muito próximo do registo oral, de clara provocação, constituída por versos libertos da estrutura melódica tradicional, abordando motivos considerados menos poéticos (as máquinas, os motores, as fábricas, os cartazes, os anúncios luminosos, os “progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos” [PESSOA, F., 1990: 69]). Essa dinâmica de rutura continuaria, aliás, com a *Ode Marítima* (em *Orpheu* 2).

Foram os *Frisos* (em *Orpheu* 1), de Almada Negreiros, conjunto de textos que abordam a temática amorosa, e cuja [aparente e inquietante] ingenuidade os aproxima da expressão infantil. Desse modo, segundo David Mourão-Ferreira, colidiram com o *horizonte de referências* de um determinado público habituado à expressão ornamental (MOURÃO-FERREIRA, D., 1988: 22-23).

Foi a escrita de Mário de Sá-Carneiro, irreduzível, por vezes, aos códigos de então. Mário de Sá-Carneiro exacerba a linguagem pós-simbolista,

<sup>20</sup>Elas funcionam, segundo Manuel Gusmão, “como uma dimensão íntima de uma única voz” (GUSMÃO, M., 1986: 146).

reforçando a fragmentação do sujeito e apelando à inovação morfológica e sintática (os substantivos são adjetivos, os verbos intransitivos são transitivos...), à elipse, à justaposição, ao esbatimento entre o real e a ficção, ao absurdo, à inovação semântica. Repare-se em alguns versos do poema *Apoteose* (em *Orpheu 1*): “Mastros quebrados, singro num mar d’Ouro”; “E em metade de mim hoje só moro...”; “São tristezas de bronze as que ainda choro — / Pilastras mortas, mármore ao Poente...”; “Lagearam-se-me as ânsias brancamente”; “Desci de mim”; “Fimdei... Horas-platina... Olor-brocado...”; “Luar-ânsia... Luz-Perdão... Orquídeas pranto...”. O que, porém, causou ainda maior escândalo foi o *experimentalismo* nos poemas *Manucure* e *Apoteose* (em *Orpheu 2*), que podemos considerar como tentativas formais de uma incorporação de pressupostos teóricos do Futurismo literário. Para além disso, no poema *Manucure*, o sujeito poético entusiasma-se com os signos que representam a vida moderna, procurando vê-los com os seus olhos “futuristas”, “cubistas” e “interseccionistas”, cantando as “estações” e os “cais de embarque, / Os grandes caixotes acumulados, / As malas, os fardos — pêle-mêle... [...]”, desejando a união com esses signos da modernidade. E esta apologia do progresso e da civilização moderna continuariam na poesia *Apoteose* (em *Orpheu 2*) — através do elogio dos jornais, da indústria tipográfica, dos reclames e cartazes, dos anúncios publicitários, das marcas comerciais, ou através do recurso à técnica da justaposição e da colagem, procedimento estético que não terá sido positivamente apreciado pelo público de então.

Mas outros textos contribuíram de igual modo para o escândalo de *Orpheu*, ao colocarem em causa a *linguagem* tradicionalmente aceite pelos “lepidópteros burgueses”. Também esses textos ajudaram a enquadrar o Grupo de *Orpheu*, disse-o Jorge de Sena, como um grupo inscrito na literatura portuguesa pela sua “tão lúcida iconoclastia” e “equilibradamente juvenil audácia de espírito” (SENA, J., 1984b: 103):

E que dizer dos *Poemas Inéditos* (em *Orpheu 2*), de Ângelo de Lima, que, antecipando de certa forma o Surrealismo (pela exploração do mundo interior e pela imagética), se encontram marcados pela linguagem ilógica, suficiente para afetar o significado do poema? E mesmo o facto de Ângelo de Lima se encontrar internado num manicómio concorreu para a crítica

oficial jornalística desvalorizar ainda mais o grupo e, por defeito, os textos publicados.

Por seu lado, a prosa “vertígica” de *Atelier* (em *Orpheu* 2), de Raul Leal (com a complexidade do seu discurso, ao qual subjaz uma filosofia visionária e uma divinização da homossexualidade), e os quatro *hors-textes* futuristas de Santa-Rita Pintor (em *Orpheu* 2), *blagueur* célebre, conhecido pelo comportamento excêntrico (é célebre a sua fotografia, vestido de palhaço), ajudaram a cimentar a ideia geral “dos rapazes de *Orpheu*” como um grupo de personalidades excêntricas, à margem das convenções.

