

PESSOA  
E A MODERNA POESIA  
PORTUGUESA



Biblioteca Breve  
SÉRIE LITERATURA

ISBN 972 - 566 - 041 -2

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO  
**ANTÓNIO QUADROS**

FERNANDO J. B. MARTINHO

Pessoa  
e a Moderna Poesia  
Portuguesa  
(Do *Orpheu* a 1960)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

*Título*

**Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa  
[Do Orpheu a 1960]**

---

*Biblioteca Breve / Volume 82*

---

1.ª edição — 1983

2.ª edição — 1991

---

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa  
Ministério da Educação

---

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*  
*Divisão de Publicações*

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa  
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,  
reservados para todos os países

---

**Tiragem**

4 000 exemplares

---

*Coordenação Geral*

Beja Madeira

---

*Orientação Gráfica*

Luís Correia

---

*Distribuição Comercial*

Livraria Bertrand, S.A.R.L.  
Apartado 37, Amadora — Portugal

---

*Composição e impressão*

Gráfica Maiadouro  
Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 Maia

Abril 1991

Depósito Legal n.º 42 265/91

ISSN 0871 - 5165

*À Joana*

## ÍNDICE

	Pág.
I / INTRODUÇÃO .....	7
II / FERNANDO PESSOA E A PROBLEMÁTICA DAS INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS.....	12
III / A ACÇÃO ESTIMULADORA DE PESSOA JUNTO DOS COMPANHEIROS DO <i>ORPHEU</i> .....	22
IV / PESSOA E A <i>PRESENÇA</i> .....	45
V / PESSOA E A POESIA DOS ANOS QUARENTA .....	72
VI / PESSOA E A POESIA DOS ANOS CINQUENTA .....	112
VII / CONCLUSÃO .....	156
NOTAS.....	159
BIBLIOGRAFIA SELECTIVA .....	174
ÍNDICE ALFABÉTICO DOS POETAS REFERIDOS.....	177

## I / INTRODUÇÃO

É conhecida a presença tutelar de Fernando Pessoa na moderna poesia portuguesa. A tal ponto, que o poeta angolano Antero de Abreu pôde já dizer, não sem algum exagero, saliente-se, que Pessoa era «o pai de toda a poesia moderna portuguesa»<sup>1</sup>.

A redacção, em 1978, de um trabalho sobre essa presença na poesia portuguesa dos anos 50 e a necessidade de a enquadrar, ainda que rapidamente, sob o ponto de vista histórico-literário, levaram-nos a verificar a força que ela já assumira nas gerações anteriores. Assim, podíamos, aí, chamar a atenção para a «acção catalisadora exercida por Pessoa junto dos próprios companheiros do *Orpheu* e subsequentes iniciativas de vanguarda», para o «eco que a voz de Pessoa «ele mesmo» encontra, na [*presença*], em Carlos Queiroz, e as de Caeiro e Campos em Adolfo Casais Monteiro», para o muito que a poesia neo-realista ficou a dever «ao versilibrismo dos heterónimos mais indisciplinadores, Caeiro e Campos» e para «o entendimento por dentro das fecundas propostas de modernidade contidas na poesia pessoana, realizada por aqueles que melhor corporizaram o espírito das três séries dos *Cadernos de Poesia*»<sup>2</sup>. A ideia de levar a cabo o estudo que ora vem a público nasceu, pode dizer-se,

logo após a apresentação do referido trabalho, e os artigos que, entretanto, dedicámos às *leituras* de Pessoa feitas por Alberto de Serpa e por Sophia Andresen não foram senão um ensaiar da pena, com vista à concretização de tal projecto

A presença de Pessoa ultrapassa hoje as fronteiras de Portugal e do mundo de língua portuguesa (veja-se, relativamente à projecção de F. P. no espaço de fala portuguesa, por exemplo, o retrato que, o cabo-verdiano Arménio Vieira, em livro recente <sup>3</sup>, traça do poeta, com a *ajuda* de um desenho de Costa Pinheiro). As traduções da sua poesia sucedem-se, sendo Pessoa cada vez mais reconhecido como uma das grandes vozes do modernismo, à escala internacional. Ainda não há muito, na revista *Persona*, José Luís Garcia Martín afirmava que F. P. «é um dos nomes míticos da última geração poética espanhola» <sup>4</sup>. Poetas estrangeiros, motivados por um conhecimento profundo da sua obra, dedicam-lhe poemas <sup>5</sup>.

A presença de Pessoa na cultura portuguesa começa a atingir tais proporções que o dramaturgo Jaime Salazar Sampaio, que à figura e à obra do poeta dedicou a peça *Fernando (Talvez) Pessoa*, em cena no Teatro Nacional de D. Maria II no momento em que redigimos esta Introdução, pôde já falar da «desenfreada espiral» em que a «inflação fernandina» <sup>6</sup> terá ultimamente entrado, e um conhecido constitucionalista, em brilhante incursão pelo ensaio literário, procedendo a um inventário das mais diversas manifestações culturais que Pessoa tem suscitado, avança a tese de se ter dado já início à «era pessoana da cultura portuguesa» <sup>7</sup>.

Fácil será imaginar que a «vaga peasoana» irá continuar a submergir o «horizonte cultural em Portugal» <sup>8</sup> nos tempos mais próximos, sobretudo se

atendermos à circunstância de se avizinharem as datas das comemorações do cinquentenário da sua morte (1985) e do centenário do seu nascimento (1988).

Para já, e sem curarmos de proceder à análise dos *diagnósticos* de Jaime Salazar Sampaio e Vital Moreira, registem-se, aqui, algumas das manifestações mais recentes que podem associar-se à irreparável «invasão» pessoana: a publicação mais ou menos regular de uma excelente revista, *Persona*, dedicada ao poeta e ao modernismo português e de que saíram até à data oito números; a existência de um Centro de Estudos Pessoaanos, no Porto, que dá apoio institucional à revista e que tem promovido ou coordenado algumas das mais importantes iniciativas no domínio da difusão da obra de Pessoa; a realização de um filme sobre a amizade de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (*Conversa Acabada*, de João Botelho) e a adaptação televisiva de *O Banqueiro Anarquista*, da responsabilidade de Eduardo Geda, apresentada, na R. T. P., em Dezembro de 1982; a abundante iconografia à volta do poeta ultimamente aparecida (v. g., Costa Pinheiro, «O Poeta Fernando Pessoa»; Mário Botas, «Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro»; Vasco, «Pessoa e Pessoas, Etc.»; Miguel Yeco, «Da Ausência Presente, Imagem»); a organização de dois Congressos Internacionais de Estudos Pessoaanos, um, no Porto, em 1978 e o mais recente, em Abril de 1983, em Nashville, E. U. A., na Vanderbilt University, para além de um Simpósio Internacional realizado na Brown University, também nos E. U., em 1977 e cujas comunicações foram há pouco reunidas em volume sob o título de *The Man Who Never Was* <sup>9</sup>; a representação da peça de Jaime Salazar Sampaio *Fernando (Talvez) Pessoa*, no Teatro Nacional de D. Maria II, a que já fizemos referência, do «drama estático» O

*Marinheiro*, em cena no momento em que escrevemos, na Sala Experimental do mesmo Teatro, em conjunto com peças de Almada e Sá-Carneiro, a inclusão de uma peça <sup>10</sup> sobre o poeta num volume de teatro de uma conhecida estudiosa de Pessoa, Yvette K. Centeno, *Peças Bem Comportadas, & Etc.*, 1982; para não falar do êxito que a edição de *Fernando Pessoa — Uma Fotobiografia* <sup>11</sup>, de Maria José Lancastre, em 1981, constituiu.

O presente estudo visa ser, dentro dos objectivos definidos pela Biblioteca Breve, um manual de iniciação que forneça ao leitor interessado as pistas para uma reflexão mais alargada sobre o significado da presença de Pessoa na moderna poesia portuguesa. Não se trata de uma história da nossa poesia do *Orpheu* a 1960, feita a pretexto ou em função de Pessoa, mas de uma tentativa de perspectivar a fundura e a amplitude da *dívida* do lirismo português contemporâneo para com o criador do «drama em gente». A interrogação por parte dos poetas portugueses deste século à esfinge pessoana não tem, praticamente desde os tempos do *Orpheu*, conhecido significativas interrupções; e o diálogo intertextual com Pessoa permanece como um dos mais fecundos e absorventes no horizonte poético nacional, ainda quando, num ou noutro caso, tocado daquele mal-estar que um crítico norte-americano, Harold Bloom, apelidou, com rara felicidade, de «ansiedade da influência» <sup>12</sup>. A verdade é que para a poesia portuguesa do séc. XX há muito que a «era pessoana» teve início, e muitos anos terão ainda que passar, segundo cremos, antes que outra figura esteja em condições de dar começo a nova «era».

A quantidade de material recolhido e analisado e as limitações de espaço impostas pela Colecção obrigaram-nos a fixar o termo para o nosso trabalho nos fins dos

anos 50, embora em relação aos poetas deste decênio tenhamos adoptado procedimento idêntico ao que já adoptáramos relativamente aos autores das décadas anteriores: seguir o seu diálogo com Pessoa para além do período em que se revelaram, até aos seus textos mais recentes. Ficaram, assim, de fora os autores que fizeram a sua irrupção na poesia portuguesa a partir dos começos dos anos 60, e que, de alguma forma, continuaram a ter Pessoa como referência indispensável no seu horizonte intertextual. É, no entanto, nosso propósito alargar, logo que possível, o panorama que ora se apresenta. Panorama que não se quis nem podia ser exaustivo e que apenas se assume como primeiro *roteiro* para acompanhar a *viagem* da moderna poesia portuguesa em redor de Fernando Pessoa.

*NOTA.* — Para as citações de textos de Pessoa, seguiu-se o critério de indicar à frente de cada uma delas O. P., no caso das que foram retiradas de *Obra Poética*, org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz, Editora Nova Aguilar, S. A., Rio de Janeiro, 7.<sup>a</sup> ed., 1977; e O. Pr., relativamente às que foram retiradas de *Obras em Prosa*, org., int. e notas de Cleonice Berardinelli, Editora Nova Aguilar, S. A., Rio de Janeiro, 2.<sup>a</sup> ed., 1976, reportando-se as páginas indicadas, obviamente, a essas edições.

## II / FERNANDO PESSOA E A PROBLEMÁTICA DAS INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS

Antes de entrarmos propriamente no estudo da *presença* de Fernando Pessoa na poesia portuguesa do século XX, conviria, talvez, fazer um rápido levantamento das reflexões do poeta, nas suas páginas de teoria e crítica literária e auto-interpretação, sobre a problemática das *influências* literárias. Poderíamos, assim, começar por uma passagem de uma conhecida carta a João Gaspar Simões, de 11 de Dezembro de 1931: «Quero referir-me simplesmente à influência que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influência sobre mim; mas é conveniente não ver influência do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, lembre o Pessanha. Tenho elementos próprios, naturalmente semelhantes a certos elementos próprios do Pessanha; e certas influências poéticas inglesas, que sofri muito antes de saber sequer da existência do Pessanha, actuam no mesmo sentido que ele» (O. Pr., p. 67). Temos já aqui, segundo cremos, matéria de análise suficiente para uma primeira abordagem da questão. Antes de mais, o reconhecimento por parte de Pessoa, em evidente jeito de *blague*, do carácter influenciável do

seu espírito. Depois, a distinção entre a influência propriamente dita de um autor sobre outro, que pressupõe, segundo Cioranescu, a «modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica»<sup>13</sup>, e o que, num autor, apenas «relembra» outro e não corresponda em verdade a «similitudes» verificáveis «simultaneamente» a nível da «forma» e do «fundo», como aponta Jacinto do Prado Coelho<sup>14</sup>. Nas palavras de Pessoa está implícita uma crítica ao estudo das influências, frequentemente obcecado por aproximações mecanicistas<sup>15</sup> que não têm na devida conta os «elementos próprios» dos autores postos em paralelo. A existência de *semelhanças* não é, assim, suficiente para que se possa falar de influência, de inequívocas relações intertextuais. Aliás, um pouco mais à frente, na mesma carta, dentro das preocupações de minúcia do seu espírito analítico, Pessoa estabelece outra distinção essencial — entre a «admiração» e a «influência»: «Eu conhecia, de cor, quase todos os poemas do Pessanha, por mos ter várias vezes dito o Carlos Amaro. Comuniquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de supor, ficou encantado com eles. Não vejo, porém, que tenham influenciado o Sá-Carneiro em qualquer coisa. Uma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até, qualquer influência. Tenho uma grande admiração por Camões (o épico, não o lírico), mas não sei de elemento algum camoniano que tenha tido influência em mim, influenciável como sou. E isto por uma razão precisamente igual à que explica a não influência de Pessanha sobre Sá-Carneiro. É que o que Camões me poderia *ensinar*, já me fora *ensinado* por outros. [...] Ora Sá-Carneiro tinha em si mesmo, ou de outras influências, tudo quanto o Pessanha lhe poderia dar, quando primeiro ouviu, como ele diz, «dos seus versos». Isto explica, ao mesmo tempo, a não influência

e a grande admiração» (O. Pr., pp. 67, 68). Independentemente da justeza ou não das considerações de Fernando Pessoa sobre a «não influência» de Pessanha no seu amigo Sá-Carneiro, que não cabe aqui analisar, retenha-se a pertinência em termos gerais das suas palavras, da distinção estabelecida. E aponte-se um exemplo a que perfeitamente se ajustam as reflexões de Pessoa: o que se passa com dois textos de Alberto de Serpa, um dos poetas «presencistas» que mais sofreu os efeitos do *abalo* pessoano — «Cais», do livro *Descrição*, de 1935, em que a presença da «Ode Marítima», como intertexto, é bem visível, apesar de não abafar os «elementos próprios» da poesia de A. de Serpa; e «Lembrança de Fernando Pessoa», em que o assumir da dívida por parte do poeta «presencista» para com o poeta do *Orpheu* se processa sobretudo em termos de comovida admiração, sem que no texto possam detectar-se marcas de inequívoca ressonância pessoana<sup>16</sup>. Um outro aspecto a salientar nas palavras de Pessoa é a caracterização implícita da influência como *ensinamento* — sendo, assim, as relações entre o autor «influyente» e o «influenciado» encaradas como relações *mestre-discípulo*. O que nos leva, desde logo, a chamar a atenção para a existência de um diálogo intertextual desse tipo dentro da própria constelação heteronímica, em que o lugar *influyente*, de estímulo determinante caberia a mestre Caeiro. São vários os textos em que Reis e Campos confessadamente se assumem como discípulos de Caeiro, gratos receptores dos seus ensinamentos, sem os quais não teriam podido encontrar a sua verdadeira *personalidade* literária. Baste-nos, a título de exemplo, transcrever, relativamente ao primeiro, parte de um texto em que para se exprimir a dívida para com o «autor» de *O Guardador de Rebanhos* se recorre a uma

palavra de tão intensa carga conotativa como «revelação» e onde somos levados a partilhar da *transformação*, da *iluminação* que o contacto com o «objectivismo» de Caeiro significou para o maravilhado «autor» das *Odes*: «Mas sem o Caeiro tudo isto me seria impossível. Eu sou, é certo, um pagão nado. Por um *lusus naturae*, cuja razão não sei, mas que é curioso que acontecesse a pouca distância no tempo daquele que Caeiro representa, nasci com um temperamento tal, que o objectivismo me é natural e próprio. Mas, repito, eu ficaria, quando muito, presa de um mal-estar instintivo e inexplicável, descrente no cristismo e sem crença possível, se não me tivesse vindo a revelação da obra de Caeiro. Eu era como o cego de nascença, em quem há porém a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com o *Guardador de Rebanhos* foi a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista. Em um momento transformou-se-me a Terra, e todo o mundo adquiriu o sentido que eu tivera instintivo em mim» (O. Pr., p. 112); e, em relação ao segundo, um breve fragmento em que os ensinamentos de «clareza», de «equilíbrio», de *organização*, de *esvaziamento* do Mestre são vistos em oposição ao «delírio», ao «desvairamento» do discípulo, só libertos do magma caótico por obra e graça da lição de Caeiro: «O que o Mestre Caeiro me ensinou foi a ter clareza, equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas com alma» (O. Pr., p. 153).

A circunstância de Caeiro ter em Campos e em Reis dois «discípulos» não o impede de ter ele próprio os seus antepassados literários, como um Cesário Verde, ou de poder ser comparado a poetas como Whitman, Francis Jammes ou Teixeira de Pascoaes (O. Pr., pp. 127, 128). Em relação a todos eles, porém, Pessoa, que

se compraz em subtis aproximações e distinções de comparativista, põe em destaque a *diferença* de Caetano. Curioso é o modo como se refere ao papel desempenhado por Cesário no aparecimento de Alberto Caetano. Cesário teria actuado apenas como um *estímulo*, como um *ponto de partida*; o caminho traçado por Caetano, depois, só a ele pertenceria. O *exemplo* de Cesário teria posto em movimento, teria accionado uma energia que veio a regular-se a si própria, a encontrar a sua própria direcção. Cesário teria actuado junto de Caetano como um agente catalítico, como uma voz que o ajudou a descobrir-se, a revelar-se a si próprio. A sua influência no autor de *O Guardador de Rebanhos* não se processara, assim, ao nível da transmissão de «qualquer *espécie* de inspiração»; agira, antes, como *estímulo*, como detonador da «inspiração». Quanto aos outros três poetas, Pessoa não deixa de, sibilamente, sugerir a sua «influência» ou o que poderia ser tomado como tal na poesia de Caetano (O. Pr., p. 128). As semelhanças com o poeta francês verificar-se-iam em «pontos secundários» (O. Pr., p. 128). Já em relação a Pascoaes, para além do «sentimento naturalista» (O. Pr., p. 128) que seria comum a ambos os poetas, tudo se definiria não só em termos de *diferença*, mas de *oposição*, e em jeito que dá razão a Harold Bloom quando vê na necessidade que «todo o poeta sente em lutar contra os seus grandes precursores, procurando contradizer, distorcer, lacerar, enfim, o legado poético de que ele é filho» as marcas nítidas de uma ansiedade de tipo edípico<sup>17</sup>. Essa ansiedade é evidente não apenas no caso do reconhecimento da «oposição», da «reacção» a Pascoaes, na visão de Caetano como um «Pascoaes virado do avesso», mas também no recurso a *eufemismos* para atenuar o efeito de dívidas inegáveis, como quando, a

propósito da aproximação com Whitman, se fala em «coincidência», uma «coincidência [que seria] apenas de tom e mais aparente, portanto, do que real» (O. Pr., p. 132). A verdade é que o choque whitmaniano é indelével e tem sido amplamente reconhecido pela crítica pessoana<sup>18</sup>, resultando, assim, vão o esforço de Pessoa em rasurar ou amortecer a força irradiadora do nome do autor de *Leaves of Grass*, o seu lugar preponderante na memória do sistema literário que Caetano e Campos tinham ao dispor. De resto, nenhum poeta surge do nada, deixa de recorrer ao «banco de dados» que constitui a memória do sistema literário, ou se furta ao que caracteriza o discurso poético como «discurso de reuso»<sup>19</sup>; daí não se poderem tomar à letra as palavras de um fragmento de Pessoa em que se aponta como «facto curioso» acerca de Alberto Caetano o ele surgir «aparentemente do nada, mais completamente do nada que qualquer outro poeta». Aliás, Fernando Pessoa, que a si próprio se definia como um «paradoxo» (O. Pr., p. 69), sabia isso muito bem e não hesitava, como vimos, em reconhecer-se «influenciável» e em admitir que «tudo [tinha] influência sobre [ele]». Daí os dados que forneceu a Armando Côrtes-Rodrigues, e por este coligidos em 1914, em que é possível seguir, de forma sistematizada, as várias «influências» que o marcaram ao longo do seu período formativo por excelência, entre 1904 e 1913<sup>20</sup>. Na «Carta à Memória de Fernando Pessoa», de Carlos Queiroz, «discípulo directo» de Pessoa, na expressão de Casais Monteiro, publicada no n.º 48 da revista *presença*, de Julho de 1936, podemos colher mais alguns dados fundamentais sobre a questão das «influências literárias» na poética pessoana. Carlos Queiroz regista mesmo, no seu importante testemunho, a marca de Álvaro de Campos,

nos anos vinte, em «algumas poesias de um modernista brasileiro», cujo nome não refere, lembrando, logo a seguir, a resposta de Campos a um inquérito do jornal *A Informação*, de 17 de Setembro de 1926, em que, no jeito muito seu de *épater* pelo paradoxo displicente, o engenheiro e poeta sensacionista apontava a sua presença no outro lado do Atlântico: «Tenho influído indeterminadamente em várias composições subsequentes, por não ter o segredo de ter influído nas anteriores. Mas não sei se me têm admirado aqueles que me têm admirado. O certo é que não tenho podido passar a minha emoção intelectual para os copistas da minha expressão dela. Mas contento-me com o que não me descontenta, e basta... Ainda há pouco me trouxeram uma publicação brasileira que tem versos seminiais nas minhas emoções. Até isso aceito. O Destino assim dá. Ao menos, não tardou»<sup>21</sup>. Segundo Pessoa, os que o *copiavam* faziam-no apenas a nível da «forma», de que fala Jacinto do Prado Coelho no ensaio já citado, a nível, portanto, da «expressão» da sua «emoção intelectual». Utilizando os termos de uma distinção que viria, depois, a fixar paradigmaticamente no poema «Autopsicografia», datado de 1931 e publicado na *presença*, em Novembro de 1932, lamentava, assim, com benevolente ironia, que os seus «copistas» não fossem capazes de reproduzir também a sua «emoção intelectual» e apenas se ficassem pela «expressão dela». Curioso é que, para Campos, ao contrário do que era dito na carta a Gaspar Simões sobre a influência de Pessanha, não pareça existir diferença entre influência e admiração. Outro aspecto a reter é o desagrado, ainda que tingido de bonomia, experimentado por Campos face à imitação da sua *maneira*, do que porventura, nela seria mais

superficialmente assimilável. Longe de o envaidecer, tal *apropriação* não deixaria certamente de o aborrecer e lembrar-lhe o que o «destino» reserva aos inovadores, à mercê de epíganos, que, com segurança e sem riscos, podem colher os frutos que outros semearam no meio da incompreensão e do desprezo.

Carlos Queiroz recorda no parágrafo seguinte uma passagem do prefácio de Pessoa à *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, publicada em 1929, em que, por um lado, se admite a influência como coisa natural e, vamos lá, inevitável, e, por outro, se marca a distância que separa a «influência» da «subordinação», a qual, em vez de implicar a *abertura* de um caminho próprio, antes significaria um fechamento e a anulação da individualidade criadora: «Uma coisa é a influência, de que só não sofre quem não vive, outra coisa a subordinação. Antero é discípulo da filosofia alemã; porém, a poesia de Antero não é discípula de coisa alguma».

Em duas cartas, uma de Junho de 1915, dirigida ao Director do *Diário de Notícias* por Álvaro de Campos, (O. Pr., pp. 153, 154), a outra, provavelmente redigida no ano seguinte, e endereçada a um editor inglês (O. Pr., pp. 429-433), propondo-lhe a publicação de uma antologia de poesia sensacionista, Pessoa se distancia e aos seus companheiros do *Orpheu* do que, na segunda carta, chama o «movimento moderno», ao mesmo tempo que acentua não estarem preenchidas senão parcialmente as condições que permitiriam se pudesse falar com propriedade de influência do cubismo e do futurismo no movimento modernista português. No caso da «Ode Triunfal», que o engenheiro e poeta sensacionista reconhecia próxima do futurismo «pelo assunto», era a nível da «realização» que se verificava a

divergência em relação aos modelos futuristas. E como Campos não deixava de lembrar, num texto em que se reagia contra a banalização, o uso indiscriminado da palavra futurismo por uma crítica ignorante, «em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas» (O. Pr., p. 154). A oposição «assunto»/«realização» conhecia, na carta ao editor inglês, uma outra versão: «espírito»/«letra», quando Pessoa, ao referir a ascendência, os antecessores do sensacionismo, i. e., «o simbolismo francês, o panteísmo transcendental português e a baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais», considerava o movimento português devedor «mais do espírito do que da letra deles» (O. Pr., p. 430). Idêntica distinção, desta feita definida pelo par oposicional «sugestão»/«substância», se podia observar um pouco mais à frente, na mesma carta, numa passagem em que se dizia que «as influências recebidas [pelos sensacionistas] do movimento moderno, que abrange o cubismo e o futurismo, se [deviam] antes às sugestões que [receberam] deles do que à substância de suas obras propriamente falando» (O. Pr., p. 431). Em qualquer dos casos, como vemos, não se estabelecia o circuito entre o cubismo e o futurismo e o movimento português por um dos pólos da oposição, aliás sempre de sinal homólogo: «realização» = «letra» = «substância»; daí que Pessoa, interessado sobremaneira em vincar a originalidade dos poetas portugueses e ao mesmo tempo revelando inegáveis sintomas de ansiedade da influência, recusasse a aplicação de uma etiqueta que reduziria o sensacionismo a mais uma *maneira*, uma *moda*, facilmente integrável na «baralhada de coisas sem sentido e contraditórias» a que, nas suas concretizações mais

superficiais, tenderiam o futurismo e o cubismo. Ao sublinhar a necessidade de a identidade, para o caso entre duas correntes ou escolas, se verificar simultaneamente a nível de «assunto» e «realização», ou «espírito» e «letra», ou «sugestão» e «substância», Pessoa aproxima-se das mais recentes abordagens da problemática das influências literárias, que sustentam que «a influência só é certa ou muito provável nos casos em que as similitudes são simultaneamente de forma e de fundo» e que «uma hipótese de influência [deve ser examinada] sucessivamente no plano dos significados, no plano dos significantes, no plano das estruturas sintáticas, no plano das estruturas retóricas»<sup>22</sup>.

III / A ACÇÃO ESTIMULADORA  
DE PESSOA  
JUNTO DOS COMPANHEIROS  
DO ORPHEU

Em evocação comemorativa do cinquentenário da publicação do *Orpheu*, José de Almada Negreiros atribuía a Fernando Pessoa o papel de *iniciador* das três correntes que essencialmente definem o nosso primeiro modernismo, o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo: «Uma característica do «Orpheu» (a qual chegou a ser hilariante) era a de perpassar por uma série infindável de ismos. E tanto mais infindável quanto no «Orpheu» era o encontro de letras e pintura, cada uma com a sua série infindável de ismos. Esta característica do «Orpheu» é a característica mesma da modernidade actual. Enquanto que a «Águia» não tinha senão um ismo, o saudosismo, o «Orpheu» tinha três ismos criações suas por Fernando Pessoa: o paulismo, interseccionismo, sensacionismo, além dos ismos que estavam já generalizados mundialmente e os criados de novo»<sup>23</sup>. Com efeito, como é sabido, o paulismo foi iniciado pelo poema de Pessoa «Impressões do Crepúsculo» (O. P., p. 108), às vezes referenciado pela sua palavra de abertura «Pauis», e o interseccionismo teve como ponto de partida «Chuva Oblíqua» (O. P., pp.

113-117), sequência de 6 poemas atribuída, em momentos diferentes, a Álvaro de Campos, a Fernando Pessoa-ele-mesmo e a Bernardo Soares (Cf. nota de Maria Aliete Galhoz, in O. P., pp. 739, 740), e que foi publicada no *Orpheu* n.º 2 sob a designação de «Poemas Interseccionistas» e com a assinatura de Fernando Pessoa. Quanto ao sensacionismo — «significante que em Pessoa abrigou significados vários», como aponta Teresa Almeida na excelente introdução que escreveu para a edição facsimilada da revista *Exílio* <sup>24</sup>—, terá começado, de acordo com o testemunho do próprio Pessoa, com a comunhão de ideias e projectos que significou a sua amizade com Mário de Sá-Carneiro, tornando-se «difícil separar a parte que cada um deles teve na origem do movimento» (O. Pr., p. 450). Fernando Pessoa é, na realidade, o «chefe de fila» <sup>25</sup> da geração do *Orpheu*, e como tal o reconhecem os seus companheiros de aventura. Recordemos alguns depoimentos ou testemunhos em que o lugar de *pivot*, o papel central de Pessoa no grupo que lança o primeiro modernismo é salientado pelos seus pares.

Alfredo Guisado, em artigo publicado no semanário *O Diabo*, pouco depois da morte de Fernando Pessoa, e que não chega verdadeiramente a desenvolver o que promete no título, aponta Pessoa como «a maior das figuras desse movimento intelectual [o *Orpheu*] que triunfou por completo no nosso país e que é seguido por quase toda a nova geração» <sup>26</sup>. Armando Côrtes-Rodrigues, por sua vez, confidenciava em 28 de Outubro de 1953 a *O Primeiro de Janeiro*: «Guardo esses cinco anos [1910 a 1915] de convívio diário na intimidade do belo espírito do grande poeta, como a melhor recordação da minha vida», realçando, ao mesmo tempo, «o génio desse homem que tinha, no seu

ar de mistério, qualquer coisa de iluminado, com olhos penetrantes que olhavam, para além dos óculos, o enigma das almas e dos mundos»<sup>27</sup>. O mesmo autor, em palestra proferida, no cinquentenário da publicação do *Orpheu*, aos microfones do Emissor Regional dos Açores, publicada, depois, no *Diário dos Açores* e recolhida, em 1974, no II Volume de *Voz do Longe*, definia significativamente Pessoa como «o coração e o cérebro [do] movimento renovador» que *Orpheu* representou; e, depois de lembrar passagens de algumas das cartas que ele lhe dirigiu, evocava «saudosa e comovidamente a figura de Fernando Pessoa», à volta de quem tudo «girou [...], na fulguração do seu génio, na superioridade do seu valor intelectual [...], que tão naturalmente se impunha, dentro da mais singela e afectuosa camaradagem». E A. Côrtes-Rodrigues ia mesmo ao ponto de afirmar, num texto que é mais um tributo à memória de Fernando Pessoa do que prosa comemorativa dos 50 anos do *Orpheu*, que sem Pessoa «ter-se-iam dispersado, ou talvez perdido em outros rumos, aqueles que a sua estima reuniu e cujas actividades soube coordenar na mesma avançada heróica de libertação estática e de amplitude literária»<sup>28</sup>, podendo, assim, sustentar que «no fundo todo o movimento de *Orpheu* [era] obra construtiva», resultado da acção de estimulador e animador desse indisciplinador de almas que Fernando Pessoa foi. Almada Negreiros, apesar de bem consciente do que o separava de Pessoa, a quem, segundo diz na evocação já citada de *Orpheu*, devia «a alegria de ser noutrem a oposição e não o costumado contrário nosso alheio»<sup>29</sup>, não deixava de lhe render homenagem, considerando-o, dentro da sua preocupação de frisar no *Orpheu* o «encontro [...] das letras e da pintura» a «base da

pirâmide» que, relativamente a esse encontro, tinha o «vértice bem postado [...] em Mário (de Sá-Carneiro) e Amadeo (de Sousa-Cardoso)»<sup>30</sup>. Quanto a Sá-Carneiro, são inúmeras, como se sabe, as passagens da sua correspondência em que fica patente a sua admiração por Pessoa, em quem, *discípulo* extasiado, não via apenas a «poderosa organização mental»<sup>31</sup> do *mestre* que se impunha, mas também, num plano de desprevenida candura confessional, a proximidade humana e afectiva de «Pai», «Ama» ou «bicho querido»<sup>32</sup>. Baste referir, para não irmos mais longe, precisamente esse passo de comovente e despojada confissão da famosa carta de 13 de Julho de 1914, de que Arnaldo Saraiva, no prefácio à *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, transcreve o período final: «Tudo isto vem apenas aumentar — e você deve ao ouvi-lo embebedar-se de si — a sua grandeza divina, perturbadora, secular! Meu querido amigo, juro-lhe que não exagero, que não literatizo, que não deixo a minha pena seguir inadvertidamente: eu a cada linha mais sua que leio sinto crescer o meu orgulho: o meu orgulho por ser, em todo o caso, aquele cuja obra mais perto está da sua — perto como a Terra do Sol — por o contar no número dos bem íntimos e em suma: *porque o Fernando Pessoa gosta do que eu escrevo*. Não são declarações de amor: mas tudo isto, toda esta sumptuosidade e depois a grande alma que você é, fazem-me ser tão seu amigo quanto eu posso ser dalguem: encher-me de ternuras, gostar, como ao meu pai, de encostar a minha cabeça ao seu braço — e de o ter aqui, ao pé de mim, como gostaria de ter o meu Pai, a minha Ama ou qualquer objecto, qualquer bicho querido da minha infância»<sup>33</sup>.

Vejam, agora, como se processa, a nível de textos poéticos, a acção *estimuladora* de Pessoa junto de alguns

membros do grupo do *Orpheu*. Para o que poderíamos começar por Armando Côrtes-Rodrigues, cujos poemas publicados nos dois números de *Orpheu* (no n.º 2, sob o pseudónimo de Violante de Cysneiros) têm sido incluídos pelos estudiosos do primeiro modernismo no paulismo. Efectivamente, os três elementos que Pessoa atribuía, em 1912, à nova poesia portuguesa, i.e., à poesia saudosista, o «vago», e «subtileza» e a «complexidade» (O. Pr., p. 382) e que foram programaticamente transferidos <sup>34</sup> para o poema que dá início à maneira paúlca, «Impressões do Crepúsculo», encontram-se bem presentes nos textos de Côrtes-Rodrigues, que, aqui e além, não deixam também de satisfazer as exigências de Pessoa quando, em crítica a *As Três Princesas Mortas Num Palácio em Ruínas*, de João Cabral do Nascimento, publicada em *Exílio*, recomendava a este poeta para ter em mente «que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe sinteticamente em cada um das partes, e na ligação dessas partes umas às outras», e lhe lembrava ainda que, uma vez «sentido e compreendido» isso, era possível saltar «por cima de todas as lógicas», «rasgar e queimar todas as gramáticas», «reduzir a pó todas as coerências», «exceder-se», permitir-se «todas as liberdades» <sup>35</sup>. Estas palavras de Pessoa, embora só em parte possam aplicar-se a Côrtes-Rodrigues, cultor de um paulismo moderado, ajudam-nos a compreender as ousadias, as extravagâncias da poesia paúlca, as liberdades que ela se permitia, sobretudo no plano sintáctico, em flagrante desrespeito pela «gramática», pela *norma*, pela «lógica» — liberdades que, no entanto, não anulam a impressão de

unidade, de «Coisa [...] orgânica» que se colhe dos exemplos mais conseguidos dessa poesia.

Para Gaspar Simões, haveria tanto nos poemas que Côrtes-Rodrigues assinou com o seu próprio nome no n.º 1 do *Orpheu*<sup>36</sup> como nos que atribuiu ao pseudónimo Violante de Cysneiros, no n.º 2, sugestões da poesia de Fernando Pessoa; mas «Abertura do Livro da Vida» seria aquele em que mais claramente se patenteava a «influência» pessoana<sup>37</sup>. Óscar Lopes, por seu turno, na *Literatura Portuguesa II*, consideraria as poesias «subscritas por Violante de Cysneiros, mais afins ao Pessoa ortónimo, [...] entre as [...] coisas melhores»<sup>38</sup> do poeta. Georg Rudolf Lind, no II Capítulo da sua *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, transcreve «Poente», incluído em *Orpheu* 1, e, ao estabelecer um paralelo entre os versos de Côrtes-Rodrigues e os poemas de Pessoa e Sá-Carneiro, que antes analisara («Impressões do Crepúsculo» e «Apoteose»), chega à conclusão de que, nos poetas menores do grupo, «o Paúlismo se [dilu] [...] em meros floreios de retórica»<sup>39</sup>. O juízo do professor alemão parece-nos excessivamente severo e não há dúvida de que, sobretudo no conjunto atribuído a Violante de Cysneiros, poemas há que conseguem «dar a nota paúlca em linguagens simples», isto para utilizarmos palavras de Pessoa em carta dirigida ao autor de «Poente», a propósito da sua «Ceifeira». Os poemas de Violante de Cysneiros são, na maioria dos casos, o resultado de um curioso diálogo intertextual com produções dos autores a quem são dedicados e incluídos no n.º 1 do *Orpheu*. Assim, no soneto dedicado «ao Sr. Fernando Pessoa»<sup>40</sup>, é o drama estático «O Marinheiro» que se recorta especialmente no terceiro final («Marinheiro! Ilha Perdida!/E o meu sentido a sonhá-lo/ É a verdade da vida.»), como intertexto. A sugestão,

no soneto seguinte, logo visível no primeiro verso, que reproduz praticamente o segundo hemistíquio do primeiro verso do primeiro soneto («Sobre mistérios já idos» — «Dançava Salomé sobre mistérios idos»), vem de um conjunto de três sonetos de Alfredo Pedro Guisado sobre o tema de Salomé, tão abundantemente tratado na poesia simbolista e decadentista. O ludismo que, de algum modo, presidiu à escrita dos poemas de Violante de Cysneiros, vai ao ponto de tomar como *pretexto* um texto do próprio Côrtes-Rodrigues, «Outro», ironicamente contraditado, através de uma assunção simples, natural do ser («Todo o meu ser se limita/Em Eu me Ser Realmente»), na sua complexidade artificialmente procurada e desenvolvida («O meu Ser é Não-Ser em Outro-Ser»). No soneto dedicado a Sá-Carneiro, de andamento repousado, longe do dramatismo convulsivo de muitos dos versos do autor de *Dispersão*, há apenas um vago eco de «A Inegalável», detectável sobretudo a nível lexical («dedos», «seda»).

Em carta de 20 de Julho de 1914, Mário de Sá-Carneiro mostrava com exuberância o «entusiasmo» que nele tinham despertado alguns sonetos que Alfredo Guisado lhe tinha enviado para Paris, e aludia ao «orgulho» por ele sentido pelo facto de as poesias do destinatário «se incluírem na mesma escola que as [suas] obras e as do Fernando Pessoa»<sup>41</sup>. A escola referida por Sá-Carneiro era a «escola paúlca», e, dentro dos cânones que ela estabelecia, publicava nesse mesmo ano Alfredo Guisado *Distância*. Os treze sonetos publicados no n.º 1 do *Orphen*, incluídos três anos depois em *Ánfora*, mantêm-se fiéis ao espírito paúlco, e, no entender de Gaspar Simões, seguem «de perto o mestre»<sup>42</sup>, Fernando Pessoa, o qual, em nota crítica a *Elogio da Paisagem*, de Pedro de Menezes, pseudónimo de

Guisado, publicada na revista *Exílio*, em 1916, situa, no entanto, o livro do seu companheiro do *Orpheu*, pela «exuberância abstracto-concreta das imagens», pela «riqueza da sugestão na associação delas», pela «profunda intuição metafísica»<sup>43</sup>, no sensacionismo. A verdade, porém, é que se as correntes desencadeadas por Pessoa têm o seu conteúdo próprio, impossível se torna aproximar Alfredo Guisado do sensacionismo, já que as ousadias do autor dos «13 Sonetos» se mostram, antes, tributárias das que Pessoa pusera, a partir de «Pauis», em moda, e de Sá-Carneiro, que melhor que nenhum outro soube adaptar o paúlismo às exigências do seu génio poético: os compostos por justaposição, a atribuição de insólitos regimes a certos verbos<sup>44</sup>, o abuso das maiúsculas, a presença obsessiva de determinados lexemas como «Cor», «Dor», «Oiro», «Ser», «Distância», «Longe». No resto, pela temática, pelas imagens, o paúlismo de Alfredo Guisado é bem aquela corrente «cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo», para nos socorrermos de palavras de Pessoa (O. Pr., p. 429). Um paúlismo que, para além da abertura a algumas transgressões da «escrita modernista», combina em si a sedução do simbolismo, do decadentismo e ainda de certo léxico posto em voga pelo saudosismo<sup>45</sup>.

