

NA SENDA DE *ORPHEU* – ALICERCES E CONSEQUÊNCIAS

Paula Morão*

Parece hoje absurdo considerar que os poetas de uma determinada geração nascem espontaneamente, sem o suporte de uma tradição que dá sentido ao que querem pôr em prática, mesmo quando pretendem apresentar-se como veículos de novidade, arrasando os seus contemporâneos mais velhos e os seus predecessores. Desde a Antiguidade Clássica que se verificam periodicamente querelas entre os antigos e os modernos (para usarmos a designação da polémica francesa do século xvii), extremando posições entre a imitação de modelos antigos e a inovação, pretendendo trazer formas artísticas e poéticas criadas *ab initio*. Tal concepção só pode fazer sentido na circunstância de implantação de ideais e práticas de quem chega à cena artística ou literária, mas, como teremos oportunidade de ver, os próprios protagonistas da defesa do novo acabam por radicar, afinal, em estratos da tradição que quiseram rasurar. Será esse o caso dos poetas portugueses reunidos na revista *Orpheu*, de 1915, a começar pelo próprio título escolhido para esta publicação que se quer nova e diferente do que se faz na época: Orfeu simboliza nos mitos gregos a própria poesia, com origem no canto e na harmoniosa conjugação da palavra poética com a música. Deste modo, as inovações (se não mesmo as rupturas) que a revista vem propor ecoam um conceito de literatura bem ancorado num intuitivo reconhecimento do carácter ancestral da poesia, cuja historicidade é manifesta e se associa à condição do poeta como *faber*, como artífice que deve saber do seu ofício e da historicidade dele para o praticar plenamente e com competência. Assim, quando lemos os dois números publicados de *Orpheu*, mais o terceiro que ficou em provas¹, não espanta encontrar formas clássicas muito experimentadas como o soneto, a ode ou a elegia, a par de temáticas modernas (as máquinas e a indústria, por exemplo), nem é motivo de

* Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Trabalha em Literatura Portuguesa dos séculos xix a xxi, Literatura Autobiográfica, Crítica Textual aplicada a textos modernos, relações entre Literatura e Artes. É membro do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, integrando o Projecto AUTOBIO – Literatura Autobiográfica – Questões teóricas e *corpora*. Entre Abril 2007 e Novembro 2009 exerceu as funções de Directora-Geral do Livro e das Bibliotecas (Ministério da Cultura).

escândalo que a par de métrica e versificação tradicionais se encontrem prosaísmos, versos brancos e longos, etc.

Procuramos então elementos de uma linhagem que sustenta os de *Orpheu*² dentro da Literatura Portuguesa, em busca do cruzamento de vozes nos alicerces da poética da modernidade³ que no chamado primeiro Modernismo ganha um peso de que os próprios se dão conta. Nessa autoconsciência poética, o destaque vai para o mais consistente de entre os colaboradores da revista, Fernando Pessoa, como em diversos escritos se comprova; apontemos alguns. Um fragmento provavelmente de 1914⁴ procede a uma listagem de «Influências», que inclui poesia em língua inglesa nos anos de formação, 1904-1905 (quando estuda na África do Sul), e acrescenta:

1905-1908 (fim) – Edgar Poe (já na poesia), Baudelaire, Rollinat, Antero, Junqueiro (na parte anticlerical), Cesário Verde, José Duro, Henrique Rosa.
1908-1909 (fim) – Garrett, António Correia de Oliveira, António Nobre.
1909-1911 – Os simbolistas franceses, Camilo Pessanha.
1912-1913 – 1) O saudosismo; 2) Os futuristas.