Finalmente, importa não esquecer ainda a série poemática *Chuva Oblíqua* (em *Orpheu* 2), de Fernando Pessoa, aquele que seria o texto paradigmático do Interseccionismo — o *ismo* modernista que melhor enuncia a dialética entre unidade e diversidade do sujeito poético. Neste contexto, constitui um texto deveras importante, sobretudo pela relação estreita que detém com o fenómeno da heteronímia pessoana. Como se sabe, o desenvolvimento poético de *Chuva Oblíqua* assenta na representação simultânea de vários planos da realidade (terrestre / aquático, luz / sombra, horizontalidade / verticalidade, passado / presente, som / silêncio, entre outros), através de uma intercalação (inter + seccionismo) desses planos, sem que nenhum perca a sua identidade<sup>21</sup>.

9. Em função também do que se tem vindo a dizer, facilmente se pode concluir acerca da feição polifónica da revista *Orpheu* (cujo levantamento e estudo já foi feito por Maria Aliete Galhoz [1984a: XXXIII-XLVIII]), especificidade que Almada considera ser “a característica mesma da modernidade actual” (NEGREIROS, J. A., 1993: 187). Como temos vindo a mostrar, nela encontramos, entre outros, textos com ligações explícitas às estéticas decadentista e simbolista, textos de índole interseccionista, de carácter sensacionista e mesmo de natureza futurista.

Pode inclusivamente dizer-se que a *vertente futurista de Orpheu* se encontra bastante bem representada num outro texto, este de Almada Negreiros: *A Cena do Ódio*. Escrito para o número três da revista *Orpheu*, foi

<sup>21</sup>Remetemos para PICCHIO, L. S., 1977; CENTENO, Y., 1978; GOTLIB, N. B., 1976; LIND, G. R., 1981: 62-68.

publicado somente no n.º 7 da revista *Contemporânea* (e, de forma integral, em 1958). Como se sabe, e de um ponto de vista estético-ideológico, este poema, o mais longo de Almada, tem ligações com o pensamento de Nietzsche e com o ideário futurista, fundamentalmente pelas atitudes de provocação, arrogância e de iconoclastia que o percorrem<sup>22</sup>.

Provocação contra quê e contra quem? Contra o convencionalismo de uma moral tradicional e contra uma coletividade portuguesa apática, no seu conjunto (aristocratas, intelectuais, anarquistas, prostitutas, gente humilde e simples, classe operária, políticos, jornalistas, etc.), mas, fundamentalmente, contra a figura do burguês — figura que, na sua opinião, concentra os defeitos nacionais.

Qual o objetivo dessa invetiva? Em primeira e em última instância, contribuir para a revitalização sociocultural da coletividade portuguesa.

10. Num inquérito realizado a várias personalidades da cultura portuguesa sobre *O significado histórico do "Orpheu"*, Vergílio Ferreira retomava a seguinte questão: "Em que medida [...] a lição de *Orpheu* se nos extinguiu ou não?"; e respondia, logo a seguir, considerando que "a poesia de hoje" é "difícilmente concebível [...] sem tal lição" (FERREIRA, F., 1984: 24).

Com base nestas palavras, e tendo em conta a leitura que procurámos sistematizar acerca dos fundamentos socioculturais, estéticos e literários do Grupo de *Orpheu*, cremos poder então compreender-se melhor de que forma o *discurso* dos órficos foi um *discurso de subversão* — apesar das ligações a um certo esteticismo finissecular. Com esse *discurso* — que, historicamente, encontra na Geração de 70 objetivos e manifestações semelhantes —, procurou-se essencialmente negar o convencional. Dessa forma, alguns elementos do Grupo de *Orpheu* favoreceram uma nova *descontinuidade* na literatura portuguesa, na tentativa de acordar a coletividade nacional e de afiná-la com os diapasões estético-literários europeus. Sem, todavia, perderem de vista o desejo "o mais difícil dos títulos portugueses: [...] [serem] portugueses simplesmente!" (NEGREIROS, J. A.,

<sup>22</sup>Cf. FRANÇA, J.-A., 1986: 197-202; D'ALGE, C., 1989: 105-117; AMARAL, A. L., 1990; CEIA, C., 2003.