Luís de Montalvor, que figurava no n.º 1 de *Orpheu* — onde assinava a introdução — como um dos directores da revista e que, no ano seguinte, surgia como director de *Centauro*, onde igualmente subscrevia o texto de abertura, aliás dentro da linha já definida na apresentação de *Orpheu*, publica em 1939, na *presença*, mais propriamente no n.º 1 da 2.ª série<sup>46</sup>, um poema intitulado «Écloga», em que nos parece evidente uma leitura de Alberto Caeiro, especialmente de dois textos

insertos no n.º 4 da *Athena*, em Janeiro de 1925, o primeiro e o nono poemas de *O Guardador de Rebanhos*. Uma versão ligeiramente diferente do texto de Montalvor fora publicada três anos antes no n.º 10 da revista *Momento* <sup>47</sup>, sob o título «Margem». Transcreva-se aqui integralmente «Écloga», conforme pode encontrar-se na edição dos *Poemas*: «Meus pensamentos são rebanhos: / estremalhados uns, e tristes / outros pastoreiam sem cuidados. / Sonho vê-los, quando sorriste / daquela margem imaginária, / — tão só dos sonhos imortais! — / à hora em que a flauta débil / suspira os seus fingidos ais. // É de ouro a hora em que te espero / nesta paisagem que mentiste, / perdidos os rebanhos meus / na errada calma em que sorriste. / — E hoje, morto o sonho, deploro / dos meus cuidados o remédio, / e só o teu sorriso imploro, / ó guardadora do meu tédio! <sup>48</sup>». O eco que mais fortemente repercute no primeiro verso será, sem dúvida, o dos dois versos iniciais do nono poema de *O Guardador de Rebanhos* («Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos»), mas o pensar, os «pensamentos» já ocupavam um lugar central no primeiro texto do conjunto do heterónimo de Pessoa. A Caeiro foi Montalvor buscar a ficção, o *fingimento*, o *imaginário*, a *mentira* do cenário e da encenação pastoris; e não é improvável que a situação amorosa aí enquadrada deva algumas sugestões aos poemas agrupados em «O Pastor Amadoroso», particularmente o que começa «O Pastor amoroso perdeu o cajado», datado de 1930 e que, embora publicado apenas em 1946, nos *Poemas*, III Volume das *Obras Completas*, poderia ter sido lido por Montalvor antes de 1936. Onde «Écloga» claramente se afasta do modelo é no recurso, ainda que sem rigidez, à rima.

Se se nos afigura correcto e necessário aproximar «Écloga» dos poemas de Caeiro, já não nos parece legítima uma aproximação de «Canto do Rei Esperançoso»<sup>49</sup>, publicado no n.º 2 da revista *Solução Editora*, em 1929<sup>50</sup>, com os poemas sobre D. Sebastião, nas suas diversas figurações, em *Mensagem*. Montalvor não faz, afinal, senão dar expressão ao sebastianismo, ao messianismo nacionalista então muito em voga, e as duas sextilhas em que divide o seu poema, apesar da exaltação exclamativa de um ou outro verso, da grandiloquência para que o discurso tende e da rigidez classicizante do esquema rimático, não atinge o hieratismo, a dignidade emblemática e lapidar dos poemas que viriam a fazer parte de *Mensagem* e que, em 1929, entre os publicados ou escritos, poderia conhecer.

«Canção», publicado no mesmo número da *presença*<sup>51</sup> que «Écloga», tem, no fino recorte do seu verso de sete sílabas, como intertexto alguns daqueles poemas do *Cancioneiro* de Pessoa-ele-mesmo em que de forma mais nítida se concretiza a musicalidade haurida no heptassílabo tradicional, nomeadamente «Ó sino da minha aldeia» e «Sol nulo dos dias vãos»: «Cortina verde a abanar / ao correr do doce frio / pudesse a mão que te move / suster meu sonho vazio. // Pudesse de qualquer modo / que tu és, sê-lo também: / cortina verde a abanar, / sem a imagem de ninguém... // Puro contorno ideal / de cousa inexistente — / pudesse o sonho que sonho / ser o meu ser de contente. // Que a sem razão que te move, / — cortina verde a abanar / p'ra além das margens do rio — / é a sem razão de sonhar / ao correr do doce frio<sup>52</sup>.» Não é, porém, como se pode verificar, apenas a nível do *andamento*, do *ritmo*, que a sombra de Pessoa paira no poema, significativamente intitulado «Canção». Atente-se no

léxico que define a atmosfera do texto e como ele reflecte o contacto com o universo do poeta ortónimo: «sonho»; «vazio»; «inexistente»; «ser»; «contente»; «sem razão». Montalvor compraz-se, por outro lado, em subtis jogos de conceitos e palavras que não só ecoam a *maneira* pessoana como se baseiam em algumas das obsessões temáticas do autor de *Cancioneiro* «Pudesse de qualquer modo / que tu és, sê-lo também»; «pudesse o sonho que sonho / ser o meu ser de contente»; «Que a sem razão que te move / [...] / é a sem razão de sonhar». Mais: o conjuntivo com valor de optativo que sustenta as três primeiras estâncias, de algum modo é devedor do infinitivo, com a mesma significação, presente na penúltima estrofe de «Ela canta, pobre ceifeira» («Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso!»). Para já não referir o quanto o sintagma «sem razão» da última estância de «Écloga» é tributário desse mesmo texto pessoano («E canta como se tivesse / Mais razões p'ra cantar que a vida. // Ah, canta, canta sem razão!»), o qual, no entanto, não segue o heptassílabo.

Luís de Montalvor, de quem Pessoa disse um dia ser, dos poetas sensacionistas, «o mais próximo dos simbolistas» (O. Pr., p. 450), assinou, no número de homenagem que a *presença* (n.º 48, 1936) dedicou ao criador dos heterónimos, um texto intitulado «Para o Túmulo de Fernando Pessoa — Breve Ensaio sobre o Perfil da sua Eternidade», e viria a lançar, na década seguinte e através da editora que fundara, a *Ática*, as *Obras Completas* de Pessoa, devendo-se-lhe ainda, em colaboração com João Gaspar Simões, a organização, como é sabido, dos volumes de *Poesias* do ortónimo (1942) e dos *Poemas*, de Alberto Caeiro (1946)<sup>53</sup>, sendo a nota explicativa que precede este último volume do «seu

punho», segundo o testemunho de Gaspar Simões, enquanto que a nota introdutória de *Poesias* teria sido «inteiramente escrita» pelo autor da biografia de Pessoa<sup>54</sup>.

No primeiro semestre de 1913, Fernando Pessoa enviava para Sá-Carneiro, então em Paris, cópia do poema «Pauis», publicado no ano seguinte em *A Renascença*. Em carta, datada de 6 de Maio de 1913, o amigo dá conta do abalo que o texto nele provocou, do arrebatamento com que o leu: «Quanto aos "Pauis" [...], eu sinto-os, eu *compreendo-os* e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa; uma das coisas mais geniais que de você conheço. É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs nesse excerto admirável, aonde abundam as garras. [...] todo o conjunto é sublime. Quem escreve coisas como esses versos é que tem razão para andar bêbado de si. [...] eu não acho os "Pauis" tão nebulosos como você quer; acho-os mesmo muito mais claros do que outras poesias suas»<sup>55</sup>. A linguagem pode ser *excessiva*, *hiperbólica*, mas a revelação que «Pauis» constituiu para Sá-Carneiro, os caminhos que lhes abriu, são reais. O texto de Pessoa age nele como um catalisador que põe em movimento, faz despertar as suas melhores potencialidades, não o forçando a abjurar do gosto decadente da sua 1.<sup>a</sup> fase e, ao mesmo tempo, pondo à sua disposição instrumentos libertadores a nível de trabalho da linguagem que o simbolismo e o decadentismo não estavam em condições de lhe fornecer tão generosamente. O paulismo conhece na poesia de Sá-Carneiro, que se requinta em tudo o que definia a *maneira* da corrente, a sua mais alta realização. Nenhum dos poetas do 1.<sup>o</sup> Modernismo levou mais longe que ele os princípios de

*desorganização*, de *desarrumação*, de *transgressão*, de *liberdade*, de desrespeito das «gramáticas», das «coerências», das «lógicas», (pelas regências anômalas, pela «sintaxe elíptica», pelos «saltos bruscos [no] plano discursivo»<sup>56</sup>, em suma: pelo esticar paroxístico e patético da corda tensa da linguagem), na simultânea observância da unidade do texto — «coisa una e orgânica».

Ainda a propósito da revelação que «Impressões do Crepúsculo» representou para Sá-Carneiro, veja-se o poema «ló» de «Para os *Indícios de Oiro*», incluído no *Orpheu* 1, em que a certa altura, se repete praticamente um sintagma do poema que estava na origem do paúlismo (Cf. «Balouçar de cimos de palma!...» (O. P., p. 108); «E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...», *Orpheu* 1, (3.<sup>a</sup> reedição, pp. 18, 19).

Em princípios de 1915, Pessoa, motor da «proliferação dos ismos»<sup>57</sup> junto dos seus companheiros do *Orpheu*, e preocupado em defender outra proliferação, a heteronímica, já se encontrava cansado do paúlismo e distanciava-se do tipo de experiência em que se envolvera nos «Pauis»: «Em qualquer destes [Caeiro, Reis, Campos] pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir. E por isso não são sérios os "Pauis", nem o seria o Manifesto interseccionista [...]. Em qualquer destas composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse género de atitude»<sup>58</sup>. Cerca de seis meses antes, Pessoa enviara a Sá-Carneiro a «Ode Triunfal», de Álvaro Campos. O autor de *Princípio*, como sempre *imoderado*, *excessivo* no seu «entusiasmo», saúda-o nos seguintes termos: «Não

sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela *Ode* do Álvaro de Campos que ontem recebi. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra — deixe-me dizer-lhe imodesta mas muito sinceramente: do alto do meu orgulho, esses versos são daqueles que me indicam bem a distância que, em todo o caso, há entre mim e você. E Eu já me considero tão grande, já olho em desprezo tanta coisa à minha volta... Perdoe-me. Mas só assim eu posso indicar-lhe a justa medida da minha admiração. Não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço — mais sublime: manufacturando enfim Arte, arte luminosa e comovente e grácil e perturbante, arrepiadora com matérias futuristas, bem de hoje [...]. [...] você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista — o conjunto da ode é absolutamente futurista. [...] a partir de agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como fundador do Futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha»<sup>59</sup> (Paris, 20 de Junho de 1914). O resultado do impacto da «Ode Triunfal» em Sá-Carneiro — à qual este se refere, também *abatido* de admiração, numa carta de cerca de um mês depois (13 de Julho de 1914): «Esqueceu-me outro dia [...] de me referir aos excertos que concluem a *Ode* do Álvaro de Campos. São admiráveis, genialmente completando essa obra» (p. 174) — é conhecido. No poema «Manucure», publicado no n.º 2 do *Orpheu* (pp. 25-38), e de que erradamente se tem separado, como se fosse um outro poema, a sua parte final, a que é iniciada pela maiúscula APOTEOSE, «semi-futurista (feito com intenção de blague)», liberta-se Sá-Carneiro da maneira paúlca, adere, em desvario incontrolável, ao que aponta para as «intersecções de planos/Múltiplos, livres, resvalantes», à

«beleza futurista das mercadorias», proclama a magia do «Novo», no deslumbramento dos «[seus] olhos futuristas, [...] cubistas, [...] interseccionistas», saúda a grandeza de Álvaro de Campos, superior à do que para ele representaria a síntese do «Novo», consubstanciada em «Paris», pela conjugação «Marinetti»-«Picasso», ao mesmo tempo que põe as «palavras em liberdade», para isso abertamente investindo na força conotativa de *técnicas* pedidas de empréstimo à «técnica publicitária» e que passam pela utilização de «sinais de vários alfabetos, tabuletas de firmas comerciais, onomatopeias exóticas em vários corpos tipográficos»<sup>60</sup>.

A Mário de Sá-Carneiro escreveu Fernando Pessoa, um dia, estas palavras, que o amigo reproduz, desvanecido, na sua resposta: «Afinal estou em crer que em plena altura, pelo menos quanto a sentimento artístico, há em Portugal só nós dois»<sup>61</sup>. Não foi apenas a consciência da grandeza própria e da grandeza do seu companheiro na aventura órfica que ditou essas palavras a Pessoa, mas também, e sobretudo, a consciência de que, para além da verdade que exigia o reconhecimento dessa grandeza, os dois «[eram] só um, falando» e «como um diálogo numa alma», como diz comovidamente no poema que, em 1934, escreveu à memória de Sá-Carneiro (O. P., pp. 583, 584). Pessoa punha em tão alto lugar a sua estima por Sá-Carneiro que não hesitou em escrever, uma vez, que o sensacionismo — dos *ismos* que cultivou e sobre que teorizou, aquele em que mais profundo empenhamento pôs —, como tivemos oportunidade de referir, começara com a amizade entre os dois e que difícil seria «separar a parte que cada um deles teve na origem do movimento». O certo é que as gerações que se seguiram à do *Orpheu* tenderam geralmente a ver os dois poetas «como um diálogo

numa alma», sendo frequentes, partindo do mesmo autor, homenagens a um e a outro, muito embora em alguns casos se verifique uma inclinação para os definir em termos de oposição de soluções estéticas, de caminhos por que, à semelhança do que acontece relativamente aos admiradores de Camilo e Eça, apaixonada e irreversivelmente se opta.

No epicédio em prosa que dedicou a Sá-Carneiro no n.º 2 da revista *Athena*, 1924 — e a que Jorge de Sena se refere num artigo sobre a correspondência para Pessoa, em que igualmente desenvolve, de forma penetrante, a tese de que Sá-Carneiro teria sido o Werther de Pessoa, i. e., que a «*catársis* de Fernando Pessoa se processou através de Mário de Sá-Carneiro, que o suicídio deste expiou tudo o que haveria de mortal nas heteronímias do amigo, que, entre um e outro, os laços são tremendamente complexos»<sup>62</sup> — dizia Fernando Pessoa já perto do final, que «para Sá-Carneiro, génio não só da arte mas da inovação nela, juntou-se, à indiferença que circunda os génios, o escárnio que persegue os inovadores, profetas, como Cassandra, de verdades que todos têm por mentira» (O. Pr., p. 456). A «indiferença» e o «escárnio», de que, efectivamente, podemos colher alguns exemplos nas reacções aos dois números do *Orpheu*, não impediram, no entanto, que um ano depois da sua morte numa página *literária* de um jornal de Faro, *O Herald*<sup>63</sup>, fosse publicado o poema «Dispersão», acompanhado de uma nota em que se dizia: «Os seus livros foram aqui lidos» e que na mesma secção, chamada «Futurismo», viesse a lume, com data de Junho de 1917, um texto de António Barranco que, apesar de canhestro («Eu não sou eu, nem o outro, eu não existo»), denotava bem a leitura do famoso poema «7» («Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa

de intermédio»). A referida secção de *O Heraldo* incluiu ainda o texto «Além», de que Sá-Carneiro, em carta de 3 de Fevereiro de 1913 a Fernando Pessoa, transcreve o que ele chama «excertos ainda não polidos»<sup>64</sup>, que não vão além da 2.<sup>a</sup> parte. «Além», que foi publicado pela primeira vez no n.º 1 da revista *A Renascença*, em Fevereiro de 1914<sup>65</sup>, é atribuído a Petrus Ivanowitch Zagorianski, herói da novela «Asas»<sup>66</sup> de *Céu em Fogo*, «Artista» e defensor de bizarras teorias estéticas onde confluem o esteticismo decadentista, a procura paroxística de uma «Arte interceptada, divergente, inflectida», uma «Arte que interseccione ideias como [os] planos [...] múltiplos e livres, *desdobrados*, que se enclavinham, se transmudam, soçobram, turbilhonam» nos «altos relevos de Espaço» que são «as grandes catedrais», e a atracção pela «Magia Contemporânea» do movimento, consubstanciada «nas grandes oficinas», no «giro ácido das rodas», nos «volantes», nos «êmbolos», nas «correias de transmissão», no «oscilar de complicados mecanismos», e apresentado, juntamente com «Bailado», pelo autor-narrador, como versões, como «interpretações portuguesas» do que seriam as únicas composições que teriam «escapado duma obra genial». Curiosamente, o narrador refere-se, a certa altura, a um certo Fernando Passos (ligeiro disfarce, máscara descolada de Pessoa, como se pode ver), cujos trabalhos verte para francês para os dar a conhecer ao «Artista» russo: «Das suas obras, falou-me a primeira vez quando, expressamente para ele os apreciar, verti em francês alguns excertos dos meus livros e dos admiráveis trabalhos de Fernando Passos. Zagorianski maravilhou-se. Pasmava-o como, num país tão diverso, surgira qualquer coisa de vagamente semelhante, — garantia — ao espírito velado das suas obras. Certas

frases de Fernando Passos, sobretudo, inquietavam-no. Manifestou-me grandes desejos de conhecer um dia o Artista. Mas eu só lhe pude mostrar o seu retrato.»

Em *O Herald* viriam também a público «A Casa Branca Nau Preta», assinado por Fernando Pessoa, «Director de *Orpheu*» e que, depois, seria incluído nas *Poesias de Álvaro de Campos*, e de José de Almada Negreiros, do «poeta futurista» José de Almada Negreiros, «Litoral». Este último poeta conheceu mesmo entre os colaboradores da página «Futurismo» as suas primeiras horas de glória. Três dos poemas recolhidos por Nuno Júdice na sua antologia são-lhe dedicados, e em dois casos com recurso a um nome familiar, íntimo, «Jó», o que evidencia a *proximidade* a que a «pléiade» de *O Herald* sentia Almada. As referências a Almada ou a obras suas são feitas em termos hiperbólicos, que denotam o alto apreço em que eram tidas pelos jovens *futuristas* as ousadias de José de Almada Negreiros, a par de Santa-Rita Pintor, o mais ostensivo dos futuristas portugueses. Assim, Fontanes, pseudónimo de um dos poetas que Nuno Júdice não conseguiu identificar, em «Lava», que dedica «à Cinzentania do Litoral de José de Almada», não hesita em destacar o nome de Almada como «um candeeiro que assombrava em luz o século XX», e em reconhecer no poema «Litoral» como que a concretização de tudo o que o século XX representa para ele, futuristicamente em sintonização total com o seu tempo, com o «assombro» do seu tempo. O pintor Lyster Franco, sob o pseudónimo Kernok, saúda o «gran Jó» e, depois de uma abertura tipicamente futurista, na celebração da «Luz», do «movimento», do «espirilar do fumo ascensionante das grandes Fábricas», multiplica-se exclamativamente em frases que intentam fixar a

revelação que para ele constituiu a leitura de «Quadrado Azul», de Almada: «passei agora no Chardron e comprei o / «Quadrado Azul do Almada Negreiros !!!!!» / Não o li só para o admirar e achei-o lindo, arrebatante, expressivo de um impressionismo dolente de cadências rubras de delírio ultra vertigem! / Salvé, ó Jø! Salvé ó gran Jó!!! / Agora, já não há ponte, mas há «Quadrado Azul.» Trevas estupidez aos que não o compreendam; Luz radiante aos que o entendem! / Hossana! / O «Quadrado Azul» é uma ponte cujos extremos assentam nas margens da treva e da Luz!»

Nesso, que não era outro senão Carlos Porfírio, director de *Portugal Futurista*, assina uma sequência de breves textos à maneira de entradas de diário, a que chama «Horas de Febre», e que dedica ao «artista José Pacheco», autor, como se sabe, da capa do n.º 1 do *Orpheu*, e finaliza o apontamento poético referente ao dia 27 de Setembro — em que os verbos no infinito servem de suporte à expressão de um desejo cosmopolita de conhecer mundo, o mundo *moderno* de «Paris» e «Londres» — com destaque para «A Cena do ódio / de / José de Almada / Negreiros», consubstanciação da «Beleza, Verdade / Ânσια!». Ora é de realçar que «A Cena do ódio», destinada ao *Orpheu* n.º 3, que não chegou a sair, como é sabido, ainda se encontrava inédita em 1917. Com efeito, só viria a ser parcialmente publicada no n.º 7 da *Contemporânea*, em 1923, e integralmente nas *Líricas Portuguesas*, 3.ª Série, de Jorge de Sena, em 1958. Num outro texto, com que colaborou em *O Herald*, e dedicado aos «Futuristas do Herald os únicos que [o podiam] sentir», Nesso, ao mesmo tempo que proclamava a sua fidelidade ao futurismo, a tudo o «que tem *Vida, Movimento, Ânsia, Mistério!*», levava ainda mais longe a sua admiração por

Almada, elevado, por via de K4, *O Quadrado Azul*, a «Génio», o «único génio do mundo».

Sinais da leitura de Pessoa nos futuristas de *O Heraldo* é que parece não haver. E em Almada, que, para Pessoa, era, juntamente com Álvaro de Campos, um dos «mais próximos do mais moderno estilo de sentir e escrever» (O. Pr., p. 450), há ecos da leitura de Pessoa? Que a «Ode Triunfal» o terá tocado de modo especial, não restam dúvidas. Basta vermos o que, na evocação comemorativa dos cinquenta anos do *Orpheu*, diz sobre o poema de Álvaro de Campos: «Um dia nos "Irmãos Unidos" Fernando Pessoa havia recebido um poema intitulado "Ode Triunfal". Não sabia se de português se de galego sabendo bem português. Deu-me a ler. Aos primeiros versos saltei acima da mesa até ao último verso. Desci e disse a Fernando Pessoa: Álvaro de Campos, peço-lhe encarecidamente quando encontrar Fernando Pessoa dar-lhe da minha parte um bom pontapé no cu. Tinha passado com distinção o engenheiro Álvaro de Campos»<sup>67</sup>. E não custará dar razão a Óscar Lopes<sup>68</sup> quando inclui na «constelação» que influiu na torrente de invectivas antiburguesas em que «A Cena do Ódio» se espraia, Campos, a par do Whitman, de «Song of Myself», do Nietzsche, de *Assim Falava Zaratustra* e do Sá-Carneiro da fixação lapidar de certas ousadas metafóricas. Convém não esquecer que o poema era assinado por José de Almada Negreiros, «poeta sensacionista e Narciso do Egipto» e enfaticamente dedicado a Álvaro de Campos, com «a dedicação intensa / de todos os [seus] avatares». Almada, é certo, dá a entender, na evocação acima mencionada, que a admiração era recíproca, quando lembra que Pessoa lhe dedicou «Passagem das Horas»,

destinado a *Orpheu* 3, com as seguintes palavras: «Almada, não imagina como lhe agradeço o facto de você existir». <sup>69</sup> Um agradecimento que teria a ver com a «espontaneidade» e a «efervescência» (Cf. O. Pr., p. 450) que o discreto, o sóbrio Pessoa, só capaz de certas exaltações e efervescências extravagantes sob a máscara do engenheiro sensacionista, não deixaria de, de alguma forma, invejar no temperamento irrequieto, naturalmente indisciplinado de Almada.

A «ingenuidade» de que Almada fez um dos fundamentos da sua visão do mundo e da sua escrita, e o que nela era do «conhecer» e contrário ao «saber» <sup>70</sup> têm, evidentemente, a ver com a «aprendizagem de desaprender» recomendada por Caeiro (O. P., pp. 217, 218).

O volume de *Poesia das Obras Completas* de José de Almada Negreiros publicadas pela Editorial Estampa nos princípios dos anos 70 insere uma «Ode a Fernando Pessoa» <sup>71</sup>, sem data e que, na altura, ainda se encontrava inédita. O texto foi seguramente redigido depois da morte de Pessoa em 1935; o retrato que nos oferece do poeta é o do Pessoa absorvido pelo «sonho de Portugal», pelo «problema nacional» (e há que lê-lo em conjugação com um artigo que Almada publicou no *Diário de Lisboa*, em 6 de Dezembro de 1935 <sup>72</sup>, escassos dias, portanto, depois da morte do poeta, e em que aborda questões como o «programa português», a «independência nacional», o lugar dos poetas numa sociedade, a exemplaridade portuguesa da figura de Pessoa, a diferença entre Arte e Política), não o do companheiro de aventuras vanguardistas, como também não é a figura distante e como que imobilizada na estilização geométrica <sup>73</sup> que o Almada pintor fixou no

célebre retrato feito na década de 50 para os «Irmãos Unidos».

Os dois lexemas à volta dos quais todo o poema se organiza são «sonho» e «Portugal», e eles apontam inequivocamente para o Pessoa da *Mensagem*, em que o «sonho» ocupa um lugar determinante («Sem a loucura [o sonho] que é o homem / Mais que a besta sadia, / Cadáver adiado que procria?»; «Deus quer, o homem sonha, a obra nasce»; «Triste de quem vive em casa, / Contento com o seu lar, / Sem que um sonho, no erguer da asa, / Faça até mais rubra a brasa / Da lareira a abandonar! »; «Sonhava, anónimo e disperso, / O Império por Deus mesmo visto, / Confuso como o universo / E plebeu como Jesus Cristo»). Não nos esqueçamos, aliás, que a *Mensagem* esteve para chamar-se *Portugal* (O. P., pp. 727-729) e que o suporte ideológico do livro se define em termos de nacionalismo místico.

O destinatário do poema é Pessoa, evocado e invocado como a «voz de Portugal», a encarnação da própria pátria, mas uma pátria que nada tem a ver com a real, em que «Portugal» é substituído pelo «nacionalismo», por um conceito desvirtuador do sonho, da «saudade imensa de um futuro melhor»<sup>74</sup>. Curiosamente, Almada, que eleva Pessoa à dignidade de «voz de Portugal» e que, por aí, afirma a sua existência, a sua inequívoca *presença*, dá-nos, ao mesmo tempo, um Pessoa ser da *ausência*, esvaziado, tão fictício como os heterónimos em que se desdobrou («Tu foste de verdade a voz de Portugal / e não foste tu!»).

A segunda parte do poema acentua o contraste entre o Portugal real, o que não foi capaz de ver em Fernando Pessoa «senão a pessoa que [levava] uma bandeira», a «terra» incapaz de genuína admiração e apenas disponível para a idolatria dos medíocres — em dois

versos («Nesta nossa terra onde ninguém a ninguém admira / e todos a determinados idolatram») que não deixam de ecoar os dois famosos de «A Cena do ódio» («a pátria onde Camões morreu de fome / e onde todos encham a barriga de Camões!») — e o Portugal do «sonho», o Portugal por haver, o que «fica para depois», ideado na «saudade imensa de um futuro melhor». Mais: aponta no «nacionalismo» uma caricatura, um desvirtuamento, uma substituição, um *ersatz* de Portugal, a incapacidade de cingir o sonho, que terá necessariamente que ficar «para depois». De resto, na perspectiva do sujeito lírico, o erro de Pessoa foi precisamente querer «aceitar-lhe [a Portugal] a voz com a idade», i. e., julgar possível a coincidência do sonho com a «idade», o tempo, o «hoje». A «Hora» nunca se ilimita no sonho, acaba sempre por ficar presa à dispersão, à incerteza, ao «fulgor baço» do «hoje» (O. P., p. 89) — eis o que parece querer dizer o terceto final da Ode: «Portugal fica para depois / e os portugueses também / como tu.»

#### IV / PESSOA E A PRESENÇA

Antes de abordarmos a *presença* de Pessoa nos poetas «presencistas», há que fazer referência a dois autores, que, embora tenham frequentemente colaborado na revista de Coimbra, se situam antes no primeiro modernismo: Mário Saa e António Botto. De resto, a circunstância de a ambos os poetas os homens da *presença* terem dedicado uma «tábua bibliográfica»<sup>75</sup>, como fizeram para um Fernando Pessoa, um Mário de Sá-Carneiro, um José de Almada Negreiros, só mostra que os tinham na conta de *mestres*, de alguém que viera antes e lhes abrira o caminho. Nenhum deles, como se sabe, colaborou, contudo, no *Orpheu*, ainda que Mário Saa, pela idade, uma vez que terá nascido no mesmo ano<sup>76</sup> que o mais novo dos poetas «órficos», José de Almada Negreiros, aí pudesse ter figurado. Quanto a António Botto, cujo primeiro livro de versos, *Trovas* só vem a lume em 1917, dificilmente poderia estar presente num dos números do *Orpheu*, quando ainda não tinha 18 anos feitos<sup>77</sup>.

Amigo de Fernando Pessoa, colaborador de *Athena*, que o criador dos heterónimos dirigiu entre 1924 e 1925 com Ruy Vaz, e da *Contemporânea*, outra das revistas que estabelece, nos anos vinte, a ligação entre o primeiro e o segundo Modernismo, e que foi dirigida por José

Pacheco, o autor do desenho da capa do *Orpheu* 1, Mário Saa é autor de uma evocação de Pessoa ainda há pouco tempo inédita <sup>78</sup>. No penúltimo número da *Athena*, o 4.º, de 1925, publicara Mário Saa um artigo, «A Álvaro de Campos ou Apontamentos sobre os Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica», que, como se pode ver pelo título, tinha a ver com o famoso texto de Campos, de que a primeira parte fora inserta no n.º 3 (Dez. de 1924) e a segunda, no próprio número em que figurava o texto de Mário Saa (Janeiro de 1925).

A poesia de Mário Saa, o qual colaborou pela primeira vez na *presença* com um texto em prosa, «Ao Princípio Era a Esfera...» (n.º 4, 8 de Maio de 1927, p. 5), não se revela, no entanto, no tom arcaizante que, com frequência, cultiva e que levou Jorge de Sena a considerá-la «afim dos melhores exemplos do *Cancioneiro Geral*, de Andrade Caminha e dos poetas menores do seiscentismo» <sup>79</sup>, e no precioso gozo versificatório a que, num misto de ardente desvario e geométrica frieza, se entrega, muito tocado pela sombra de Pessoa. Registe-se, todavia, que os efeitos do paúlismo podem detectar-se no soneto «Palmeira», do período 1918-19, que António Braz de Oliveira recentemente trouxe a público <sup>80</sup>. Não faltam inclusivamente a nível lexical («pau de luar errante»; «Nos acenos perdidos das palmeiras») indícios de uma leitura de «Impressões do Crepúsculo» («Pauis de roçarem ânsias [...]»; «Balouçar de cimos de palma!...»), publicado, como é sabido, pela primeira vez em 1914, denotando ainda o soneto, apesar de percutir uma mais moderada nota paúllica, a leitura dos treze sonetos que Alfredo Pedro Guisado publicou no n.º 1 do *Orpheu*.

O que de *organizado, geométrico*, do domínio da *razão matemática* há no *aparato* versificatório de alguns dos mais conhecidos poemas de Mário Saa, falta precisamente no texto em que se evoca Fernando Pessoa e que, por ausência de travejamento métrico ou estrófico, acaba por se diluir em reflexões para os quais o «intuicionismo filosófico»<sup>81</sup> do poeta soube encontrar mais adequada expressão noutros lugares. Ainda assim, o texto tem em si suficientes motivos de interesse que justificam a sua abordagem, para além do que nele possa haver de *rascunho*, de texto não trabalhado<sup>82</sup>, não submetido aos princípios de uma composição rigorosa como é norma nos poemas em que Mário Saa põe a sua espantosa *máquina versificatória* a funcionar. Assim, no retrato que o poema nos dá na sua primeira parte, antes de se dissolver em prosa reflexiva servida por uma «linguagem frágil, deselegante e gelada», segundo as próprias palavras do poeta, confluem a faceta vanguardista de Pessoa, a sua «bonomia futurista», o Pessoa dos trajectos quotidianos pela Baixa lisboeta («teus passos do Terreiro do Paço para casa»), o frequentador dos cafés da Baixa, do Martinho da Arcada, onde às vezes o poeta-locutor ainda o procura para, amargamente, encontrar o «seu lugar vazio», o ser da e para a solidão, que ansiosamente se tenta negar pelo apego à «mãe» («o menino da sua mãe»), à «irmã», aos «amigos», o criador que transfere para os seus projectos literários, para as suas aventuras espirituais, a paixão ou o carinho que o pudor impede de exprimir aos *outros* («Lembras-te do Orfeu aquela tua revista tão de ti / lembrada e acarinhada?»). As «contradições», as «antíteses», os «oxímoros» em que se apoiam as reflexões sobre a morte e o tempo na segunda parte do texto, permitirão, sem dúvida, uma aproximação com o poeta evocado,

testemunharão um «evidente ponto de contacto entre [Mário Saa] e o seu amigo Pessoa»<sup>83</sup>. E por aí se ficará, talvez, o diálogo intertextual com a obra de Pessoa propriamente dita, já que os ecos, ténues, da tradução de «O Corvo» de E. A. Poe (O. P., pp. 631-633), publicada no n.º 1 da *Athena*, 1924, e da sequência «Episódios! A Múmia» (O. P., pp. 131-134), incluída no *Portugal Futurista*, no verso da primeira parte («Nunca mais, nunca mais, ó múmia!»), nele se esgotam, sem que venham a ter consequências dignas de nota no desenvolvimento do texto.

O livro de Maria José de Lancastre *Fernando Pessoa — Uma Fotobiografia* reproduz uma página de «O Notícias Ilustrado» sobre «Lisboa e os Seus Cafés», em que se pode ver uma fotografia do Martinho da Arcada, acompanhada da seguinte legenda: «O Martinho da Arcada é dos mais antigos cafés de Lisboa. Na nossa gravura apresentamos o grupo dos literatos exilados do seu tempo. Fernando Pessoa, dr. Raul Leal, António Botto e Augusto Ferreira Gomes tomam cerveja com dois amigos»<sup>84</sup>. A *Fotobiografia* inclui ainda outros retratos de António Botto, e transcreve passagens do famoso ensaio de Pessoa dedicado ao autor das *Canções*, publicado no n.º 3 da *Contemporânea*, em Julho de 1922, «António Botto e o Ideal Estético em Portugal». A Pessoa, que patrocinou, através da Editora «Olisipo», a 2.ª edição das *Canções*, em 1922, e traduziu muitas delas para inglês, e aos homens da *presença*, que atentamente o estudaram (lembrem-se os artigos publicados na *presença*, de José Régio, «António Botto», n.º 13, 13 de Junho de 1928, e de João Gaspar Simões, «António Botto e o Problema da Sinceridade», n.º 24, Janeiro de 1930) deveu António Botto muito a imposição do seu nome num meio tacanho que, por razões alheias à literatura,

tendia a olhá-lo com suspeição, desprezo ou condescendência bem-pensante <sup>85</sup>.

António Botto soube, depois da morte de Fernando Pessoa, retribuir, em «Poema de Cinza» («À Memória de Fernando Pessoa») <sup>86</sup>, publicado pela primeira vez no *Diário de Notícias*, por ocasião do 3.º aniversário da morte do poeta, e que, para Jorge de Sena, é «um dos mais esplêndidos epicédios da língua portuguesa» <sup>87</sup>, a grande amizade com que o autor da *Mensagem* o distinguiu. Escrito quase no termo daquela que, ainda segundo Sena, seria a «fase mais pessoal e original» <sup>88</sup> da sua obra, a que abrange os anos 30, o poema, em decassílabos heróicos, que, no entanto, não seguem um esquema rimático regular, toma a forma de uma fala *próxima*, em estilo genuinamente *coloquial*, dirigida ao poeta evocado. O poeta-emissor, *cá em baixo*, fala a partir da mediocridade da «vida», a braços ainda com o tempo, um tempo que não mudou, que permanece «igual», para alguém que está para além das contingências temporais e que, no *lugar* onde se encontra, já o não pode *ovir*, já lhe não pode valer para o ajudar a suportar, com a sua «lúcida visão — / estranha, sensualíssima, mordente», o «idiotismo», a «intriga» e a pasmaceira que preenchem o arremedo de vida com que os outros se iludem («as horas, os minutos, / As noites sempre iguais, os mesmos dias, / Tudo igual! Acordando e adormecendo / Na mesma cor, do mesmo lado, sempre / O mesmo ar e em tudo a mesma posição / De condenados, hirtos, a viver — / Sem estímulo, sem fé, sem convicção...»). O lamento do sujeito sobre a permanência do exílio cá em baixo («Isto por cá vai como dantes») e a impossibilidade de recuperar um passado, um «antigamente» em que contava com a *lucidez* do amigo para aguentar os embates do que, então, era o hoje baço,

sem fulgor, inflecte, na parte final, no sentido da *transformação* e do «sonho», nascidos da necessidade de superar, a partir do exemplo do «camarada raro» comovidamente evocado, a sua e a dos poetas interpelados «natural angústia de pensar».

É conhecido o papel que a *presença* desempenhou na consagração do primeiro Modernismo. Logo no n.º 1, em texto que pode ser lido como o primeiro manifesto do grupo «presencista» — «Literatura Viva» —, José Régio reivindicava para a «literatura viva», i. e., «aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria»<sup>89</sup>, o nome de Fernando Pessoa nos seguintes termos: «Um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo»<sup>90</sup>. Um mês depois, no n.º 3, Régio chamava a atenção para «alguns nomes já familiares aos novos que se interessam pela Arte que vibra, que se renova, que se inquieta, que evolui, que vive»<sup>91</sup> e desses nomes destacava os de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, ao mesmo tempo que tentava «apontar algumas características da nossa literatura moderna, vulgo modernista»<sup>92</sup>. O primeiro livro de João Gaspar Simões, um dos directores da *presença*, *Temas*, de 1929, incluía já um estudo dedicado a Pessoa. Com este mesmo autor manteria Fernando Pessoa, a partir de 1929, e até 1934, importante correspondência, que Gaspar Simões daria a lume em 1957<sup>93</sup>. Antes da publicação de *Temas*, a *presença* incluía nas suas páginas, no n.º 14/15, de 23 de Julho de 1928, um artigo de J. G. Simões sobre o «Modernismo» e no seu número 29, o último publicado em 1930, viria a inserir, do mesmo ensaísta, «Fernando Pessoa e as Vozes da Inocência», integrado no ano seguinte em *O Mistério da Poesia*. Ao autor de *Temas* se

ficaria a dever, em 1950, a primeira biografia de Pessoa, *Vida e Obra de Fernando Pessoa — História da Uma Geração*, que vai, presentemente, na sua 4.<sup>a</sup> edição <sup>94</sup> Adolfo Casais Monteiro, na direcção da revista a partir do n.º 33, publicado em 1931, dedicaria a Pessoa algumas das mais significativas páginas da sua bibliografia crítica, que, nos fins da década de 50, reuniria em *Estudos Sobre a Poesia de Fernando Pessoa* <sup>95</sup>, tendo-lhe sido dirigida pelo autor da *Mensagem* a célebre carta sobre a génese dos heterónimos (O. Pr. 93-100) e cabendo-lhe ainda a distinção de ter organizado, no ano em que se iniciava a publicação das *Obras Completas* de Pessoa, pela Ática, a primeira antologia da sua poesia <sup>96</sup>.

Fernando Pessoa iniciou a sua colaboração na *presença* ainda no ano da sua fundação, mais precisamente no seu n.º 5, de 4 de Junho, com o poema «Marinha» (O. P., p. 147), assinado pelo seu próprio nome e um texto em prosa, «Ambiente», subscrito por Álvaro de Campos, que terminava com uma máxima que ficou famosa: «Fingir é conhecer-se» e que Casais Monteiro, como teremos ocasião de ver, viria a aproveitar para um seu poema. Curiosamente, o mesmo número da revista inseria «Ápice», de Mário de Sá-Carneiro (p. 3) e «Quatro Poemas do Retardador», de Carlos Queiroz (p. 7), que, segundo Gaspar Simões, teria sido «o primeiro a dar-se conta nas margens do Tejo de que algo de importante se estava a passar lá para as margens do Mondego», servindo de «traço de união entre o que em Lisboa morrera», isto é, «todas quantos [aí] representavam quer o extinto surto órfico quer os dispersos elementos que não tinham encontrado nem no *Centauro*, nem no *Exílio*, nem na *Athena*, nem na *Contemporânea* [...] lugar para dizerem o que ainda estava por dizer em matéria de arte e literatura» — e «o que em

Coimbra ia renascer»<sup>97</sup>. Na *presença*, publicou Pessoa alguns dos seus mais importantes poemas: a título de exemplo, «Autopsicografia» (O. P., pp. 164, 165), no n.º 36, de Novembro de 1932, «O Último Sortilégio» (O. P., pp. 155, 156), no n.º 29, de Dezembro de 1930, «Isto» (O. P., p. 165), no n.º 38, Abril de 1933, «Eros e Psique» (O. P., p. 181), no n.º 41/42, Maio de 1934, todos assinados por Fernando Pessoa-ele-mesmo, «Aniversário» (O. P., pp. 379, 380) e «Tabacaria» (O. P., pp. 362-366), de Álvaro de Campos, no n.º 27, Junho-Julho de 1930 e no n.º 39, Julho de 1933, e de Ricardo Reis, entre outras, a ode que começa «Quanta tristeza a amargura afoga» (O. P., p. 279), no n.º 6, Julho de 1927. A «Tábua Bibliográfica» referente a Pessoa foi inserta no n.º 17, Dezembro de 1928; e o n.º 48 (Julho de 1936), publicado quase um ano depois da morte do poeta, constituiria a homenagem da *presença* ao «grande poeta que lhe deu algumas das mais belas páginas que ela publicou»<sup>98</sup>, para utilizarmos palavras de José Régio em nota incluída no n.º anterior da revista (o 47, de Dezembro de 1935) e escrita já depois de Pessoa ter falecido.