Outros passos da obra pessoana confirmam estas matrizes portuguesas (as que aqui nos interessam), mas vale a pena relembrar as «notas que Armando Côrtes-Rodrigues coligiu em 1914 [...] baseadas em dados fornecidos pelo próprio Poeta», publicadas «tal como se encontram» por Joel Serrão⁵. Côrtes-Rodrigues regista, para o período «1908 a 1911», estas «Influências sobre as poesias portuguesas» que Pessoa escreveu nesse período: «Garrett – Num impulso súbito, vindo da leitura das *Folhas Caídas* e das *Flores sem Fruto* começa a escrever versos portugueses.» (p. 127) No mesmo «Apêndice» (pp. 129-130), transcreve-se de um «manuscrito por Fernando Pessoa» uma outra lista de «Influências», corroborando os nomes citados no relato que o poeta açoriano de *Orpheu* fixou.

Ora, sabendo nós do papel de mentor d'os de *Orpheu* que Pessoa exerceu, não custa a crer que estas influências declaradas tenham constituído um *corpus* de leituras portuguesas comuns a todos os poetas do grupo, como aliás se poderá verificar nas páginas da revista. Passado o ano de 1915, cada um deles seguiu o seu caminho, em alguns casos abandonando a intensa vontade de ser novo e original que a revista corporiza, noutros prosseguindo-a em várias publicações periódicas, com ou sem colaboração de Pessoa. O essencial do que queremos sublinhar é o desenho de um mapa de leituras portuguesas que informam e sustêm a poesia do primeiro Modernismo, distinguindo entre esses poetas aqueles que, pela sua importância patente ou latente, podemos designar como precursores de *Orpheu* e do que se lhe segue⁶. Daremos em seguida, com a brevidade necessária, atenção àqueles autores que consideramos os mais relevantes pontos de um tal mapa.

A primeira referência obrigatória é a Almeida Garrett, em cuja obra⁷ se encontram muitas raízes de uma concepção moderna de literatura em geral, e de poesia em particular. *Lírica de João Mínimo*, o livro de 1829 em que o poeta

recolhe a sua juvenília, inclui exercícios de tradução ou glosa de autores antigos e modernos⁸ e poemas mais ou menos de circunstância (como duas odes «Ao Corpo Académico»), abrindo já caminho para a veia poética madura deste vulto cimeiro do Romantismo português. Mas talvez o mais relevante neste volume seja o prefácio, «Notícia do autor desta obra» (1828), no qual Garrett tece uma ficção em busca daquele enigmático «Senhor João Mínimo», autor da obra da qual paternal e ironicamente se distancia, documentando os tipos de poeta dos primórdios de oitocentos para de todos se distanciar, emergindo como *auctoritas* que acolhe e publica os poemas que lhe chegam num baú atulhado dos versos daquele homem que, sob a máscara humilde, esconde um erudito e é um *alter ego* do prefaciador. O autor do prefácio, nunca se nomeando, deixa no entanto entrever a sua condição autoral, distanciando-se dos versos juvenis: esta é uma ficção biográfica, que, por um lado, antecipa em quase vinte anos o narrador das *Viagens na Minha Terra*, mas por outro trabalha sobre a ficção autoral em moldes em tudo antecipadores do que os de *Orpheu* virão a praticar. A capacidade inventiva e a autoironia, aliadas ao saber técnico dos versos, prosseguem nos dois livros de poemas da maturidade – *Flores sem Fruto* (1845) e *Folhas Caídas* (1853) – e nas respectivas advertências, textos metapoéticos nos quais se constrói uma imagem de poeta (de poeta romântico) e se estabelece um protocolo de leitura, jogando com a isotopia vegetal (as *folhas* são elementos naturais, mas são também papel em que se registam os versos). Este percurso prossegue no inclassificável *Viagens na Minha Terra* (1845-1846), livro fundador a vários títulos, e antes de mais por ser pedra angular da ficção moderna em português, instituindo uma impureza de género que levanta a questão de saber como se definem as fronteiras da ficção (mais do que a de interrogar os limites do romance), problematizadas num relato de «viagens» a decorrer tanto na terra portuguesa como na mente daquele que escreve, ironiza, opina, descreve, observa. Os livros convocados são epítome suprema e magistral da obra de Garrett, mestre na técnica do verso tradicional ou na dos ritmos aprendidos com o romancista popular e no manejo de uma língua primorosamente tratada, nomeadamente no monólogo interior e no uso da oralidade. Mas não se esgota aqui o que nos seus escritos importa à matriz da escrita moderna em português: haveria que convocar, ao menos, o drama *Frei Luís de Sousa* (1843) e o seu trabalho sobre a identidade individual e nacional em crise, sobre a máscara e a culpa. Motivos e questões de poética como as que mencionamos estão porventura na origem do interesse manifesto de Pessoa, ao que acresce ainda o decisivo contributo de Garrett para a nobilitação de um estilo corrente, muito devedor da oralidade, que interessará certos textos dos de *Orpheu* (por exemplo, poemas de Sá Carneiro e de Alberto Caeiro).