1992: 60), os órficos acompanharam o movimento europeu de renovação da literatura, exprimindo as tendências esteticamente mais 'atrevidas' de então do cenário europeu.

E acrescenta-se a isto o seguinte: a vertente vanguardista de *Orpheu* continuaria nos anos seguintes, sob a forma de atitudes e manifestações culturais de alguns dos elementos que em 1915 se "lançaram à aventura". Tais atitudes e manifestações acabariam inclusivamente por se tornar factos de referência da história da nossa literatura: o exemplo mais evidente foi a publicação da revista *Portugal Futurista*, em 1917. Aí, o discurso de subversão assumiu um relevo ainda maior, pela linguagem belicista, assim como pela dinâmica desmistificatória e desmitificatória presente em muitos textos dos seus colaboradores. Entre estes, realce para Almada Negreiros (com o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*) e Álvaro de Campos (com o *Ultimatum*). Como quer que seja, o "corte epistemológico", o golpe na estética gramaticalizada, a apetência pelo estranhamento estético-literário, a necessidade de *épater le bourgeois*, tudo isso já trazia a marca do *Orpheu*.

Entretanto, a herança histórico-cultural e estético-literária do *Orpheu* continuaria pelas décadas seguintes e o Grupo seria plenamente reconhecido anos depois, sobretudo pela divulgação que dele faria o Grupo da *Presença*. É certo que, como afirma José Blanc de Portugal, *Orpheu* mais não fez afinal do que atualizar "componentes dos invariantes estéticos e literários que são de todas as épocas" (PORTUGAL, J. B., 1984: 21). Mas não é menos certo que do Grupo de *Orpheu* são inúmeros poetas que, posteriormente a 1915, assinariam a história da literatura portuguesa do século XX. A este propósito, é conhecido, por exemplo, a relação (sobretudo no plano da materialidade do texto) que, na década de 50, os nossos surrealistas manteriam com os órficos. Perfecto Cuadrado Fernández demonstra-o de forma inequívoca (CUADRADO FERNÁNDEZ, P., 1987: 79 ss), quando, na poesia dos surrealistas, encontra propriedades essenciais que derivam direta ou indiretamente de alguns dos elementos do Grupo de *Orpheu*: a conceção da poesia como forma privilegiada de autoconhecimento; o recurso ao humor subversivo e criativo; a utilização de um discurso complexo e ilógico (suficiente para afetar o significado do

poema); a manifestação de alteronímica; a percepção do poeta como figura à margem da sociedade.

O próprio Fernando Pessoa reconheceria, entretanto, ao longo da sua vida, o lugar de destaque conquistado pelo Grupo de *Orpheu* na literatura portuguesa do século XX. E em 1935, um mês antes de morrer, a revista *Sudoeste* publicaria um texto seu, onde, resumidamente, o líder do Grupo registra:

*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua (PESSOA, F., 1986b: 1334).

Com estas palavras, Fernando Pessoa rematava com consistência a noção segundo a qual o legado de *Orpheu* permaneceria. Continua, no fundo, a sustentar a mesma ideia que defendera vinte anos antes, quando, já então, alinhava o *discurso* do Grupo de *Orpheu* com o *Discurso* da posteridade. Nesse texto, garantia Pessoa que “*“Orpheu” não acabou*” e que “*“Orpheu” não [...] [podia] acabar*”; e rematava:

Na mitologia dos antigos, que o meu espírito radicalmente pagão se não cansa nunca de recordar, numa reminiscência constelada, há a história de um rio, de cujo nome apenas me entrelembro, que, a certa altura do seu curso, se sumia na areia. Aparentemente morto, ele, porém, mais adiante — milhas para além de onde se sumira — surgia outra vez à superfície, e continuava, com aquático escrúpulo, o seu leve caminho para o mar (PESSOA, F., 1993: 247).

## Bibliografia

AMARAL, Ana Luísa (1990). *A Cena do Ódio* de Almada-Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot. In *Colóquio / Letras*, 113-114, Janeiro-Abril. Lisboa: pp.145-156.