Já foi referida a acção de *animador* de correntes literárias que Pessoa exerceu junto dos seus companheiros do *Orpheu*. Os que despertavam para a poesia em meados da década de 20 sentiam-se igualmente fascinados por Pessoa e pelos restantes modernistas, a ponto de Régio, defensor estrénuo da originalidade em arte, se sentir no dever de alertar, no já citado artigo sobre a geração modernista, para os perigos que a «fascinação» do talento dos poetas por ele estudados, i. e., Mário de Sá-Carneiro, Pessoa e Almada, poderia representar. José Régio justificava a escolha desses três nomes não só porque eles eram então «dos

mais completos, dos mais complexos e dos mais interessantes», mas também por serem, já nessa altura, em 1927, não esqueçamos, «os mais imitados pelas fileiras modernistas». E adiantava, em jeito de *prevenção*: «A fascinação do seu talento, das suas excentricidades, dos seus achados, da sua maneira — pode até ser um perigo para a natural evolução das personalidades adolescentes... Bem certo que nos é mais agradável encontrar num moço influências de Sá-Carneiro ou Almada que de Soares de Passos ou do intróito d'*A Morte de D. João*. Mas só o que é próprio vale e vinca. As modas, no que são só modas, passam depressa. O que veio das forças íntimas dum artista é o que ficará. Ficarà o que for da sua verdade própria. E isso, que é o mais importante, só é imitável aparentemente»<sup>99</sup>.

Na introdução à sua antologia *A Poesia da Presença*, Adolfo Casais Monteiro considera Carlos Queiroz «discípulo directo» de Pessoa pelo facto de com ele ter longa e intimamente convivido, dando, por outro dado, a entender que tal não se poderia afirmar relativamente a qualquer dos poetas do «grupo inicial de Coimbra» em quem, de alguma forma, fosse sensível o influxo de Pessoa<sup>100</sup>. Aceitemos a distinção que se pode inferir das palavras de Casais entre *discípulos directos* e *indirectos* de Pessoa, e vejamos como é *lida* a poesia do criador dos heterónimos pelos poetas «presencistas». Começemos por um poeta que colabora logo no n.º 1 da revista, António de Navarro. Segundo Casais, Navarro procederia do «veio mais "anárquico" da geração de Pessoa, [...] e os seus poemas sofrem muitas vezes dum emaranhamento verbal no qual tanto se perde o sentido como a própria música que ele persegue [...], e «a extrema originalidade do seu "discurso poético" cria

uma arquitectura que se aparenta à de Álvaro de Campos, mas sem aquele domínio permanente da palavra que não nos deixa esquecer, no heterónimo de Pessoa, o poeta inteiramente consciente dos seus meios de expressão»<sup>101</sup>. Em «O Braço de Arlequim» — assim se chama o poema de Navarro publicado no n.º 1 da *presença* (p. 2) — é, de facto, visível a ligação ao «veio mais "anárquico" da geração de Pessoa», do grupo do *Orpheu*, mas sobretudo por via do Almada dos «arlequins», como sugere Maria Teresa Arsénio Nunes na «apresentação crítica» a *Poesia da «Presença»*<sup>102</sup>, e, poderia acrescentar-se, sob o influxo também do desvairo verbal de um Sá-Carneiro<sup>103</sup> no poema publicado em *Orpheu* 1 (o 16): «As mesas do Café endoideciam feitas ar... / Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valsar / Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...». Não se deve, por outro lado, esquecer que o «movimento», o «animismo veloz», defendidos por António de Navarro como característica da «arte» num manifesto que assina dois anos antes do aparecimento da *presença* e patentes nos textos poéticos dados a lume na revista de Coimbra, fazem dele, como acertadamente viu F. Guimarães, um «verdadeiro epígono do futurismo»<sup>104</sup> e que não é por acaso, tendo em conta a sua propensão para o descontrolo, o delírio verbal, que é autor de um artigo sobre Ângelo de Lima<sup>105</sup>, *mestre* recuperado pelos poetas *órficos*.

E em José Régio, que Pessoa considerou, num artigo inacabado de 1935 (O. Pr., pp. 403-406), «*primus inter pares*», «o melhor de todos» os poetas «novos» que se propunha estudar («José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Adolfo Rocha [Miguel Torga], Alberto de Serpa, Marques Matias»), haverá ecos de textos pessoanos? Que Régio admirava Pessoa e o considerava um dos

*mestres* da sua geração não há dúvida. Basta lembrar a referência que lhe faz no manifesto com que abre o n.º 1 da *presença* — «Literatura Viva», a propósito da vantagem de um «pequeno prefácio» seu sobre «um grande artigo de Fidelino de Figueiredo», o artigo também já citado «Da Geração Modernista», em que dele se diz que «tem estofo de Mestre, e é o mais rico em direcções dos [...] chamados modernistas». Torna-se, no entanto, evidente que Régio era mais sensível à poesia *dramática* e *espectacular* de Mário de Sá-Carneiro e que era para este, mais *espontâneo*, que iam as suas preferências: «O que em Mário de Sá-Carneiro aparece como manifestação de génio, aparece em Fernando Pessoa raciocinado, consciente, voluntário»<sup>106</sup>. Apontava mesmo, embora sem deixar de salientar a sua «superioridade intelectual», a sua capacidade para abrir caminhos e indicar «direcções» à poesia modernista portuguesa, o que nele se poderia vislumbrar de «impotência criadora», superada só pelo que o seu processo criativo relevava do «raciocinado», do «consciente», do «voluntário». Na própria crítica à *Mensagem*, escrita depois da morte de Pessoa e que, mais do que anuncia, assume a forma de uma homenagem ao poeta desaparecido, e de uma homenagem em que o elogio surge espontaneamente (a *Mensagem* é «um livro superiormente sentido, pensado e escrito», Pessoa é um «grande poeta que [à *presença*] deu algumas das mais belas páginas que ela publicou», a sua «obra» é «superior»), transparecem sinais de certas reticências ao universo pessoano, quando volta a falar de «impotência», desta vez acompanhada do epíteto «transcendente»<sup>107</sup>.

Se de algum texto pessoano há vestígios na poesia de Régio, é, como já tivemos oportunidade de salientar, de «Eros e Psique», que, como vimos, pela primeira vez

veio a público no n.º 41/42 da *presença*, em Maio de 1934, e que poderá ter servido de estímulo a «Versos da Bela Adormecida», incluído em *As Encruzilhadas de Deus*, 1935-1936. Mas, como também não deixámos de referir na comunicação ao I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, embora os dois poemas tratassem «o mesmo tema», o do autor de *As Encruzilhadas...* inflectia, «dentro do pendor explicativo e pormenorizante do estilo regiano», num sentido que obviamente se afastava da «contensão do Pessoa ortónimo»<sup>108</sup>.

Edmundo de Bettencourt, que, segundo Herberto Helder, seria «uma das pouquíssimas vozes modernas entre o milagre do *Orpheu* e o breve momento surrealista português»<sup>109</sup>, aproxima-se em *Poemas Surdos* (1934-1940) — em parte mercê de «circunstâncias especiais», associadas a «uma sobrecarga de emoção e imaginação», que poderiam explicar o abrandamento da consciência vigilante na organização dos textos — de uma «surrealidade» que se situa mais num plano vivencial do que na observância de quaisquer propósitos programáticos, de escola. Por outro lado, no mundo onírico que os *Poemas Surdos* nos propõem o insólito resulta, em larga medida, de a precisão visual das imagens se justapor a um mistério impreciso, vago, que tudo dilui, encontrando essa justaposição um paralelo na intersecção de planos imagéticos que se complementam ou opõem. Ora essa simultaneidade e intersecção de planos autoriza uma aproximação com o interseccionismo — *ismo*, que, como se sabe, pouca repercussão teve no modernismo português, para além de um ou outro texto do autor de «Chuva Oblíqua» e de Almada Negreiros.

O que no lirismo de Saúl Dias exprime oscilação, «indecisão entre o real e o irreal, o presente e o passado», e o que nele sobressai, a nível formal, pela «finura de traço», proviria, na opinião de Óscar Lopes<sup>110</sup>, de Pessanha e Pessoa. Por aí, no entanto, se ficaria, pelo menos no que diz respeito a Pessoa, a sua presença na obra do poeta «presencista», já que a *ars poetica* deste teria sérias dificuldades em aceitar um *dictum* com a violência radical do pessoano «Fingir é conhecer-se», propondo antes uma imagem do poeta como aquele que não deve disfarçar-se, esconder-se atrás da máscara e que deve *usar* o «coração» e não temer a força da «emoção», o calor das «lágrimas»<sup>111</sup>.

O *desencontro* de Miguel Torga com Pessoa, a propósito da opinião deste — subscrita, aliás, pelo «Sr. Engenheiro Álvaro de Campos» — sobre *Rampa*, livro de poemas publicado em 1930 pelas Edições «Presença», não o impediu de se mostrar receptivo à lição que encerrava a *Mensagem* de «Mestre» Pessoa, vinda a público em 1934<sup>112</sup>. Com efeito, em 1935 e 1936, seriam escritos quase todos os poemas que vieram a ser incluídos, em 1952, em *Alguns Poemas Ibéricos*, conjunto em que é difícil não ler uma intenção de emular, embora numa perspectiva em que a dimensão *atlântica* de Pessoa era complementada por uma inserção, de igual peso, na «história trágico-telúrica» da Ibéria, o projecto épico que *Mensagem* representava. *Poemas Ibéricos*, de 1965, incluirá mesmo, em homenagem, um poema sobre Fernando Pessoa<sup>113</sup>, «Poeta da Poesia / Sibilina e cauta» e uma referência ao autor de *Mensagem* como discípulo de Vieira<sup>114</sup>, o que legitima ainda mais o paralelo que é impossível não estabelecer (saliente-se, por exemplo, que se verifica uma coincidência em dez dos «heróis» e em, pelo

menos, dois dos temas, tratados nos dois livros). A José Augusto Seabra assiste, no entanto, razão, quando sustenta que «o projecto e a arquitectura dos dois livros [se] separam [...] muito nitidamente, quer na intencionalidade do conjunto quer na sua realização poemática em particular» e que as «línguas poéticas de ambos prosseguem diferentes percursos, mesmo quando intertextualmente se cruzam»<sup>115</sup>.

O Pessoa *fixado* pelo poema do livro de 1965 é sobretudo o Pessoa da *Mensagem*, e mais nitidamente a partir do 4.º verso, não só pelos epítetos encontrados para a Poesia de que seria praticante (uma «Poesia / Sibilina e cauta»), mas também por uma alusão ao profetismo de que *Mensagem* se alimenta («Foi o vidente filho universal / Dum futuro-presente Portugal / Outra vez trovador e argonauta») e pelo eco do poema «D. Diniz» que especialmente se pode ouvir nos dois últimos versos (não esqueçamos, no texto de Pessoa, a dupla qualidade do Rei Lavrador como autor empenhado na escrita de «um seu Cantar de Amigo» e «plantador de naus a haver», por um lado, e, por outro, a ressonância hieraticamente profética do penúltimo verso, «É o som presente d'esse mar futuro», O. P., p. 73). Os três primeiros versos dão-nos do poeta uma visão que o jogo heteronímico e as ficções à sua volta minuciosa e persistentemente tecidas pelo próprio Pessoa amplamente autorizam: a do poeta do *fingimento*, da *insinceridade*, da *ocultação*, ser da ausência e da negação.

Gil Vaz, ocasional colaborador da *presença*, elege como intertexto do seu «Além» («À Memória de Fernando Pessoa»), publicado no n.º 48, Julho de 1936, de homenagem a F. P., a tradução de «The Raven», de Edgar Allan Poe, que pôde ler na *Athena*, n.º 1, Outubro de 1924, e «O Menino de Sua Mãe», inserto na

*Contemporânea* em 1926: «Sobre Athena imortal o Corvo impera / Fitando negro a Dor que se traduz. / Hoje Eleanora virtual conduz / As Cinzas do que ardeu à sua espera. // Irmão do génio americano ele era, / Na Lusitânia teve a sua cruz. / E sob o frio da saturnia luz / Lhe foi perdida a própria primavera. // Triste poeta do que não existe / Senão em amargura sublimada, / Dormes qual o menino que sentiste. // Dos laranjais a brisa perfurmada / Vai modulando num afago triste / A tristeza que foi abandonada» (p. 12).

Sinais de Pessoa praticamente os não há em alguns dos poetas do que Casais Monteiro chama «o grupo inicial de Coimbra» da *presença*, como um Fausto José, um Branquinho da Fonseca ou um Francisco Bugalho, ou em dois autores mais velhos que a maioria dos *presencistas* que, segundo o mesmo crítico, seriam uma espécie de «*compagnons de route*» da revista — António de Sousa e Afonso Duarte, ambos vindos do Saudosismo e em larga medida através dela aliciados para o gosto e o espírito modernos, ou ainda no dificilmente enquadrável Vitorino Nemésio. Esclareça-se desde já que o referir-se a *ausência* ou a reduzida repercussão de Pessoa nos poetas em questão não implica qualquer juízo de valor, já que entre eles se encontram não apenas autores significativos, um António de Sousa, ou injustamente esquecidos, como Francisco Bugalho, mas também dois dos maiores nomes da poesia portuguesa do século vinte, Afonso Duarte e Vitorino Nemésio. De resto, em relação aos dois últimos têm sido estabelecidos paralelos com Pessoa, ainda que não — e correctamente, saliente-se — pela via de possíveis influências <sup>116</sup>. Nemésio chega mesmo no poema XXVI de *Eu, Comovido a Oeste* (1940) a ser *tocado* tangencialmente pelos «Dois Excertos de

Odes», de Álvaro de Campos <sup>117</sup>, e pelo que, neles, o «crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes» (O. P., p. 313) definem em termos de atmosfera repercutida no espírito do sujeito poético. À *procura em vão* de Campos, às «fés já perdidas» corresponde, no entanto, em Nemésio uma, como que *confiança*, uma *aceitação* que se tingem de resignação cristã, balizada pela tranquila assunção de duas «virtudes»: a «humildade» e a «pobreza». Registe-se que os «Dois Excertos de Odes» vieram pela primeira vez a lume no n.º 4, Julho de 1938, da *Revista de Portugal*, que Nemésio fundara e dirigia, e que o livro que inseria o poema XXVI trazia precisamente a chancela da referida publicação. Ecos do apelo que define o primeiro dos «Dois Excertos» de Campos, de certo modo podem distinguir-se também em «Apelo» de Pedro Homem de Mello — colaborador accidental da *presença* —, quer pelo lugar de relevo que nos seus dísticos em decassílabos ocupa o imperativo «vem», quer pela presença de um dos advérbios em *mente* que contribuem para o hieratismo rítmico do texto pessoano, quer ainda pela importância que a «noite» aí assume: «Quem quer que sejas, vem a mim apenas / De noite, quando as rosas adormecem! / Vem quando a treva alonga as mãos morenas / E quando as aves de voar se esquecem. // Vem a mim quando, até nos pesadelos, / O amor tenha a beleza da mentira. // Vem quando o vento acorda em meus cabelos, / Como em folhagem que, ávida, respira... // Vem como a sombra, quando a estrada é nua, / Num risco de asa, vem, serenamente! // Como as estrelas, quando não há Lua / Ou como os peixes, quando não há gente...», *Poemas Escolhidos*, Lello & Irmão — Editores, Porto, 1957, p. 249.

Unanimemente considerado *discípulo* de Pessoa (Casais refere-se-lhe, como tivemos ocasião de ver, como «discípulo directo» de Pessoa; Jorge de Sena vai um pouco mais longe e dele diz que «foi, até na vida particular, filho espiritual»<sup>118</sup> do poeta «órfico»; José Gomes Ferreira, em *A Memória das Palavras*, lembra a sua amizade com o autor de *Desaparecido*, «colaborador prosélito da *presença* e admirador idólatra de Fernando Pessoa»<sup>119</sup>), de Carlos Queiroz se deve, no entanto, dizer que consegue transmitir «vida própria» aos seus poemas, como o próprio Pessoa afirmou a propósito de um poema que o autor de *Desaparecido* dedicou à memória de Alberto Caeiro e no qual haveria «versos seminais nas [...] emoções» de Pessoa. Vale a pena transcrever o passo da «Carta à Memória de Fernando Pessoa» — a qual, aliás, já tivemos oportunidade de citar — em que Carlos Queiroz alude à sua «dívida», num determinado texto, para com Alberto Caeiro: «Por essa altura, fiz publicar numa revista literária uma poesia dedicada à memória de Alberto Caeiro, na qual, dias depois, me pareceu descobrir «versos seminais nas suas [de F. P.] emoções.» Quando, por acaso, o encontrei, não tive pejo em confessar-lhe a minha dívida e recitei-lhe a poesia, para que me desse, com toda a sinceridade, a sua opinião. Disse-me (e como o disse!) que lhe parecia infundado o meu receio, mas que, se o não fosse, o muito que havia nela de mim já era suficiente para transmitir-lhe vida própria»<sup>120</sup>. Como este e os parágrafos anteriores da «Carta...» evidenciam, Carlos Queiroz, que teria uma consciência muito aguda de quanto a *presença* de Pessoa determinara o rumo da sua poesia, era um autor preocupado com o «problema das influências literárias» e interessado em acentuar a distinção entre a influência propriamente dita, «de que

só não sofre quem não vive», e a «subordinação». Isso mesmo fica patente num texto publicado igualmente na *presença* sete anos antes, a propósito de Camilo Pessanha — cuja sombra tocou quase sempre os que a sombra do Pessoa ortónimo atingiu — e do «rastros» da poesia de Verlaine que seria possível detectar na *Clepsidra*: «[...] na Arte como na vida, há duas maneiras apenas de ser-se influenciado: ou consciente, ou inconscientemente. No primeiro caso — em ambos os casos é ser, de qualquer modo, discípulo — pode este, como tantas vezes acontece, elevar-se mais alto do que o mestre; o que no segundo caso é impossível, dado que a sua aprendizagem depende menos da vontade de saber que do desejo, por si próprio inapercebido, de imitar. Mais alto do que os mestres só se elevam os discípulos quando já não *lembrarem* os mestres; isto é, quando já tenham *conscientemente* descoberto o seu caminho, o que em nenhuma Arte é tão difícil como na poesia, embora (e talvez por isso mesmo!) seja de todas aquela em que menos de mestres se carece.

Daí, a natural distinção entre poetas e versificadores: aqueles são os mestres de si próprios; estes, os involuntários e estéreis discípulos daqueles. No primeiro caso — e no primeiro plano — se encontraria Camilo Pessanha, mesmo quando através da sua poesia alguém quisesse obstinadamente reconhecer o rastro precursor da de Verlaine»<sup>121</sup>. Ora, pegando nos próprios termos da oposição definida por Carlos Queiroz, o autor do *Breve Tratado Não-Versificação* é indubitavelmente um *poeta* e não um *versificador*, mesmo naqueles momentos em que a sua *habilidade*, o seu preciosismo versificatório parecem sobrepor-se às exigências profundas da inspiração, como acontece nos «Quatro Poemas do Retardor» (saídos no mesmo número da *presença* em que

Pessoa pela primeira vez colaborou), em que, por via da obsessiva procura de efeitos aliterantes, se torna sensível o eco do hábil artificialismo da sequência «Ficções do Interlúdio» (O. P., pp. 134-136), publicada em 1917 no *Portugal Futurista*.

Em «O Amigo», publicado no n.º 1 da revista *Litoral* (Junho de 1944, p. 64), de que era director, Carlos Queiroz evoca Pessoa e a amizade que os ligava, na comunhão de uma «luz» e de um «mistério» — a «luz» *outra*, o «mistério» *diferente* da Poesia — que lhes garantia a ignorância e o desinteresse do mundo lá fora, prosaicamente «real», «preciso» e «concreto». O nome de Pessoa não é convocado para essa evocação de uma cumplicidade (veja-se o lugar central que a primeira pessoa do plural ocupa no poema) na celebração do ofício poético (ofício tomado aqui no seu sentido *litúrgico*, do domínio do *sagrado*, em oposição ao *profano* mundo «real»), mas o leitor não terá dificuldade em compor-lhe o retrato, com base nas pistas fornecidas: o «Café», o «gesto elegante e ambíguo», a referência a «Orpheu», embora não isenta de ambiguidade — a revista que, afinal, «desapareceu» em 1915, ou Pessoa-Orfeu, Pessoa-Poeta Arquetípico? [«Era bom encontrar o amigo / No Café, onde estava a olhar / Com um gesto elegante e ambíguo / Para o fumo a sumir-se no ar. // A poesia era o tema dilecto / Da conversa que o tempo engolia. / O real, o preciso, o concreto / Nem sabiam que a gente existia. // Nada era por nós maculado, / Nem um só sentimento era fosco: / Porque havia outra luz, outro lado, / E o mistério morava connosco. / Tudo isto foi antes de Orfeu / Ter levado o encanto consigo. / Esse amigo está vivo — e morreu. / (E de mim, que dirá esse amigo?)»] Pessoa será também, muito provavelmente, o poeta cuja

*divulgação e profanação*, cuja entrega nas mãos do *profano vulgo* a todo o custo se pretende evitar, num texto de *Breve Tratado de Não-Versificação*, Edição do Autor, Lisboa, 1948: «Do poeta já morto, o claro nome / Ergueram como estandarte / E a sua obra desfraldaram. // Oh, deixem-no incompreendido! / — Sozinho como na vida, / Como na vida esquecido...».

Alberto de Serpa, que iniciou a sua colaboração na *presença*, com alguns textos poéticos, em fins de 1934, mais propriamente no n.º 43, referente a Dezembro, e que viria a secretariar a revista na segunda série, entre 1939 e 1940, foi um dos poetas do grupo que mais sofreu os efeitos do *abalo* pessoano, especialmente o provocado pelos heterónimos Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, com a ajuda dos quais procede a uma recuperação do versilibrismo em *Descrição*, lançado pelas edições «Presença» em 1935. O eco de Campos, particularmente do Campos da «Ode Marítima», é perceptível na poesia de temática marítima ou portuária de *Descrição* ou outros livros de Alberto de Serpa da fase marcadamente «presencista», a dos livros reunidos em *Poesia*, de 1944, como também o é, de forma muito clara, em *Mar Vivo*, de João Campos, publicado em 1939 pelas Edições «Presença» («Sou de todos os mares, de todos os profundos oceanos do mundo. / Sou de todos os portos, do barulho das suas docas, / de todos os enormes navios fundeados nos cais / e dos que estão encalhados nos bancos de areia [...]). Assim acontece, e para não sairmos de *Descrição*, em «Cais»<sup>122</sup>, em que a nota *futurista* residiria sobretudo na captação do *dinamismo* do porto, do «barulho dinâmico do cais», ou em «Porto»<sup>123</sup>, em cujo verso final («Deus é este barco e este porto») é impossível não distinguir um eco do apelo metafísico do cais pessoano, que da melancólica

«saudade de pedra», de ressonâncias ainda emotivamente humanas, ascende à dimensão arquetípica do «Cais Absoluto». «Poesia»<sup>124</sup>, incluída igualmente em *Descrição*, e sintomaticamente dedicada a Fernando Pessoa, enuncia um programa poético comum em autores da fase *modernista*, os quais sentem necessidade de se justificarem das liberdades rítmicas e métricas que se permitem: «[...] Não lhe venham dizer que um verso está errado e sem rima, / se a alma está para lá de todas as convenções. / — Há sentimentos que cabem numa letra, / e um verso pode não caber em todos os livros do mundo. // A Poesia não está nos assuntos poéticos por eles, / nem nos versos bem medidos, / nem nas rimas que são paciência. / A Poesia está no poeta. // O poeta deve ser o primeiro poeta, em cada poema.» O programa de Alberto de Serpa dificilmente seria concretizável sem o contributo do versilibrismo lançado por alguns dos poetas do primeiro modernismo, e especialmente por Campos e Caeiro — e é impossível não reconhecer no último verso de «Poesia» um eco da *inocência*, do olhar sempre *novo*, da frescura de início permanente de que Caeiro retira a força inovadora do seu programa poético, da sua relação com o real. Alberto de Serpa viria mesmo a atingir, mais tarde, um «compromisso de formas que algo deve a Fernando Pessoa ele próprio»<sup>125</sup>, sendo tal sensível, por exemplo, no poema «Incerteza»<sup>126</sup>, de *Fonte*, 1943. Em nenhum outro texto, porém, como em «Lembrança de Fernando Pessoa»<sup>127</sup>, a dívida de Alberto de Serpa para com o poeta do *Orpheu* é tão claramente assumida. Como o próprio título logo acentua, o poema é uma *evocação* de Pessoa. O homem e o poeta são evocados, ora no seu habitat intelectual, ora no quotidiano apagado da sua profissão, ora na sua relação com a cidade — oscilando a

atitude desta para com o «lume vivo» dos versos de Pessoa entre a incompreensão preconceituosa, o filistinismo e o desconhecimento —, ao mesmo tempo que se rememora o impacto causado no então «moço» poeta pela poesia múltipla de Pessoa, lida «com furor» sagrado, «aos gritos». O retrato de Pessoa não foge a uma certa imagem *convencional, feita*, do poeta incompreendido pelo *vulgo*: a prisão do emprego obscuro, a hostilidade ou a ignorância da «gente» relativamente ao seu génio, o número reduzido dos que conseguiram entender o alcance da sua mensagem, o reconhecimento que só postumamente chega — e, no entanto, há na lembrança de Serpa uma força, uma capacidade de empatia a que é impossível ficar insensível <sup>128</sup>.

Adolfo Casais Monteiro, como vimos, na direcção da *presença* a partir do n.º 33, saído em 1931, mas colaborador da revista já desde o n.º 17, de Dezembro de 1928, com um artigo «Sobre Eça de Queiroz», foi, não só dos mais tocados pela sombra de Pessoa, como também um dos poucos que soube, na sua geração, assimilar e ampliar o vector vanguardista do primeiro modernismo. Fernando Pessoa e um seu famoso aforismo («Fingir é conhecer-se») <sup>129</sup> são, aliás, expressamente invocados num texto de *Poemas do Tempo Incerto*, «Artes Poéticas» <sup>130</sup>. O poema de Casais funciona como uma defesa sarcástica e *agressiva* aos ataques que lhe seriam movidos por fazer uma poesia *sem ritmo, áspera, rude, prosaica*. O título acentua ironicamente a distância a que o poeta se via dos estreitos cumpridores das regras de versificação, dos que se entregavam a «pitagóricos/equilíbrios de sons, ideias e *sentidos*». [A arte poética de um outro colaborador da *presença*, Irene Lisboa (João Falco), que em tom de desafio fazia

anteceder *Outono Havia de Vir*, de 1937, das seguintes palavras: «Ao que vos parecer verso chamai verso e ao resto chamai prosa», não andava longe da de Casais, o qual, saliente-se, citava, no Prefácio a *Versos*, 1944, as referidas palavras de Irene Lisboa, quando, num poema («Escrever») publicado na *Seara Nova*, em 1936, proclamava: «Se eu pudesse havia de... de... / Transformar as palavras em clava! / havia de escrever rijamente. / Cada palavra seca, irressoante! / Sem música, como um gesto, / uma pancada brusca e sóbria. / Para quê, / mas para quê todo o artifício / da composição sintáctica e métrica, / este arredondado linguístico? / Gostava de atirar palavras, / Rápidas, secas e bárbaras: pedradas!»] De forma talvez intencionalmente paradoxal, Casais, ao mesmo tempo que propunha ao destinatário do seu poema, que tanto podia ser ele próprio como outro poeta a quem estivesse a dar *conselhos* sobre *poéticas*, sobre «artes poéticas», o desrespeito *brutal* das regras («Quebra, estropia, avança como um bruto»), não deixava de se mostrar fascinado por uma certa regularidade métrica, para o caso consubstanciada na predominância do decassílabo. Assumindo-se o poema como uma arte poética *à rebours*, uma arte poética do desrespeito do «equilíbrio», do *convencional* — o contrário dos *conselhos* que se costumam dar nas artes poéticas clássicas, *normativas* —, não surpreende que, em apoio da contradição de que os dois últimos versos não são senão a emergência mais evidente («[...] mas nunca te esqueças / que isto que te digo não é para que se ouça»), seja invocado, como legenda para a consecução de um conhecimento para além da mentira das aparências e de um encontro do homem com o que nele há de mais profundo e autêntico, o paradoxo de Pessoa: «Procura

longe de ti aquilo que não és, / pois se o encontrares eu juro que é teu, / que Fernando Pessoa o disse: «fingir é conhecer-se». Da citação da máxima pessoana passa Casais, num breve poema, «Ninguém»<sup>131</sup>, da segunda parte de *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, à transformação do princípio inspirador em dois dos mais conhecidos poemas de Pessoa, «Autopsicografia» e «Isto» (O. P., pp. 164, 165). O que nos textos do poeta «ortónimo» relevava da questão do fingimento, da sinceridade, do sentir com a «imaginação» ou com o «coração», alargase, no poema de Casais, à problemática do tempo, logo insinuada no parónimo com que substitui o segundo verbo do primeiro verso de «Isto»: «finjo» por «fujo». A questão da sinceridade, da mentira dilui-se em «Ninguém»; o que prevalece no texto do poeta «presencista», que toma como pretexto, tão-só como pretexto, os referidos poemas de Pessoa, é um eco do *topos* «tempus fugit», e a verificação de que *mentir* é uma questão lateral, e de que o grande drama do eu, dilacerado pela impossibilidade do conhecimento absoluto, vem a ser o da *impermanência*, o da sua total identificação com o passar do tempo: «Não sei se minto ou fujo... / Quem sou eu, para o saber? / As horas morrem, eu fico... / Mas quem sou eu, senão elas?».

Ecos sobretudo do Álvaro de Campos de «Dois Excertos de Odes» podem encontrar-se, como já foi notado por Óscar Lopes<sup>132</sup>, em alguns poemas do Casais cantor da Noite. São eles especialmente audíveis em textos como «Vem, silêncio! Vem, minha noite»<sup>133</sup>, igualmente animado por um amplo movimento invocatório, embora de timbre menos sereno, mais dramático, em pungente adesão às preocupações do momento histórico, «realidade» *despedaçada*, em «fragmentos», e vários outros da primeira parte de *Noite*

*Aberta aos Quatro Ventos*, na edição das *Poesias Completas*, v. g., «Flor Impossível da Noite»<sup>134</sup>, a que, por contraste, se associa uma interpelação a Manuel Bandeira (a quem o poema, aliás, é dedicado), a propósito da sua «Estrela da Manhã», «Noite Impossível»<sup>135</sup> ou «Onde o Sonho se Faz Pedra»<sup>136</sup>, exemplo maior da viagem «ao mais fundo da noite» e do que, nela, é «angústia» e «impossibilidade de esquecer» as certezas amargas que nada poderá apagar. Mas é em «Ode ao Tejo e à Memória de Álvaro de Campos»<sup>137</sup>, do mesmo livro e figurando já na edição de 1943, que o diálogo de Casais com Pessoa atinge o seu ponto culminante. O sujeito está sentado a uma «mesa» de um café perto do Tejo, o Martinho da Arcada, na Praça do Comércio, que Pessoa frequentava e onde inventava «vidas que não queria ter», com «os outros invisíveis [os heterónimos] à sua volta». Uma das fontes de tensão que anima o poema resulta do remorso sentido pelo sujeito por não ter dado, antes de entrar no café, «um só olhar» ao Tejo, destinatário da sua fala. Só quando a «sombra de Álvaro de Campos se sentou a [seu] lado», se lembrou ele da presença do rio ali perto. Facilmente se percebe por que motivo é a «sombra» de Campos que toca a *ausência* do sujeito. Por um lado, foi esse o heterónimo que mais profundamente marcou Casais e o *ensinou* a libertar-se das imposições métricas e rítmicas das *artes poéticas*; por outro lado, é a Campos que cabe, no conjunto da poesia pessoana, o maior número de invocações ao Tejo: na «Ode Marítima», em «Lisbon Revisited» (1923) e «Lisbon Revisited» (1926) (O. P., pp. 356-360). Alberto Caeiro, esse, não pareceria ser em princípio mais do que um dos «outros invisíveis» que com Pessoa se sentavam no café; no entanto, a sombra do autor do XX poema de *O Guardador de Rebanhos*, o

que começa «O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia», para também no café, ponto de chegada das vagabundagens, pela cidade, do sujeito, entregue a uma meditação que inclui o Tejo, os fantasmas múltiplos de Pessoa e as exigências imperiosas da «vida». Dir-se-ia mesmo que a sombra que acaba por dominar a meditação do sujeito, é a de Caeiro <sup>138</sup>, visto que, por um lado, são óbvios no verso «Quando não estás diante dos meus olhos, estás sempre longe» os reflexos do verso final do referido poema de *O Guardador de Rebanhos* («Quem está ao pé dele está só ao pé dele»), e, por outro, o *programa de vida* que dá o tom geral ao poema de alguma forma se aparenta ao objectivismo de Caeiro, ao seu declarado gosto pelo real, pelo concreto, e à sua recusa de se deixar sucumbir por pessimismos doentios. O que prevalece é uma atitude sadia de aceitação da vida, a necessidade que o sujeito sente de se «lavar» de um «contágio» que o envenena, de uma morbidez que o não deixa olhar a «vida» de frente e reconhecer a «grandeza [...] real, concreta e única» do Tejo, metáfora de uma realidade por que passa distraído, de olhos fechados pelas «doenças da cidade triste». Em certo sentido poderia dizer-se que duas vozes se digladiam no espírito do sujeito: uma, disfórica, voz da negação, do desencontro e da ausência («Tudo são desconhecidos, tudo é ausência no mundo, / tudo indiferença e falta de resposta»); a outra, aberta à «vida», ao que é «real», «concreto», ansiando por se «lavar» do que ainda há de «impuro dentro» de si. Ao desespero, ao alheamento culposos da primeira não seria estranho o Campos agónico de «Lisbon Revisited» (1923 e 1926): «Não: não quero nada! / Já disse que não quero nada!»; «Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo — , / Transeunte inútil

de ti e de mim, / Estrangeiro aqui como em toda a parte, / Casual na vida como na alma». A segunda aspiraria, embora sob o influxo de uma *ansiedade*, de um *desejo* que Caeiro teria dificuldade em subscrever, ao «concreto», ao «real», à presença simples e sem interrogações desnecessárias que balizam o programa poético <sup>139</sup> do autor de *O Guardador de Rebanhos*.

## V / PESSOA E A POESIA DOS ANOS QUARENTA

Em 1942, como se sabe, a Ática dá início à publicação das Obras Completas de Fernando Pessoa, com as *Poesias* de Fernando Pessoa-ele-mesmo. Nesse ano, como também já foi indicado, Casais Monteiro organiza para a Ed. Confluência os dois volumes de uma antologia da *Poesia* de Pessoa. Até 1946 a Ática fará publicar, dentro do plano das *Obras Completas*, os volumes dedicados a Álvaro de Campos (*Poesias*, 1944), Alberto Caeiro (*Poemas*, 1946) e Ricardo Reis (*Odes*, 1946). Assim, os que despontam para a poesia nos fins dos anos 30 e nos dois primeiros anos da década de 40, apenas têm oportunidade de ler parceladamente a poesia de Pessoa, dispersa pelos dois números do *Orpheu*, pelas revistas que, na segunda e na terceira décadas do século de algum modo lhe prolongam o espírito, como a *Centaurus*, a *Exílio*, o *Portugal Futurista*, a *Athena*, a *Contemporânea*, e, por fim, pela *presença*, onde, como tivemos ocasião de referir, Pessoa colaborou com certa regularidade desde o primeiro ano de publicação, ou pela *Revista de Portugal*, já depois da sua morte, em 1935. Alguns dos poetas da «geração de 40», isto para utilizarmos uma expressão de Maria de Lourdes Belchior <sup>140</sup> ter-se-ão aplicado, no seu período de

formação, a copiar devotadamente os textos de Pessoa espalhados pelas publicações modernistas — leia-se, a este respeito, o testemunho de Eugénio de Andrade, que à memória do autor de *Mensagem* dedicou o seu primeiro livro, *Adolescente*, de 1942: «No dia em que o [António Botto] conheci apresentou-me um amigo seu que me revelaria Fernando Pessoa, ou antes o mais sedutor dos seus heterónimos: Álvaro de Campos. Na primeira visita que lhe fiz, leu-me a «Ode Marítima», e falou-me longamente desse homem que a partir de então, e por muito tempo, iria ter na minha vida um lugar privilegiado [...]. Todo o tempo que a Escola me deixava livre passava-o nas bibliotecas Municipal e Nacional a copiar para cadernos escolares os seus poemas, então dispersos por revistas em que nunca antes pousara os olhos [...]»<sup>141</sup>. A outros, a grande revelação da «Ode Marítima» (sempre a «Ode Marítima»!) teria chegado por via dos recitais de Manuela Porto, como aconteceu com Mário Dionísio: «A talho de foice, lembrarei que foi, de certo modo, através do Casais de *Sempre e Sem Fim* que vim a saber de um tal Álvaro de Campos, cuja revelação inteira fiquei, todavia, a dever à voz de Manuela Porto, nessa noite inesquecível em que ela recitou, na íntegra, a «Ode Marítima», após [uma] conferência de Gaspar Simões [...]: 16 de Abril de 1938»<sup>142</sup>. O depoimento de Mário Dionísio lembra-nos, ao mesmo tempo, como o versilibrismo de alguns «presencistas», nomeadamente o de Casais e o de Alberto Serpa, preparou os poetas que se iniciariam nas letras na fase final da *presença* e nos começos dos anos 40 para a aceitação e adopção do verso livre dos dois heterónimos mais indisciplinadores, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. Ainda não há muito tempo Fernando Guimarães<sup>143</sup> chamava a

atenção para a recuperação do versilibrismo do primeiro Modernismo a que Alberto de Serpa procedia em *Descrição*, de 1935, citando, de passagem, a dívida dos neo-realistas para com o poeta presencista, já apontada por Jorge de Sena. Casais, entre os «presencistas» aquele que melhor soube explorar o veio vanguardista do primeiro Modernismo, foi uma presença significativa junto da «geração de 40», não só junto dos neo-realistas (veja-se a referência de Mário Dionísio no prefácio de *Poesia Incompleta*, ao «excelente *Sempre e Sem Fim* de Adolfo Casais Monteiro que algum eco deixou nos *Poemas*»<sup>144</sup>) mas também junto de poetas ligados aos *Cadernos de Poesia*, como um Sena ou um José Blanc de Portugal, não deixando de ser curioso assinalar que entre as razões apontadas por Eugénio de Andrade para o fim da sua amizade com António Botto figuraria a sua «paixão» pela poesia de Pessoa, associada ao interesse que lhe passou a merecer a de Casais, que, entretanto, conhecera: «O Botto era muito susceptível. Com a paixão pela poesia de Pessoa — à memória de quem dediquei o primeiro livro que publiquei, em 1942 — e de Pessanha, o meu interesse pela sua poesia quase desaparecera, e ele apercebeu-se. Por outro lado eu fizera outras amizades, conhecera outros poetas. Entre eles Casais Monteiro. O Botto detestava a poesia do Casais, ou antes, achava que o que ele escrevia nada tinha de comum com a poesia. A verdade é que um dia, telefonicamente, pediu-me autorização para incluir um poema meu do *Adolescente* na *Antologia* [de *Poemas Portugueses Modernos*]. Eu perguntei-lhe se incluía o Casais. Respondeu-me que não. Pedi-lhe então que não incluísse o meu poema, pois poderia parecer que a sua inclusão se ficaria a dever a razões de amizade. Isto foi o começo do fim»<sup>145</sup>.