Vimos que Pessoa inclui na lista das suas «influências» Antero de Quental; convém situar melhor as razões pelas quais o autor dos *Sonetos* aí se inclui, e em lugar cimeiro, como se comprovará lendo os três artigos publicados na revista

A *Águia* em 1912⁹. Observe-se como Pessoa responde à questão de saber «quando a nossa corrente principia. O seu *tom* especial e distintivo, quando começa a aparecer?» (*ed. ut.*, p. 22): estabelece uma linhagem a que voltaremos, passando por António Nobre, algum Eugénio de Castro e o Junqueiro de *Os Simples*, isto é, «o começo da última década do século dezanove»(p. 22); mas o que agora nos interessa vem a seguir, ao considerar que de¹⁰ todos eles «o precursor é Antero de Quental» (p. 22). Mais adiante explicitará o «transcendentalismo, sob forma de emoção», que no seu entender Antero representa (*ed. ut.*, p. 64). Trata-se então de salientar na poesia anterior a vertente metafísica, presente¹¹ sobretudo nos *Sonetos*, nos quais podemos seguir um filão romântico ainda, mas abrindo sobre interrogações fundadoras de uma modernidade informada por leituras filosóficas. Assim é que nos *Sonetos* encontramos um sujeito que se interroga sobre o sentido da vida e da verdade, configurando a busca através¹² de um *homo viator* a remeter para os mitos clássicos, para o motivo do cavaleiro andante e para uma entidade que se denomina «Deus» («Ignoto Deo» ou «Ignotus»¹³), um deus sem religião situado no plano da questionação metafísica, do tal transcendentalismo a que Pessoa se refere. Consolida-se em Antero, e nos *Sonetos* em especial, a figura do poeta visonário, só contra o mundo e até contra si mesmo, movendo-se¹⁴ no cenário assombrado de uma consciência individual dividida entre a reflexividade e a intervenção, entre a luta por ideias¹⁵ de um socialismo nascente e a pacificação de um sujeito angustiado e dolorista. Em Garrett e em Herculano já surgia a noite como o território de eleição para o poeta, entregue a si mesmo e ao pensamento reflexivo diante de uma natureza especular; já em Antero vemos mais claramente definir-se a poesia como um solilóquio em busca do Ideal e do Inefável («Das Unnenbare», essa «quimera» ou «misteriosa fada» de «nome» desconhecido), com o sujeito digladiando-se com um *alter ego* que designa «o meu coração», assim simbolizando a cisão interior do *eu* hiperconsciente que carrega em si «todos os sonhos do mundo» (como dirá o Álvaro de Campos de «Tabacaria»). O combate simbólico em que o sujeito se defronta consigo mesmo, como na dupla face do soneto «Mors-Amor», tem lugar «No Circo» em que o «monstro» emerge de dentro do próprio *eu*, «feito fera». A luta mortal desse combate escatológico só poderia dar lugar ao vencidismo legível em muitos dos sonetos e no poemeto «Os Vencidos». Não parece difícil reconhecer nestes traços temas e motivos que interessaram Pessoa, Sá-Carneiro e, em geral, os poetas de *Orpheu*, todos tentados pela glosa do sentido da vida a que se espera que a poesia dê resposta, mesmo que ela seja a da perfeição técnica dos versos, como é apanágio de Antero.