BARREIRA, Cecília (1991). Do Finis Patriae à Presença: Breve resenha. *Sete Faces Ocultas da cultura portuguesa (de Gil Vicente a Pascoaes)*. Lisboa: Átrio, pp.71-96.

BERARDINELLI, Cleonice (1985). A Geração de 70 e a Geração de Orpheu. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.159-179.

BOTELHO, Afonso (1990). *Da Saudade ao Saudosismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

BRÉCHON, Robert (1986). Sous le signe d'*Orphée*. In *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, pp.135-141.

*Cadernos da Colóquio/Letras* (1984), 2 (tít. genérico: "Modernismo e Vanguarda").

CALINESCU, Matei (1986). Modernism and Ideology. In Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel [eds.], *Modernism: Challenges and Perspectives*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp.79-93.

CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidade*. Madrid: Editorial Tecnos.

CASTRO, E. M. de Melo e (1984). Vanguarda ideológica e vanguarda literária [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.177-181.

CASTRO, E. M. de Melo e (1993). Razão e Desrazão Dialéctica da Poesia Portuguesa do Século XX a Camões ou Vice-Versa. In *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.533-548.

CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo A. M. Archer de (1996). *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta.

CEIA, Carlos (2003). A luxúria como obra de arte vanguardista em dois poemas de Almada Negreiros: “A cena do ódio” e “Mima-Fatáxa-sinfonia cosmopolita e apologia do triângulo feminino”. *Sexualidade e Literatura. Ensaios sobre Eça de Queirós, Cesário Verde, Almada Negreiros e Alexandre O’Neill*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 59-74.

CENTENO, Yvette (1978). Fragmentação e totalidade em “Chuva Oblíqua”. In Yvette Centeno e Stefan Reckert, *Fernando Pessoa - Tempo, Solidão, Hermetismo*. Lisboa: Livraria Moraes, pp.103-124.

CRUZ, Manuel Braga da (1982). O integralismo lusitano nas origens do salazarismo. In *Análise Social*, Vol. XVIII, 1.º, pp.137-182.

CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto (1987). Los vasos comunicantes de la vanguardia portuguesa: de *Orpheu* al surrealismo. In *Anthropos*, 74/75, pp.72-82.

D’ALGE, Carlos (1989). *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*. Lisboa: ICALP.

FERREIRA, Vergílio (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.22-24.

FERRO, António (1987). *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo.

FRANÇA, José-Augusto (1979). Que modernismo? In *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editora, pp.367-396.

FRANÇA, José-Augusto (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.18-19.

FRANÇA, José-Augusto (1986). *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand.

FRANCO, António Cândido (1996). *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, s/l: Edições do Tâmega.

GALHOZ, Maria Aliete Dóres (1984a). O momento poético do *Orpheu*. In *Orpheu 1*, 4.ª reed. Lisboa: Ática, pp.IX-LI.

GALHOZ, Maria Aliete Dóres (1984b). Introdução. In *Orpheu 2*, 3.ª reed. Lisboa: Ática, pp.VII-LXVIII.



GOMES, Pinharanda (1987). A Tensão Doutrinal na Génese da “Renascença Portuguesa”. In *Nova Renascença*, VII, Porto, pp.277-290.

GOMES, Pinharanda [ed.] (1988). *Teixeira de Pascoaes. A Saudade e do Saudosismo* [Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes]. Lisboa: Assírio & Alvim.

GOTLIB, Nádia Battella (1976). Poesia / Geometria: “Chuva Oblíqua” de Fernando Pessoa. *Língua e Literatura*. São Paulo: Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, pp.321-333.

GUIMARÃES, Fernando (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GUIMARÃES, Fernando (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.13-15.

GUIMARÃES, Fernando (1987). Acerca da primeira série da revista *A Águia*. In *Nova Renascença*, 27/28, Julho/Dezembro, pp.199-204.

GUIMARÃES, Fernando (1988). *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Presença.

GUIMARÃES, Fernando (1996). Saudosismo. In Álvaro Manuel Machado [dir. e org.], *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, pp.555-557.

GUIMARÃES, Fernando (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores.

GUSMÃO, Manuel (1986). *O Poema Impossível. O ‘Fausto’ de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho.

HATHERLY, Ana (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.9-11.