Fosse qual fosse a via por que ela se exerceu, o certo é que a influência de Pessoa na «geração de 40» — quer no grupo neo-realista, quer nos poetas ligados aos *Cadernos de Poesia*, quer na *Poesia Nova*, quer, mais tarde, nos surrealistas — é, de um modo geral, determinante, embora não tenha de maneira nenhuma revestido o carácter obsessivo com que se manifesta na década seguinte. Relativamente aos neo-realistas, os poetas do *Novo Cancioneiro*, a sugestão libertadora vem-lhes sobretudo de Campos, e especialmente do Campos da «Ode Marítima», como é visível em *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado, e em *Os Poemas de Álvaro Feijó*, publicados ambos em 1941. As reservas postas pelos poetas socialmente empenhados que os neo-realistas eram ao Pessoa «poeta de classe»<sup>146</sup> ou «poeta da hora absurda», não os impediram, no entanto, de se mostrarem receptivos à lição de Pessoa, naquilo em que ela os pudesse ajudar a levar melhor a sua *mensagem* a porto seguro.

No livro de Joaquim Namorado incluído na colecção *Novo Cancioneiro*<sup>147</sup>, a presença de Álvaro de Campos detecta-se, de imediato, no próprio título do volume, *Aviso à Navegação*, nos títulos dos poemas da primeira parte, «Navegação à Vela», confirma-se nas epígrafes que precedem quer essa primeira parte («Pertença a um género de portugueses / que depois de estar a Índia descoberta / ficaram sem trabalho», retirada de «Opiário», publicado no *Orpheu* 1 [O. P. 3, pp. 301-305]) quer um dos poemas desse mesmo conjunto, «Cais»<sup>144</sup> («... o cais é uma saudade de pedra», da «Ode Marítima», inserta no n.º 2 do *Orpheu*) e chega a reflectir-se, por via da «Ode Triunfal», vinda a lume pela primeira vez no *Orpheu* 1, na celebração da «beleza nova dos maquinismos» que o poema «Fábrica»<sup>149</sup> intenta ser

(«Oh, a poesia de tudo o que é geométrico / e perfeito, / a beleza nova dos maquinismos, / a força secreta das peças // sob o contacto frio e liso dos metais, / a segura confiança / do saber-se que é assim e assim exactamente, // sem lugar a enganos, / tudo matemático e harmónico, / sem nenhum imprevisto, sem nenhuma aventura, / como na cabeça do engenheiro [...]). Casais Monteiro, ele próprio, como vimos, marcado profundamente pela sombra de Campos, põe, em texto crítico <sup>150</sup> datado do ano em que vem a público *Aviso à Navegação*, sérias objecções, não sem alguma injustiça, diga-se de passagem, à poesia de Joaquim Namorado, e particularmente a «Fábrica», cujo espírito, pelo «culto da máquina», pela «apologia do que há de pior na máquina, a escravização do homem a ela», estaria, na sua opinião, em contradição com o ideário neo-realista, essencialmente libertador. Ora o que fascina J. Namorado na *fábrica* é o que nela aponta simbolicamente para o *objectivo*, o «geométrico», o «matemático», na rejeição do «engano», do «imprevisto» — do domínio do subjectivismo —, e daí não ser, para admirar que ainda em *Aviso à Navegação* ele recorra, para o poema «Arquitectura», a uma epígrafe de Cesário Verde, mestre confessado de Campos, do Campos cantor do «Momento», e de todas as poéticas que exaltam o real e o que ele reclama de *rigor*, de *precisão* («só sei desenho de compasso e esquadro»), e, para «Lua» <sup>151</sup>, de *Viagem ao País dos Nefelibatas*, à suprema irreverência iconoclástica da máxima de Campos «O Binómio de Newton é tão belo / como a Vénus de Milo». A *ciência*, como ponto de referência da mundivivência neo-realista, insinua-se inclusivamente, desta feita através da «lei de Proust», no final de um belíssimo poema desesperadamente *negativista* e *subjectivista* como é «Vem,

dentre as Mulheres»<sup>152</sup>, de *Voa Que Escuta*, de Políbio Gomes dos Santos, muito provavelmente escrito sob o influxo de *Dois Excertos de Odes*, de Álvaro de Campos, que Políbio poderá ter lido no n.º 4, de Julho de 1938, da *Revista de Portugal*, publicação em que, aliás, colaborou com «Canção do Lago Secando», no ano seguinte. «Vem, dentre as Mulheres» será assim, talvez, no apelo insistentemente angustiado que estruturalmente o define, a primeira leitura que se terá feito do «excerto» tantas vezes, depois, glosado, como se poderá ver por esta passagem a que nem sequer falta o advérbio em -mente («Vai serenamente, / Serenamente mas inquieta vai, ó vesperal // De perenal sabedoria. / Vai silente, discente, não pia. / E dilui-te, evolui-te na cósmica amplidão»), embora convenha assinalar, por um lado, que a entidade invocada não é já, no poema de Políbio, a «Noite» (que, aliás, dele não está ausente), mas a mulher ou a morte, feminina e contraditoriamente libertadora e «falsa», e, por outro lado, que ao chamamento de Campos («Vem»), ao desejo de aproximação se associa dialecticamente um apelo de sentido inverso, de afastamento («Vai»), no «inútil» temor de uma morte que inexoravelmente se aproxima («Entretanto o meu corpo há-de ruir. / E embora a ideia custe, / Inútil serás / Que deixarás ele cumprir-se a lei de Proust»)<sup>153</sup>. Também em «Prece»<sup>154</sup>, de *Corsário* (1940), de Álvaro Feijó, o intertexto é o primeiro dos «Dois Excertos de Odes». Tal como no poema de Campos a «Noite» é aproximada a «Nossa Senhora»; só que a aura metafísica que envolve no «excerto» a entidade invocada se situa para além de qualquer *fê* («[...] te sentaste / À cabeceira dos deuses das fês já perdidas, / E que viste nascer Jeová e Júpiter, / E sorriste porque tudo te é falso e inútil»), ao passo que

um genuíno espírito *religioso*, que mais não seja de *fé* na humanidade sofredora em intenção da qual a «prece» é feita, anima o texto de Álvaro Feijó: «Ó Senhora da Noite! Tu, que cobres // pés descalços e corpos mal vestidos; / ó Senhora da Noite, / Tu, que apagas / a luz febril dos olhos que têm fome; / que tiras a vergonha das viúvas / envergonhadas / e curas chagas / de almas nas clínicas do sono, / Dona do esquecimento e do abandono, / que proteges / bêbados, navegadores-de-prazeres, // ó Senhora da Noite, deixa o Mundo / para que todo o mundo o possa ver!». Se ao apelo de Campos está subjacente o amargo cepticismo de quem sabe ser «em vão» que se procuram as «coisas impossíveis» e se as imagens pedidas de empréstimo à liturgia católica não apontam, como vimos, à afirmação de qualquer fé, em Álvaro Feijó a preocupação *humanitária*, o interesse pelos *outros*, por aqueles que «têm fome», leva-o a fazer da imagística litúrgica, como acontece em «Nossa Senhora da Apresentação» — poema em que é igualmente sensível o diálogo intertextual com a ode de Campos —, o suporte de uma religião dos *pobres*, dos *humilhados*, de uma religião *nova*, em oposição aos «círios murchos» que definem as «igrejas velhas». Já em «Marinha»<sup>155</sup>, que toma como ponto de partida, de sugestão, a «Ode Marítima», Álvaro Feijó parece ceder ao pessimismo pessoano, ao sentimento de inaniidade, de *inutilidade* de tudo, e se deixa submergir pela angústia que nele deixa a impossibilidade de encontrar uma «resposta» para o «mistério», para a *esfinge* da existência, que os cais e os navios, na circunstância, consubstanciam: «Os cais são as esfinges / do Mar. / Guardam todo o mistério e todo o medo / dos navios que vão / e vêm // e não sabem parar. // Não sabem porque a esfinge os não deixa. /

Há uma pergunta eterna nos seus lábios / que ninguém sabe o que é. / E os navios, julgando que as viagens / os podem ensinar, / andam, sem uma queixa, / pelo Mar! // E vêm de novo vazios, // embora a «linha da água» / se não veja, escondida // debaixo de água. / E nunca trazem resposta! / Se perguntaram aos outros / o que haviam de dizer!?... // E, de cá para lá, / recomeçam a rota inconsciente. // Quantos navios sem velas / andam de cais para cais / inutilmente!...». A «Ode Marítima», que, como vimos, Mário Dionísio ouviu, deslumbrado, recitar a Manuela Porto, em 1938, serve igualmente de *pretexto* ao autor de *As Solicitações e as Emboscadas* (1945) num poema aí incluído, significativamente intitulado «No Cais»<sup>156</sup>. Não é, no entanto, a «sedução» da «vida marítima», das «viagens», o «delírio das coisas marítimas» que tomam posse do sujeito no texto de *As Solicitações e as Emboscadas*, mas uma atenção funda ao que se passa do *lado de cá* do cais, um cais que se não eleva às dimensões arquetípicas do «Grande Cais», do «Único», de Campos, embora dele, no que o assemelha aos *cais particulares*, receba a sugestão de alguns traços definidores («Cheio como eles [os outros cais] de silêncios rumorosos nas antemanhãs, / E desabrochando com as manhãs num ruído de guindastes / E chegadas de comboios de mercadorias, / E sob a nuvem negra e ocasional e leve / Do fumo das chaminés das fábricas próximas // Que lhe sombreia o chão preto de carvão pequenino que brilha, / Como se fosse a sombra duma nuvem que, passasse sobre água sombria»<sup>157</sup>, O. P., p. 316). Não impelida pela «imaginação» delirante, a atenção do sujeito fixa-se no cais *soturno*, escuro lugar de trabalho, nos «barracões» que, como monstros, «engolem» e «vomitam homens», no rio sujo (longe, pois, do «marulho do Tejo [...] por

cima dos sentidos», na «Ode Marítima»), na visão desagradável das águas poluídas que trazem «pedaços de óleo e restos da cidade», que dificilmente poderão conduzir ao «sonho» e inspirar «os poetas». Apesar de não aspirar a um Cais Absoluto ou uma viagem que, metafisicamente, o liberte de todo o contingente, o sujeito não deixa, no poema de Mário Dionísio, de ser movido pelo «sonho», ou antes pela necessidade de um «sonho» que possa transfigurar a soturnidade do cais e aí inscrever, no coração dos que nele trabalham ou vivem, a esperança de «histórias um pouco felizes e mais claras», uma luz que «quebre» o fatalismo, a soturnidade dos dias sempre iguais, sem saída.

Segundo Gaspar Simões, a «Arte Poética», incluída em *Poemas*, volume com que Mário Dionísio colaborou na colecção *Novo Cancioneiro*, em 1941<sup>158</sup>, «faz-se eco da [...] filosofia» de Álvaro de Campos e «o estilo de não poucas das composições [do referido livro] reproduz não só o verso livre de recorte whitmaniano característico [da «Ode Marítima»], mas a própria atitude do espírito do seu autor»<sup>159</sup>. No prefácio a *Poesia Incompleta*, Mário Dionísio, por sua vez, lembra que os seus *Poemas* já «estavam [...] praticamente concluídos» quando tomou contacto com a «Ode Marítima», pela voz de Manuela Porto, embora não deixe de apontar, como vimos, que «através do Casais de *Sempre e Sem Fim* [veio] a saber de um tal Álvaro de Campos». O que terá levado Gaspar Simões a dizer que a «Arte Poética» «era a reprodução, em termos sociais, do pensamento anti-romântico do autor da «Ode Triunfal» e a mencionar expressamente a ode publicada no *Orpheu* 1, poderá ter sido a referência, no poema de Mário Dionísio, às «artérias imensas cheias de gente em todos os sentidos», à «bicha de automóveis rápidos de todos os feitios e de

todas as cores», às «máquinas da fábrica», aos «pulmões de aço cortando o espaço e o mar», ao «movimento». A verdade, porém, é que «Arte Poética», para além de se assumir como «afirmação teórica do neo-realismo» no plano da «própria criação poética»<sup>160</sup>, se inscreve, acima de tudo, numa linha de *Artes Poéticas* escritas nos anos 30 por autores ligados à *presença* e que terão deixado algum eco em Mário Dionísio. Estamos a lembrar-nos especialmente de «Poesia» de Alberto de Serpa, inserta em *Descrição*, 1935, da qual dois dos versos axiais («*A Poesia não está nos assuntos poéticos por eles*»; «*A Poesia está no poeta*») terão agido como modelo, a nível de estrutura sintáctica, no poema de Mário Dionísio: «*A poesia não está nas olheiras [...]*»; «*A poesia está na vida*»; «*A poesia está no grito [...]*»; «*A poesia está em tudo quanto vive*»; «*A poesia está na luta dos homens*», e de «Escrever», de João Falco (Irene Lisboa), também citado no capítulo anterior e animado por idêntica atitude *antipoética*, *anti-romântica*, anti-«infinitamente delicadas coisas do espírito».

Fernando Namora, cujo livro de poemas *Terra*, 1941, é o primeiro volume da colecção *Novo Cancioneiro* e que nesse e nos livros anteriores não se mostra particularmente devedor da poesia de Pessoa, vem, todavia, a citar, em «Marketing»<sup>161</sup>, texto inaugural do livro com o mesmo título, publicado nos fins da década de 60, Fernando Pessoa, por via do fascínio irresistível da «Ode Marítima»: «esqueci-me de mim tão entretido estava a admirar a Lisnave / esqueci-me do rio e dos barcos / e da saudade de pedra do Fernando Pessoa / e esqueci-me de sonhar que era marinheiro». O poema define-se como uma saborosa e eficaz *charge* aos *slogans* publicitários de maior impacto veiculados pela televisão, ao mundo do «marketing», que marca poderosamente,

na segunda metade da década de 60, a penetração dos modelos consumistas na sociedade portuguesa. O sujeito, cujas resistências vão sendo anuladas sob a pressão absorvente do «marketing» («obedeço ao marketing»; «Ninguém contraria o marketing por muito tempo»), acaba por se *esquecer*, por se sentir longe de tudo o que a sociedade de consumo oculta das pessoas, o «amor», a natureza, as «árvores», o «rio», os «barcos», a própria poesia, para o caso, convocada, por associação ao «rio» e aos «barcos», através de um sintagma daquele que será, talvez, o verso mais famoso da «Ode Marítima» («Ah, todo o cais é uma saudade de pedral!») e da força do *sonho* («e esqueci-me de sonhar que era marinheiro»), do imaginário a que obedece o verbo torrencial da ode de Campos.

Quando Jorge de Sena falava do «tom desataviado» da poesia de Manuel da Fonseca e do que nele terá desenvolvido «notavelmente as virtualidades humanísticas da liberdade expressiva criada por Álvaro de Campos e Alberto Caeiro»<sup>162</sup>, teria, segundo cremos, sobretudo em mente alguns textos de *Rosa dos Ventos*, de 1940, v. g., a última<sup>163</sup> das «Sete Canções da Vida», em que é possível distinguir ecos da «Ode Marítima» («Como pirata à hora da abordagem / grito e estremeço / liberto! / Grito e estremeço / perdido o sentido das pátrias / e a cor das raças, / livre para todos os caminhos dos homens!»), cuja presença se faz igualmente sentir em «Canção da Beira-Mar»<sup>164</sup> (Compare-se, por exemplo, a segunda estrofe, «Que triste a nossa vida, / tudo temos: / barcos, remos e tripulação, / só nos falta partir...», com esta passagem da ode de Campos: «Ah, seja como for, seja para onde for, partir! / Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar, / Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância

Abstracta [...]], ou ainda «Domingo»<sup>165</sup>, atrás do qual se desenha como intertexto «Adiamento» (O. P., pp. 368, 369), também de Campos, e de que Manuel da Fonseca poderá ter tido conhecimento através do n.º 1 de *Solução Editora*, de 1929, sendo, todavia, impossível que do poema que começa «Domingo irei para as hortas na pessoa dos outros», incluído pela primeira vez nas Poesias de Álvaro de Campos, de 1944, lhe tenha vindo qualquer sugestão inspiradora. De resto, o «domingo» também está presente em «Adiamento» («Quando era criança o circo de domingo divertia-me toda a semana. / Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância...»), e é o *programa* que o sujeito aí, amarga e ironicamente, delinea («Depois de amanhã serei outro, / A minha vida triunfar-se-á») que se projecta, diluída, no entanto, a ironia, na «tenção» que anima o eu poético no texto de *Rosa dos Ventos* («Quando chega domingo, / faço tenção de todas as coisas mais belas / que um homem pode fazer na vida»; «Domingo que vem, / eu vou fazer as coisas mais belas / que um homem pode fazer na vida!»). Mas, pegando numa expressão que Maria de Lourdes Belchior<sup>166</sup> utilizou a propósito de Joaquim Namorado, podemos dizer que a «sombra bruxa» que ronda os versos de Manuel da Fonseca, e muito especialmente os de *Planície*, o livro com que colabora no *Novo Cancioneiro*, é, não a de Caeiro ou Campos, mas, soberanamente, a do verbo *bruxo* e envolvente de Federico García Lorca<sup>167</sup>.

Carlos de Oliveira, que participa no projecto do *Novo Cancioneiro* através de *Turismo*, 1942, seu primeiro livro de poemas, e que virá a afirmar-se como um dos nomes de topo da poesia portuguesa do século XX, não parece ter sido particularmente sensível ao fascínio, ao *bruxedo* de Pessoa, e, como Gaspar Simões observa, com

pertinência, o autor de *Mãe Pobre*, «ao contrário dos seus camaradas, que julgavam ter descoberto no versilibrismo à Álvaro de Campos e na peroração oratória o caminho da concretização realista susceptível de pintar o quadro da vida do povo português com a objectividade que o seu humanismo lhe impunha, [...] identificava-se com a terra através de uma linguagem cujas raízes se nutriam de um húmus poético essencialmente folclórico»<sup>168</sup>. Na verdade, se procedêssemos, relativamente aos dois volumes do seu *Trabalho Poético*, a um levantamento do tipo do que efectuámos em relação a Sena, no artigo «Leituras na Poesia de Jorge de Sena»<sup>169</sup>, seria possível assinalar, em diferentes momentos, leituras de Dante, Camões, Shakespeare, António Machado, Aragon, Malcolm Lowry, ou ainda de John Osborne, Maiakovski, Rilke, Drummond, Poe, mas dificilmente encontraríamos rastro de Pessoa. É em alguns dos textos de *O Aprendiz de Feiticeiro*<sup>170</sup> que vamos encontrar referências a Pessoa, ou aos seus heterónimos: v. g., citação de Álvaro de Campos («ó companheira que eu não tenho nem quero ter») em «A Viagem» (p. 3); menção de um projecto de uma peça de teatro — «Mrs. Davis: história de uma sul-africana relativamente misteriosa [...], que desembarca em Lisboa a 29 de Novembro de 1935, véspera da morte de Fernando Pessoa» e que o poeta conheceu «em Durban, na escola inglesa, ambos pequenos» e que «nunca [...] esqueceu embora julgasse que sim», em «O Inquilino» (pp. 34-37); citação de um verso de Alberto Caeiro («Procuro encostar as palavras à ideia», em «Almanaque Literário» (p. 68), e análise do poema de F. Pessoa que começa «Nuvens sobre a floresta...» em «Na Floresta» (pp. 149-152).

Naquele que será o estudo mais penetrante que alguma vez se escreveu sobre a poesia de João José Cochofel, Eduardo Lourenço fala, a certa altura, da «tonalidade visceral de música de câmara típica» dessa poesia, tendo em atenção o que nela há de mais recolhido, de mais «íntimo», de uma «veemência discreta», avessa a «imprecações» e *estridências* a que só «esporadicamente» terá cedido <sup>171</sup>. As palavras de Eduardo Lourenço citadas reportavam-se às edições de 1950 e 1959 de *Os Dias Íntimos*, obra em que, segundo o mesmo ensaísta, seria particularmente sensível a presença de uma «voz que a década de 40-50 revelou com assombro à generalidade dos portugueses: a de Fernando Pessoa» <sup>172</sup>. E explicitando o seu ponto de vista, Eduardo Lourenço acrescentava que «no caso de Cochofel a interferência [se situava], como era de esperar, na linha do Pessoa intimista, do intimismo cujo ponto de partida é sempre sensação, percepção, breve acontecimento, quer dizer, Pessoa-ele-mesmo» <sup>173</sup>. No mesmo sentido aponta Gaspar Simões ao sublinhar que o poeta que participara no *Novo Cancioneiro*, com *Sol de Agosto*, em 1941, vem a ficar, em *Os Dias Íntimos* e *Quatro Andamentos*, 1966, «mais próximo de Fernando Pessoa ele-mesmo que de Álvaro de Campos, o mestre da feição discursiva da poesia social» <sup>174</sup>. Mas já se poderiam detectar sugestões de Pessoa, ou melhor de Campos, em poemas de *Búzio*, de 1940 e de *Sol de Agosto*, transcritos, aliás, por Eduardo Lourenço no seu ensaio. O primeiro, «Álcool» <sup>175</sup>, glosa o «tema da evasão, da partida» <sup>176</sup>, segundo cremos sob o influxo do mesmo estímulo que inspirou a «Canção da Beira-Mar» de Manuel da Fonseca — o passo da «Ode Marítima» que atrás transcrevemos. O segundo («Salta a língua de aço no dentado. / Canto! / Sinto o metal: / / mundo

que levanto / nas mãos e nos ouvidos; / nas engrenagens / o triunfo meu e de todos / — firmes, certas: músculos e sentidos!», que Cochofel não veio a incluir em *46.º Aniversário*, aproxima-se de «Fábrica», de Joaquim Namorado, e conseqüentemente, apesar da sua brevidade, do texto de Campos que serviu de modelo ao poema de *Aviso à Navegação* — a «Ode Triunfal», não lhe faltando sequer um nome («triunfo») e uma forma verbal («Canto!») que, de imediato, põem em relevo o seu carácter hínico e, assim, o ligam arquitextualmente ao texto-modelo. Mas o encontro com Campos foi fortuito; a adequação de *pautas musicais* viria a verificar-se relativamente a Pessoa-ele-mesmo, cuja presença é inequívoca nos textos citados por Eduardo Lourenço<sup>177</sup>, desde o XV poema<sup>178</sup> («improvisado sobre um improvisado de Bela Bartok») de *Os Dias Íntimos* («Na manhã segredada / uma voz a cantar, / fluuando, anónima / na planície aberta. // Magoa e conforta, / cismando no ar. / Canta sem palavras, / desamparada e certa.»), em que a aproximação óbvia a estabelecer seria com o «Ela canta, pobre ceifeira» (O. P., p. 144), ao III Poema<sup>179</sup> («Os anos passaram / e eu que fiz da vida? / escorreu-me dos dedos / como água perdida. // Tive-a nas mãos / e não a bebi. / Secou-se-me a fonte; / agora a ouvi. // Pobre fio de água / fingindo sonhar. / Silêncio de música / que acorda ao cessar.»). Na *música* — a imagem é aqui perfeitamente pertinente, não só pela sua afinidade com a do simbolista Pessanha e a do post-simbolista Pessoa, mas também pela relevância que tem na poesia de Cochofel a relação discurso poético / discurso musical<sup>180</sup> — *discreta*, de *câmara* de J. J. Cochofel encontram-se igualmente, como aponta E. Lourenço, ecos de Pessanha, isoladamente, ou em conjugação com Pessoa, no VI Poema de *Emigrante Clandestino* («Nada

querer, nada ter, nada amar, / ó impossível serenidade!  
/ Quisera eu conquistar tua sombra / protectora ao  
dobrar da idade. // De quanto desejei, o que me resta /  
senão esta avidez dos vinte anos, // memória que nos  
lábios insinua / a sua voz lanciolada e fresca?»).

Mais velho que os poetas reunidos no *Novo Cancioneiro*, Armindo Rodrigues, que publicou o seu primeiro livro, *Voz Arremessada ao Caminho*, em 1943, está, pelas intenções gerais da sua poesia, próximo do espírito da colecção, muito embora nela não tenha participado. É, aliás, de inspiração neo-realista a colecção que acolhe, em 1951, uma das suas recolhas de poemas mais conhecidas, *Dez Odes ao Tejo* — o «Cancioneiro Geral» do Centro Bibliográfico. A «Ode Primeira»<sup>181</sup> contém uma referência a Pessoa, que convém pôr em destaque. O volume é dedicado «aos que antes [do poeta] / cantaram o Tejo / aos que o cantaram depois / aos que mais o amam / aos que nele trabalham». Pessoa integra-se, na «Ode Primeira», precisamente num paradigma constituído por poetas que antes do autor «cantaram o Tejo»: Camões, Bocage, Cesário Verde, Gomes Leal, rezando, assim, o quinteto, em decassílabos, em que o seu nome se inscreve: «Mais perto já, tanto que estou lembrado, / e a voz dele ainda lá ecoa, / no café mais antigo de Lisboa, / aqui quase no Tejo situado, / cantou, curvado e pálido, o Pessoa». O quinteto foi refundido — diga-se de passagem, neste caso para melhor — na versão<sup>182</sup> incluída nas *Odes ao Tejo*, do VI Volume da *Obra Poética*, de 1972: «Mais perto, tanto que é estar morto o errado, / e a voz dele ainda lá ecoa, / no café mais antigo de Lisboa, / aqui, quase na água fundeado, / / se refugiava, pálido, o Pessoa». Tal como já acontecia nos poemas de Mário Saa e Casais Monteiro que analisámos, Pessoa aparece

ligado a um dos cafés onde, como tivemos ocasião de ver, se reunia com alguns dos seus amigos, o Martinho da Arcada. Por outro lado, o retrato que do poeta nos é oferecido não anda longe do que Gaspar Simões fixa na sua biografia e do que Alberto de Serpa registará na sua «Lembrança de Fernando Pessoa» — o Pessoa tímido, retraído. O poeta evocado por Armindo Rodrigues é não só um ser retraído, mas *assustado* que se *refugia*, que procura o isolamento no café, à beira do Tejo. Incluído num paradigma de poetas de Lisboa, de cantores do Tejo, de figuras tutelares, modelos para o sujeito («obscuro» mas nem por isso «menos ardoroso» no louvor do rio), Pessoa comparece no texto por via da sua vida repartida pelos cafés da Baixa, concretamente de um a que ele ajudou a dar o nome <sup>183</sup>, e, naturalmente, por força da celebração do rio na «Ode Marítima», entre outros poemas que aludem ao Tejo.

José Gomes Ferreira, que, depois de dois livros incaracterísticos definitivamente excluídos, mais tarde, da sua bibliografia, conhece a sua epifania em 1931, com «Viver sempre também cansa», publicado na *presença*, vem a identificar-se com os poetas do *Novo Cancioneiro*, instado pelos quais procede à edição do seu primeiro volume de *Poesia*, em 1948. Nas suas memórias <sup>184</sup>, narra saborosamente a história dos seus *encontros* e *desencontros* com Pessoa, cuja sombra não chegou propriamente a tocá-lo, por interferência de outros *mestres*, que, de uma ou doutra forma, o ajudaram na sua viagem através do século XX ou do século XX através dele, para que a poesia reunida nos três volumes de *Poeta Militante* remete. Se, por um lado, a sombra de Pessoa o não tocou e o seu «encontro», com os «versos livres, inteiramente livres do peso dos acentos e dos espartilhos de metrificação do velho Castilho», se ficou,

de algum modo, a dever a *Leaves of Grass* de Whitman<sup>185</sup>, que, durante um certo período, lhe foi «livro diário de cabeceira»<sup>186</sup>, não deixa, por outro lado, de ser pertinente falar, a propósito de *Panfleto contra a Paisagem*, 1936-1937, incluído em *Poesia I*, e de outros conjuntos, de «linguagem paralela à de Álvaro de Campos», como o fez Jorge de Sena na sua «Tentativa dum Panorama Coordenado da Literatura de 1901 a 1950», e lembrada por José Gomes Ferreira em *A Memória das Palavras*<sup>187</sup>. O comentário de Sena merecia-lhe total concordância, expressa nos seguintes termos: «Sim, na realidade, também eu, embora por outras razões (as minhas próprias de tê-las vivido), considero o meu versilibrismo *paralelo* e não descendente ou derivado de Fernando Pessoa — Álvaro de Campos — até porque o desconhecia». Em todo o caso, Pessoa, magnificamente definido pelo autor de *A Memória das Palavras* como «poderoso delta de quatro braços»<sup>188</sup>, algum sinal deixou na poesia de Gomes Ferreira: leia-se, por exemplo, a epígrafe — uma daquelas epígrafes que empresta um halo e uma dimensão especiais aos versos de J. G. F. — que encima o V poema da sequência de 1935-1936, *A Morte de D. Quixote* («Notícia da morte de Fernando Pessoa. Tantas vezes ouvi música perto dele no 'promenoir' do Politeama») <sup>189</sup>.

Um ano antes do aparecimento do *Novo Cancioneiro*, iniciara-se a publicação de uma revista, os *Cadernos de Poesia*, que na sua 1.ª Série, até 1942 (cinco fascículos), foi dirigida por Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti. O princípio que os *Cadernos* proclamam no 1.º fascículo e que, a partir do 2.º, apresentarão como lema («A Poesia é só uma»), tem, evidentemente, uma conotação polémica. Embora o último número da *presença* seja de 1940, o conflito entre os defensores da

*arte pela arte* e os que propugnam uma activa participação do escritor na *polis* não dá sinais de diminuir de virulência. Nem os tempos, com a Guerra Civil de Espanha, acabada em princípios de 1939 com a derrota das forças progressistas, e a Segunda Guerra Mundial, iniciada alguns meses depois, iam de feição para debates cerimoniosos. A compreensível *agressividade* neo-realista tinha um carácter de urgência, que as circunstâncias específicas de *Portugal* acentuavam. Havia, no entanto, o perigo de deixar extremar os campos num maniqueísmo simplista, ao mesmo tempo que se corria o risco de esquecer a lição que *Orpheu* fora e as possibilidades que abrisse. Os *Cadernos de Poesia*, desviando as atenções da mesa de pingue-pongue em que ameaçava transformar-se a poesia portuguesa, vêm a prestar um serviço a uma ideia de modernidade que, entre os mais lúcidos dos que estavam empenhados na disputa *arte pura/arte comprometida*, não fora, todavia, traída. Mais que explicitamente, quer dizer, ao nível das proclamações e manifestos, é no convite ao exercício duma sã convivência das vozes vivas do seu tempo e numa criteriosa selecção, fundamentada em seguro critério de qualidade, que o conseguem.

Segundo David Mourão-Ferreira, em comunicação apresentada a um colóquio sobre a produção literária dos anos 40, «em matéria de influências nacionais e estrangeiras, os directores dos *Cadernos de Poesia*, logo na fase inicial das suas obras, reflectem, embora pessoalissimamente coada ou ecoada, a presença de um Pessoa-não-só-Álvaro-de-Campos (como exclusivamente se patenteava nalguns do *Novo Cancioneiro*), e de outros poetas do *Orpheu* como Sá-Carneiro ou Almada, e de «presencistas» como António de Navarro ou Carlos Queiroz, e de um Rimbaud, e de

um Patrice La Tour du Pin, e, sobretudo, de modernos poetas ingleses como um Eliot, um Auden, um Stephen Spender»<sup>190</sup>. [Presença de peso em alguns poetas dos anos 40 e da década seguinte foi também a de Rilke, especialmente através dos *Poemas* traduzidos por Paulo Quintela, em 1942.]<sup>191</sup> Peguemos, então, na parte das palavras de Mourão-Ferreira que nos interessa e vejamos como foi lido Pessoa pelos poetas ligados aos *Cadernos*. Se a observação de Mourão-Ferreira é, no essencial, correcta, não tendo, realmente, os poetas dos *Cadernos de Poesia* fixado as suas atenções exclusivamente em Álvaro de Campos, a verdade é que também não ficaram imunes ao sortilégio do autor das grandes odes, como acontece, por exemplo, com José Blanc de Portugal, que, na «Primeira»<sup>192</sup> das «Elegias» incluídas em *Parva Naturalia* — livro a que, saliente-se, foi atribuído o Prémio Fernando Pessoa, em 1959 — acusa claramente a presença, «embora pessoalissimamente coada ou ecoada», do 1.º dos «Dois Excertos de Odes».

Na passagem da «Primeira» Elegia que aqui importa fixar («Vem de novo angústia e incerteza, / vem ó agitação de crime e incerteza / Que calma me pode dar a paz que me faz esquecer? / Que sombra de paz se a não entendo? / Vem herança dos que me precederam / desdobrar em planos sucessivos a minha lucidez vingadora. / Estranha aparência do poder herdado // não creio em vossa força dominante... / Maios passam, vão passando, / e nós seguimos indiferentemente, / os tempos correm indiferentes, / — e a nossa herança é sempre / a mesma flor que morre e passa / mas deixa aos que ficarem / outra flor que só por enxertia / será outra flor. / [Casais Monteiro] *Um fruto maduro...* / ai se ele apodrece / por esperar de mais!», há, por assim dizer, a assunção plena da descrença que subjaz ao apelo de

Campos e a radical refutação da serenidade aí invocada, como *coisa impossível*, que é preferível substituir pela «angústia», pela «incerteza», pela «agitação». Ao mesmo tempo que, aparentemente, refuta o chamamento de Campos pela invocação de entidades que a Noite do 1.º Excerto devia precisamente *apagar, anular*, o poeta abre-se a uma outra problemática, a do tempo, e às vozes de dois poetas por ela absorvidos — a de Eliot, difusamente presente no passo que vai de «Maiores passam» a «será outra flor»; a de Casais — autor de uma poesia *áspera*, que algum eco deixou na *aspereza antipoética* que, frequentemente, define o verso de J. B. de Portugal —, com o nome expressamente indicado à margem, à semelhança do que aconteceu com outras vozes que confluem e se engastam no texto da «Elegia»: Jesus, Aldo Capasso, S. João, Cláudio J. Nunes, Rilke, Jorge Barbosa, por via do excerto de um poema de *Canto da Nossa Agonia*.

Já num poema («Perdoar as Injúrias») <sup>193</sup> incluído no segundo livro de José Blanc de Portugal, *O Espaço Prometido*, e pertencente a uma sequência intitulada «As Obras de Misericórdia», é Fernando Pessoa ele-mesmo que é convocado, com uma chamada de atenção em jeito irónico de nota de pé de página [«Tudo isto é quase sempre / Imensamente fácil de fingir / E tão natural às vezes / Tão intimamente nos penetra / Que chega a parecer verdade / (Vide: Pessoa, etc.)]. A «Autopsicografia» de Pessoa e, de forma explícita, a parte inicial de um seu verso servem, ironicamente, de apoio *bibliográfico* às conclusões a que o sujeito pretende chegar sobre o entendimento superficial, morno, bem pensante e o conseqüente cumprimento fingido da moral cristã, pervertida nos fundamentos da sua exigência.

Tomaz Kim, fundador e codirector da 1.<sup>a</sup> Série dos *Cadernos de Poesia*, acusa mais os reflexos — embora estes se possam reduzir, como sustenta Jorge de Sena, a uma «identidade de cultura e de formação»<sup>194</sup> — da poesia moderna inglesa, do que os da poesia de Pessoa, que, quando muito, terá deixado, por via dos «Dois Excertos de Odes», um eco bastante diluído, por exemplo, nas «5 Canções Inúteis» de *Para a Nossa Iniciação*, poema publicado com a chancela dos *Cadernos* em 1940. A noite de Tomaz Kim adquire, no entanto, tonalidades de Apocalipse («Nesta noite serena e inútil // tento fugir outra vez para a promessa balbuciada / sabendo que sou o último da última geração») <sup>195</sup>, de *gritado* dramatismo («Tarda a chegar a noite outra vez... / Aquela noite / de suores e prantos, / de gritos e preces!») <sup>196</sup>, ou de momento de remorso ou sentimento de culpa («Eu quis fugir dos tristes e dos escorraçados / e dos que pecaram como eu!...») <sup>197</sup>, que a afastam da figura maternal para que apela, em andamento repousadamente céptico, a «angústia» e a cansada consciência de «inutilidade» de Campos. A Tomaz Kim se deve ainda a tradução de um «Prefácio para uma antologia de Poetas Sensacionistas», de Álvaro de Campos, publicada em *Tricórnio*, 1952.

Também Ruy Cinatti, igualmente fundador dos *Cadernos* e co-director nas suas três séries, sofreu o impacto da «lúcida experiência do modernismo anglo-saxónico» <sup>198</sup>, nos seus primeiros livros, a ponto de Alberto de Lacerda poder afirmar que os «versos» do autor de *Nós Não Somos Deste Mundo*, 1941, e de *Anoitecendo, a Vida Recomeça*, 1942, «pela sua estranheza» e «quando respeitam menos o princípio literário dos vasos comunicantes fundo-e-forma, chegam a parecer traduzidos», em virtude da influência que, neles, de

alguma forma, terá exercido a «poesia inglesa moderna»<sup>199</sup>. Mas em Cinatti a presença de Pessoa, embora longe de ser determinante, torna-se mais explícita. Assim acontece, por exemplo, em «Tejo-Ode-Elegia», de *O Tédio Recompensado*, 1968, em que convergem reminiscências do poema XX de *O Guardador de Rebanhos*, de Caeiro, mais sensíveis na sua primeira parte, e dos poemas de Campos «Lisbon Revisited» (1923) e «Lisbon Revisited» (1926), mais audíveis na segunda parte quando o poema perde a aparente neutralidade descritiva e se abre aos acentos emotivos da experiência pessoal: «O rio Tejo desagua no Atlântico. // Aquele que eu vejo / desagua no mar / da Palha, entre Lisboa e o Barreiro, / entre a Escola Naval, / não aquela de onde, de onda em onda, / partiram veleiros, marinheiros, // mas a do Alfeite lata-ferro-velho, / é um lago cheio de oceano. // Tejo, aventura desaguada... / Minha, como de todos nós, / os regressados do mundo, / os desgraçados na vida. / Que sobem o rio Tejo / como quem desce para a foz, // No mar da Palha depomos / a palha que somos. Sós, / no rio Tejo lembrando / que o Tejo morre na barra. // Ó que saudade perdida! // Lembrada»<sup>200</sup>. Pessoa, em duplo disfarce, ortónimo e sob a máscara de Campos, avulta numa constelação de nomes, que parte de Bernardim — pretexto primeiro a propósito da celebração de uma quinta, na Várzea de Sintra, onde «supostamente» «habitou» — e chega a Cesariny, passando por Rodrigues Lobo, Mallarmé, Whitman, Cecília Meireles, Castilho, Sá de Miranda, Tennyson, Shakespeare, Camilo, Guido Cavalcanti, O'Neill, Rimbaud, Villon, para definir uma estratégia de utilização irónica das referências literárias, inclusivamente pelo recurso a siglas próprias da citação

bibliográfica, como «v.» ou «cf.», em «Contra os Monopólios Poéticos e Outros», de *Conversa de Rotina*, 1973<sup>201</sup>. O poema em questão visa, na desarrumação do seu verso e na errância prolixa do seu desenvolvimento, objectivos obviamente satíricos, de irreverente, dessacralização *surrealista* do sistema literário, onde Pessoa se inscreve ora por associação a Whitman, ora pela ressonância emblemática de certos versos (para o caso, por exemplo, a citação do verso inicial de «O Último Sortilégio», O. P., pp. 155, 156; «Já repeti o antigo encantamento»).

Num poema do folheto *O A Fazer, Faz-se*<sup>202</sup>, de 1974, Cinatti pede de empréstimo o título ao que será, porventura, o mais célebre poema de Pessoa, «Autopsicografia» — entre parênteses, se refira que já em *Memória Descritiva*<sup>203</sup>, de 1971, recorreu ao último verso do famoso poema gémeo desse, «Isto» («Sentir? Sinta quem lê»), para epígrafe, a par de citações, no original, de Goethe e Eliot —, para traçar um auto-retrato que o uso da 3.<sup>a</sup> pessoa gramatical não logra delir ou esfumar. Um dos traços que emerge dessa auto-análise de um percurso mais humano que poético já fora apontada por Sena ao referir-se à permanência do «adolescente»<sup>204</sup> em Cinatti («Nascido antes do tempo ficou sempre // aquém do destino anunciado, / brincando uma criança adolescente, / sonhando-se adulto bem fadado»). No primeiro verso da segunda estrofe, há uma referência ao título do seu primeiro livro, *Nós Não Somos Deste Mundo*, cujo sentido é explicitado no verso seguinte («Não poderia ser deste mundo / conquanto nele vivesse, haurisse e amasse»), mas a redução ao singular faz, de novo, pender para o *homem*, para a auto-análise de um itinerário humano, o que poderia supor-se vinculado às exigências de autonomia da *obra*, opondo-se, por aí, a

«Autopsicografia» de Cinatti ao modelo pessoano, que põe, como se sabe, o acento no  *fingimento poético*.