No entanto, do ponto de vista crítico parece pertinente acrescentar um outro paralelo entre Antero e Pessoa: ambos contribuíram decisivamente para a edificação de si como figuras míticas, ambos deixaram em forma escrita uma autobiografia ficcionada, que encontrou muito e longo eco em leituras críticas limitadas pelo logro de um programa narrativo de cariz biográfico. No caso de

Antero, referimo-nos a duas cartas: a Carolina Michaëlis de Vasconcelos e a Wilhelm Storck¹⁶. Na primeira, o poeta das *Odes Românticas* fala sobre a «coleção completa dos meus sonetos [...] desde 1860 até agora» (vinte e cinco anos, portanto), composições nas quais «têm revestido a forma poética o meu pensar e o meu sentir», acrescentando um título possível – «*Memórias duma Consciência*» (*ed. ut.*, p. 747). Por sua vez, a carta a Storck, que Antero sabia destinar-se a publicação, traça não só o esboço biográfico do seu autor como a história da sua obra, incluindo as leituras de poetas e filósofos¹⁷ que a informam. E escreve sobre os sonetos que estes são «como a notação dum diário íntimo», dando conta «da minha vida intelectual e sentimental», formando uma «espécie de autobiografia de um pensamento e como que as memórias de uma consciência» (*ed. ut.*, p. 839). Estes passos das duas cartas, que será preciso ler na íntegra e em contexto de outras, mostram a autoconsciência poética muito aguda, a par da edificação de um protocolo de leitura de contornos bem definidos: a história de um pensar e de um sentir, o diário da consciência (muito mais que da vida do sujeito empírico). Tais propósitos fazem pensar no que Pessoa fez em muitos passos da sua obra e nomeadamente n' *O Livro do Dessassossego*, e convocam também as correspondências autorreflexivas que entre os de *Orpheu* abundantemente foram trocadas, nas quais se encontram contributos essenciais à consciência poética de que os modernistas dão prova no que escrevem e publicam.

Outro poeta dos maiores do século XIX e de toda a Literatura Portuguesa, directamente reconhecido como precursor pelos modernistas, é Cesário Verde. Alberto Caeiro, que se pretende tão pequeno leitor, menciona-o expressamente no poema III de *O Guardador de Rebanhos*¹⁸, Álvaro de Campos convoca-o em dois poemas emblemáticos¹⁹, e já observámos que Pessoa o incluía na lista das leituras dos anos de formação. Na sua curta vida (1855-1886), Cesário publicou poemas dispersos em jornais, mas não pôde reuni-los em volume, o que só viria a ocorrer em 1887, por mão do seu amigo Silva Pinto. *O Livro de Cesário Verde*²⁰, em futuras edições acrescentado de outros poemas e de um importante acervo de cartas, ocupa um lugar ímpar nas letras portuguesas por diversas razões, das quais há que sobrelevar o par perfeito entre os versos de técnica impecável e a conjugação do problematizar do sujeito moderno, do tempo em que vive e da tradição que o sustenta. Poemas mais antigos²¹ mostram o aprendizado feito com leituras várias (de que sobressai a das *Fleurs du Mal* de Baudelaire, 1857), não apenas em motivos como a nevrose, o dândi ou a *femme fatale*, distante e frígida, mas também no verso (sobretudo alexandrino e decassílabo), na estrofação e no ritmo. Poemas da maturidade (se de tal podemos falar para uma vida tão breve) como «Num Bairro Moderno» (1877), «Cristalizações» (1878), «O Sentimento de um Ocidental» (1880) permitem ver a voz da modernidade emergindo na poesia portuguesa, por exemplo na tematização da própria escrita como incessante busca da perfeição dos versos e das «cousas»²², único modo de garantir