HOMEM, Amadeu Carvalho (1992). O “Ultimatum” inglês de 1890 e a opinião pública. In *Revista de História das Ideias*, 14, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras, pp.281-296.

HOMEM, Amadeu Carvalho (2001) – *Da Monarquia à República*. Vi-seu: Palimage Editores.

JÚDICE, Nuno (1986). *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Teorema.

KARL, Frederick R. (1988). *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum.

LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, Teresa Rita (1977). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Centre Culturel Portugais.

LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa*. Lisboa: Editorial Estampa, Vol. II.

LOURENÇO, Eduardo (1974). "Orpheu" ou a poesia como realidade. *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, pp.47-67.

LOURENÇO, Eduardo (1984). O significado histórico do "Orpheu" [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.11-12.

MARINHO, Maria de Fátima (1983). A viagem do drama estático *O Marinheiro*. In *Persona*, 9, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Outubro, pp.28-31.

MARTINS, Fernando Cabral [ed.] (1990). *Poesia Simbolista Portuguesa* [Apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Fernando Cabral Martins]. Lisboa: Editorial Comunicação.

MOURA, Vasco Graça (1987). A Renascença Portuguesa ou os Equívocos do Porto. *Várias Vozes*. Lisboa: Ed. Presença, pp.33-34.

MOURÃO-FERREIRA, David (1988). *Nos passos de Pessoa*. Lisboa: Editorial Presença.

NEGREIROS, José de Almada (1992). *Obras Completas — Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. V.

NEGREIROS, José de Almada (1993). *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. VI.

OLIVEIRA, Alberto de (1894). *Palavras Loucas*. Coimbra: França Amado Editor.

*Orpheu 1* (1984), 4.<sup>a</sup> reed. Lisboa: Ática.

*Orpheu 2* (1984), 3.<sup>a</sup> reed. Lisboa: Ática.

*Orpheu 3* (1984). Lisboa: Ática.

PASCOAES, Teixeira de (1988). Renascença. In Pinharanda Gomes [ed.], *Teixeira de Pascoaes. A Saudade e do Saudosismo* [Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes]. Lisboa: Assírio & Alvim, pp.34-37.

PASCOAES, Teixeira de (1988). *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)* [Compilação, introdução, fixação do texto e notas de

Pinharanda Gomes]. Lisboa: Assírio & Alvim.

PATRÍCIO, Manuel Ferreira (1996). *Arte de Ser Português*. Um comentário. *O messianismo de Teixeira de Pascoaes e a educação dos portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.11-55.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1979). *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*. Coimbra: Almedina.

PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho]. Lisboa: Edições Ática.

PESSOA, Fernando (1982). *Obras em Prosa* [Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

PESSOA, Fernando (1985). *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*. Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (1986). *Textos de Intervenção Social e Cultural* - A ficção dos heterónimos. Lisboa: Europa-América.

PESSOA, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol I.

PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol II.

PESSOA, Fernando (1986c). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol III.

PESSOA, Fernando (1990). *Edição crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Álvaro de Campos* [Edição e introdução de Cleonice Berardinelli]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.

PESSOA, Fernando (1993). *Pessoa Inédito* [coordenação de Teresa Rita Lopes]. Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (1996). *Correspondência Inédita* [Organização de Manuela Parreira da Silva]. Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (2007). *Edição crítica de Fernando Pessoa - A Educação do Stoico* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. IX.

PESSOA, Fernando (2009a). *Edição crítica de Fernando Pessoa -*

*Sensacionismo e outros Ismos* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. X.

PESSOA, Fernando (2010a). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo I.

PESSOA, Fernando (2010b). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo II.

PETERSEN, Julius (1984). Las generaciones literarias. In AAVV, *Filosofía de la Ciencia Literaria*. México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, pp.137-193.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1977). “Chuva Oblíqua”: dall’Infinito turbolento di F. Pessoa all’Intersezionismo portoghese. In *Quaderni Portoghesi*, 2. Pisa: Giardini Ed., Autumno, pp. 27-63.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1982). Marinetti et le futurisme mental des portugais. *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise — I. Poésie*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, pp.305-330.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1995). O manifesto como gênero literário: a tradição retórica dos manifestos modernistas brasileiros. In Cilene da Cunha Pereira e Paulo Roberto Dias Pereira [org.], *Miscelânea de Estudos Linguísticos Filológicos e Literários In Memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, pp.963-973.