De entre os poetas ligados aos  *Cadernos de Poesia*, foi Jorge de Sena, sem dúvida, aquele que, ao longo dos anos, manteve um mais persistente  *diálogo* com Pessoa. É certo que esse  *diálogo* se processou sobretudo no plano crítico <sup>205</sup>. Mas é possível também encontrar reflexos dele, reflexos da leitura de Pessoa, na poesia de Sena, que, em termos gerais, se situa na linha de ruptura instaurada pelo criador dos heterónimos relativamente à expressão de «uma sentimentalidade imediata», ao «lirismo de raiz emocional». Vale a pena transcrever na íntegra a passagem da recensão crítica de Fernando Guimarães a  *40 Anos de Servidão*, de que foram extraídas as palavras citadas no período anterior: «A poesia de Sena sempre se orientou para uma bem nítida intenção de reagir contra uma sentimentalidade imediata, aquele lirismo de raiz emocional que o nosso Modernismo, sobretudo pela intervenção tão cortante de Fernando Pessoa, veio pôr em questão mediante uma capacidade de problematizar que, aliás, não estávamos habituados sequer a entender como se de poesia se tratasse. Quando Pessoa nos fala do poeta considerado como «fingidor» aponta-nos não só a recorrente substituição de uma personalidade mas também — o que é mais importante — a própria substituição da linguagem, a qual não deixa de ser comum a qualquer poema que, como acontece com «O Poeta é um Fingidor», liminarmente se apresente como uma espécie de arte poética» <sup>206</sup>. Em estudo que dedicámos aos sonetos de Jorge de Sena, apontámos, a propósito da sequência de  *Peregrinatio ad Loca Infecta*, «For Whom the Bell Tolls, com Incidências do 'Cogito' Cartesiano» — um conjunto de sonetos que se abre ao «espaço fecundante da

intertextualidade» —, para além das presenças implícitas de John Donne, Descartes e Sartre, a de Pessoa, o Pessoa para quem o pensamento não era fonte de «consolação, fundamento de certeza, mas doença», e a de Caetano, por via do seu «*inocente* egotismo»<sup>207</sup>. Ora o desejo de «inconsciência», subjacente à concepção do pensamento como motivo de sofrimento, encontrou, na poesia de Pessoa, uma das suas melhores expressões no poema «Ela canta, pobre ceifeira», e é o diálogo intertextual com aquele que será o verso mais conhecido desse texto («O que em mim sente está pensando») que justificará a inclusão do nome de Pessoa numa série que abarca, entre outros, Claudel, Gide, Proust, Romain Rolland, Péguy, Rilke, em texto de homenagem a Paul Fort por ocasião da sua morte em 1960: «Apenas registei. Mas não dissera ele, / na *Balada da Noite*, que nós contemplássemos... // O quê? Laisse penser tes sens (sabias disso, / ó Fernando Pessoa?). Éprends-toi de toi-même, / épars dans cette vie. Esperso nesta vida — / como este «príncipe» sabia coisas!»<sup>208</sup>. Aproveitamento nítido de um aforismo («A minha pátria é a língua portuguesa») do *Livro do Desassossego* — cuja edição «era uma ideia antiga de Jorge de Sena»<sup>209</sup> e que não chegou a concretizar embora para ela tenha escrito um texto introdutório que é uma das peças fundamentais da bibliografia sobre o livro de Bernardo Soares —, vamos encontrá-lo no primeiro *andamento* de um poema, de 1965, também de *Peregrinatio...*, «em Creta, com o Minotauro»: «Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem, / se usam e se deitam fora, com todo o respeito / necessário à roupa que se veste e que prestou serviço. Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações / nasci»<sup>210</sup>. Mas é em 40 *Anos de Servidão*,

publicado postumamente, que vamos encontrar os sinais mais claros do diálogo poético com Pessoa, em «Ode a Ricardo Reis»<sup>211</sup> e «Ode Apócrifa de Alberto Caeiro»<sup>212</sup>, datadas ambas, no caso daquela, a que teria sido a sua primeira versão, de 1942, isto é, do ano em que se inicia a publicação das *Obras Completas* e em que vem a público a antologia de Casais Monteiro. Na primeira, cuja versão *definitiva* (1947) é posterior à publicação pela Ática das *Odes* de Ricardo Reis (1946), convergem, sublinhadas por uma nota satirizante que virá a ser uma das constantes da poesia de Sena, aquelas odes que tomam como motivo *retórico* ou *decorativo* a beleza e a efemeridade das «rosas» (O. P., pp. 255, 259, 269, 270, 277, 285). No outro texto, cujo título<sup>213</sup> não deixa de causar uma certa estranheza se atendermos a que Caeiro não escreveu *odes*, a sugestão parte do VIII poema de *O Guardador de Rebanhos* (O. P., pp. 209-212), servindo o Menino Jesus que, nele, foge do «céu» e desce «à terra», a «Eterna Criança», a «Criança Nova», de pretexto a uma meditação amarga que inclui temas que, em diferentes fases e por diversas formas, serão insistentemente glosados na poesia de Sena, desde a dificuldade de amar os outros, à atracção pelo «nada», ou ao «carinho» que a altiva ou desesperada recusa do *outro* dificilmente esconde.

Arnaldo Saraiva, no estudo exaustivo que dedicou ao diálogo de Sena com Pessoa, já perto do fim, depois de chamar a atenção para a necessidade de um levantamento das «influências de Pessoa acusadas na obra de Sena», para o qual, aliás, fornece pistas fundamentais, transcreve<sup>214</sup> parte de dois versos de um poema então inédito mas, entretanto, incluído por Mécia de Sena em *Visão Perpétua*<sup>215</sup>, em que Sena, ao mesmo tempo que ironiza «sobre os que, por causa dos

seus estudos sobre Eliot e Camões, o diziam discípulo deles», diz: «Quando publiquei Pessoa / passei a ser discípulo de Pessoa». Vale a pena reproduzir aqui a passagem do ensaio que Sena publicou no n.º 2 de *Persona*, «Fernando Pessoa: O Homem Que Nunca Foi», com o qual Saraiva apoia as suas conclusões a propósito das «influências de Pessoa [...] na obra de Sena»: «Claro que eu tenho sido chamado um discípulo de Fernando Pessoa — ninguém, com um mínimo de distinção poética tem escapado a isso em Portugal, uma vez que Pessoa se tornou o símbolo do Modernismo que todos buscávamos, e era por certo parte da nossa educação poética. Mas todos somos, em sentido positivo, negativo, ou ambivalente, discípulos de tudo o que nos precedeu, desde a Epopeia de Gilgamesh e o egípcio *Livro dos Mortos*, quer se queira, quer não. Além de que, sendo-se crítico de Fernando Pessoa, é fácil supor-se que nos interessa no verso quem nos importa discutir no pensamento crítico [...]»<sup>216</sup>.

Jorge de Sena organizou ainda a edição bilingue dos *Poemas Ingleses* publicados por Fernando Pessoa, sendo da sua responsabilidade a tradução de todos eles com excepção de 9 dos *35 Sonnets*, que foram traduzidos por Adolfo Casais Monteiro (8) e José Blanc de Portugal (1), para além de outros seis traduzidos em colaboração com Casais. Este quis ver no poema em vinte e um sonetos, *As Evidências*, 1955, que, mesmo depois da publicação de livros tão importantes como *Fidelidade*, *Metamorfoses* e *Peregrinatio...*, continua a ser um dos pontos mais altos do itinerário poético de Jorge de Sena, reflexos dos *35 Sonnets*, afirmando que «a necessidade duma expressão "exacta", patente em toda a poesia de Jorge de Sena, deve ter feito que o duro trabalho de encontrar equivalente para os sonetos ingleses de Pessoa

preparasse o caminho para [os] sonetos» <sup>217</sup> de *As Evidências*.

Na nota introdutória aos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen (Sophia colaborou no 1.º fascículo da 1.ª Série dos *Cadernos de Poesia* e no fascículo 14, da última série) seleccionados para a 3.ª Série das *Líricas Portuguesas*, de 1958, Jorge de Sena acentuava que a «nobreza de dicção», tão marcante na poesia de Sophia, era «irmã da majestade subtil de Pascoaes e das grandes odes de Álvaro de Campos, cuja linhagem» <sup>218</sup> continuava. Ao aproximar a «dicção» nobre da poesia de Sophia das «grandes odes» de Campos, Sena estaria, certamente, a pensar nos «Dois Excertos de Odes», exemplos maiores de solenidade e hieratismo de «dicção». Com efeito, embora não explicitamente — antes de forma difusa, e mais ao nível da «dicção» e do *tom* — era já visível em Sophia, antes do poema incluído em *Livro Sexto*, de 1962, «Fernando Pessoa», a leitura por dentro de Pessoa. Recentemente, em entrevista concedida a Maria Armanda Passos, Sophia falava amplamente do seu *diálogo* com Pessoa e chamava a atenção para um poema de *Coral*, de 1950, «Sibilas», que visava, partindo de uma crença na «positividade» e na «unidade», os poetas da «renúncia» e da divisão como Fernando Pessoa <sup>219</sup>.

Os dois momentos maiores do *encontro* de Sophia com o criador dos heterónimos situam-se nos poemas «Em Hydra, Evocando Fernando Pessoa» <sup>220</sup>, de *Dual*, e «Cíclades (evocando Fernando Pessoa)» <sup>221</sup>, de *O Nome das Coisas*. Ambos os poemas são *evocações* de Pessoa e evocações feitas na Grécia, uma na ilha de Hydra, em 1970, a outra dois anos depois, no arquipélago das Cíclades. Nos dois textos, é pelo «nome» do poeta que se inicia a *evocação*. Uma evocação que, em ambos os

casos, se transmuda em invocação, em apelo a um olhar limpo, preciso e meticuloso como o de Pessoa para a celebração da «claridade» que a Grécia e o real absoluto, «o rosto do real» que ela consubstancia, pedem e exigem.

No texto de *Dual*, é a «meticulosa limpidez [da] manhã» que suscita a invocação do «ambíguo nome» do poeta. «Ambíguo» pela «lei de máscara» que o define — Persona/Pessoa. No jogo evocativo/invocativo a que Sophia perante a revelação de uma Grécia real «mais [precisa] e mais [nova] do que [a imaginava]», se entrega, a breve trecho Pessoa se confunde com Odysseus, herói de Homero em que, desde cedo, reconhecera o «splendor da presença das coisas». O que não surpreende se tivermos em conta o sentido de *busca*, de *procura* — de uma *Ítaca*, onde um pudesse encontrar a paz familiar e o outro a impossível unidade depois da *viuvez* da dispersão — que os aproxima.

A meticulosidade, a precisão, a visão cuidada, minuciosa, uma visão que, de tão exacta, se torna «impessoal», olhar puro como que desligado de um sujeito, têm sobretudo a ver com Caeiro. Não é, assim, por acaso que na terceira estrofe podemos perceber um eco do XXIV poema de *O Guardador de Rebanhos* (O. P., pp. 217, 218), aquele em que, porventura, a obsessão «visual» de Caeiro mais insistentemente se afirma. Mas não é apenas a «sombra» de Caeiro que é evocada/invocada — uma outra figura da «ausência» pessoana «emerge» junto do sujeito, a de Campos, primeiro através de um epíteto também («solene»), subjacente à dicção hierática, nobre, que Sophia teria *aprendido* nos «Dois Excertos de Odes», depois por um verso em que ressoa a imaginária aventura marítima do *engenheiro* («esguia mastreação de veleiro»).

Há um momento no poema em que, depois da aproximação Odysseus/Persona, o eu poético deixa de dirigir-se a Pessoa e lhe permite que recue para o relativo distanciamento de uma 3.<sup>a</sup> pessoa, esfumado e no entanto presente «no rosto [...] belo e gasto como o rosto de uma estátua roída pelo mar». Mas logo a *narração* muda para a 1.<sup>a</sup> pessoa, como se fosse desta vez a voz de Ulisses que se ouvisse, um Odysseus que nada quer trocar pelos fundamentos acolhedores de sua «casa».

A *avidez* de visão que percorre todo o poema, o atento debruçar-se «sobre o rosto do real» são uma homenagem a Caeiro. Mas na estrofe em que se dá a mudança da segunda para a 3.<sup>a</sup> pessoa e em que Odysseus (a Grécia real e mítica)/Persona (a Grécia irreal e ideal), nas sucessivas metamorfoses do imaginário, se dirige ao eu poético, a «sombra» que emerge por detrás do verso («Disse-me que tinha conhecido todos os deuses») é não já a «concisão visual» de Caeiro, mas, entre as «ruínas», a da desencantada sabedoria de Campos («[Noite] que te sentaste / à cabeceira dos deuses [...]», O. P., p. 313).

Em «Cíclades», o «lugar» que o sujeito poético tem diante de si exige também um olhar limpo e preciso como o de Caeiro. O ponto de partida é o mesmo — o «esplendor [...] das coisas», a face inteira do «real», na sua «limpidez» absoluta ou na sua «claridade frontal» impõe ao sujeito a evocação e a «presença» de Pessoa. Neste poema, porém, a *ambiguidade* de Pessoa emerge com mais força e nitidez. O próprio lugar, pela poderosa «claridade» com que se afirma, parece exigir do «negativo», da «ausência» que Pessoa foi, a definição de uma «presença», de uma revelação. No início da segunda estrofe, está implícita uma *condenação* de Pessoa

— acusado pelo sujeito de se *divorciar* da vida, de si próprio. O verso «Viúvo de si próprio» é como que o eco do segundo hemistíquio de um verso do poema «Fernando Pessoa», de *Livro Sexto* <sup>222</sup> («viúvo de pessoa»). E o ser do «avesso», do «inverso», o ser da e para a viuvez de si próprio evocado tem muito do Pessoa ortónimo, o que mais se aproximaria (?) da pessoa civil no pacato «cenário» de uma «vida» sem sobressaltos de maior, repartida entre um emprego sem obrigações excessivas ou horários rígidos e a frequência «irónica» e cortêsmente distante das tertúlias literárias nos «cafés da Baixa». Sophia tem mesmo presentes as leituras dos que escreveram sobre Pessoa. A *informação* que dá no verso «E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria» sobretudo, denota conhecimento da biografia do poeta escrita por Gaspar Simões <sup>223</sup>, assim como não será despropositado ler no verso final dessa mesma estrofe, «O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo», uma reminiscência da «Ode ao Tejo e à Memória de Álvaro de Campos», de Casais Monteiro, em que o cenário da *evocação* de Pessoa é precisamente um café *virado* «para o Tejo» — o Martinho da Arcada.

Pessoa é o que *nasceu* «depois», o exilado no lugar e no tempo, a não-coincidência, o que chegou excessivamente tarde, quando a «verdade» já estava «gasta» e sem uso e tudo já tinha sido «descoberto». De repente é Álvaro de Campos que se insinua no espírito de Sophia: «O caminho da Índia já fora descoberto» (Cf. «Pertencço a um género de portugueses / Que depois de estar a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho», O. P., p. 304). Frequentemente o texto, em Sophia, se organiza como «montagem» de múltiplos fragmentos, estilhaços, em que só aparentemente é a *desordem*, a *desarrumação* que

preside aos avanços, repetições ou regressos do jogo associativo. Depois da breve aparição de Campos e do «incerto perpassar» dos «deuses», é ao «drama em gente» que se regressa («E tinhas muitos rostos / Para que não sendo ninguém dissesses tudo» por via de nova aproximação ao poema «Fernando Pessoa» («E és semelhante a um deus de quatro rostos / E és semelhante a um deus de muitos nomes»).

O *reencontro* com a Grécia traz a Sophia a nostalgia da *inteireza*, da *harmonia* celebradas na 1.<sup>a</sup> fase da sua própria obra, e, em confronto com a *divisão* de Pessoa, ao pedir para ele o milagre da *unidade*, é como se pedisse aos deuses, que também para ela «se apagaram», que regressem e ponham termo ao «vazio que [a] separa das coisas». «Ausência» no nome, na vida e «ausência» real no momento em que o poema é escrito, Pessoa *acode*, *responde* à invocação do sujeito, *materializa-se* e chega «às ilhas onde jamais» fora, à Grécia que só conhecera nas congeminações do seu paganismo ideal.

Nas «ruínas», nos «pedaços», nas «colunas divididas», nas ânforas quebradas, o poeta invocador lê metáforas da divisão pessoana, para a qual procura uma unidade impossível. No «espalhamento de cacos» da «ânfora» há, obviamente, uma reminiscência de «Apontamento», de Campos («A minha alma partiu-se como um vaso vazio / [...] / Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir», O. P., p. 378). Por outro lado, na estrofe anterior, o verso «Que te quiseste distante como quem ante o quadro p'ra melhor ver recua», na sua extensão inusitada, não corresponde senão a três versos do sexto poema da sequência «Homenagem a Ricardo Reis», <sup>224</sup>, incluída em *Dual* («Distante me desejo // como quem ante o quadro / p'ra melhor ver recua»). O neoclássico Reis, que, em *Dual*, é homenageado em jeito

de *apócrifos* ou composições de um *pseudo-Reis*, responde ao chamamento de Sophia e também ele *chega*, fechado na sua «distância», à Grécia.

Todo o texto se desenvolve como se a homologia Pessoa / Odysseus fundamental no poema de 1970, estivesse dele ausente, mas, ao atingirmos a estrofe final, concluímos que se trata da mesma «viagem», e que se a *graça* do «um» tocar Pessoa e a coincidência com Odysseus for total, não só nas atribuições do percurso, mas também na «festa» da *chegada*, haverá para ele o porto acolhedor de uma «Penélope», que, pacientemente, o liberte do «luto» e da *vivez* das suas contradições. Mas, como Eduardo Lourenço lembra, Pessoa «não viveu essa festa» nem «conheceu» a «Unidade [...] senão como infinita nostalgia dela»<sup>225</sup>.

Para além dos dois poemas aqui analisados, do também referido «Fernando Pessoa», de *Livro Sexto*, e da sequência «Homenagem a Ricardo Reis», vamos ainda encontrar sinais do diálogo de Sophia com Pessoa na «Arte Poética IV»<sup>226</sup>, em «Poesia e Revolução»<sup>227</sup>, texto que fecha *O Nome das Coisas*, no poema «Fernando Pessoa» ou «Poeta em Lisboa»<sup>228</sup>, incluído igualmente neste último livro, nas traduções que do poeta fez para francês em *Quatre Poètes Portugais* (Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa)<sup>229</sup> e no poema «Persona», de 1979, publicado no n.º 56 da *Colóquio/Letras*, Julho de 1980, p. 48. Este último texto alude ao enigma Pessoa, ao «hieróglifo indecifrável» que se oculta sob a lógica impecável do seu «lógico discurso»; só que os referentes culturais, desta vez, se deslocam da Grécia para o «Egipto» e a comparação Pessoa / «falcão» apontará para o «deus que [...] nele esteve», para a simbologia daquela ave entre os egípcios como «emblema da alma»<sup>230</sup>.

No início do capítulo referimo-nos à revelação que, para Eugénio de Andrade (E. de A. colaborou no 5.º fascículo da 1.ª série dos *Cadernos de Poesia*, e no fascículo 14, da 3.ª série), constituiu, na sua juventude, Fernando Pessoa, «ou antes o mais sedutor dos seus heterónimos: Álvaro de Campos». Também vimos que o seu primeiro livro foi dedicado à memória de Fernando Pessoa, e que, devotadamente e com paixão, copiou, como lembra no depoimento citado, «para cadernos escolares os seus poemas, então dispersos por revistas em que nunca antes pousara os olhos: *Orpheu*, *Athens*, *Contemporânea*, *presença*, etc. [...]»<sup>231</sup>. Por outro lado, na entrevista de que igualmente respigámos uma passagem, o nome de Pessoa consta, evidentemente, na constelação de poetas que foram «os grandes encontros da sua vida», nos seguintes termos: «Os grandes encontros são sempre encontros de juventude: Pessoa, Rimbaud, Lorca, Rilke e Éluard. Não quero dizer que sejam os poetas que acabo de nomear os que mais amo ainda. Respondo com rigor à pergunta («Quais foram, no campo da poesia, os grandes encontros da sua vida?») — foram estes, e não outros, por maiores que sejam, os poetas que encontrei na hora em que mais os necessitava. Encontros *fatais*, digamos assim, a quem devo esses momentos em que a poesia se faz carne e é como a anunciação da felicidade»<sup>232</sup>. Mas importa voltar ao testemunho publicado na revista *Palavras* e dele transcrever a parte final: «[...] sempre que me encontrava com António Botto conduzia as coisas de forma a que ele acabasse sempre por me falar de Fernando Pessoa! Quando publiquei o meu primeiro livro dediquei-lho, naturalmente, mas já então sabia que se queria vir a ser mais um elo da cadeia que dos cantares de amigo chegava ao autor da «Saudação a Walt

Whitman», se queria que a palavra poética se confundisse com o marulhar do meu próprio sangue, só me restava escrever exactamente de costas para ele»<sup>233</sup>. Embora neste «escrever [...] de costas para ele» exista algo do que Harold Bloom diagnosticou como «ansiedade da influência» (assim resumida por Aguiar e Silva na sua *Teoria da Literatura* — «todo o novo grande poeta estaria vinculado por uma relação de tipo edipiano a um grande poeta seu predecessor, representando este, ao mesmo tempo, a matriz, a tradição e a autoridade às quais não é possível eximir-se e contra as quais, no entanto, trava uma luta contínua, ora surda, ora aberta, na tentativa de impor a sua própria originalidade») <sup>234</sup>, não há dúvida de que, no essencial, a aventura poética de Eugénio de Andrade — uma das mais fascinantes da poesia portuguesa contemporânea — veio a desenvolver-se fora do raio de acção da grande sombra pessoana.

Os *Epitáfios* (1949-1979) que encerram o 1.º volume de *Poesia e Prosa*, de Eugénio de Andrade, incluem um poema cujo título é constituído por duas iniciais, «F. P.»<sup>235</sup>, e que, curiosamente, se encontra datado de 5-4-78, precisamente o último dia do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, que teve lugar no Porto, onde o poeta reside. É um texto breve como convém a um epitáfio — quatro versos apenas; transcrevamo-lo na íntegra: «De rosto em rosto a ti mesmo procuras / e só encontras a noite por onde entraste / finalmente nu — a loucura acesa e fria / iluminando o nada que tanto procuraste». Antes de mais anote-se que duas das comunicações apresentadas no Congresso se ocuparam dos epitáfios de Pessoa, a de Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor, «Ecos da Poesia Grega nos Epitáfios de Fernando Pessoa»<sup>236</sup>, e a

de Óscar Lopes, «No Ádito de Hades» (O Epitáfio, o Testamento, a Elegia Fúnebre — e «a Hora») <sup>257</sup> e que a loucura, a que o poema alude, foi igualmente abordada numa das sessões do Congresso, por Georg Rudolf Lind — «Fernando Pessoa e a Loucura» <sup>238</sup>.

No poema, cruzam-se várias *leituras* de Pessoa, sobretudo do «mais sedutor dos seus heterónimos: Álvaro de Campos», que vão dos «Dois Excertos de Odes» (Cf. o segundo verso, «e só encontras a noite por onde entraste»), a dois dos textos que nele melhor ilustram a agónica demanda do «nada», «Lisbon Revisited» (1923) e «Lisbon Revisited» (1926) (Cf. «iluminando o nada que tanto procuraste») ou à «angústia» *transbordante*, ao desamparado desespero que percorrem o poema que começa «Esta velha angústia» (O. P., pp. 390, 391) e, especialmente, a uma sua passagem («Um internado num manicómio é, ao menos, alguém, / Eu sou um internado num manicómio sem manicómio. / Estou doido a frio, / Estou lúcido e louco, / Estou alheio a tudo e igual a todos: / Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura / Porque não são sonhos.») citada por Lind na sua comunicação (Cf. «a loucura acesa e fria»).

O retrato que emerge do epitáfio — dado na 2.<sup>a</sup> pessoa gramatical, ao contrário do que acontece nas *Inscriptions* de Pessoa, quase todas escritas na 1.<sup>a</sup> pessoa — inclui a inevitável alusão à multiplicação heteronímica («De rosto em rosto a ti mesmo procuras») e não anda longe dos traços encontrados por Sophia para o seu «Fernando Pessoa» («E és semelhante a um deus de quatro rostos / — E és semelhante a um deus de muitos nomes // Cariátide de ausência isento de destinos / Invocando a presença já perdida»). Mas o que dá unidade ao retrato do poeta-destinatário e o que integra

a multiplicidade de rostos homóloga da multiplicidade de textos cerzidos no enunciado do poeta-emissor na globalidade da aventura existencial e poética de Pessoa, é o sentido de *busca*, de *procura*, de uma *demand*a votada ao fracasso, ao «nada», expressa primeiro no presente, depois no passado, em fidelidade à dialéctica presença / ausência, fundamento maior da *quête* pessoana.

Ao falar do movimento da *Poesia Nova*, no final do seu ensaio «Poesia Portuguesa Contemporânea: 'A Geração de 40'», Maria de Lourdes Belchior refere-se-lhe como um «ilhéu — sem configuração rigorosa, nem relevo de maior»<sup>239</sup>. Por sua vez, Jorge de Sena situa o citado movimento em «tendências nacionalistas, de conformismo com a crítica oficial», adiantando que «de novo ou de moderno nada tinha»<sup>240</sup>. David Mourão-Ferreira, na comunicação já referida, fala, a propósito dos volumes de *Poesia Nova*, de poesia «sem grandes rasgos [que procurava] opor-se, através de um militante tradicionalismo católico-nacionalista ao revolucionário internacionalismo latente nas *plaquettes* do *Novo Cancioneiro*» e insere os poetas publicados na colecção, um Fernando de Paços, um Miguel Trigueiros, um Amândio César, um Duarte de Montalegre, numa linha que «retomava [...] o filão da lírica de um António Sardinha ou de um Correia de Oliveira, de mistura com o mais imediato do Pessoa da *Mensagem*, com o mais cortical do Régio ou do Torga em transes de religiosidade [...]»<sup>241</sup>. Relativamente ao «filão» que aqui nos interessa, ecos do Pessoa da *Mensagem* podem efectivamente perceber-se em poemas de M. Trigueiros como «Deus na Criação da Alma» (Viriato), «Deus na Confirmação da Alma» (O Primeiro Rei) ou «Deus na Projecção da Alma» (Sagres), todos do volume *Deus*<sup>242</sup>.

Saliente-se, no entanto, que o Viriato, o Afonso Henriques e o Infante que se inscrevem no universo definido pelo nacionalismo místico da *Mensagem*, pairam no plano de uma realidade transcendental que o nacionalismo caseiro de M. Trigueiros, mais imediato, irremediavelmente preso à mitologia do Estado Novo, não consegue de maneira nenhuma apreender, nem estilisticamente *imitar*. A anúncio <sup>243</sup> d'«Os Tempos», d'«a Hora», contido no último verso da *Mensagem* («É a Hora!») serve a Fernando de Paços, em «Resgate», de *Fuga*, 1944, de suporte à expressão de algo muito diferente — uma dramática ansiedade religiosa, tocada também de inequívocos acentos regianos e torguianos: «Senhor! Senhor! É a hora! / Ei-lo, o meu corpo nu. / E agora / Crucifica-o, como se foras Tu». No mesmo livro é possível detectar a presença do Pessoa ortónimo em «Elegia Vaga», inclusivamente a nível de aproveitamento de parte de um verso de «Sol nulo dos dias vãos» («Cheios de lida e da calma», O. P., p. 141): «O que me anda ausente / Desfaz-se em fantasia... / Enquanto um roxo poente / De mim, longínquo, principia. // No som do campo eu sinto / A lida e a calma / Do que não descubro [...]». Já em *Cântico*, de Duarte de Montalegre — José V. de Pina Martins, hoje figura grada da investigação literária —, uma epígrafe de Fernando Pessoa-ele-mesmo <sup>244</sup> (registre-se também a presença de Rilke em várias epígrafes do volume) não é suficiente para ocultar o influxo bem mais forte de Campos, sobretudo através dos «Dois Excertos de Odes», em textos como «Sinfonia Incompleta — I» («Vem devagar, docemente, / Como costuma chegar / A noite...»), «Ode Pagã» («Vem nua... / Despe a túnica que envolve as tuas formas / Num mistério de sombra e de mental / Vem nua... / Não ao palor da luz / Mas à luz

argentina do meio dia! /Vem nua...»), ou «Vesperal» («Fecha meus olhos com teus / Dedos finos, devagar... / Assim como os longes céus / Envolve de sombra o mar! / Passa a tua mão de afago / Nos meus cabelos de louco... / Faz deles um sonho ou um lago / Em que a vida pare um pouco! / [...] / Roça teus lábios na minha / Fronte, num beijo maior... / E serás minha rainha / Nossa Senhora do Amor!»)<sup>245</sup>. Campos, mas o Campos de temática marítima, está também presente, embora indirectamente, e por intermédio de um seu apaixonado leitor, Álvaro Feijó, nos poemas de *Vaga Alta*<sup>246</sup>, de Amândio César, vindos a público, sob a chancela do *Cancioneiro Nós*, dois anos antes da inclusão de *Batuque de Guerra* no projecto da *Poesia Nova*. É o próprio A. César que reconhece, em nota explicativa, a sua dívida para com Álvaro Feijó, nessa «fase já ultrapassada» da sua poesia: «Nota-se em alguns a influência de Álvaro Feijó, que o autor é o primeiro a reconhecer. Possa essa influência confessada, servir de homenagem ao maior poeta da 'Novíssima Geração'».

## VI / PESSOA E A POESIA DOS ANOS CINQUENTA

Em 1946, como vimos no capítulo anterior, encontram-se publicados os volumes das *Obras Completas* respeitantes a Campos, Caeiro e Reis e uma parte significativa da produção poética do Pessoa ortónimo. Nesse mesmo ano, vêm a lume as *Páginas de Doutrina Estética*, preparadas por Jorge de Sena <sup>247</sup>. Em 1945, a Editorial Confluência, que já patrocinara o lançamento da *Antologia* de Casais Monteiro, traz a público o volume de correspondência com Armando Côrtes-Rodrigues <sup>248</sup>. Quatro anos depois, parte de Jacinto do Prado Coelho (*Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*) <sup>249</sup> a primeira proposta de apreciação global da poesia pessoana, saída dos meios universitários. João Gaspar Simões, que desde os tempos da *presença* vinha contribuindo para uma divulgação e imposição da poesia de Pessoa, publica, como já tivemos ocasião de assinalar, em 1950, a sua *Vida e Obra de Fernando Pessoa*.

Não é, assim, de surpreender que sejam os poetas revelados na década de 50 aqueles em que mais obviamente se manifesta uma presença, a de Pessoa, que já em gerações anteriores, como assinalámos, marcou de forma determinante a evolução da moderna poesia portuguesa.

Aponte-se ainda que, no decénio em apreço, prossegue a publicação das *Obras Completas* de Pessoa, que fora interrompida em 1946: saem, assim, dos prelos em 1955, as *Poesias Inéditas* (1930-35), sendo do ano seguinte o 8.º Vol. das *Obras*, também de produção poética ortónima (1919-30). Em 1953, Mário Sacramento escreve na Cadeia de Caxias o seu *Fernando Pessoa — Poeta da Hora Absurda* <sup>250</sup>, que só virá a lume seis anos depois e que, para além da leitura exclusivamente ideológica que quis ser, representou uma reacção salutar contra o aproveitamento do *pessimismo* inerente à poesia pessoana feito por sectores interessados em encontrarem uma justificação tranquilizadora para a sua atitude abstencionista e desistente face às circunstâncias políticas nacionais.

Façamos, em primeiro lugar, um percurso pelas mais importantes revistas do período, as que se reclamaram da poesia ou a ela reservaram lugar relevante, para aí destacarmos os exemplos mais flagrantes da presença de Pessoa. Poderíamos, assim, começar pela *Távola Redonda*, de que se publicaram 20 fascículos entre 1950 e 1954. Nessa publicação o que predomina é aquilo que Eduardo Lourenço chamou, em oposição ao «terramoto espiritual» que significou a poesia de Álvaro de Campos, a «música mais fácil de Pessoa» <sup>251</sup>. Efectivamente, o *pós-fernandismo* <sup>252</sup> de que fala Gaspar Simões aplica-se melhor que a nenhum outro do decénio ao lirismo comedidamente e sem grandes rasgos praticado nessas folhas de poesia. O *classicismo* de que é possível falar acerca da *Távola Redonda*, nem sempre significa a integração numa tradição viva como então se pretendeu, correspondendo antes, nos seus seguidores menores, ao empalhamento dessa mesma tradição.

Embora a sombra do Pessoa ortónimo seja aquela que domina a *Távola*, é possível assinalar a presença de um Reis, por exemplo, nas folhas, como acontece com as quatro odes publicadas no fascículo 6, de Junho de 1950, por Miguel de Castro. O próprio nome do destinatário («Lídia») dos entusiasmos do sujeito poético contribui para dissipar quaisquer dúvidas que pudéssemos ter a esse respeito. É o tema tratado, o horaciano *carpe diem* — outro ponto de contacto com Reis —, que dá a tónica geral aos 4 textos. Convém, no entanto, salientar que há em Miguel de Castro uma *urgência*, que diríamos adolescente, em *colher o dia*, em aproveitar a «juventude» que o distancia irremediavelmente do cepticismo *sage* de Reis, o qual propõe, como se sabe, «Prazer, mas devagar» ou um gozo a que os amantes se entreguem «escondidos». Outros pontos de divergência residiriam no esquecimento da «inveja» da «sorte», na atitude descuidada que subjaz aos transportes amorosos do sujeito, nos textos da *Távola*, e na imagística simbolista e decadente que os define, tão longe do equilíbrio neo-clássico de Reis: «crepúsculo de oiro»; «gnomos»; «brocados»; «púrpuras»; «deleite lírico da hora». Ecos de Ricardo Reis podemos encontrá-los num livro publicado também em 1950 e significativamente intitulado *Primeiro Livro de Odes*. José Manuel, o autor, dedicará ainda no mesmo ano *Cantata* à memória de Pessoa. Fora da lição de Reis no seguinte texto do *Primeiro Livro de Odes* estará apenas a rima: «Breve, tão breve, é tudo quanto existe: / a vida, o tempo, o espaço. / O que és é um quase nada que persiste / no instante renovado»<sup>253</sup>. O ponto de partida em *Cantata* é Caeiro, um Caeiro que pudéssemos imaginar esquecido do seu paganismo e aderindo antes a um cristianismo de raiz

naturalista. Transcrevamos dois pequenos poemas em que fica patente a lição de Caeiro (convirá esclarecer que a leitura global do volume permite que identifiquemos o Mestre invocado como Cristo): «Como é grandiosa a lição / das flores, Mestre. / Vivem, têm cor, perfume: / isso lhes basta»<sup>254</sup>; «O grande mistério da vida / é ela não ter mistério. / Tudo é certeza e claridade / para quem vive, Mestre, o instante / sem procurar justificá-lo»<sup>255</sup>. Num outro companheiro de José Manuel em *Eros* (15 números, entre 1951 e 1958), Fernando Guimarães, uma das referências de topo da poesia dos anos 50, podemos detectar a presença de Reis, em três poemas que figuram no n.º 2, de Outubro de 1951, da referida publicação: um deles precisamente intitulado *Ode* e tratando sob forma epigramática o tema da brevidade da vida, ao mesmo tempo que pede de empréstimo ao simbolismo de Pessanha a imagem da clepsidra («Na clepsidra / breve passam as horas... / — Com elas nós passamos, / incertos, / mesmo que as não vivamos»); outro, deixando entrever o cansaço resignado, *sage*, do autor das *Odes* («Cansados como deuses, recolhemos / na esperança de nossas mãos vazias / os sonhos que deixamos / na penumbra dos dias [...]»); e o primeiro texto do conjunto inflectindo, por uma ligação à balada goetheana do Rei de Thule, para o motivo do aproveitamento do pouco que pelos deuses nos é concedido.

Sinais de Reis vamos também encontrá-los em dois textos publicados na revista *Graal* (4 números), que prolonga na segunda metade da década (1956 e 1957) o espírito da *Távola Redonda*: «Ode Breve», de Fernando Guedes, n.º 1 de Abril-Maio de 1956, que reflecte o *abstencionismo* típico dos poetas da *Távola* («Constrói a tua vida / do teu sonho. / Deixa aos mais o lamentar /

possíveis mágoas, / sofrer, desde hoje, futuras más desgraças [...]»), e «Divinamente Chegamos ao Mundo», de Vítor Matos e Sá, próximo do heterónimo de Pessoa pelo tom, pela solenidade do discurso e pela legenda final («demasiado velhos para matar, / demasiado novos para morrer»). A lição de Reis, mestre adoptado pela *desesperança* de signo existencialista das novas gerações é igualmente detectável nas «5 Legendas para a Desesperança», de Helder Macedo, incluídas no n.º 1 das *Folhas de Poesia*, Janeiro de 1957. Salientem-se como traços de aproximação a Reis a enunciação na primeira pessoa do plural do imperativo, o recurso ao hipérbato e ao *enjambement*, devendo, todavia, ser também apontado o cruzamento da lição pessoana por uma outra, encontrando então um reconhecimento que vinha tardando: a do discurso elíptico e labiríntico de Jorge de Sena.

No fascículo 12, de Fevereiro de 1952, da *Távola Redonda*, publica Goulart Nogueira um conjunto de 4 textos glosando um tema que o Pessoa ocultista já tratara, sob o mesmo título, num dos seus mais conhecidos poemas. Convirá, no entanto, realçar que, enquanto em «Eros e Psique» de Pessoa nos é apresentada a parte final do mito e o narrador reserva o papel activo a Eros, no conjunto da *Távola* o narrador acentua o papel activo de Psique, a sua atenção incide na dolorosa aprendizagem que ela efectua até saber que a «vida / [...] atinge-se a morrer», ao mesmo tempo que nos faz acompanhar o destino de Psique em quatro fases dessa aprendizagem: *Fugitiva, Posse, Abandonada, Castigada*.

Chamou-se no capítulo anterior a atenção para o quanto o versilibrismo de Caeiro e Campos marcou alguns dos poetas neo-realistas. Em 1946, Mário

Cesariny, que, no ano seguinte, vem a aderir abertamente ao surrealismo, intenta em *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* uma síntese entre o que considera a «metafísica fernandina» e a «visão simplificadora do neo-realismo»<sup>256</sup>. O poema, «que será publicado incompleto» em 1953, é muito mais que o *pastiche* que Gaspar Simões nele quis ver<sup>257</sup>. A «autenticidade», para tomarmos palavras utilizadas pelo poeta em nota à 2.<sup>a</sup> edição, supera de longe o que, ironicamente, apelida de «logro». António Ramos Rosa publica no n.º 12 do jornal *Ler* uma nota crítica que será, depois, reproduzida na 2.<sup>a</sup> edição do *Louvor* e em que este é enquadrado numa poética virada para a reabilitação do quotidiano. Cesariny, que vê no seu poema «sobretudo uma experiência tanto quanto possível rigorosa que leva a concluir da impossibilidade de reabilitação da realidade encarnada»<sup>258</sup>, contestará, de certo modo, essa interpretação. Melhor será, nos parece, incluir a possibilidade de reabilitação do real acentuada por Ramos Rosa e a impossibilidade dessa mesma reabilitação evidenciada por Cesariny num circuito de complementaridade em que os elementos *realistas* e *surrealistas* do poema se equilibram. O «paquete» da «Ode Marítima» transforma-se aqui no comezinho «vapor [...] para o Barreiro» — eis um dos processos seguidos pela «simplificação» que o título proclama. Saliente-se, no entanto, desde já, que, ao *apropriar-se* de Campos, ao *simplificá-lo*, Cesariny não visa como resultado uma espécie de *digest* do mundo multimodo do autor da «Ode Marítima». Ele cria, pela *montagem* dos elementos apropriados, um texto autónomo em que os referentes pessoais, sem serem apagados, se integram realmente num *outro* universo poético. Aliás, além dos referentes que têm origem em Campos (v. g., as

«correias» da «Ode Triunfal»; as frases em inglês da «Ode Marítima»; o cigarro da «Tabacaria»; a «porrada» do «Poema em Linha Recta»), outros se recortam, associados a Cesário (a «varina [que] infectou a perna esquerda») ou, com um relevo muito especial, a Mário de Sá-Carneiro. O *Louvor* não é, de resto, o único poema de Cesariny em que o autor de *Dispersão* comparece (lembre-se, a propósito, que a edição das *Poesias* de Sá-Carneiro, pela Ática, é de 1946, ano em que Mário Cesariny procede à *simplificação* de Campos). Não é difícil compreender o fascínio que a figura de Sá-Carneiro exerceu nos surrealistas e noutros poetas da década de 50, quer pelo *desregramento*, pelo *excesso* presentes na sua poesia, quer pelo que o seu suicídio podia significar de desprezo por uma *realidade* abjecta e sem fulgor. Numa estética, como a surrealista, que valoriza o *poeta maldito*, o poeta destruído pela engrenagem e incapaz de se adaptar à prisão do real, era inevitável o recurso a tal exemplo. A inadaptação de Sá-Carneiro, aliás, identifica-se muito com a rejeição do que num poema do *Discurso Sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* se chama «o pátrio mijo»<sup>259</sup>. Para os surrealistas, inimigos da *Ordem Moral* a que Eduardo Lourenço se refere num seu ensaio muito conhecido<sup>260</sup>, não podia deixar de ser merecedora de simpatia a fúria contra o burguês, o *lepidóptero* proclamada pelos mais vanguardistas de entre os poetas *órficos*. Anti-herói, ou «Herói à sua maneira», Sá-Carneiro é encarado como o que não teve «Jeito para o Negócio», o que «embarcou clandestino», porque os mantenedores da tal *Ordem Moral* lhe «não deram passaporte»<sup>261</sup>.