a permanência simbólica do sujeito, abolindo as circunstâncias e a temporalidade predadora²³. Mas além desta mestria que Álvaro de Campos reconhece, está em Cesário a gênese do Interseccionismo, com os geniais saltos entre trivial e épico, entre banal e sublime, de que os mencionados poemas dão exemplos abundantes: basta pensar, em «Num Bairro Moderno», na recomposição de um corpo heróico imaginada a partir de uma cesta de frutas e legumes pelo uso da «visão de artista!» adjuvada pela apolínea «luz do Sol, o intenso colorista» (estrofe 7). Desse sentido plástico e intensamente visualista se destaca a construção de um sujeito que antecipa a cisão do *eu* nos modernistas: ele é um passante e um *voyeur*, na esteira de Baudelaire; mas é também um visionário e um *voyant*, na senda de Rimbaud.

Será também pela concepção visionária do poeta que importa aos modernistas considerar Gomes Leal, em especial o de *Claridades do Sul*²⁴. Sob a égide de Baudelaire mas também com a lição de Antero, o satanismo de Gomes Leal conjuga-se com o realismo na tematização de um sujeito dândi mas com um lado nocturno e melancólico, por vezes expresso pela ironia ou mesmo pelo sarcasmo. Poemas como «A Bela Flor Azul», «O Visionário ou Som e Cor» (composto por quatro sonetos), «Nevrose Nocturna»²⁵ (com a glosa em cascata anafórica de «Bela!») exemplificam bem a arte dos versos e a problematização do sujeito dividido entre o dia, marcado pelo tédio e a melancolia *sub specie* dândi, e o ser nocturno a que corresponde o poeta visionário em luta com uma Dor maiusculada, como convém ao símbolo em que radicam duas faces bifrontes – a da poesia e a da consciência do sujeito que aquela exprime. Poemas como «A Senhora de Brabante»²⁶ tratam em quadras perfeitas a tradição decadentista e simbolista das aristocratas etéreas e falsamente felizes, escondendo afinal um filho monstruoso, espelho da negra flor do mal; por outro lado, este e outros textos de *Claridades do Sul* sugerem já o monólogo dramático, origem do teatro finissecular de que o drama estático «O Marinheiro»²⁷ é peça maior. Pessoa prestou homenagem ao poeta no soneto «Gomes Leal», que abre assim: «Sagra, sinistro, a alguns o astro baço. / Seus três anéis irreversíveis são / A desgraça, a amargura, a solidão»²⁸; neste retrato em decassílabos, muito cheio de símbolos e de assonâncias, Pessoa expressa a dívida para com o poeta da claridade crepuscular e do riso amargo que antevê o «fim de um mundo»²⁹ literal, simbólico e poético, numa interrogação a que o Modernismo dará sequência.

O primeiro dos três versos de Pessoa que agora mesmo citámos traz à colação mais um nome nesta busca dos precursores do modernismo – Eugénio de Castro, aquele que mais afinadamente teorizou e pôs em prática o que de novidade haveria no Simbolismo nacional. Desde os tempos de estudante em Coimbra, como mentor de uma das revistas de 1889 em que se assiste ao nascimento do Simbolismo português³⁰, e sobretudo nos livros da década de noventa de oitocentos *Oaristos*, *Horas* e outros³¹, Castro teoriza e pratica uma poesia que se apresenta como nova e mesmo vanguardista, orgulhando-se de usar «raros vocábulos», rimas