*Portugal Futurista* (1984). Lisboa: Contexto [4.<sup>a</sup> ed. facsimilada].

PORTUGAL, José Blanc de (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.20-21.

QUADROS, António (1986). Introdução. Fernando Pessoa, *Obras de Fernando Pessoa* [Organização, introduções e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol.II, pp.7-67.

QUADROS, António (1989). *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*. Mem Martins: Publ. Europa-América.

QUEIRÓS, Eça de (1978). *Uma Campanha Alegre*. Porto: Lello & Irmão Editores.

QUEIRÓS, Eça de (s/d). *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão Editores.

RÉGIO, José (1977a). Da Geração Modernista. *Páginas de doutrina e crítica da "Presença"*. Porto: Brasília Editora, pp.25-30.

REIS, Carlos (1995). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Livraria Almedina.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1992). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa II*, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições Ática.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d). *Princípio e Outros Contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

SAMUEL, Paulo (1990). *A Renascença Portuguesa. Um perfil documental*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

SARAIVA, Arnaldo (1983). Os órfãos do *Orpheu* e o romance heteronímico. In *Persona*, 9. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Outubro, pp.9-14.

SARAIVA, Arnaldo (1984). Introdução à leitura de *Orpheu* 3. In *Orpheu* 3. Lisboa: Ática, pp.I-XLIV.

SARAIVA, Arnaldo (1988). O Extinto e Inextinguível *Orpheu*. In AAVV, *Um Século de Poesia (1888-1988)*. Lisboa: A Phala, pp.41-46.

SARAIVA, Arnaldo (1992). Os Dois Modernismos. In Luís Forjaz Trigueiros e Lélia Parreira Duarte [eds.], *Temas Portugueses e Brasileiros*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, pp.163-173.

SEABRA, José Augusto (1985). *O Heterotexto pessoano*. Lisboa: Dinalivro.

SEABRA, José Augusto (1996). Un drame sans drame. *O Coração do Texto. Le Coeur du Texte — Novos ensaios pessoanos*. Lisboa: Edições Cosmos, pp.235-241.

SENA, Jorge de (1984a). O significado histórico do "*Orpheu*" [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.15-18.

SENA, Jorge de (1984b). ORPHEU. *Fernando Pessoa e C.<sup>a</sup> Heterónima*, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Ed. 70, pp.97-108.

SENA, Tereza (1986). *A Águia* em 1918. Um Modernismo Conciliatório de Restauração do Tradicional. In *Colóquio / Letras*, 94, Lisboa, Novembro, pp.14-24.

SERRÃO, Joel (1990) – *Da "Regeneração" à República*. Lisboa: Livros Horizonte.

SERRÃO, José Vicente (1990). Ultimato. In *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*. s/l: Publicações Alfa, Vol. 2, pp.303-304.

SILVA, Vítor Aguiar e (1995). A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa. In *Diacrítica*, 10, Braga: Univ. do Minho, pp.137-164.

SIMÕES, João Gaspar (s/d). Modernismo. In *Estética Presencista*. Porto: Documentos Literários, pp.13-18.

SIMÕES, João Gaspar (s/d). *A Geração de 70. Alguns tópicos para a sua história*. Lisboa: Inquérito.

TABUCCHI, António (1984). *Pessoaana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TORGAL, Luís dos Reis (1993). Antero 'mestre da contra-revolução'. Ensaio de análise de leituras 'integralistas'. In *Congresso Anteriano Internacional - Actas, 14-18, Outubro (1991)*. Ponta Delgada: Univ. dos Açores, pp. 787-803.

VERDE, Cesário (1992). *Obra Completa* [Prefácio, organização e notas de Joel Serrão], 6.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Livros Horizonte.

VILA MAIOR, Dionísio (1994). *Introdução ao Modernismo*. Coimbra: Livraria Almedina.

VILA MAIOR, Dionísio (2003). *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta.

VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela [Coords.] (2016). *100 Orpheu*. Viseu: Edições Esgotadas.

WOHL, Robert (1986). The Generation of 1914 and Modernism. In Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel [eds.], *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp.66-78.