Ainda em relação ao poema de 1946, que Cesariny recentemente considerou como a «despedida duma zona, duma escrita [...]», uma espécie de exercício na

linguagem de Álvaro de Campos»<sup>262</sup>, podemos dizer, com Maria de Fátima Marinho, («Cesariny Leitor de Álvaro de Campos», *Persona*, n.º 7, Agosto de 1982, p. 32) que «projectando a poesia de Campos para espaços semânticos de que parecia desligada, Cesariny contribuiu também para lhe *injectar* sentidos novos oferecidos pelo horizonte histórico e literário, e dar-nos um bom exemplo de criatividade transtextual, conjugando, com saber e oportunidade, processos típicos do unanimismo, do futurismo e do surrealismo».

Raul de Carvalho, uma das figuras de relevo da década, toma em «Serenidade És Minha»<sup>263</sup>, dedicado «à memória de Fernando Pessoa», como ponto de partida o primeiro dos «Dois Excertos de Odes», de Álvaro de Campos. Convirá, no entanto, desde já, apontar algumas diferenças entre o excerto de Campos e a paráfrase, aparente, que dele fez Raul de Carvalho. Uma das divergências a salientar terá a ver com o ritmo das duas composições — lento, solene, majestoso, hierático, em Campos; nervoso, exaltado, vitalista, em Raul de Carvalho. Registe-se, a propósito, a insistência, no excerto de Campos, nos advérbios em *mente*; não encontramos, pelo contrário, nos versos de «Serenidade És Minha» um único advérbio desse tipo. O que Campos espera da Noite invocada é que o *arranque* «do solo de angústia e inutilidade / onde [viceja]»; o autor de *Poesia* pede à Serenidade invocada que dê um sentido à «alegria», à «luz», à «fé». Por outro lado, o amor define-se, logo desde o início, como um dos vectores fundamentais do texto de Raul de Carvalho. Outro dos vectores, em «Serenidade És Minha», longe do estro anti-social e anti-humanitário de Campos, é precisamente a simpatia que ao seu autor merecem os proscritos, os marginalizados, os marcados por um

destino de maldição, os «emigrados políticos», os «desempregados», as «meretrizes», os «pedintes», os «ladrões», os «contrabandistas». Percorrem o poema de Raul de Carvalho uma raiva, uma revolta humanitárias a que a inquietação metafísica do *engenheiro* é indiferente. Melhor dizendo, o excerto de Campos desenvolve-se ao abrigo de qualquer circunstancialismo social, a sua inquietação é *a-histórica*; pelo contrário, é impossível não ler em «Serenidade És Minha» os múltiplos sinais de uma denúncia veemente das contradições que rasgam o *concreto português*, uma inquietude exaltadamente enraizada no húmus da *História*.

Do autor de *Poesia*, é também a conhecida proclamação de total identificação com o universo *indisciplinador* do heterónimo de Pessoa: «Sabes, nunca li com vagar o Álvaro de Campos / porque aquilo era demasiado meu para ser dele», num poema, «Conversa a Sós»<sup>264</sup>, que se inicia sob o signo dos «chocolates» da «Tabacaria», acolhe sugestões de outros poemas como «Adiamento» e «Domingo irei para as hortas [...]», ao mesmo tempo que transmuda a «lealdade» devida, em Campos, à «Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora», na lealdade a um espaço, também ele metáfora do quotidiano sem fulgor — a pastelaria —, sentido, porém, pelos afectos e «medos» que o preenchem, como «coisa real por dentro».

Um poema publicado na revista *Bandarra* (n.º 48, Dez. de 1956, p. 6), «Amanhã, que é Domingo», de Egito Gonçalves, que esteve ligado à direcção de várias revistas de poesia do decénio (*A Serpente*, 1951, *Árvore*, no n.º 4, e *Notícias do Bloqueio*, 1957-62), é um caso curioso de intertextualidade. Por um lado, trata-se de um texto que se assume declaradamente como *resposta* a um outro de Raul de Carvalho, «Projecto para

Domingo», cujo verso inaugural aproveita para título e cuja estrofe inicial destaca para epígrafe. *Resposta* que visa *temperar* a confiante solaridade, a «esperança», o optimismo utópico que anima o poeta-destinatário e trazê-lo à dureza de uma realidade onde os seus projectos inevitavelmente se irão desfazer em sofrimento, solidão e tristeza: «[...] / serás mordido, espezinhado, insultado, / cortar-te-ão a língua, quebrar-te-ão os ossos, // colarão a tua fotografia no edital das cabeças a prémio, / lançarão no monturo as cinzas recolhidas do teu auto de fé... // Amanhã é domingo, Raul! / O dia será triste, a noite sem aventura, / as famílias que abordares, falar-te-ão em calão... / Amanhã, poeta, estarás só e não haverá estrelas». Por outro lado, há que não esquecer que o poema de Raul de Carvalho, dedicado a Manuel da Fonseca, *toma fôlego* a partir dos versos iniciais e finais de «Domingo» do autor de *Planície* (comparem-se os três últimos versos do poema de Manuel da Fonseca, «Domingo que vem, / eu vou fazer as coisas mais belas / que um homem pode fazer na vida», com a estrofe de abertura de «Projecto para Domingo», «Amanhã que é domingo, / hei-de fazer as coisas mais maravilhosas que um / homem pode fazer na vida»), ao mesmo tempo que faz dos «planos» colhidos em «Adiamento» de Campos os «muitos projectos» a que o sujeito se entrega, não sem deixar de, de alguma forma, ecoar também um verso de «Conversa a Sós» («Amanhã, que é domingo»), poema dominado, como vimos, pela presença de Pessoa. Assim, as relações intertextuais se multiplicam e o poema de Egito Gonçalves que, à primeira vista, poderia ser lido simplesmente em referência a «Projecto para Domingo», a que *responde*, acaba por se inserir numa cadeia que, partindo de Campos (cf. referência a

«Domingo», de M. da Fonseca, no capítulo anterior), passa por M. da Fonseca e Raul de Carvalho, ganhando sempre novas direcções semânticas.

São facilmente identificáveis os ecos de Campos que inspiram a irónica rebeldia de «Decisão», poema inserto no último número de *Árvore* (4 números, entre 1951 e 1953), de José Terra, companheiro de Raul de Carvalho na direcção daquela publicação: «Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...» («Depois de depois de amanhã irei com o Álvaro de Campos para Glasgow»); «Tabacaria» e «O sono que desce sobre mim», O. P., pp. 398, 399 («Lá é que o Álvaro poderá dormir tranquilamente, / livre do Esteves [...]»); «Poema em Linha Recta», O. P., pp. 418, 419 («desata à porrada»); «Opiário» («vai para Glasgow depois de depois de amanhã»). O Campos de José Terra, tal como o Sá-Carneiro, de Cesariny, «está fora do centro de gravidade» que regula o convencionalismo burguês, e só ama os que à margem dele ou contra ele se situam. Os *lepidópteros* de Sá-Carneiro, os burgueses do Almada da «Cena do Ódio», são aqui nomeados como «funcionários pontuais e certos, burocratas estúpidos, carneiros / de gravata», para longe de cuja «chatice» é urgente fugir, evadir-se na brumosa Pasárgada que é uma Glasgow irreal, imaginária, situada numa Escócia fora de qualquer «longitude, ou latitude»<sup>265</sup>.

Os «Dois Excertos de Odes», de Campos, recortam-se, a par de «O Sentimento dum Ocidental» de Cesário Verde (como se sabe, expressamente referido no segundo excerto e definindo-se como seu intertexto), como intertexto de um poema publicado no semanário *O Ponto*, em 16/7/81, por Alberto de Lacerda, que secretariou, no início da sua publicação (até ao n.º 5), a *Távola Redonda*, da qual veio, aliás, a desligar-se. O título

do texto inserto em *O Ponto* («Lisbon Revisited 1981») ecoa o título de dois poemas de Campos já aqui várias vezes mencionados («Lisbon Revisited» (1923) e «Lisbon Revisited» (1926), ao mesmo tempo que deve ligar-se, em termos de intertextualidade homo-autoral, a um poema do próprio A. de Lacerda, incluído em *Palácio*, «Lisbon Revisited, 28 de Maio de 1960»<sup>266</sup>, curiosamente datado do mesmo dia. Ambos os poemas se reportam a uma *revisitação* de Lisboa, trocada, após uma permanência de 5 anos (entre 1946 e 1951), por Londres, primeiro, e pelos Estados Unidos, depois. Vejamos, então, o texto de 1981: «Não é o crepúsculo de Cesário Verde / Nem a noite antiquíssima de Álvaro de Campos // É a noite / Uma noite que cai / De forma tão profundamente enigmática / Que não sei se é noite // Se outra coisa». O diálogo intertextual é, como se vê, claramente assumido, mas as alusões literárias (o «crepúsculo» do primeiro *andamento* de «O Sentimento dum Ocidental», poema que, aliás, como já se observou, está bem presente na primeira parte do segundo excerto de Campos, e a «noite antiquíssima» do verso inaugural do primeiro excerto) servem, negativamente, para acentuar o *inexprimível*, o *inefável* de uma vivência da noite, que, de tão enigmática, indefinível, torna *limitadas*, *insuficientes* todas as comparações que possam experimentar-se, ainda que fundamentadas em *testemunhos* definitivamente consagrados pelo discurso da cultura. Também a «noite» de «Lisboa — Primavera de 1962»<sup>267</sup>, poema incluído em *Exílio*, 1963, tem a servila, sobretudo na parte final do texto, na sequência de apóstrofes que a hieratiza («Ó hirta de uma dor inominada / Temporal e desumana / Ó nua / ó sem piedade de espécie nenhuma / Ó não-refúgio de dor alguma / Ó barbara // Sem o esplendor dos bárbaros /

Ó invocada até à saciedade / Até surgir à tona de água /  
 A flor a tua flor a flor da noite / A luz que já foi tua.)),  
 um ritmo solene próximo do que marca o andamento  
 majestoso do primeiro excerto de Campos. Já em «Ah,  
 Nada»<sup>268</sup>, publicado dois anos antes em *Palácio*, é com  
 «Lisbon Revisited» (1923) que se estabelece a relação  
 transtextual, particularmente visível na utilização do  
 imperativo negativo, entre o pedido insistente, ansioso,  
 e a proibição, a exprimir idêntico cansaço dos *outros*, das  
 suas prescrições e imposições e o conseqüente desejo de  
 isolamento, de retracção infantil: «Ah, não digam nada.  
 // Adormeceu o vento / Agora mesmo. / O sangue vai  
 brilhar nas minhas veias / Depois deste parêntesis. /  
 Agora não insistam, não perguntem, / Não me peçam  
 cigarros. // O menino faz ó-ó / Sem *self-pity* nenhuma».  
 Mas há também, no texto de Alberto de Lacerda, uma  
 sugestão de «Caranguejola», de Mário de Sá-Carneiro,  
 especialmente no dístico final (cf. os seguintes versos de  
 «Caranguejola»: «E eu aninhado a dormir, bem  
 quentinho — que amor!...»; «Nada a fazer minha rica. O  
 menino dorme. Tudo o mais acabou»). A sombra de Sá-  
 Carneiro, poeta que, como vimos, disputa a primazia a  
 Fernando Pessoa no coração de alguns autores  
 modernos portugueses, toca ainda «Ma Chanson de  
 Paris»<sup>269</sup> e a desencantada amargura de «No Túmulo de  
 Mário de Sá-Carneiro»<sup>270</sup>, cujo verso axial, jogando com  
 os títulos dos dois livros de poemas de Sá-Carneiro, será  
 o primeiro da última quadra, sublinhando a descrença  
 (tingida de algum cinismo no verso seguinte) na  
 superação da vileza do «quotidiano», ou na possibilidade  
 de vislumbrar uma sua transfiguração: «[...] // A maior  
 cobardia talvez seja / ouvir quem nunca ouve, olhar os  
 cegos, / deixar que a pata vil quotidiana / Nos pise  
 satisfeita dos seus pregos. // Há *dispersão* mas não

*indícios de ouro.* / Só o dinheiro existe e um bom lugar. / Um homem que se preza põe a morte / Por suas próprias mãos a trabalhar». Tal como o Sá-Carneiro de Cesariny, celebrado por se situar à margem do «negócio» exigido pela sociedade, por não ter «Jeito Para [tal] Negócio», o de Alberto de Lacerda é implicitamente valorizado por se ter recusado a «entrar no jogo» («A maior cobardia talvez seja / Entrar no jogo, permitir a luta. / Nem céu estrelado ou tecto sumptuoso / Nos esperam, na trágica permuta»). Que Alberto de Lacerda não foi indiferente, como, de resto, a maioria dos poetas da *Távola Redonda*, ao Pessoa ortónimo e ao que ele significava de continuação do lirismo tradicional, mostra-o «Passagem», de *Poemas*, recolha publicada pelos *Cadernos de Poesia*, em 1951, com a indicação de se tratar do Fascículo 8, da segunda série. O *toque* pessoano estará, sobretudo, num ou noutro efeito aliterativo, na elegância do verso a raiar o preciosismo, em certo léxico («mistério», «profundo», «segredo»), já que o verso de sete sílabas, embora de preferência de Pessoa «ele mesmo», não faz senão inscrever «Passagem» — em que Alberto de Lacerda recorre igualmente a uma antiquíssima técnica como a do leixa-prem — na tradição lírica nacional: «Lenta e leve a gota cai / mostrando coisas ao mundo / de reinos que ela molhou / em seu mistério profundo. // Em seu mistério profundo / de vagabunda suspensa / de um triste e belo segredo / à espera de quem o vença. // À espera de quem o vença / a ele e à gota vertida / deslizando lenta e leve / na pobre face da vida»<sup>271</sup>.

Em Sebastião da Gama, que vem a fazer parte do núcleo inicial de colaboradores da *Távola Redonda*, podemos encontrar um dos primeiros sinais da leitura dos *Poemas* de Alberto Caeiro, publicados em 1946. É

desse mesmo ano (24-8-1946) o poema «À Memória de Alberto Caeiro», incluído na recolha de inéditos *Itinerário Paralelo*<sup>272</sup>, apresentada por David Mourão-Ferreira, que foi um dos directores daquelas «folhas de poesia». A lição colhida de Caeiro pelo sujeito é a da necessidade de *olhar* «de frente quanto existe», e olhá-lo com «alegria» e «inocência», sem a interferência das *letras*, das «leituradas» *dentro* «dos livros», com a *ignorância* (cf. a defesa da *ignorância*, que aproxima o sujeito das «flores», dos «rios», das «aves», em oposição à aprendizagem inútil, ao ensino livresco, em «Nasci P'ra Ser Ignorante», de *Cabo da Boa Esperança*, 1947) de quem no «Sol» apenas vê o «Sol» e não uma «metáfora»: «Agora sim, que fechei o livro de Poesia. / O Sol deixou de ser uma metáfora para ser o Sol. / Os sentimentos deixaram de ser apenas palavras. / Tudo é de verdade, agora que fechei o livro de Poesia e olhei de frente quanto existe. // Por que diabo me ensinaram a ler? / (Se não soubesse ler nem sequer fechava o livro, insatisfeito porque o não tinha aberto.) / Porque me não deixaram sempre agreste e criança? / As minhas leituras seriam todas fora dos livros. // Havia de olhar para tudo com uma alegria tão grande, com uma virgindade tão grande, / que até Deus sorriria / contente de ter feito o Mundo...».

É também a simplicidade de Caeiro que fascina Eduardo Valente da Fonseca, em «Poeta Cidadino», de *Mitologia do Nosso Quotidiano*<sup>273</sup>, mas a oposição que aí se define é a oposição poeta do *campo* / poeta da «cidade», poeta — «guardador de rebanhos» / poeta submetido aos esquemas arregimentadores e asfixiantes do mundo urbano e permanentemente ameaçado pelos seus perigos: «Talvez vocês não saibam quem foi o Alberto Caeiro, / mas eu vou dizer-vos o que se passa. / Ele era um grande poeta que não tem nada a ver comigo /

porque guardava rebanhos e fazia os possíveis para ser simples, / enquanto eu sou um sindicalizado / e faço os possíveis para não morrer atropelado na cidade».

Mas voltemos aos poetas ligados à *Távola Redonda*. Em David Mourão-Ferreira, que viria a afirmar-se como uma das referências de topo da poesia nacional da segunda metade do século, não são facilmente identificáveis os vestígios da *presença* de Pessoa, o qual, no entanto, por via sobretudo da produção ortónima, não poderia deixar de agir como modelo junto de poetas que procuravam nos seus textos «o equilíbrio, a coerência ou a proporção entre os motivos e a técnica, entre os temas e as formas»<sup>274</sup>. Há, em todo o caso, um poema, em *Tempestade de Verão*, de 1954, «Fala Apócrifa de Dom Dinis», em que é difícil não ler um diálogo intertextual com o «D. Diniz», da *Mensagem*. Mas o sentido em que aponta o texto de Mourão-Ferreira — no qual é o próprio D. Dinis que vem à boca de cena e «fala», em tom de resignada queixa — é inteiramente diverso. A aproximar os dois textos está apenas a fala dos pinhais, o vento que a produz (embora não expressamente mencionado em Pessoa) e a ligação dessa fala ao canto. No mais, separam-se: em Pessoa, a «fala dos pinhaes» só adquire significado em função do «mar futuro»; o «Dom Dinis» de Mourão-Ferreira não vive a predestinação de qualquer destino superior — lamenta, antes, humanamente, o «ter / por mulher / uma Santa», alguém, portanto, marcado por uma missão transcendente: «Toda a vida cantei. / (Ou foi pedir socorro?) // Jogral, / em meu pinhal, / o próprio vento canta. / Mas sei, enfim, que morro / desta fome que é ter / por mulher / uma Santa. // Jogral, / em meu pinhal, / já só o vento canta»<sup>275</sup>.

O «seco cepticismo post-Pessoa» a que Óscar Lopes<sup>276</sup> alude a propósito de *Avestruz Lírico*, de António Manuel Couto Viana, um dos directores da *Távola*, com Mourão-Ferreira e Luís de Macedo, e um dos poetas relevantes da década, está igualmente presente em «Tantos Outros», um soneto inserto em *A Face Nua*, de 1954, em que Pessoa aparece referido, a par de Camões, como uma das *glórias* da poesia nacional, um dos que atingiram a «glória» que os visados, sarcasticamente, pelo poeta almejam a qualquer preço. O que é habitualmente desencanto de si mesmo, descrença ou indiferença pelos outros na poesia de Couto Viana tingem-se aqui de desapiedado sarcasmo para com os que buscam febrilmente uma glória «passageira», os efémeros favores do «hoje»: «Tantos outros por i, ao loiro e à loa / De amigo dedicado e mundo atento, / Ao rés dos mares-cafés desta Lisboa, / Quais lanchas anchas aguardando vento / Que as leve aos portos de Camões, Pessoa / (Pessoas de muitíssimo talento!), / Com suas vozes aprumando proa // A toda a sugestão de movimento. // A toda a sugestão de loa e loiro: / «Depressa o bronze, que é mais duradoiro! / Depressa o pedestal, busto e legenda! // A vida passa breve e a glória foge! / As obras todas que fizermos hoje / Pode ser que o futuro as não entenda»<sup>277</sup>.

Um verso célebre do Pessoa ortónimo («O que em mim sente está pensando») explicita um verso da última estrofe de «Frémite», *Desesperadamente Vigilante*, 1968: «Mas, por pensar que estou sentindo / («O que em mim sente está pensando»), / Regresso a mim, inerte, quando, / Livre de mim ia subindo». A *consciência* do que «[está] sentindo» leva o sujeito, abalado, inquieto, assustado, antes, pelo súbito aparecimento de sinais que se poderiam ter por anunciadores da morte, a regressar a

si, ao seu desamparo, depois do que, para além da angústia, da aflicção, fosse, talvez, libertação de si, ascensão, resposta ao chamamento do «Espírito», a um seu «aviso»<sup>278</sup>.

Na poesia de Luís Amaro, colaborador também da *Távola Redonda* e que fez parte da direcção de *Árvore*, seria sensível a «musicalidade [...] de um Pessoa ortónimo», segundo Gastão Cruz<sup>279</sup>. Com efeito, é Pessoa-ele-mesmo, em conjugação com Camilo Pessanha, que marca a «musicalidade» de um poema como «Canção Efémera», típico de um lirismo que se define pela delicadeza de traço, por um elevado grau de depuração e pela recusa dos grandes efeitos para dar expressão à funda mágoa de viver que é seu ponto de partida: «Meu sonho dum momento / Que o engano teceu / E um imperceptível vento / Nas asas envolveu... // Nem fixei a imagem / Ora desfeita e vã: / Ondula na aragem, / Faz parte da manhã. // Quando passou seu rosto / Impressentido, breve, / Que a nuvem dum desgosto / Não fixou nem teve, // Logo uma luz ardente / Em minha alma nasceu: / Imagem finda, ausente, / Dum sonho que foi meu!»<sup>280</sup>. Cantor da Noite (o tema da noite, na poesia de Luís Amaro, estudámo-lo nós com algum desenvolvimento em artigo que ao poeta dedicámos, «A Poesia de Luís Amaro», in *Sema*, n.º 2, Verão de 1979, pp. 74-76), Luís Amaro colhe, a esse respeito, sugestões não tanto em Álvaro de Campos, como em Casais ou em Teixeira de Pascoaes, presença tutelar numa poesia que, significativamente, se reclama do neo-romantismo<sup>281</sup>.

António Ramos Rosa, igualmente do elenco directivo de *Árvore*, considerado hoje pela generalidade da crítica como um dos grandes nomes da moderna poesia portuguesa, poderia ser aproximado em certos

passos do seu itinerário, especialmente naqueles em que a sua poética se fundamenta no olhar, um «olhar que se não pensa, olhar [...] sem metafísica nenhuma, mesmo a de dizer que se não tem», de Alberto Caeiro, no entender de Eduardo Lourenço <sup>282</sup>. Mas também de Álvaro de Campos, ainda segundo o mesmo ensaísta, <sup>283</sup> poderíamos encontrar ecos num conhecido texto de *O Grito Claro*, «Poema dum Funcionário Cansado», em que o «humor corrosivo» com que o poeta glosaria algumas das suas «realidades quotidianas» seria «herança longínqua» da ironia transcendente daquele heterónimo de Pessoa. No horizonte do referido texto, poema de alguém que conheceu igualmente a situação de *empregado*, poderia estar o *exemplo* de Pessoa, o «empregado competente de uma casa comercial» de que fala Sophia no poema «Cíclades», como tivemos ocasião de assinalar em trabalho já aqui citado.

As ondas do «terramoto espiritual» provocado por Álvaro de Campos atingem ainda nos finais da década de 40 António Quadros, que viria a distinguir-se como um dos mais atentos estudiosos de Pessoa. O modelo do poema «Vem, noite» é o primeiro dos «Dois Excertos de Odes» e a noite invocada tem, aqui, os contornos da grande pacificadora que possa trazer o sonho a dois seres amargurados pela irremediável perda de uma filha, a dois seres brutalmente acordados da ignorância da morte: «Vem, noite, / Vem docemente afagar a minha alma... / Que todo este horror desapareça! / Lágrimas, soluços, tristes e longos beijos, / A tua máscara fria, os teus olhos fixos / De quem viu a morte. Vem, noite, // A minha filha morreu e eu quero dormir, / Quero sonhar com esses dias em que ignorava / A morte. Não chores, meu amor! Espera / Pela noite! Iremos os dois de mão dada / Pela estrada

fora. Lá ao fim, a nossa filha / Aguarda-nos. Lá ao fim, a nossa filha sorri... / Vem, noite, / Vem docemente afagar a nossa alma...»<sup>284</sup>. Já em *Poemas com Rosas*, lançado pelas Edições *Árvore* em 1953, Alfredo Margarido toma como ponto de partida as *Odes* de Ricardo Reis, cuja presença é de imediato visível no título do livro e em alguns textos vasados numa sintaxe que se assume como *desvio*, relativamente à ordem directa «determinada pela norma linguística»<sup>285</sup>, através de um recurso sistemático ao hipérbato: «Súbditas de ocultos fados / as rosas, no jardim, estremecem. / Palidamente choram. / Laica, a flauta / lança sobre a areia / da vasta, branca praia, / o trémulo som seu. / Despenham-se as rosas», p. 11; «Sóbrio o bote no lago, / junto dos cisnes esplendorosos // À tona a saudade / divaga nas margens / de rosas querendo coroar-se. // A porta é fechada / e, no liso lago, / a constância do bote / risca a água / sem pesar e com força», p. 30.

Natália Correia, que se estreia na poesia ainda na segunda metade da década de 40 e que, nos anos 50, dá a lume quatro recolhas poéticas, colocará *Cântico do País Emerso*<sup>286</sup> — celebração do audacioso golpe levado a cabo pelo capitão Henrique Galvão ao assaltar, nos princípios de 1961, no Mar das Caraíbas, o paquete «Santa Maria» — sob uma epígrafe da «Ode Marítima»: «Ah o grande cais donde partimos em Navios-Nações! O grande Cais Anterior, eterno e divino!». Mas a «Ode Marítima» não sugere ao poema de Natália Correia apenas a metáfora do «Navio-Nação», emblematicamente colocada na portada do livro, e transposta para a esperança de edificação de uma autêntica nação que o «Navio», lugar já libertado, consubstancia; ela inspira toda a espaiada e exaltante respiração de *Cântico do País Emerso*, o que, nele, tem a

marca de uma torrencial e incontrolável energia épica. Para além da relação que, arquitekstualmente, i. e. no plano do *género*, o poema de Natália Correia estabelece com o texto modelo, ele acolhe também o nome de Fernando Pessoa, na dupla qualidade de criador da profética metáfora do «Navio-Nação» sob o disfarce de Álvaro de Campos e de apagada «vítima» — o Pessoa da biografia — oferecida em expiação da mediocridade e espírito agiota de um povo conformado com a sua «velhice» mesquinha: «Enquanto que o Navio-Nação partia / Do Cais Anterior Cais Poesia / Rosa de místico continente / Aberta em tua geografia, / Fernando Pessoa, cais evanescente / Praça pública onde batia / O coração de toda a gente / Celtas fenícios árabes e godos / Romanos cartagineses gregos e todos // Que vieram passar aqui o Verão / E como o clima é excelente / Tomaram a britânica decisão / De passar o resto da velhice / Nesta praia do Ocidente / O que demonstra que a conspiração / Não foi em Caracas como se disse / Mas neste modo de ser florido / Que a velha Europa tem em Lisboa / E muito antes de ter nascido // O próprio poeta Fernando Pessoa / Que foi apenas o escriturário / A primeira ovelha exposta no calvário / De um povo agiota que faz pé-de-meia / O manga de alpaca que os deuses mandaram / Fazer a escrita da nova Odisseia / Que foi apenas a primeira vítima / De celtas fenícios árabes e godos / Romanos cartagineses gregos e todos / Os velhos piratas que se reformaram / E feitos cristãos, cristãos apagaram / Da sua memória a nódoa marítima»<sup>287</sup>.

Luís Veiga Leitão, um dos poetas que, nos anos 50, continua — a tradição da poesia *resistente* — tradição em que, de algum modo, também se integra parte substancial da produção poética de Natália Correia —,

num pequeno texto, apresentado como «poema» e vindo a público no semanário *O Ponto*, em 22/10/81, dedica o segundo dos cinco dísticos em forma de aforismo que o compõem a Fernando Pessoa: «A sério / brincaste aos poetas», procurando os restantes fixar os traços paradigmáticos de Cesário, Gomes Leal, Antero e Camões.

Alexandre O'Neill, que esteve ligado ao Grupo Surrealista de Lisboa e cujo livro de estreia, *A Ampola Miraculosa*, 1948, foi publicado pelos *Cadernos Surrealistas*, canta, em jeito coloquial e irónico, o Tejo, sob a sugestão do Alberto Caeiro do XX poema de *O Guardador de Rebanhos* («[...] / O Tejo desce de Espanha / E o Tejo entra no mar em Portugal»), num texto de *Feira Cabisbaixa*, 1965, «Três Carneiros do Tejo»<sup>288</sup> («Nasce na serra de Albarracim, em Espanha, entra-nos em casa pelo Ródão»). O heterónimo de Pessoa não é, curiosamente, mencionado no poema; em contrapartida, figuram nele alusões a Armindo Rodrigues, na qualidade de poeta cantor do rio («Com as Dez Odes do Dr. Armindo, / que, aliás, são um poema lindo, / ó Tejo vaidoso tu transbordaste, / tu não te contiveste, tu não aguentastel»), e a dois romancistas que junto do Tejo nasceram e cresceram e que dele falaram nos seus livros, «Pereira Gomes e Redol». Já num outro texto do mesmo livro, a sugestão do XX poema de Caeiro («O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia, / Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia») não vai praticamente além do próprio título.<sup>289</sup> Em «Autocrítica (Acheegas)»<sup>290</sup>, igualmente de *Feira Cabisbaixa*, porém, o nome de Pessoa aparece integrado numa série que inclui desde autores de que o poeta se reconhece devedor a outros que não lhe dizem «grande coisa» ou ainda a outros que lhe dizem «muito». Trata-

se, em certo sentido, de estabelecer a sua genealogia poética e de rejeitar falsos parentescos atribuídos por uma crítica pressurosa em detectar *influências* (vide os versos alusivos a Junqueiro). Pessoa, que de modo nenhum pode, em matéria de *influências* sobre o veio satírico que a poesia de O'Neill representa, disputar o lugar de primazia a um Tolentino, a um Abade de Jazente ou, no gosto da notação realista, a um Cesário, é invocado como presença absorvente em toda uma geração («[...] *um bilhete-postal para o Pessoa, / a quem devemos todos tanto, a prima inclusive!*»), por um lado, e como mestre de uma *lucidez* e de um espírito *antiprovinciano*, ainda assim insuficientes para transformar o mesquinho quotidiano português: «Muito querido Pessoa, saberias agora / que não basta ser lúcido, merda que não basta // a gente coser-se com as paredes / e cercar de grandes muros quem se sonha, / que não basta dizer *basta de provincianos!*». A nível de intertexto, sobressaem, aqui, como se vê, o final do poema de Álvaro de Campos «Cruzou por mim, veio ter comigo, numa Rua da Baixa» (O. P., pp. 413-415, «Já disse: sou lúcido. / Nada de estéticas com coração: sou lúcido. / Merda! Sou lúcido.»), o artigo sobre o provincianismo português (O. Pr., pp. 336-342) e, em texto que se assume como «achegas» para uma irónica «autocrítica» suscitada pela imagem que os outros — a crítica — fazem do poeta, o poema em que o ortónimo *aconselha* a um tu-ele próprio, afinal, que se defenda do olhar indiscreto e devassador dos outros («Cerca de grandes muros quem te sonhas», O. P., p. 188). Numa saudação a Manuel Bandeira, a «vôvô» Bandeira <sup>291</sup>, mestre da poesia coloquial, «nos seus 80 anos», A. O'Neill, no jeito próximo, familiar, correntio, coloquial, que é o seu, alude, de passagem, a Pessoa, a «um pulo» à «casa onde

nasceu o Pessoa», a incluir no «programa» de uma visita imaginária do poeta brasileiro a Portugal. Mendes de Carvalho, que se estreia com *Timbre*, em 1948, e que, na década seguinte, publica a *A Voz e o Círculo*, 1955, denuncia em «Destino», de *Poemas de Ponta & Mola*, Futura, 1975, dentro de uma linha de propósitos satíricos que prossegue a via aberta em *Altifalantes & Camaleões*, de 1963, a utilização da poesia de Pessoa como *letra* de fados: «Neste país tudo é fado / doa a quem doer / até o pessoa / dá para gemer».

Do lado do *grupo dissidente* surrealista, é interessante verificar as reservas postas por um António Maria Lisboa a Pessoa, apodado de «literato». Num certo sentido, não é de estranhar que aos olhos de um poeta cujo objectivo era, pela rejeição de um estatuto meramente estético da Poesia, o que ele chamava o «Pensamento Poético», Pessoa, o *cerebral*, o *artificial* Pessoa, surgisse como um «literato», na «Carta Aberta ao Sr. Dr. Adolfo Casais Monteiro»: «O Romance e os seus problemas, uma presença, a Presença (e Régio? porquê Aquilino? e porquê Fernando Pessoa a figura central? Por assiduidade ao café? pelo seu inglês clássico? ou pelas respostas às charadas que enviava para Londres? Houve centro? e a havê-lo não seria esse Magnífico Sá-Carneiro de que todos se serviram e perante o qual Pessoa perde todas as *personas* porque Sá-Carneiro é o seu assassino? A que distância um do outro: Pessoa, o capacho-confesso, Sá-Carneiro... um Esfinge-Gorda, exacto! Um, um *literato*, fazendo um esforço de QUATRO para não recuperar o meio — fracassando; o outro, *excesso do meio!*), toda uma «Confusão» dum «tempo incerto», «de pés fincados na terra», embora nem sempre a cabeça os acompanhasse [...]»<sup>292</sup>. Mais uma vez, o paralelo Pessoa / Sá-Carneiro, a que

aludimos em capítulo anterior, se impõe, sendo, aqui, visível que as preferências de A. M. Lisboa vão para o autor de *Dispersão*. Na narrativa *O Senhor Cágado e o Menino*, A. M. Lisboa volta a estabelecer o confronto entre Pessoa e Sá-Carneiro, só que, desta vez, o faz em função do *Orpheu*, definido, pela inclusão de Almada Negreiros, em termos de trindade: «O Sr. Cágado tem um enorme Buda na sua frente e um eléctrico que é o Orpheu e a explicação do Orpheu com a presença de sempre do Sr. F. Pessoa, Almada Negreiros e Sá-Carneiro e a presença de às vezes dos outros e de toda a gente e de nós. O Sr. Cágado pensou também escrever esta explicação do Orpheu *que era o Carro Eléctrico seu destino cósmico* (variante: «[seu destino cósmico] M. Sá-Carneiro o guarda-freio e seu destino social F. Pessoa o condutor o seu destino pára-raios Almada Negreiros») *individual* e seu destino social: um a morte, outro a morte e a vida, outro a morte viva ou a morte e a vida e a vida. Um brilhou e apagou-se, outro foi-se apagando brilhando e outro não se apagou foi só brilhando (variante rasurada: «Um desatou e atou-se outro levou a vida a atar-se e o outro leva a vida a desatar-se») <sup>293</sup>. Embora o texto não resulte muito claro — o que definiria cada um dos três poetas não é apresentado pela ordem em que os nomes são referidos —, mais uma vez A. M. Lisboa reserva a Pessoa um lugar subalterno no «eléctrico» do *Orpheu*: Sá-Carneiro é «guarda-freio», Pessoa, «condutor». Já Pedro Oom, companheiro de A. M. Lisboa no grupo dissidente, não parece partilhar das suas reservas, e não tem dúvidas em defender Pessoa, posto a par de outros inimigos da ordem e do «bom-senso» burgueses, como Rimbaud e Gomes Leal, da mentira e do ridículo da consagração e das homenagens póstumas com que o *establishment* tranquiliza a sua má-

consciência: «[...] Daí que resultem ridículas as homenagens colarinho-alto ou selecta-de-infância com que é costume, aqui e lá fora, enfaixar o cadáver daqueles que como Fernando Pessoa, Rimbaud ou Gomes Leal foram em vida o mais esforçado testemunho contra o bom-senso-não-deites-a-língua-de-fora»<sup>294</sup>.

A nova sensibilidade poética que começa a definir-se na segunda metade dos anos 50 e que a crítica tem genericamente aproximado de um espírito barroco, tem em Fernando Echevarría, que se estreia em 1956, com *Entre Dois Anjos*, um dos seus mais claros exemplos. Pessoa não é, para os poetas que costumam ser associados a esse novo tipo de barroquismo, a não ser para alguns daqueles em quem o *conceptismo* se afirma como vector dominante, referência essencial. Em *Introdução à Filosofia*, publicado pelas Edições Nova Renascença em 1981, Echevarría liga a prática poética às interrogações maiores que a consciência moderna se põe. Teresa Amado, na penetrante recensão que dedicou ao livro na revista *Colóquio/Letras* (n.º 70, Nov. de 82, pp. 69, 70), reconhece, a finalizar, na «visão nocturna e excessivamente projectada da vida [em que afluam] os símbolos esotéricos da esperança, sempre adiada» que a obra transmite, «a reminiscência viva dum Fernando Pessoa de algum lirismo ortónimo e, sobretudo, da *Mensagem*». Relativamente ao *Cancioneiro*, Teresa Amado estaria, segundo cremos, a pensar numa aproximação entre o soneto «Se sombra somos e na sombra estamos, / estarmos além dela e além dela sermos / acende-nos espelhos coetâneos / como em outros nos move esse outro acesos. // Ou seria pensar sermos pensados / amando as sombras na sombra que correremos / e, dentro delas, as iluminamos, / iluminando

em nós o que de sombra temos. // E, pensando na  
sombra a sombra iluminada, / iluminante, a nossa,  
oculta, ia / rompendo, madrugante, a madrugada. // E  
madrugava imensa companhia / da sua própria sombra.  
E como se de nada, / de si reinava errante a nova  
nostalgia» (p. 199) com o poema que começa «Neste  
mundo em que esquecemos / Somos sombras de quem  
somos», O. P., p. 178. Reminiscências da *Mensagem*,  
havê-las-á em textos como «A nave é santa ao levantar-  
se a vela», p. 150, «Da Política ou Dom Autocanto Rei,  
Primeiro e Último», p. 151 e «Tratado de Navegação»,  
que vale a pena transcrever na íntegra: «Singra uma  
nave. Pelo mar que inventa / vai descobrindo o signo da  
viagem. / As costas pintam mapas de tormenta / que os  
mastros verga e a que os heróis reagem. // E plantam  
pavilhões desconhecidos / por territórios ainda a  
conhecer / de um hemisfério que, havendo-se perdido,  
/ só nomeado se sente aparecer. // E a nave singra. Ao  
largo da leitura / a praia de verão relampagueia / os  
acidentes de uma terra pura // cedendo ao sonho  
imperial da ideia // E o signo acende o mapa da ventura  
/ ao fim do mar de sombra que incendeia», p. 149.