raras e eruditas, versos de espécie complicada e temática inovadora. O trabalho poético de Eugénio de Castro nestes livros da década de noventa mostra, de facto, o exercício de uma arte bem alicerçada nos poetas clássicos (sobretudo latinos) e franco-belgas (Théophile Gautier, Baudelaire, Verlaine, Jean Moréas, René Ghil e outros), que estão a pôr em prática avanços técnicos chegados a Portugal através de revistas e de livros conhecidos pelos estudantes de Coimbra que se envolveram em experiências poéticas plasmadas nas revistas que referimos. A pose ativa protagonizada pelo autor da «Silva esotérica para os raros apenas»³², aquele que fala aos «Bárbaros» a partir da «Torre do Conceito Puro»³³, deles horacianamente se afastando (como no ciclo de *Horas* intitulado «Longe dos Bárbaros»), constrói a novidade da sua proposta sobre modelos bem assentes numa tradição compósita: quanto à temática, tratando motivos do Antigo Testamento ou da mitologia greco-latina, e quanto às técnicas versificatórias, retomando modelos experimentados para a partir deles constituir a sua voz própria, original e ativa de superior artífice³⁴. Os exóticos lugares povoados de hieráticas princesas (Salomé, Belkiss e outras), descritos com exímia arte a combinar versos e estrofes complicados, compõem afinal cenários interiores marcados pelo onírico e pela *obscuritas* retórica, desenhando arenas em que o sujeito se interroga a si mesmo por entre os raros vocábulos em cascata. Recorde-se apenas, como exemplo, o texto porventura mais conhecido do autor – o poema XI de *Oaristos* (aquele que abre assim: «Na messe que enlourece, estremece a quermesse...»³⁵), artificiosa composição de três tipos de estrofe, duas das quais se repetem numa toada dolente, tecidas de versos de ritmo variado a criar um abrandamento dos sentidos, próprio afinal d'«Um sonho», epígrafe e fio condutor do poema. É um *morceau de bravoure*, uma plena demonstração de versatilidade técnica, inscrevendo-se no caminho da estesia moderna.

Dois poetas contemporâneos de Eugénio de Castro não podem também deixar de ser destacados nessa via: António Nobre e Camilo Pessanha. Ambos foram expressamente reconhecidos pelos da geração de *Orpheu* como mestres: vimos os seus nomes na listagem de leituras de Pessoa citada no início deste ensaio, mas temos muitas provas de que assim é. Ocupemo-nos primeiro de António Nobre, autor de *Só*, único livro publicado em vida³⁶, no qual se constrói a biografia de um sujeito exilado que se vê à distância e materializa nos poemas a sua memória, num fio narrativo coeso e perpassado de melancolia. Tudo isso se faz em versos de aparente simplicidade, que não resiste a uma análise mais atenta, na qual se detecta a técnica exímia do alexandrino, do decassílabo, de outros metros ainda, e o uso tanto de formas mais breves, como o soneto ou a elegia, ou mais longas, como o poema paradramático servindo-se de uma elaborada sobreposição de vozes em contraponto³⁷, ou sofisticadas composições de regularidade sem mácula, por detrás da aparente simplicidade dos ritmos da oralidade coloquial (como «Lusitânia no Bairro Latino», «Purinha», «Males de

Anto – I»³⁸). Nobre usa a língua nos seus vários registos (do erudito ao popular), transformando-os em matéria poética para expressar um universo interior complexo, que tematiza a infância como idade de ouro e de inocência, ou o contraste campo/cidade para sugerir a estesia de um sujeito ironicamente distanciados de si mesmo, à beira da cisão que os modernistas levarão mais longe. Pessoa escreveu sobre ele um texto essencial na mitologia deste poeta e do que nele leu o principal mentor de *Orpheu* – «Para a memória de António Nobre»³⁹; «Quando ele nasceu, nascemos todos nós», escreve Pessoa, no que será uma homenagem e um reconhecimento justo do seu papel de precursor. Por sua vez, Mário de Sá-Carneiro aprendeu com o poeta do *Só* a tratar o infantilismo e o desdobramento especular entre o *eu* e o outro de si a que se dirige como um *tu*; nos *Indícios de Oiro*, Sá-Carneiro faz um retrato estilizado e simbólico de Nobre no poema em duas quadras «Anto»⁴⁰ (título a citar o hipocorístico irónico usado no *Só* para designar a face infantil e simultaneamente dândi do protagonista), e vários passos da sua obra convocam o vulto daquele que, no soneto 13, de sincopada sintaxe pré-modernista, escreveu um verso que antecipa Sá-Carneiro: «Falhei na Vida. Zut! Ideais caídos!» (*ed. ut.*, p. 129). Por outro lado, o dialogismo já apontado e o cruzamento de planos diversos e não simultâneos é clara antevisão do interseccionismo, tecido precisamente dessa dificuldade em dizer num texto só a multiplicidade de níveis em que a consciência do sujeito inquieto se dispersa, em luta consigo mesmo.

Quanto a Camilo Pessanha, autor de um só livro (como Cesário e Nobre), a importância de *Clepsydra*⁴¹ para os de *Orpheu* é expressamente reconhecida: veja-se a carta que Pessoa, em nome da revista, escreve para Macau⁴² convidando Pessanha a colaborar no n.º 3 da revista, propondo-lhe um número de páginas («entre dez e vinte») muito superior ao habitual (à volta de oito páginas). A admiração por Pessanha é manifesta⁴³, tanto mais que o director de *Orpheu* propõe uma lista dos poemas que já conhece e que gostaria de incluir, deixando assim entrever o seu próprio critério de gosto⁴⁴. As características da poética *sui generis* de Pessanha tornam perfeitamente compreensível o interesse dos modernistas, a que Pessoa dá voz: aos temas e motivos simbolistas (Ofélia, Vénus e outros mitos; metáforas líquidas ou minerais; glosa da *vanitas* e do tempo que tudo consome; a vida encarada como uma batalha de que se sai vencido; etc.) junta-se a dissolução pré-modernista da unidade discursiva, tornada instável, fragmentária, incompleta por natureza. O sujeito retira-se de cena, encara-se como um outro, um *écrã* distanciados que se entrevê no espelho das águas paradas⁴⁵, separado de si e da consciência racional das coisas. Tal dissolução, no entanto, surge em poemas sábios e perfeitos do ponto de vista técnico, como se afinal houvesse um enquadramento propriamente poemático que opõe uma barreira sólida a um mundo prestes a deixar de ter sentido. O conjugar destas vertentes encontra-se também em Sá-Carneiro e em Pessoa. Por exemplo, o estoicismo de Ricardo Reis, dividido

entre a inquietação e a serenidade, conduz à sagueza daquele que se contenta com o que tem na jornada simbólica em busca do mais profundo *eu*; a aparente simplicidade do mundo de Caeiro vai na mesma direcção. A lição de Pessoa passa portanto para os modernistas de modos complexos, somando aos recursos estilísticos, retóricos e versificatórios de grande rigor um universo de temas e motivos constantemente presente nas obras que escrevem.

Façamos ainda referência a um autor indispensável neste quadro de precursores do modernismo – António Patrício, sobretudo o autor de textos dramáticos (*O Fim*, 1909; *Pedro o Cru*, 1918; *Dinis e Isabel*, 1919; *D. João e a Máscara*, 1924⁴⁶). Alegorias da História portuguesa em tempo de passagem entre a Monarquia e a República, palco de descrenças e desistências mas também de denúncias e de esperança em algo de novo, as peças de Patrício tematizam a decadência dos valores, a agonia de um tempo povoado de sombras, espectros e fantasmas, incorporando um pessimismo bebido em Nietzsche para erguer personagens reais (D. Pedro, D. Dinis e D. Isabel) ao lado de emblemas da descrença como um D. João carregado da simbologia decadente e da espessura tradicional do «burlador de Sevilha». Retratos alegóricos do presente, estas personagens movem-se em textos que muito se aproximam do teatro da época, tanto aquele de que Ibsen e Strindberg são vultos maiores, como do teatro estático que os simbolistas praticaram: não se trata já, para eles, de representar personagens realistas, mas de evidenciar a fragmentação de um mundo cheio de vozes ecoando à procura de um sentido para as coisas. Quer nos contos de *Serão Inquieto* (1.^a ed. 1910) quer na obra poética⁴⁷ se prolonga este universo de riso magoado, de águias decadentes («Diálogo com uma Águia») ou prostitutas frequentadas por dândis entediados («Suze»), caindo numa indiferença próxima da abulia. O autor, diplomata, está literalmente longe das revistas e movimentos do início do século xx, mas a sua obra serve de contraponto às dos seus contemporâneos de *Orpheu*: laços temáticos e práticas poéticas unem-nos mais do que os separam, numa concordância que a todos situa como pedras angulares da escrita em português.