Pedro Tamen, que inicia o seu itinerário poético, na  
segunda metade do decénio (*Poema para Todos os Dias*,  
1956), sob preocupações religiosas semelhantes às de  
Echevarría, mas em que a componente *mística* tem  
menor peso, estava destinado a encontrar no seu  
caminho Pessoa, mestre da conceptualização, do  
ludismo e da ironia. Esse encontro dá-se de modo mais  
explícito em um de *Os Quarenta e Dois Sonetos*, publicados  
em 1973, o que começa «Como o Caeiro, sabes, digo  
adeus»<sup>295</sup> e num poema de *Horácio e Coriácio*, «Olha,  
Daisy: quando amanhã for à praça»<sup>296</sup>. No primeiro, o  
ponto de partida, o *termo de comparação* é o Caeiro do

XLVIII poema de *O Guardador de Rebanhos* (O. P., p. 227). Mas a complexificação sintáctica, os desvios do discurso, a presença no enunciado dum destinatário afastam o soneto de Tâmen do possível modelo, que terá agido tão-só como estímulo desencadeador do processo enunciativo. Do intertexto recortam-se mais nitidamente apenas o segundo e o terceiro verso da primeira estrofe («Com um lenço branco digo adeus / Aos meus versos que partem para a Humanidade») e o último («Passo e fico, como o Universo»), embora este destituído de toda a sua possível solenidade aforística: «Como o Caeiro, sabes, digo adeus / aos versos que se vão e aos que chegam, / marcados desde dentro como teus / como sons imperfeitos que se entregam // a quem passe e repasse, e já não sabe / se a conjugação de como assim ligo / é dele ou de quem é. Como se acabe, / o dia em que te escrevo é que te sigo, // e mais importa, e mais me livra inteiro / do que não tu, a ti, minha mulher, // meu caso e minha casa, meu bom cheiro // a ti ou a mim mesmo, ao que vier / deste completo inverno em que me abeiro / da verdade que entenda quem puder». O que era subtil e engenhoso desenvolvimento discursivo, muito ao gosto conceptista, no soneto do livro de 1973, *desce*, nos doze versos de «Olha, Daisy...», a uma coloquialidade adequada ao trivial, em parte devedora da ironia e da linguagem desenvolva cultivadas pelos surrealistas. A *brutalidade* do verso final do «Soneto já antigo» de Álvaro de Campos («Raios partam a vida e quem lá ande!», O. P., p. 356) de algum modo, no entanto, já preparada pelo tom falsamente tranquilo, resignado dos versos anteriores, resulta no verso homólogo do texto de Tâmen («Rais partam as passas mai-las folhas secas!») menos inesperada e mais atenuada, corolário natural que

é de uma estratégia discursiva ao serviço do *comezinho*, na recusa de qualquer possível vestígio de ilusão grandiloquente: «Olha, Daisy: quando amanhã for à praça / compro-te um peixe com uma chave no bucho. / Não serei Gepeto ou Jonas devolvido, / mas leitor moído, colecção Manecas. // Fazedor também de perlimpimpins / (muitos saramagos nos saltem da boca!), / só não faço fadas, que não é preciso: / no ser indeciso realizo petas // — que tu tens, que temos, com malícia baça, / no pequeno alforge onde levamos tudo. / O herói acuado vai hoje à praça. / Raios partas as passas mai-las folhas secas!».

Num poema de Cristovam Pavia, companheiro de geração de Tamen (Pavia colaborou em *Anteu*, de que Tamen foi co-director, mas já estivera presente nas revistas dos começos da década como a *Távola Redonda* e a *Árvore*) e como ele poeta de formação católica, vamos encontrar ecos do 1.º dos «Dois Excertos de Odes» de Campos. «Livre Lengalenga a um Poeta e Invocação»<sup>297</sup>, escrito em 1966, e só muito recentemente revelado em *Poesia*, toma abertamente um caminho parodístico, fundindo no intertexto a sugestão discursiva de Campos, ao nível da invocação, com a ironia, a desenvoltura lúdica de Manuel Bandeira, presença tutelar na sua poesia. O diálogo com Bandeira é ainda mais claramente assumido em «Avariação»<sup>298</sup>, em que, ao mesmo tempo, temos, por alusão a «Lengalenga», um exemplo de intertextualidade homo-autoral. Mas a circunstância de o «Poeta» referido na «Lengalenga» ser o autor de *Ritmo Dissoluto* («Vem [Poesia] / com teus ritmos / impolutos ou não / de alegria dissolutos») não oculta, por um lado, o modelo que, arquitextualmente, o excerto de Ode de Álvaro de Campos constitui para este e outros exemplos de poemas invocatórios, e, por outro

lado, a relação transtextual que o próprio texto do heterónimo pessoano estabelece com dois textos da liturgia católica, o Hino ao Espírito Santo («Veni Creator Spiritus») e a Ladainha a Nossa Senhora (lembramos estes versos do excerto de Campos: «Nossa Senhora / Das coisas impossíveis que procuramos em vão»; «Vem, dolorosa, / Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos, / Turrís-Ebúrnea das Tristezas dos Desprezados»). É ainda um eco da invocação que estrutura o excerto de Ode de Campos, que vibra num poema de António Luís Moita, um dos directores de *Árvore*. O texto de A. L. Moita, incluído em *Sal*, 1962, intitula-se, significativamente, «Invocação»<sup>299</sup>, e começa por ser uma interpelação amarga e desesperançada à «gelada poesia do [seu] tempo» para se transformar num entusiástico apelo em que a poesia acaba por se confundir com a força fecunda e libertadora da alegria: «[...] Vem, mesmo triste, hermética, gelada! / Com dentes de ouro ou risos falsos, vem! / Verdadeira ou impura! Bruxa ou fada! / Madrasta ou mãe! // Fico de vela, aqui, à tua espera, / a noite inteira, sem temer o frio. / Cresce a raiz por onde a Primavera / um dia correrá, como um rio, // necessária e feliz, na folha verde, / no seio fresco, na ternura abstracta... / Vem, alegria! Rasga a minha sede! / Liberta-me e ataca!».

O mesmo texto de Campos está presente num *tríptico*<sup>300</sup> («Noite Canto-te Noite», «Canto-te» e «Noite Noite») de *Eros Frenético*, 1968, de Ana Hatherly, autora que se estreia em 1958, com *Um Ritmo Perdido*. O segundo texto, em que o lexema «noite» é rasurado, constitui, para utilizarmos um termo caro a Ana Hatherly, uma «variação» do primeiro, e o terceiro recolhe o lexema suprimido no segundo, nas mesmas posições em que ocorria no primeiro. A *marca* pessoana é particularmente

sensível nos seguintes versos: «E tudo morre quando tu chegas / e tudo se dilui e se transforma em ti» (Cf. no final do excerto de Campos estes versos: «Todos os sons soam de outra maneira / Quando tu vens. / Quando tu entras baixam todas as vozes, / Ninguém te vê entrar. / Ninguém sabe quando entraste, / Senão de repente, vendo que tudo se recolhe, / Que tudo perde as arestas e as cores [...]»). Por outro lado, é impossível não reconhecer no verso «Ah, no ar é que tudo acontece» uma sugestão do famoso verso *visual* da «Manucure» de Mário de Sá-Carneiro, «É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...». Outras ocorrências do diálogo intertextual com Pessoa na poesia de Ana Hatherly podemos encontrá-las, no primeiro caso apenas a nível de título e no segundo a nível de modelo frásico, em «A Chuva Oblíqua é um Convite à Inclinação do Teu Ombro» (pp. 47-50) e num poema contemporâneo de *Sigma*: «O poeta é um calculador de improbabilidades limita / a informação quantitativa fornecendo / reforçada informação estética. / É uma máquina eta-erótica em que as discrepâncias / são a fulgurância da máquina [...]» (pp. 53, 54).

Em «Maquinin»<sup>301</sup>, de Salette Tavares, que se estreia na poesia em 1957, com *Espelho Cego*, e que vem a participar, tal como Ana Hatherly, no movimento da poesia experimental, nos anos 60, o disfarce, o fingimento, a mentira, a ficção poética, motivo de óbvia ressonância pessoana, como que encontram justificação na tensão dialéctica entre o sujeito e o objecto em que ele se projecta como «desejo»: «Eu visto o que vesti ao manequim / sou poeta que mente o que se sente / e de só fico contente quando visto / aquilo que se ri atrás de mim. // — Manequim do meu amor / como te vejo /

todo de cera e sedas emprestadas / em meu desejo sou eu que te manejo / em não, em flor / em tempestade e nadas.» O diálogo de E. M. de Melo e Castro, o mais conhecido impulsionador do experimentalismo português, com a obra de Pessoa processa-se especialmente no plano crítico, como o provam o texto incluído na sua mais recente recolha de ensaios, «Para uma Releitura Dialéctica de Fernando Pessoa — Poeta»<sup>302</sup>, resultado da reelaboração de dois artigos publicados na *Seara Nova* e da comunicação apresentada no 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, no Porto, em 1978, e as páginas que ao criador do «drama em gente» dedica, por exemplo, em *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*<sup>303</sup>.

João Rui de Sousa, um dos orientadores, com António Carlos, António Ramos Rosa, José Bento e José Terra, do número único da «antologia de poesia e ensaio» *Cassiopeia*, Março de 1955 — a qual intenta, de certo modo, continuar a aventura das folhas de poesia *Árvore*, cortada dois anos antes —, e aí presente com dois poemas e um ensaio (que reflectia o interesse da geração que despontava em meados da década pelas «filosofias da existência»), deixa-nos sinal da sua leitura de Pessoa em *Hipérbole na Cidade*, o poema com que se estreia em volume, em 1960. A cidade a que o poema alude é Lisboa — um «lugar» onde tem de se «coabitar» e em que o «sonho» dificilmente sobrevive. O diálogo intertextual com Pessoa — também ele cantor de Lisboa, cidade onde nasceu, passou a maior parte da vida e morreu — estabelece-se por via do conhecidíssimo poema «Ó sino da minha aldeia» e, sobretudo, através do *esclarecimento* prestado pelo poeta a Gaspar Simões, em carta de 11 de Dezembro de 1931: «O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Mártires, ali no

Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directório, e a casa em que nasci foi aquela onde mais tarde [...] haveria de instalar-se o Directório Republicano»<sup>304</sup> — «Se os sinos da tua aldeia — Largo / de S. Carlos — falassem outra vez, / como diriam hoje agora: / Rossio mil e três?»<sup>305</sup>. Já, aliás, em duas estrofes do segundo *andamento* do poema se podiam detectar reminiscências de um poema do Pessoa ortónimo, «Natal» (O. P., p. 139), quer através da reprodução da frase que abre o seu primeiro verso («Nasce um Deus.»), quer através do próprio título, ainda que subordinado às exigências de uma nova contextualização semântica apontando para a crítica da febre consumista da quadra natalícia: «[...] Nasce um deus (um dogma ou um balão) / descrito com minúcia nos jornais»; «Negócio. Natal florescente. / Candeeiros públicos aumentados. / Muito bolo Muito óbulo. / Tanta gente!»<sup>306</sup>.

António Carlos, companheiro de João Rui de Sousa na orientação de *Cassiopéia*, coloca, por sua vez, um dos textos poéticos que publica na antologia sob a égide do Campos, tantas vezes glosado do primeiro dos «Dois Excertos de Odes»: «Vem devagar amor / e em silêncio [...]» (p. 23).

José Carlos González, que na segunda metade da década aparece ligado ao *Grupo do Gelo*, não escapa também ao fascínio do excerto de ode, no poema («Noite-Nova») que vem a definir o título do seu livro de estreia, *Poemas da Noite Nova* (ed. do A., 1957: «[...] vem nova no vento / raiz nas alturas / num breve momento / gerar criaturas // vem adormecida / assim mais desperta / por isso já nova / tu noite liberta» (pp. 35, 36).

No ano em que J. C. González se estreava, João Maia publicava o seu segundo livro de poemas, *Verbo do*

*Verbo*. Quatro dos «poemas-retratos»<sup>307</sup> nele incluídos eram dedicados a Pessoa e aos três restantes nomes da constelação heteronímica poética. Os que *retratam* Pessoa-ele-mesmo, Campos e Reis são sonetos rimados, e em todos eles o sujeito poético faz de cada um dos retratados destinatário da sua fala. Pelo contrário, no poema dedicado a Caeiro, é a *voz* do autor de *O Guardador de Rebanhos* que chega até nós, num poema em que só ocasionalmente a rima surge e que, por assim dizer, se *envergonha* de assumir-se como soneto (a distribuição estrófica é de 3 quadras e 1 terceto). O ortónimo é *visto* em função da impossibilidade de se furtrar ao «peso [do] olhar» da «Esfinge»<sup>308</sup>; o Campos a quem o sujeito se dirige é o Campos da «Ode Marítima», que vem, no entanto, no final, a ser submergido por «outra vaga mais antiga», assumindo ele próprio a fala, no chamamento da «noite antiquíssima» que possa «apagar»-lhe o *delírio* e a *demência*<sup>309</sup>; Reis não consegue esconjurar, nos seus «poemas [...] fingidos», evocadores de «um clima inactual, de antigamente», os «demónios» de Pessoa<sup>310</sup>; e Alberto Caeiro, mais próximo, dir-se-ia, de encontrar, no drama em gente, solução para o enigma, *falha* — é igualmente um ser da privação, da carência: «Mas, na calma destes montes, / Sou um pastor sem rebanho... // Por isso o vento que passa / Me põe na alma as saudades / Das coisas que nunca foram...»<sup>311</sup>.

Releve-se ainda a presença, no livro de João Maia, de um soneto sobre Mário de Sá-Carneiro<sup>311</sup>, que passa, curiosamente, de uma apresentação, nas quadras, na 3.<sup>a</sup> pessoa, para uma interpelação (para a 2.<sup>a</sup> pessoa, portanto) nos dois tercetos, e de um «retrato» de D. Dinis<sup>313</sup>, em que se detecta uma nítida relação transtextual com o texto, de idêntico título, da *Mensagem*,

livro que, pelos seus «poemas-retratos», subjaz obviamente a *Verbo do Verbo*, a par de *Alguns Poemas Ibéricos* de Miguel Torga, tributário, como se sabe, de algum modo da mesma fonte.

Ainda em 1957 estreiam-se António Silva Pinto, com *Pássaro Azul*, Casimiro de Brito com *Poemas da Solidão Imperfeita*, e Fíama Hasse Pais Brandão, com *Em Cada Pedra um Voo Imóvel*. O primeiro texto de «Prelúdio» de *Pássaro Azul* não anda longe do programa de Caetano: «para falarem da beleza dos campos, do transcorrer calmo / do dia, da beleza soberana do céu / houve uma busca infrene de palavras... / ...palavras difíceis, complicadas — somas incalculáveis de adjectivos / só para testemunhar de outro modo / o tom indizível do céu; / misturaram palavras-cores-lumes, / acharam até novas estrelas e sóis / como se nelas coubesse a amplidão do infinito... / e os rebanhos sempre, sempre, inalteráveis, / testemunhando consigo mesmos, a si somente o azul, o azul, o azul — o azul indizível, o azul inalterável, / o azul que era apenas azul»<sup>314</sup>. Não faltam, aliás, no livro de A. Silva Pinto sinais do *convívio* com duas presenças tutelares no universo pessoano: Whitman («Meu bom Walt Whitman! / hoje tinham posto a mais / sobre a relva... / aqueles OLHOS GRANDES, ENORMES [...]») e Nietzsche («Convivi, então, muito com Nietzsche — quando os outros permitiam / melhor: quando os outros dormiam...») <sup>315</sup>.

Casimiro de Brito, que, tal como A. Silva Pinto, colaborou no jornal de Moura *A Planície* (curiosa experiência, no fim dos anos 50, do que hoje se chamaria «descentralização cultural»), põe algum do seu «canto» inicial sob o magistério de Whitman, convocado, aliás, para epígrafe geral de *Solidão Imperfeita* e para epígrafe do poema «Simulação do Homem

Moderno»<sup>316</sup>. Para além da presença *directa* ou por *interposta* voz de Campos nos textos de ritmo mais espreado de *Solidão Imperfeita*, vamos encontrar em «Afixem Cartazes»<sup>317</sup>, de *Telegramas*, sob uma epígrafe de «Autopsicografia», dada em forma interrogativa («o poeta é um fingidor?»), um diálogo com o ortónimo, em que a arte poética pessoana ajuda a definir os contornos do programa do sujeito, claramente orientado para uma invenção da «verdade». Em *Labyrinthus*<sup>318</sup>, «polifonia dramática» publicada em 1981, Pessoa é um dos «poetas» que «deram palavras ou raízes ou sombras delas» ao autor na «longa viagem» que o livro documenta, a par de um Francisco de Assis, de um Camões, de um Basho, de um Whitman, de um Nietzsche, de um Cesário, de um Pound, de um Brecht<sup>319</sup>. Os textos que constituem *Labyrinthus*, estão essencialmente organizados em dez sequências de extensão variável, temática e formalmente autónomas, disseminadas pelos *corredores* do livro. Na página que se segue ao epílogo é transcrito o «XXIV axioma alquímico dos Irmãos Primogénitos da Rosa-Cruz»<sup>320</sup>, onde se fala da «pedra una» que a «verdade», imutável, seria, sob a «variedade», a diversidade (diriam os pessoanos, na esteira de Jacinto do Prado Coelho) dos «métodos» e das formas de «concepção» com que, infatigavelmente, a buscamos. Tal axioma, tendo em conta a classificação dada ao livro — «polifonia dramática» — poderá fornecer-nos uma das *chaves* para encontrarmos a *saída* do *Labyrinthus*, o que equivale a dizer que, sob a diversidade das vozes presentes nas sequências, há que não esquecer a «pedra» que as une, a «verdade» que recupera como *ordem*, como *organização*, a *fragmentação* da sua emergência, da sua máscara heteronímica. Não é por acaso que se invoca aqui a heteronímia, já que, por um

lado, a polifonia será precisamente caracterizada pelo «desenvolvimento melódico autónomo das diferentes vozes»; e, por outro lado, tem a assinatura de Pessoa uma das três epígrafes que precedem o livro: «...a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo.» A réplica dada por Casimiro de Brito ao programa de Pessoa, apresentado, como se sabe, em carta a Gaspar Simões de 11.XII.1931 («O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático: tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo»), não se concretiza em termos de heteronímia com todas as consequências que isso poderia implicar, mas a nível de registo da diversidade, do desencontro ou da contradição das «vozes» que confluem na ficção que o eu, irremediavelmente fragmentado, afinal se revela. Nessa medida, a disseminação dos textos dos conjuntos não faz senão reflectir a multiplicação de «vozes», de eus poéticos que a escrita, labirinticamente, fixa. Seria, no entanto, conveniente não ver na *chave pessoana* a única chave que nos abriria a leitura de *Labyrinthus*. Há, sem dúvida, da parte de Casimiro de Brito o propósito de encontrar uma *réplica*, uma *saída* para a solução encontrada por Pessoa, através da multiplicação heteronímica, mas o desejo de emulação que subjaz a esse propósito alimenta-se, ao mesmo tempo e paradoxalmente, da necessidade de exorcizar uma sombra por demais presente na poesia portuguesa contemporânea, e de, por aí, lhe visionar uma alternativa.

Fiama Hasse Pais Brandão, cujos *Morfismos* figuram no conjunto de cinco plaquetes publicados em Faro, sob o título de *Poesia 61*, em que também se inclui *Canto*

*adolescente* de Casimiro de Brito, abre, sobretudo a partir de *Barcas novas*, o seu *texto* a um diálogo permanente com outros *textos*, numa intertextualidade que se manifestará quer ao nível dos títulos (*O Texto de João Zorro*, 1974, *Homenagem à literatura*, 1976), quer ao nível de notas de rodapé, quer ainda nas muitas alusões, referências ou citações dispersas pelo corpo dos poemas. A *leitura* de Pessoa é particularmente visível em três textos de *Era*, «Obsido»<sup>321</sup>, «Hora Obscura»<sup>322</sup> e «A Imprecisão das Coisas»<sup>323</sup>. No primeiro, por via de uma «Ode Marítima» que emblematicamente enfatiza o relevo que o «olhar» ou o ponto de observação, as «janelas», as «varandas» têm no poema («Estas varandas são evocadas desde que a ode / marítima foi publicada por Pessoa»; «Além da ode marítima / estas janelas mostram o que vês ainda» — repare-se que o título do poema de Pessoa é integrado no enunciado, é por ele absorvido, em flagrante desrespeito da convenção citacional). Em «Hora Obscura», a homenagem a Pessoa, a leitura atenta da sua obra, não anulam o reconhecimento de que é sempre «uma outra coisa» o que o poeta-leitor diz por mais que «decalque as páginas» do *outro*. Por outro lado, o Pessoa que emerge, nas duas últimas estrofes, é o Pessoa da *Mensagem*, especialmente por via do texto sobre «D. Pedro, Regente de Portugal» («Dúplice dono, sem me dividir, / De dever e de ser —», O. P., p. 75/ «começara a escrever / a mensagem com incidências subtis como a da duplicidade / de pedro o regente ou a das duas batalhas»), do último poema e, sobretudo, do seu famoso último verso («É a Hora», O. P., p. 89 / «Apercebo-me de que apenas no fim do texto, no último poema, / o país onde o leio tem na *hora obscura* o historiógrafo, cujo nome / como o de um leitor

antecede esta ambígua e ubíqua biografia», e da relevância que, na *Mensagem*, a ortografia («a ortografia dos símbolos») tem e que, quatro anos depois, justificaria uma intervenção por parte de Fiama H. P. Brandão, condenando, num folheto desdobrável, a «actualização» de que fora vítima a ortografia do poema. «A Imprecisão das Coisas» aproxima-se, quer pela profusão de referências, quer pelo próprio desenvolvimento discursivo, da nota de leitura, do apontamento ensaístico, como, de modo mais explícito, já se fazia em «In Memoriam — IV» do mesmo livro (pp. 182-184). Pessoa não é o único nome convocado num texto que se não fica pela intertextualidade endoliterária, antes se alarga à intertextualidade exoliterária, de modo a colher referências vindas da pintura («boticelli») ou da música («vivaldi»). Em «A Imprecisão das Coisas» confluem, para além de Pessoa, no domínio da intertextualidade endoliterária, alusões a «gôngora», a «camilo», uma citação, dada parcialmente em itálico, dos dois primeiros versos de um soneto de Camões («Quem vê, Senhora, claro e manifesto / O lindo ser dos vossos olhos belos») e, logo a seguir, também destacada em itálico, outra do segundo hemistíquio do verso inaugural de «O Noivado do Sepulcro» de Soares de Passos. O criador do «drama em gente» é convocado em jeito de reflexão teórica que incide em algumas das que poderiam ser tidas por questões maiores da exegese pessoana, como a *unidade*, a «unicidade», a *diversidade*, a «heterogeneidade», a «heteronímia»: «Recordai pessoa teoricamente / impedido de se sentir uno, por um conceito / de unicidade pontual e homogénea. Perante / o diverso, deduzia da heterogeneidade / para a heteronímia.» Toda a estratégia discursiva do poema aponta, afinal, no

sentido de demonstrar, em bases lógico-matemáticas (cf. o final do poema), a *desrealização* do «facto» a que o «processo literário» e os demais processos artísticos, nomeadamente a pintura e a música, conduzem.

Colaborador de algumas das revistas da segunda metade da década, como *Graal*, *Folhas de Poesia*, *KWY*, *Cadernos do Meio-Dia*, *Pirâmide*, Herberto Helder faz a sua estreia individual em 1958, com o poema *O Amor em Visita*, que, de imediato, o projecta para um dos lugares cimeiros da poesia do decénio. Poeta indelevelmente marcado pelo surrealismo, Herberto Helder faz de elementos como o «excesso», a «graça furiosa», a «vertigem», a «febre», os fundamentos do seu processo criativo. A realidade como ponto de referência dá lugar, na sua poesia, a uma poética toda ela virada para o «transe», o «êxtase», o delírio. O poeta, entregue a forças incontroláveis que, em oscilação ou «ascensão» o levam para os domínios onde tudo é «visão», não pode «escrever mais alto». É pelo tom elevado, solene, majestoso, logo visível nos primeiros textos, que, parafraseando o que Jorge de Sena disse a propósito de Sophia Andresen, podemos encarar a poesia de H. Helder como continuando a «linhagem» das «grandes odes de Álvaro de Campos», nomeadamente dos «Dois Excertos de Odes», que tão ampla e funda repercussão tiveram, como vimos, na moderna poesia portuguesa. Mas, saliente-se, é apenas ao nível da *dição*, do *tom*, de um certo *andamento* do verso que a sombra de Campos toca o verbo encantatório de H. Helder, já que nele são raríssimos os sinais explícitos de um diálogo transtextual com Pessoa (vejam-se, por exemplo, uma passagem do texto «Galinholas»<sup>324</sup>, incluído em *Photomaton & Vox*, e destacada por Maria de Fátima Marinho no excelente estudo crítico que ao poeta dedicou, para epígrafe de

um dos subcapítulos do capítulo «Intertextualidade(s)»<sup>325</sup>: «Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoa, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas liberdades»; e, do mesmo texto, duas frases do final («E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda») que ecoam o Campos de «Lisbon Revisited 1923» («Não me tragam estéticas! / Não me falem em moral! // Tirem-me daqui a metafísica!») e de «Cruzou por mim [...]» («Não me queiram converter a convicção: sou lúcido. // Já disse: sou lúcido. / Nada de estéticas com coração: sou lúcido. / Merda! Sou lúcido.»). Os mesmos textos de Campos ajudam José Cutileiro num poema de *O Amor Burguês*, publicado em 1959, a fazer o diagnóstico das «doces educações burguesas» («Pobre Sá-Carneiro, mestre-escola dos cinismos frustrados... / Pobre Fernando Pessoa... / Pobres outros coitados que não fizeram mais que ter pena de si, durante toda a vida e de todas as maneiras que a rima permite, aplicadamente como meninos estudiosos. / — E por favor, não me falem do Gil Vicente, / sobretudo não me falem do Gil Vicente!...»<sup>326</sup>).

A recente subida à cena de *Fernando (Talvez) Pessoa* veio chamar a atenção para o seu autor, o dramaturgo Jaime Salazar Sampaio, que ainda não há muito teve o seu nome ligado à organização de três volumes de uma antologia escolar sobre Pessoa (*Fernando Pessoa — Nada se Sabe, Tudo se Imagina*, — Plátano, 1980, 81, 82) e que já em *Poemas Propostos*, de 1954, seu segundo livro de poesia, escrevera um poema intitulado «Os Desempregados de Fernando Pessoa», em que a atmosfera de desalento, de vazio, marcada por uma

«raiva» e uma «esperança» sem sentido é metaforizada no «enrolar» de um «cigarro» («Cá estou eu por exemplo a enrolar um cigarro / mentalmente / pois nem para cigarros tenho senso prático / a enrolar em silêncio mortalmente / sem loucura bastante para os lábios / a enrolar na cidade um cigarro / o primeiro do ano / enrolar a raiva enrolar a esperança / a enrolar-me num cigarro a mim // ah sim pois bem: os navios... as vidas / tanta primavera / a enrolar um cigarro / enrolar o fumo dos comboios vazios meu amigo / simplesmente / um cigarro a frio nesta mesma esquina», p. 24), é, de algum modo, devedora do Campos da «Tabacaria» («Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los / E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. / Sigo o fumo como uma rota própria, / E gozo, num momento sensitivo e competente, / A libertação de todas as especulações / E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto. // Depois deito-me para trás na cadeira // E continuo fumando. / Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando», O. P., p. 366).

A «Tabacaria» é também um dos vários textos de Pessoa que cruza «Pessoa Revisited» de *O País dos Outros*, 1959, de Rui Knopfli, o poeta com quem encerraremos as nossas considerações sobre a década de 50. Embora nascido em Moçambique e detentor de um importante lugar no mapa da poesia moçambicana, cujos contornos, aliás, ajudou a definir, o autor de *Memória Consentida* é, pela «matriz europeia»<sup>327</sup> que orienta, em termos de referências culturais e literárias, o seu percurso poético, um nome de menção indispensável na literatura portuguesa dos últimos vinte e tal anos, mas é sobretudo, lá onde os acidentes das pátrias pouco importam, um dos que, segundo o ditame de Pessoa,

têm como pátria verdadeira a língua em que escrevem e que servem <sup>328</sup>. Em homenagem final a Pessoa, transcreva-se integralmente «Pessoa Revisited»: «Esta noite encontro-te, poeta. / Esta noite, que não é antiquíssima, / nem idêntica por dentro / ao silêncio, / sendo apenas o lúcido abismo / da minha insónia, / sigo da margem / o rio dos teus versos. / Alguma vez todos os poetas / se encontram contigo. / Mesmo os menores como eu / ou o meu vizinho do lado, / que é contabilista, não faz versos / e arrepela violino nas horas de lazer. / Esta noite olho e penso / os versos reaccionários, / em que reinventaste o sentido das palavras / e te negavas. / Negavas-te na irónica contradição / dos conceitos escarpelizados / e até / na matemática escurra da correspondência comercial, / com o mesmo à vontade / com que um Einstein especula com espaços interestelares / e a diurna e esquisita noite galáctica. / O teu génio desmedido / frustrava em ti / o burocrata para uso externo. // E rias, alto / como um insulto amargo, / por detrás / do Álvaro de Campos *snob*, / ou oculto / na frieza geométrica e longínqua / do Ricardo Reis. / Cerebrais, frios, são, / dizem, / os teus versos. / São-no como quem fala, lenta, / pausadamente, / dissimulando na garganta o nó da angústia. / Diante / da alheia ignorância do tempo absurdo, / com a miopia e o bigode estreito / do manga de alpaca a fingir cabotinismos, / habitavam / o génio e a náusea. / Com o gesto banal e repetido de quem //acende o cigarro / abriste as portas do espanto / e fizeste acreditar que eram as da despensa. / Porisso / hoje nos limitamos a entrar, / porisso dormimos hoje com a cabeça / nos teus versos, / falamos com ar despreocupado / no Pessoa, à hora do café / e visitamos-te com secreta

religiosidade. / Agora que tu te foste, / sem que  
déssemos por tal, / despercebido, caminhando nos  
bicos dos pés, / como o fazias em vida, / em vão te  
buscamos, / em vão rezam por ti compridas laudas /  
em jornais a ressumar cultura, / em vão te imitamos, /  
em vão a estridência do nosso arrependimento. / Lá  
onde moras não há som / e nem sequer te incomodam  
no leito / as duras pedras e a terra quente das raízes. //  
No dia 30 de Novembro de 1935 / aqui fazia sol / e eu,  
na beira do passeio, / via passar os eléctricos sem os  
entender / e resumia o sonho à nitidez gulosa / do pão  
com manteiga, / sentado a milhares de quilómetros da  
tua morte. / Perdoa pois se não fui / ao teu enterro  
anónimo»<sup>329</sup>.

## VII / CONCLUSÃO

Em conclusão, podemos dizer com Eduardo Lourenço, um dos mais agudos estudiosos de Pessoa e um dos críticos que mais pistas abriu no sentido de definir a projecção do criador dos heterónimos na moderna poesia portuguesa, que «a irrupção da poesia de Pessoa não constituiu apenas uma revelação de mais um grande poeta. Traçou pela sua simples existência o quadro dentro do qual se desenvolve a dialéctica mesma da nossa Modernidade. O grau de consciência poética que representa situou toda a aventura poética sua contemporânea e posterior e re-situa como sempre acontece a própria aventura passada. Não é possível escrever poesia como se a sua experiência não tivesse tido lugar. Mesmo a mais afastada dela pelo espírito que a move com ela se relaciona pelos laços que o espaço cultural onde ambos se situam nos obriga a estabelecer»<sup>330</sup>. De diferentes modos a «aventura poética» pessoana «situa» a que lhe é «contemporânea» e «posterior», como tivemos ocasião de observar. Relativamente aos seus companheiros do *Orpheu*, se exceptuarmos um ou outro texto, age Pessoa mais como *estimulador* do que propriamente em termos de *influência* explícita. À *presença* se deve, em grande parte, a *descoberta* de Pessoa e a sua consagração e a dos outros poetas «órficos» e de

alguns dos seus continuadores como *mestres* do *modernismo*. Em vários dos poetas presencistas emerge de forma muito nítida o diálogo intertextual com a poesia de Pessoa, não só com a do ortónimo, mas também com a dos dois heterónimos mais indisciplinadores, Caeiro e Campos. Os poetas dos anos 40, dos neo-realistas aos que estão associados aos *Cadernos de Poesia* e aos que se juntam em *Poesia Nova*, beneficiam já da possibilidade de realizar uma leitura mais alargada da poesia de Pessoa e, dela, elegem para modelo o que melhor se adequa aos diferentes *programas* que propõem. São, todavia, os poetas do decénio seguinte — publicado, desde 1946, o essencial da produção poética de Pessoa e dos seus heterónimos — que mais longe irão levar o diálogo intertextual com uma poesia (lida, agora, nas suas peças fundamentais), obsessivamente glosada e que lhes servirá de privilegiado ponto de referência para as inquietações que, na diversidade de opções estéticas ou ideológicas, lhes definem o perfil.

A sombra de Pessoa domina, com efeito, a poesia portuguesa desde o *Orpheu* até ao fim da década de 50, e o estudo da produção dos anos 60 e 70 não deixará, certamente, de assinalar a persistência de uma presença que a *leitura* mitificante dos últimos anos não veio senão tornar mais explícita. E se mesmo a poesia «mais afastada [da poesia de Pessoa] pelo espírito», como lembra E. Lourenço, se não processa no desconhecimento dos seus efeitos, da sua projecção avassaladora, é porque a grandeza, a superioridade de Pessoa está fora de dúvida, e o que se faça terá que a tomar, necessariamente, como ponto de referência. Um ponto de referência que, hoje, no que já foi chamado o começo da «era pessoana da cultura portuguesa»,

«tutela», quer queiramos quer não, «a existência do  
homem, da cultura e da pátria de Portugal»<sup>331</sup>  
Setembro de 1982 — Abril de 1983

## NOTAS

<sup>1</sup> «Recordação de Neto» *Lavra & Oficina*, Gazeta da U.E.A., n.º 11/12, Agosto e Setembro de 1979.

<sup>2</sup> «A Presença de Fernando Pessoa em Alguma Poesia dos Anos 50», in *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Brasília Editora/Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1979, pp. 263, 264.

<sup>3</sup> «Retrato de Poeta», in *Poemas 1971-1979*, África Editora, Lisboa, 1982, pp. 47, 48.

<sup>4</sup> «Fernando Pessoa y la Poesía Española», in *Persona*, n.º 7, Agosto de 1982, p. 14.

<sup>5</sup> A título de exemplo, refiram-se os que sobre ele escreveram um John Wain, «Reflexões sobre o Sr. Pessoa», Fenda Edições, Coimbra, 1981; um Ángel Crespo, «A Fernando Pessoa», *En Medio del Camino*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 120-122; um Robert Bréchon, «Ode à Fernando Pessoa», *Colóquio/Letras*, n.º 63, Setembro de 1981.

<sup>6</sup> Cf. «Três Falas (e Algum Silêncio) a Propósito de *Fernando (Talvez) Pessoa*», in programa elaborado pelo Teatro Nacional de D. Maria II, quando da representação da peça de J. Salazar Sampaio, 1983, p. 28.

<sup>7</sup> Cf. Vital Moreira, «Sobre Sobre Fernando Pessoa», in *Vértice*, n.º 447, Março/Abril de 1982, p. 169.

<sup>8</sup> Cf. *ibid*, p. 185.

<sup>9</sup> Edited with an Introduction by George Monteiro, Gávea-Brown, Providence, 1982.

<sup>10</sup> «Quem Dorme Sob os Ciprestes?» (Exercício Didáctico).

<sup>11</sup> Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos, Lisboa, 1981.

<sup>12</sup> Cf. *The Anxiety of Influence — A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 3.<sup>a</sup> ed., 1981.

<sup>13</sup> Apud Jacinto do Prado Coelho, «Influences Françaises Dans Quelques Textes de Poètes Pré-Symbolistes et Symbolistes Portugais», *Actes du VII Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Akadémiai Kiadó, Budapest, p. 399.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>15</sup> Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Edições 70, Lisboa, 1982, p. 78.

<sup>16</sup> Cf. do A., «Fernando Pessoa e Alberto de Serpa», *Diário de Lisboa*, 7 de Outubro de 1982.

<sup>17</sup> Apud Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 4.<sup>a</sup> ed., 1982, pp. 255, 256.

<sup>18</sup> Cf., por exemplo, Eduardo Lourenço, «Walt Whitman e Pessoa», *Quaderni Portoghesi*, n.º 2, 1977, Pisa, pp. 155-184.

<sup>19</sup> Cf. Aguiar e Silva, op. cit., p. 256.

<sup>20</sup> *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Editorial Inquérito, Lda., Lisboa, 2.<sup>a</sup> ed., s. d., pp. 121-130.

<sup>21</sup> Apud Carlos Queiroz, *Homenagem a Fernando Pessoa*, Edições Presença, Coimbra, 1936, pp. 26, 27.

<sup>22</sup> Jacinto do Prado Coelho, loc. cit., p. 399.

<sup>23</sup> José de Almada Negreiros, *Orpheu, 1915-1965*, Ática, Lisboa, p. 24.

<sup>24</sup> Contexto Editora, Lisboa, 1982, p. XVI.

<sup>25</sup> Cf. Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues a Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa I*, Edições Ática, Lisboa, ed. de 1973, p. 10.

<sup>26</sup> «Fernando Pessoa e a Sua Influência na Literatura Moderna», *O Diabo*, 15 de Dezembro de 1935.

<sup>27</sup> «Diálogo com o Poeta Armando Côrtes-Rodrigues», apud Eduíno de Jesus, «Notícia Crítica e Biográfica de Armando Côrtes-Rodrigues», *Antologia de Poemas de Armando Côrtes-Rodrigues*, Col. Arquipélago, 1956, p. 24.

<sup>28</sup> «Primavera de Orpheu», *Voz do Longe*, II, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1974, pp. 217-221.

<sup>29</sup> José de Almada Negreiros, op. cit., p. 5.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 8, 9.

<sup>31</sup> Cf. U. T. Rodrigues, pref. cit., p. 10.

- <sup>32</sup> Cf. Arnaldo Saraiva, *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1980, pp. 9, 10.
- <sup>33</sup> *Cartas a Fernando Pessoa I*, pp. 169, 170.
- <sup>34</sup> Cf. Georg Rudolf Lind, *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, Editorial Inova, Porto, 1970, p. 40.
- <sup>35</sup> Loc. cit., p. 48.
- <sup>36</sup> 3.<sup>a</sup> reedição do Volume I, com uma intr. de Maria Aliete Dorés Galhoz, Edições Ática, Lisboa, s. d., pp. 83-90.
- <sup>37</sup> *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Brasília Editora, Porto, 1976, pp. 251, 252.
- <sup>38</sup> Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1973, p. 722.
- <sup>39</sup> Op. cit., pp. 49-51.
- <sup>40</sup> *Orpheu* 2, prep. do texto e intr. de Maria Aliete Galhoz, Edições Ática, Lisboa, 2.<sup>a</sup> ed., 1979, pp. 62, 63.
- <sup>41</sup> *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor/Cândida Ramos/Alfredo Guisado/José Pacheco*, leit., apres e notas de Arnaldo Saraiva, Limiar, Porto, 1977, p. 72.
- <sup>42</sup> Op. cit., pp. 247, 248.
- <sup>43</sup> Loc. cit., pp. 46-48.
- <sup>44</sup> Cf. Óscar Lopes, op. cit., p. 716.
- <sup>45</sup> Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Do Fim-do-Século ao Tempo de Orpheu*, Livraria Almedina, Coimbra, 1979, pp. 161-199.
- <sup>46</sup> Apud Luís de Montalvor, *Poemas*, Parnaso, Jardim de Poesia, Porto, s. d. (1960?), p. 94.
- <sup>47</sup> Ibid., p. 94.
- <sup>48</sup> Ibid., p. 51.
- <sup>49</sup> Ibid., p. 44.
- <sup>50</sup> Ibid., p. 93.
- <sup>51</sup> Ibid., p. 94.
- <sup>52</sup> Ibid., p. 52.
- <sup>53</sup> As notas explicativas dos dois volumes eram assinadas por João Gaspar Simões e Luís de Montalvor.
- <sup>54</sup> *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1957, pp. 151-155.
- <sup>55</sup> *Cartas a Fernando Pessoa I*, pp. 115-117.
- <sup>56</sup> Cf. Óscar Lopes, op. cit., p. 680 (capítulo redigido de colaboração com Luísa Dacosta).
- <sup>57</sup> Cf. Luciana Stegagno Picchio, «Pessoa Uno e Quattro», apud Georg Rudolf Lind, op. cit., p. 46: «Capacidade sempre renovada de entusiasmos e ascensão a categorias programáticas e

poéticas, de factos literários singulares e passageiros: donde... a proliferação dos *ismos*..., nascidos todos da aceitação delirante por parte do grupo, de experiências — às vezes duma única poesia — de Pessoa, imediatamente erigida em modelo, em receita para experiências futuras».

<sup>58</sup> *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Editorial Inquérito, Lda., Lisboa, 2.<sup>a</sup> ed., s. d., p. 76.

<sup>59</sup> *Cartas a Fernando Pessoa I*, pp. 151, 152.

<sup>60</sup> Cf. Jacinto do Prado Coelho, «Modernismo», in *Dicionário de Literatura*, Figueirinhas, Porto, 3.<sup>a</sup> ed., 1973, p. 657.

<sup>61</sup> *Cartas a Fernando Pessoa I*, p. 132

<sup>62</sup> *O Poeta é um Fingidor*, Edições Ática, Lisboa, 1961, p. 72.

<sup>63</sup> *Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917)*, selecção e prefácio de Nuno Júdice, A Regra do jogo, Lisboa, 1981.

<sup>64</sup> *Cartas a Fernando Pessoa I*, p. 64.

<sup>65</sup> *Ibid.*, nota dos editores, p. 64.

<sup>66</sup> *Céu em Fogo*, Edições Ática, Lisboa, 3.<sup>a</sup> ed., 1980, pp. 169-205.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 685.

<sup>69</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>70</sup> Cf. José de Almada Negreiros, *Poesia*, Editorial Estampa, Lisboa, 1971, pp. 13, 14.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 229, 230.

<sup>72</sup> «Fernando Pessoa — O Poeta Português», *Ensaio I*, Editorial Estampa, Lisboa, 1971, pp. 111-114.

<sup>73</sup> Cf. Fernando Pernes, «Frescos de Almada Negreiros nas Gares Marítimas», *Colóquio*, n.º 60, Out. de 1970, p. 18.

<sup>74</sup> Fernando Pessoa, apud Joel Serrão, «A Busca Pessoaana do Sentido de Portugal», in Fernando Pessoa, *Sobre Portugal — Introdução ao Problema Nacional*, recolha de textos de Maria Isabel Rocheta, Maria Paula Morão, intr. e org. de Joel Serrão, Ática, Lisboa, 1979, p. 7.

<sup>75</sup> A. de Mário Saa, no n.º 19, Fev./Mar. de 1929, p. 4; e de A. Botto, no n.º 20, Abril/Maio de 1929, p. 6.

<sup>76</sup> Baseado em notas deixadas pelo próprio M. Saa, António Braz de Oliveira concluiu que o autor de *A Explicação do Homem* terá nascido em 1893 (18 de Junho), «Mário Saa. Notícia Breve de um Espólio», *Revista da Biblioteca Nacional*, Vol. I, n.º 2, Julho-Dez. de 1981, p. 278.

- <sup>77</sup> Cf. Jorge de Sena, «António Botto», *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, Iniciativas Editoriais, Fasc. 17, p. 27. Vem a propósito referir que foi o A. que, no ano lectivo de 1969/70, então no exercício de funções docentes em Abrantes, viu, a pedido do poeta Luís Amaro, o registo de nascimento de A. Botto.
- <sup>78</sup> «Evocando Pessoa — Um Inédito de Mário Saa», apresentado por Isabel Pires de Lima, *Persona*, n.º 4, Janeiro de 1981, pp. 25-28.
- <sup>79</sup> *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, Portugália Editora, Lisboa, 1958, p. 118.
- <sup>80</sup> Loc. cit., p. 291.
- <sup>81</sup> Cf. *ibid.*, p. 290.
- <sup>82</sup> Cf. apresentação de Isabel Pires de Lima, loc. cit., p. 25.
- <sup>83</sup> Cf. *ibid.*, p. 26.
- <sup>84</sup> Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoanos, 1981, p. 222.
- <sup>85</sup> Lembre-se a defesa que Pessoa, sob o nome de A. de Campos, fez de A. Botto e de Raul Leal, em 1923, com os opúsculos «Sobre um Manifesto de Estudantes» e «Aviso Por Causa da Morab».
- <sup>86</sup> *As Canções de António Botto*, Editorial Presença, Lda., Lisboa, 1980. pp. 187-189.
- <sup>87</sup> «Fernando Pessoa: o Homem que Nunca Foi», *Persona*, n.º 2, Julho de 1978, p. 38.
- <sup>88</sup> V. art. cit. na nota 77.
- <sup>89</sup> *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, Brasília Editora, Porto, 1977, p. 17. [Sobre a *presença* em geral v. Eugénio Lisboa, *O Segundo Modernismo em Portugal*, Biblioteca Breve, 1977.]
- <sup>90</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>91</sup> *Ibid.*, «Da Geração Modernista», p. 25.
- <sup>92</sup> *Ibid.*, p. 30.
- <sup>93</sup> *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1957.
- <sup>94</sup> Livraria Bertrand, Lisboa, 1981.
- <sup>95</sup> Rio de Janeiro, 1958.
- <sup>96</sup> *Fernando Pessoa — Poesia*, Ed. Confluência, 2 vols., Lisboa, 1942.
- <sup>97</sup> *Retratos de Poetas Que Conheci*, Brasília Editora, Porto, 1974, p. 211.
- <sup>98</sup> José Régio, op. cit., p. 312.
- <sup>99</sup> *Ibid.*, p. 26.

- <sup>100</sup> Cf. *A Poesia da «Presença»*, Moraes Editores, Lisboa, nova ed., 1972, p. 45.
- <sup>101</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>102</sup> Seara Nova/Editorial Comunicação, Lisboa, 1982, p. 36.
- <sup>103</sup> Cf. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, Brasília Editora, Porto, 1977, p. 143.
- <sup>104</sup> *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Editorial Inova, Lda., Porto, 1969, p. 71.
- <sup>105</sup> «Estudo para um Ensaio sobre Ângelo de Lima», *presença*, n.º 31/32, Março-Junho de 1931, pp. 11-13.
- <sup>106</sup> *Op. cit.*, p. 29.
- <sup>107</sup> *Ibid.*, p. 313. E certo que Pessoa, segundo Régio, a partir da «própria impotência transcendente» faria «obra [...] superior».
- <sup>108</sup> «A Presença de Fernando Pessoa em Alguma Poesia dos Anos 50», *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Brasília Editora/Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1980, p. 270, 271.
- <sup>109</sup> Pref. a *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Portugália Editora, Lisboa, 1963, p. XXXII.
- <sup>110</sup> *Op. cit.*, p. 863.
- <sup>111</sup> Cf. Saúl Dias, *Obra Poética*, Brasília Editora, Porto, 1980, p. 107.
- <sup>112</sup> Cf. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, 1957, pp. 16 e 56-58.
- <sup>113</sup> Coimbra, p. 67.
- <sup>114</sup> *Ibid.*, p. 60.
- <sup>115</sup> «Um Poeta da Ibéria: Miguel Torga», *Cadernos de Literatura*, n.º 2, 1979, p. 51.
- <sup>116</sup> V., por exemplo, Jorge de Sena, «Nota Sobre Afonso Duarte», in Régio, *Casais, a «presença» e Outros Afins*, Brasília Editora, Porto, 1977, p. 212:» [...] a referência às «estrofes pagãs» permite-nos atentar numa das permanentes vivências de Afonso Duarte, precisamente um paganismo muito específico que o aparenta a Ricardo Reis e aos arcades, e para lá deles, a Horácio. [...] o lirismo de Afonso Duarte é mais «natural» que o de Ricardo Reis, notória e confessadamente uma recriação *ex nihilo*; ou Eduardo Lourenço, «Vitorino Nemésio ou da Livre Navegação (No Mar Poético de Deus)», in *Críticas Sobre Vitorino Nemésio*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1974, p. 141: «É bem possível que Vitorino Nemésio não tenha recebido, em sentido literal e motivante, inspiração alguma dessa poesia [dos poetas de *Orpheu*], embora não seja difícil descortinar na

sua paisagem poética ecos transfiguradores com suma originalidade dos seus dois maiores poetas. A questão é secundária. Situa-se, objectivamente, noutro plano, nesse mesmo de que *Orpheu* é expressão, quer dizer, na presença na sua poesia daquele «humor» que é a essência da imaginação poética especificamente «modernista».

<sup>117</sup> Cf. Óscar Lopes, op. cit., p. 853.

<sup>118</sup> V. Régio, *Casais, a «presença» e Outros Afins*, p. 67.

<sup>119</sup> Portugália Editora, Lisboa, 1965, p. 173.

<sup>120</sup> *Homenagem a Fernando Pessoa*, Edições «Presença», Coimbra, 1936, pp. 26, 27.

<sup>121</sup> «Camilo Pessanha», n.º 20, Abril, Maio de 1929, p. 2. Cf. a propósito do próprio Carlos Queiroz, como herdeiro do simbolismo, e particularmente de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, o artigo de David Mourão-Ferreira, «Carlos Queiroz, Herdeiro do Simbolismo», *Presença da «presença»*, Brasília Editora, Porto, 1977, pp. 173-185.

<sup>122</sup> *Poesia*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1944, pp. 84-86.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 94, 95.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 99, 100.

<sup>125</sup> Cf. João Gaspar Simões, *50 Anos de Poesia Portuguesa: Do Simbolismo ao Surrealismo*, Movimento, Lisboa, 1967, p. 33.

<sup>126</sup> *Poesia*, p. 285.

<sup>127</sup> *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras*, Editorial Inquérito, Lda., Lisboa, 1954, pp. 93-95.

<sup>128</sup> Cf. do Autor, «Fernando Pessoa e Alberto de Serpa», *Diário de Lisboa*, 7 de Outubro de 1982.

<sup>129</sup> Álvaro de Campos, «Ambiente», *presença*, n.º 5, 4 de Junho de 1927, p. 3.

<sup>130</sup> *Poesias Completas*, Portugália Editora, Lisboa, 1969, p. 39.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>132</sup> Op. cit., p. 805.

<sup>133</sup> *Poesias Completas*, pp. 158-160.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 223, 224.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 225, 226.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 228, 229.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 258-260

<sup>138</sup> Em «Puro e Simples», *ibid.*, p. 295, haveria também ecos de Caetano.

<sup>139</sup> Casais não escapou também à sedução do *programa* de R. Reis, como o prova o poema breve, «A Vida Inteira»: «Entrega o teu

coração ao dia de hoje / como se ele fosse em si a vida inteira. / Entrega o teu destino de olhos cegos: / amanhã é água profunda a cujo espelho/ risos e lágrimas de hoje não toldaram. // O coração verdadeiro não tem guia», *ibid.*, p. 197.

<sup>140</sup> «Poesia Portuguesa Contemporânea: a 'Geração de 40'», in *Os Homens e os Livros II, Séculos XIX e XX*, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pp. 181-198.

<sup>141</sup> «Sem Abrigo para Tanto Amor» in *Palavras*, Revista da Associação dos Professores de Português, n.ºs 2/3, 1981, p. 68.

<sup>142</sup> *Poesia Incompleta 1936-1965*, Publicações Europa-América, 1966, pp. 15, 16.

<sup>143</sup> Recensão a *A Poesia de Alberto de Serpa, Nova Renascença*, n.º 6, Inverno de 1982, pp. 203-205.

<sup>144</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>145</sup> Eugénio de Andrade, *Poesia e Prosa (1940-1979)*, II, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1980, pp. 321, 322.

<sup>146</sup> Cf. o estudo de Maria da Glória Padrão, «Fernando Pessoa e Vergílio Ferreira», in *Persona*, n.º 5 e 6, Abril e Outubro de 1981, pp. 39-50 e 27-32.

<sup>147</sup> Coimbra, 1941.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 19, 20.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 51, 52.

<sup>150</sup> *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Liv. Sá da Costa Editora, Lisboa, 1977, pp. 259-265.

<sup>151</sup> *Incomodidade*, Atlântida, Coimbra, 1954, p. 126.

<sup>152</sup> Políbio Gomes dos Santos, *Poemas*, Limiar, Porto, 1981, pp. 80, 81.

<sup>153</sup> Os textos reunidos em *Voz que Escuta*, Novo Cancioneiro, Coimbra, 1944, foram escritos em 1938 e 1939, constituindo os últimos poemas de Políbio, que morreu em Agosto de 1939.

<sup>154</sup> *Os Poemas de Álvaro Feijó*, Portugalí Editor, Lisboa, 1961, p. 84.

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp. 111, 112.

<sup>156</sup> *Op. cit.*, pp. 113, 114.

<sup>157</sup> Cf. a seguinte passagem de «No Cais»: «Ó quarteirões de casas escuras / o que enche aqui o ar é este grito repetido // dos guindastes no cais / e a matraca repetida dos comboios / de mercadorias».

<sup>158</sup> Coimbra, p. 51.

<sup>159</sup> *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Brasília Editora, Porto, 1976, p. 354.

- <sup>160</sup> Cf. Carlos Reis, «Apresentação Crítica» a *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Seara Nova/Editorial Comunicação, Lisboa, 1981, pp. 32, 33. Sobre o neo-realismo em geral v. Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português*, Moraes Editores, Lisboa, 1977, e *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Biblioteca Breve, 1977.
- <sup>161</sup> *Marketing*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1969, pp. 9-16.
- <sup>162</sup> *Líricas Portuguesas*, 3.<sup>a</sup> série, Portugália Editora, Lisboa, 1958, p. 175.
- <sup>163</sup> *Poemas Completos*, Portugália Editora, Lisboa, 3.<sup>a</sup> ed., 1969, pp. 16, 17.
- <sup>164</sup> *Ibid.*, pp. 25-27.
- <sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 79-85.
- <sup>166</sup> *Op. cit.*, p. 191.
- <sup>167</sup> Cf. Manuel Simões, *Garcia Lorca e Manuel da Fonseca — Dois Poetas em Confronto*, Cisalpina-Goliardica, Milão, 1979.
- <sup>168</sup> *Op. cit.*, p. 364.
- <sup>169</sup> *Colóquio/Letras*, n.º 67, Maio de 1982, pp. 14-25.
- <sup>170</sup> Livraria Sá da Costa Editora, 3.<sup>a</sup> ed. (corrigida), 1979.
- <sup>171</sup> *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1968, p. 65.
- <sup>172</sup> *Ibid.*, p. 75.
- <sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 75, 76.
- <sup>174</sup> *Op. cit.*, pp. 362, 363.
- <sup>175</sup> *46.º Aniversário*, Portugália Editora, Lisboa, 1966, p. 29.
- <sup>176</sup> Cf. Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 53.
- <sup>177</sup> *Ibid.*, pp. 75-79.
- <sup>178</sup> *46.º Aniversário*, p. 62.
- <sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 52, 53.
- <sup>180</sup> Cf. o nosso ensaio «O Simbolismo da Água em João José Cochofel», *Colóquio/Letras*, n.º 62, Julho de 1981, pp. 36-43.
- <sup>181</sup> *Dez Odes ao Tejo*, Cancioneiro Geral, Centro Bibliográfico, Lisboa, 1951, pp. 13-17.
- <sup>182</sup> Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa, pp. 13-16.
- <sup>183</sup> Cf. Fernando Assis Pacheco, «Martinho da Arcada Tem 200 Anos», in *JL*, n.º 44, 26 de Outubro de 1982.
- <sup>184</sup> *A Memória das Palavras*, Portugália Editora, Lisboa, 1965.
- <sup>185</sup> Walt Whitman, mestre incontestado de uma das *faces* de Campos, é amplamente lido, a par do heterónimo de Pessoa, nos anos 40 e 50, no original ou em tradução. Registem-se, a propósito,

as seguintes versões em português: uma *Antologia das Folhas de Erva*, publicada em Lisboa, em 1943; *A Canção da Estrada Larga*, feita por Luís Cardim, tradutor bastante conhecido na época, para os Cadernos da «Seara Nova», em 1947, e «Três Estrofes de um Poema («O Canto de Mim Mesmo») de Walt Whitman», da autoria de Alexandre Pinheiro Torres, em *Encontro — Antologia de Autores Modernos*, org. de Carlos F. Barroso, Correia Alves e Júlio Gesta, s. d., mas seguramente organizada na primeira metade dos anos 50 (um dos textos incluídos na antologia é «Mar, Mar e Mar», de Eugénio de Andrade, datado de 1953).

<sup>186</sup> Op. cit., p. 188.

<sup>187</sup> Ibid., pp. 188, 189.

<sup>188</sup> Ibid., p. 164.

<sup>189</sup> *Poeta Militante*, 1.º Vol., Moraes Editores, Lisboa, 1977, p. 49.

<sup>190</sup> «Para uma Arrumação da Poesia dos Anos Quarenta»; *JL*, n.º 32, 11 de Maio de 1982.

<sup>191</sup> Sobre a projecção de Rilke em Portugal e no Brasil, veja-se o artigo de Arnaldo Saraiva, «Subsídios para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil», in *Figuras*, n.º 4, Julho de 1981, pp. 23-29.

<sup>192</sup> *Parva Naturalia*, Edições Ática, Lisboa, 1960, pp. 57-63.

<sup>193</sup> *O Espaço Prometido*, Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1960, pp. 61, 62.

<sup>194</sup> *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, Portugália Editora, Lisboa, 1958, p. 207.

<sup>195</sup> *Para a Nossa Iniciação*, Cadernos de Poesia, Lisboa, 1940, p. 27.

<sup>196</sup> Ibid., p. 30.

<sup>197</sup> Ibid., p. 31.

<sup>198</sup> Jorge de Sena, op. cit., p. 213.

<sup>199</sup> Pref. a Ruy Cinatti, *Poemas Escolhidos*, Cadernos de Poesia, Lisboa, 1951, p. 13.

<sup>200</sup> *O Tédio Recompensado*, Guimarães Editores, Lisboa, 1968, pp. 49, 50.

<sup>201</sup> Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa, pp. 83-93.

<sup>202</sup> Lisboa, 1974, impresso em 1976, p. 29.

<sup>203</sup> Portugália Editora, Lisboa, 1971.

<sup>204</sup> Op. cit., p. 213.

<sup>205</sup> Cf. os dois volumes de *Fernando Pessoa & C.ª Heterónima*, Edições 70, Lisboa, 1982.

- <sup>206</sup> *Colóquio/Letras*, n.º 56, Julho de 1980, pp. 71, 72.
- <sup>207</sup> «Uma Leitura dos Sonetos de Jorge de Sena», *Studies on Jorge de Sena*, edited by Harvey L. Sharrer and Frederick G. Williams, Santa Barbara, 1981, pp. 72-83.
- <sup>208</sup> *Poesia — III*, Moraes Editores, Lisboa, 1978, pp. 39.
- <sup>209</sup> Cf. Arnaldo Saraiva, *Fernando Pessoa e Jorge de Sena*, Edições Árvore, Porto, s. d., p. 37.
- <sup>210</sup> Op. cit., p. 76.
- <sup>211</sup> *40 Anos de Servidão*, Moraes Editores, Lisboa, 1979, p. 35.
- <sup>212</sup> Ibid., p. 37.
- <sup>213</sup> Cf. a preferência de Sena pela ode em títulos dos seus 2.º e 3.º livros.
- <sup>214</sup> Op. cit., pp. 32, 33.
- <sup>215</sup> Co-edição de Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982, pp. 151, 152.
- <sup>216</sup> Apud Arnaldo Saraiva, op. cit., p. 33.
- <sup>217</sup> *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1977, p. 279.
- <sup>218</sup> Portugália Editora, Lisboa, 1958, p. 253.
- <sup>219</sup> *JL*, n.º 26, 16 de Fevereiro de 1982.
- <sup>220</sup> *Dual*, Moraes Editores, Lisboa, 1972, pp. 56-58.
- <sup>221</sup> *O Nome das Coisas*, Moraes Editores, 1977, pp. 9-12.
- <sup>222</sup> Livraria Morais Editora, Lisboa, 1962, p. 46.
- <sup>223</sup> Cf. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Livraria Bertrand, Lisboa, 4.ª ed., 1980, p. 328.
- <sup>224</sup> *Dual*, pp. 27-35.
- <sup>225</sup> «Para um Retrato de Sophia», pref. a *Antologia*, Moraes Editores, Lisboa, 4.ª ed. aumentada, 1978, p. VII.
- <sup>226</sup> *Dual*, pp. 77-80.
- <sup>227</sup> *O Nome das Coisas*, pp. 77-80.
- <sup>228</sup> Ibid., p. 20.
- <sup>229</sup> P. U. F. e Fundação Gulbenkian, Paris, 2.ª ed., 1979.
- <sup>230</sup> Os parágrafos dedicados a Sophia constituem uma síntese do nosso artigo «Sophia Lê Pessoa», in *Persona*, n.º 7, 1982, pp. 26-29.
- <sup>231</sup> *Palavras*, n.º 2/3, 1981, p. 68.
- <sup>232</sup> *Poesia e Prosa (1940-1979)*, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, p. 307.
- <sup>233</sup> Loc. cit., p. 68.
- <sup>234</sup> *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 4.ª ed., 1982, p. 601.

- <sup>235</sup> *Poesia e Prosa* (1940-1979), Vol. I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1980, p. 277.
- <sup>236</sup> *Actas de 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Brasília Editora, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1979, pp. 83-95.
- <sup>237</sup> *Ibid.*, pp. 593-614.
- <sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 279-293. Esclareça-se que Eugénio de Andrade acompanhou os trabalhos do Congresso.
- <sup>239</sup> *Op. cit.*, p. 198.
- <sup>240</sup> *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, pp. 43, 44.
- <sup>241</sup> *Loc. cit.*
- <sup>242</sup> União Gráfica, Lisboa, s. d. (1957?), pp. 183, 184; 185-187; 189-191.
- <sup>243</sup> Cf. José Augusto Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poeta-drama*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974, p. 159.
- <sup>244</sup> *Cântico*, Poesia Nova, Lisboa, 1946, p. 98.
- <sup>245</sup> *Ibid.*, pp. 35; 43 e 45.
- <sup>246</sup> *Cancioneiro Nós*, Braga, 1943.
- <sup>247</sup> Editorial Inquérito, Lda., Lisboa, 1946.
- <sup>248</sup> *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, int. de Joel Serrão, Ed. Confluência, Lisboa, 1945.
- <sup>249</sup> Ed. R. *Ocidente*, Lisboa, 1949.
- <sup>250</sup> *Contraponto*, Lisboa, 1959.
- <sup>251</sup> «Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos», in *O Tempo e o Modo*, n.º 42, Out. de 1966, p. 927.
- <sup>252</sup> *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, p. 397. Sobre o espírito da «Geração de 50» v. Álvaro Salema, «Sobre uma Geração que era jovem em 1952», in *Tempo de Leitura*, Moraes Editores, Lisboa, 1982, pp. 187-189.
- <sup>253</sup> Lisboa, 1950, p. 23.
- <sup>254</sup> *Cantata*, Lisboa, 1950, p. 55.
- <sup>255</sup> *Ibid.*, p. 60.
- <sup>256</sup> *A Intervenção Surrealista*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1966, pp. 52, 53.
- <sup>257</sup> Cf. *ibid.*, p. 52.
- <sup>258</sup> *Ibid.*, p. 53.
- <sup>259</sup> *Poesia 1944-1955*, Delfos, Lisboa, s. d., p. 112.
- <sup>260</sup> Vide nota 251.
- <sup>261</sup> M. C. de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 112.
- <sup>262</sup> Entrevista a Francisco Vale, *JL*, n.º 38, 3 de Agosto de 1982.

- 263 Poesia 1949-1958, Editora Ulisseia, Lisboa, pp. 68-76.
- 264 Ibid., pp. 24-26.
- 265 Seguiu-se, no presente capítulo, até este ponto, com algumas alterações, o nosso trabalho «A Presença de Fernando Pessoa em Alguma Poesia dos Anos 50», *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*.
- 266 Delfos, Lisboa, 1961, p. 103.
- 267 *Exílio*, Portugália Editora, Lisboa, 1963, pp. 85, 86.
- 268 Op. cit., p. 54.
- 269 Ibid., pp. 86, 87.
- 270 Ibid., p. 109.
- 271 *Poemas*, p. 60.
- 272 Edições Ática, Lisboa, 1967, p. 96.
- 273 Edição do Autor, Porto, 1959, p. 26.
- 274 David Mourão-Ferreira, «Lirismo, ou Haverá Outro Caminho», in *Távola Redonda*, fasc. 1, Janeiro de 1950.
- 275 *A Arte de Amar*, Guimarães Editores, Lisboa, 1967, p. 7.
- 276 «Panorama» (Dos Anos 40 a 49), in *Estrada Larga* 3, Porto Editora, s. d., p. 319.
- 277 *Poesia (1948-1963)*, Editorial Verbo, Lisboa, 1965, p. 198.
- 278 Editorial Verbo, Lisboa, 1968, pp. 50, 51.
- 279 *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, Iniciativas Editoriais, Lisboa, fasc. 5, pp. 211, 212.
- 280 *Diário Íntimo*, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1975, pp. 89, 90.
- 281 Cf. Casimiro de Brito, *Prática da Escrita em Tempo de Revolução*, Editorial Caminho, Lisboa, 1977, pp. 68-70.
- 282 *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto, 1974, p. 249.
- 283 Ibid., p. 239.
- 284 *Além da Noite*, Parceria António Maria Pereira, Lisboa, 1949, p. 129.
- 285 Cf. J. Mattoso Câmara Jr., *Dicionário de Linguística e Gramática*, Editora Vozes, Lda., Petrópolis, 8.ª ed., 1978, p. 73.
- 286 Contraponto, Lisboa, s. d.
- 287 Ibid., pp. 12, 13.
- 288 *No Reino da Dinamarca*, Guimarães Editores, Lisboa, 1967, pp. 153, 154.
- 289 Ibid., «O Tejo corre no Tejo», pp. 166, 167.
- 290 Ibid., pp. 174-178.
- 291 «Alô, vônô!», *De Ombro na Umbreira*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1969, pp. 39-42.

- <sup>392</sup> V. Mário Cesariny de Vasconcelos, *A Intervenção Surrealista*, Editora Ulisseia Lda., Lisboa, 1966, p. 169.
- <sup>293</sup> *Exercício Sobre o Sonho e a Vigília de Alfred Jarry, seguido de O Senhor Cágado e o Menino*, A Antologia em 1958, Lisboa, pp. 30, 31.
- <sup>294</sup> «Carta ao Egito», in Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 96.
- <sup>295</sup> *Poesia (1956-1978)*, Moraes Editores, Lisboa, 1978, p. 212.
- <sup>296</sup> *Horácio e Coriáceo*, Moraes Editores, Lisboa, 1981, p. 29.
- <sup>297</sup> *Poesia*, Moraes Editores, Lisboa, 1982, pp. 202-206.
- <sup>298</sup> *Ibid.*, pp. 97, 98.
- <sup>299</sup> *Sal*, Portugália Editora, Lisboa, 1962, pp. 21, 22.
- <sup>300</sup> *Poesia (1958-1978)*, Moraes Editores, Lisboa, 1980, pp. 102-110.
- <sup>301</sup> *Quadrada*, Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1967, p. 73.
- <sup>302</sup> *Essa Crítica Louca*, Moraes Editores, Lisboa, 1981, pp. 159-68.
- <sup>303</sup> Biblioteca Breve, 1980.
- <sup>304</sup> *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, p. 100.
- <sup>305</sup> *O Fogo Repartido*, Litexa, Lisboa, 1983, p. 62.
- <sup>306</sup> *Ibid.*, p. 58.
- <sup>307</sup> Cf. Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas*, 3.<sup>a</sup> série, p. 334.
- <sup>308</sup> *Verbo do Verbo*, c. um prefácio de V. Nemésio, Livraria Bertrand, Lisboa, 1957, pp. 17, 18.
- <sup>309</sup> *Ibid.*, pp. 19, 20.
- <sup>310</sup> *Ibid.*, pp. 21, 22.
- <sup>311</sup> *Ibid.*, pp. 23, 24.
- <sup>312</sup> *Ibid.*, pp. 41, 42.
- <sup>313</sup> *Ibid.*, pp. 1, 2.
- <sup>314</sup> *Pássaro Azul*, ed. do Autor, Lisboa, 1957, p. 11.
- <sup>315</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>316</sup> Entrou-se aqui em linha de conta com a versão refundida dos primeiros livros de Casimiro de Brito (*Corpo Sitiado*, 1955-1963, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1976, pp. 10, 11).
- <sup>317</sup> *Ibid.*, pp. 48, 49
- <sup>318</sup> Moraes Editores, Lisboa, 1981.
- <sup>319</sup> *Ibid.*, p. 143.
- <sup>320</sup> *Ibid.*, p. 141.
- <sup>321</sup> *O Texto de João Zorro*, Editorial Inova, Lda., Porto, 1974, p. 227.
- <sup>322</sup> *Ibid.*, p. 236.
- <sup>323</sup> *Ibid.*, p. 249

- <sup>324</sup> *Photomaton & Vox*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1979, p. 128.
- <sup>325</sup> *Herberto Hélder — A Obra e o Homem*, Editora Arcádia, Lisboa, 1982, p. 207.
- <sup>326</sup> *O Amor Burguês*, Guimarães Editores, Lisboa, 1959, p. 42.
- <sup>327</sup> Prefácio de Luís de Sousa Rebelo a *Memória Consentida — 20 Anos de Poesia 1959/1979*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982, p. 15.
- <sup>328</sup> *Ibid.*, p. 10.
- <sup>329</sup> *Ibid.*, pp. 90-92.
- <sup>330</sup> *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Lda., Porto, 1974, p. 212.
- <sup>331</sup> Cf. Arnaldo Saraiva, «Fernando Pessoa: Auto-(e Hetero-) Imagem do Génio», *Persona*, n.º 7, Ag. de 1982, p. 12.

## BIBLIOGRAFIA SELECTIVA (\*)

- AMARAL, Fernando Pinto de *et alii* (org.) *Um século de Poesia — A Phala Edição Especial*, Assírio E Alvim, Lisboa, 1988.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes, «Poesia Portuguesa Contemporânea: a ‘Geração de 40’», in *Os Homens e os Livros II, Séculos XIX e XX*, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, pp. 181-198.
- BLANCO, José, *Fernando Pessoa — Esboço de uma Bibliografia*, Uma Co-Edição Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos, Lisboa, 1983.
- COELHO, Jacinto do Prado, «Modernismos», in *Dicionário de Literatura*, 2.º Vol., Figueirinhas, Porto, 3.ª ed., 1973, pp. 654-658.
- CUADRADO, Perfecto-E. “Los Vasos Comunicantes de la Vanguardia Portuguesa: de *Orpheu* al Surrealismo?”, in *Anthropos*, n.º 74-75 (dedicado a F. Pessoa), 1987, pp. 72-82.
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- LOPES, Óscar, *Literatura Portuguesa II*, Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1973.

---

(\*) Acrescentaram-se à bibliografia alguns títulos surgidos depois de 1983, data da 1.ª edição do presente volume.

- LOURENÇO, Eduardo, «Uma Literatura Desenvolta ou Os Filhos de Álvaro de Campos», in *O Tempo e o Modo*, n.º 42, Out. de 1966, pp. 923-935.
- , *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto, 1974.
- , *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2.ª ed., 1983.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- MENÉRES, Maria Alberta e E. M. de Melo e Castro, *Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977*, 2 vols., Moraes Editores, Lisboa, 1979.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia da «Presença»*, Moraes Editores, Lisboa, nova edição, 1972.
- MOREIRA, Vital, «Sobre Fernando Pessoa», in *Vértice*, n.º 447, Março/Abril de 1982, pp. 169-186.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Para uma Arrumação da Poesia dos Anos Quarenta», in *JL*, n.º 32, 11 de Maio de 1982.
- ORPHEU 1, intr. de Maria Aliete Galhoz, Edições Ática, Lisboa, 3.ª reed., s.d.
- ORPHEU 2, preparação do texto e intr. de Maria Aliete Galhoz, Edições Ática, Lisboa, 2.ª reed., 1979.
- ORPHEU 3, preparação do texto, introdução e cronologia de Arnaldo Saraiva, Edições Ática, Lisboa, 1984.
- PADRÃO, Maria Glória, «Fernando Pessoa e Vergílio Ferreira», in *Persona*, n.ºs 5 e 6, Abril e Outubro de 1981, pp. 39-40 e 27-32.
- PIRES, Daniel, *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do séc. XX*, Contexto, Lisboa, 1986.

- QUEIROZ, Carlos, *Homenagem a Fernando Pessoa*, Edições «Presença», Coimbra, 1936.
- ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985.
- ROSA, António Ramos (sel., pref. e notas), *Líricas Portuguesas*, 4.<sup>a</sup> série, Portugália Editora, Lisboa, 1969.
- SARAIVA, Arnaldo, *Fernando Pessoa e Jorge de Sena*, Edições Árvore, Porto, s.d.
- SENA, Jorge de (sel., pref. e notas), *Líricas Portuguesas*, 3.<sup>a</sup> série, Portugália Editora, Lisboa, 1958. 2.<sup>a</sup> ed., 1.<sup>o</sup> vol., 1976.
- , *Fernando Pessoa & C.<sup>a</sup> Heterónima*, Edições 70, Lisboa, 1982.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Brasília Editora, Porto, 1976.

## ÍNDICE ALFABÉTICO DOS POETAS REFERIDOS

- Amaro, Luís (n. 1923) — 131, 132, 164, 171, 172.  
Andrade, Eugénio de (n. 1923) — 76, 77, 107, 108, 109, 110, 167, 169, 170.  
Andresen, Sophia de Mello Breyner (n. 1919) — 12, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 132, 152, 170.
- Bettencourt, Edmundo de (1899-1973) — 59, 60, 165.  
Botto, António (1897-1959) — 49, 52, 53, 77, 108, 164.  
Brandão, Fiama Hasse Pais (n. 1938) — 147, 150, 151, 152, 173.  
Brito, Casimiro de (n. 1938) — 147, 148, 149, 172, 173.  
Bugalho, Francisco (1905-1949) — 62, 63.
- Campos, João (n. 1912) — 67.  
Carlos, António [Leal da Silva] (n. 1931) — 145, 146.  
Carvalho, Armindo Mendes de (1927-1988) — 137.  
Carvalho, Raul de (1920-1984) — 121, 122, 123, 124, 171.  
Castro, E. M. de Melo e (n. 1932) — 144, 145, 172, 175.  
Castro, Miguel de (pseud. de Jasmim Rodrigues da Silva, n. 1925) — 117.  
César, Amândio (1921-1987) — 111, 112, 113, 170.  
Cinatti, Ruy (1915-1986) — 92, 96, 97, 98, 169.  
Cochofel, João José (1919-1982) — 87, 88, 89, 168.  
Correia, Natália (n. 1923) — 133, 134, 135, 172.  
Côrtes-Rodrigues, Armando (1891-1971) — 22, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 115, 162, 163, 170, 171.  
Cutileiro, José (n. 1931) — 153, 173.
- Dias, Saúl (1902-1983) — 60, 165.

Dionísio, Mário (n. 1916) — 76, 77, 82, 83, 84, 167.  
 Duarte, Afonso (1884-1958) — 62, 63, 165, 166.

Echevarría, Fernando (n. 1929) — 139, 140.

Feijó, Álvaro (1916-1941) — 78, 80, 81, 112, 113, 167.  
 Ferreira, José Gomes (1900-1985) — 64, 90, 91, 92, 166, 168, 169.  
 Fonseca, Branquinho da (1905-1974) — 62.  
 Fonseca, Eduardo Valente da (n. 1928) — 129, 171.  
 Fonseca, Manuel da (n. 1911) — 85, 86, 88, 123, 124, 168.

Gama, Sebastião da (1924-1952) — 128, 129, 171.  
 Gonçalves, Egito (n. 1922) — 123, 124, 172.  
 González, José Carlos (n. 1937) — 146.  
 Guedes, Fernando (n. 1928) — 118.  
 Guimarães, Fernando (n. 1928) — 58, 76, 98, 118, 165, 167, 169, 175.  
 Guisado, Alfredo (1891-1975) — 28, 32, 33, 34, 50, 162, 163.

Hatherly, Ana (n. 1929) — 143, 144, 172.  
 Helder, Herberto (n. 1930) — 59, 152, 153, 165, 173.

José, Fausto (1903-1974) — 62.

Kim, Tomaz (1915-1967) — 92, 95, 169.  
 Knopfli, Rui (n. 1932) — 154, 155, 156, 173.

Lacerda, Alberto de (n. 1928) — 96, 125, 126, 127, 128, 169, 171.  
 Leitão, Luís Veiga (1915-1987) — 135.  
 Lisboa, António Maria (1928-1953) — 137, 138, 172.  
 Lisboa, Irene (João Falco, 1892-1958) — 69, 70, 84.

Macedo, Helder (n. 1935) — 118, 119.  
 Maia, João (n. 1923) — 146, 147, 172.  
 Manuel, José (n. 1928) — 117, 118, 171.  
 Margarido, Alfredo (n. 1928) — 133.  
 Mello, Pedro Homem de (1904-1984) — 63, 64.  
 Moita, António Luís (n. 1925) — 143, 172.  
 Montalegre, Duarte de (pseud. de José V. de Pina Martins, n. 1920)  
 — 111, 112, 170.  
 Montalvor, Luís de (1891-1947) — 34, 35, 36, 37, 163.

Monteiro, Adolfo Casais (1908-1972) — 11, 22, 54, 55, 57, 58, 62, 64, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 83, 90, 94, 100, 101, 105, 115, 137, 165, 166, 167, 170, 175.

Mourão-Ferreira, David (n. 1927) — 93, 111, 128, 129, 130, 166, 169, 170, 171, 176.

Namora, Fernando (1919-1989) — 84, 85, 168.

Namorado, Joaquim (1914-1986) — 78, 79, 86, 88, 167.

Navarro, António de (1902-1980) — 57, 58, 93, 165.

Negreiros, José de Almada (1893-1970) — 27, 29, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 54, 56, 60, 93, 124, 125, 138, 162, 164.

Nemésio, Vitorino (1901-1978) — 62, 63, 166.

Nogueira, Goulart (n. 1927) — 119.

Oliveira, Carlos de (1921-1981) — 86, 87, 168.

O'Neill, Alexandre (1924-1986) — 135, 136, 137, 172.

Oom, Pedro (1926-1974) — 138, 139, 172.

Paços, Fernando de (n. 1923) — 111, 112.

Pavia, Cristovam (1933-1968) — 142, 172.

Pinto, António Silva (n. 1935) — 147, 148, 172.

Portugal, José Blanc de (n. 1914) — 77, 92, 93, 94, 95, 101, 169.

Quadros, António (n. 1923) — 132, 133, 172.

Queiroz, Carlos (1907-1949) — 11, 22, 24, 55, 57, 64, 65, 66, 67, 93, 162, 166, 176.

Régio, José (1901-1969) — 52, 54, 56, 57, 58, 59, 111, 137, 165, 166.

Rodrigues, Armindo (n. 1904) — 89, 90, 135, 168.

Rosa, António Ramos (n. 1924) — 119, 120, 132, 145, 172, 176.

Sá, Vítor Matos e (1927-1975) — 118.

Saa, Mário (1893-1971) — 49, 50, 51, 52, 90, 164.

Sá-Carneiro, Mário de (1890-1916) — 13, 17, 18, 28, 29, 30, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 93, 107, 120, 121, 124, 126, 127, 137, 138, 144, 147, 153, 162, 163.

Sampaio, Jaime Salazar (n. 1925) — 12, 13, 153, 154, 161.

Santos, Políbio Gomes dos (1911-1939) — 79, 80, 167.

Sena, Jorge de (1919-1978) — 44, 50, 53, 64, 77, 85, 86, 91, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 110, 111, 115, 119, 152, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 176.

Serpa, Alberto de (n. 1906) — 12, 19, 58, 67, 68, 69, 76, 77, 83, 90,  
162, 166, 167.  
Sousa, António de (1898-1981) — 62, 63.  
Sousa, João Rui de (n. 1928) — 145, 146, 172.

Tamen, Pedro (n. 1934) — 140, 141, 142, 172.  
Tavares, Salette (n. 1922) — 144, 172.  
Terra, José (n. 1928) — 124, 125, 146.  
Torga, Miguel (n. 1907) — 58, 60, 61, 62, 111, 147, 165.  
Trigueiros, Miguel (n. 1918) — 111, 170.

Vasconcelos, Mário Cesariny de (n. 1923) — 97, 119, 120, 121, 124,  
127, 171, 172, 175.  
Vaz, Gil (pseud. de Manuel Mendes Pinheiro 1898-1977) — 62.  
Viana, António Manuel Couto (n. 1923) — 130, 131, 171.