Haveria que juntar aos autores que tratámos outros que Pessoa referencia como leituras do seu período de formação. Não procurámos a exaustividade, nem a ponderação de todos os nomes que ele refere, antes distinguindo aqueles que criticamente nos parecem os mais relevantes vestígios de uma linhagem portuguesa reconhecida por Pessoa e pelos seus companheiros. Autores canónicos todos, todos dão a ler, quando vistos em panorama e em sequência cronológica, os alicerces da escrita moderna em português.

Referiremos agora, ainda que brevemente, ecos de *Orpheu* na geração de *presença*, conhecida como um segundo Modernismo – sendo o primeiro justamente o dos poetas que se juntaram na revista de 1915. Não podemos passar em claro o facto de ter sido obra das edições *presença* a primeira publicação de *Indícios de Oiro*, dada à estampa em 1937, a que se vem juntar em 1939 a segunda

edição de *Dispersão – Doze poesias por Mário de Sá-Carneiro*⁴⁸, com desenho de capa de Julio (irmão de José Régio). No próprio corpo da revista começara, aliás, a atenção dos presencistas à obra dos que os precederam: logo no n.º 3 de *presença* (8 de Abril de 1927⁴⁹), e em lugar de abertura, se lê o artigo de Régio «Da geração modernista», referindo-se aos «futuristas», que enumera⁵⁰ para depois destacar Sá-Carneiro, Pessoa e Almada; no n.º 5 (4 de Junho de 1927) incluem-se poemas de Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa⁵¹, e no n.º 6 (18 de Julho de 1927) publicam-se «Três odes» de Ricardo Reis. Em outros números prossegue a publicação de textos dos de *Orpheu*, dando abundantes provas do apreço que os poetas da *presença* têm pelos da revista de 1915.

Neste quadro sumário de relações entre os dois modernismos cabe mencionar João Gaspar Simões, cuja relação com Fernando Pessoa no âmbito da *presença* está bem patente nas trinta e nove cartas endereçadas pelo poeta a Simões entre 1929 e 1934⁵²; em 1950 o crítico virá a publicar a primeira (e polémica) biografia de Pessoa, que não descarta o seu contexto geracional⁵³. Também Adolfo Casais Monteiro se carteceu com Pessoa, num epistolário que inclui as cartas de Janeiro de 1935 vulgarmente designadas «cartas sobre a génese dos heterónimos»⁵⁴, e sobre o poeta escreveu notáveis ensaios⁵⁵. Nas obras críticas sobre Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e outros poetas de *Orpheu*, bem como nas correspondências mencionadas, torna-se patente que os homens da geração presencista se reconhecem herdeiros dos de *Orpheu*.

Deve ainda assinalar-se o pioneirismo de José Maria dos Reis Pereira (usando para a circunstância académica o nome civil, e não o pseudónimo José Régio) que, na sua dissertação de licenciatura, no ano de 1925⁵⁶, incluía já um capítulo sobre «O modernismo em Portugal», acrescentando páginas dedicadas a Sá-Carneiro e a Pessoa; na Universidade de Coimbra daquele ano de 1925, foi um risco assumido pelo jovem crítico que viria a ser um dos mentores da *presença*. Mas é porventura na obra para teatro de José Régio que de modo mais substancial se presta homenagem a estes antecessores. Referimo-nos ao livro primeiro editado em 1957 *Três Peças em Um Acto*, que inclui «Três máscaras – Fantasia dramática», «O meu caso – Farsa em um acto» e «Mário ou eu próprio – o outro – Episódio tragicómico em um acto»⁵⁷. O primeiro destes textos tem como «Figurantes» (assim se regista na didascália) «Columbina», «Pierrot», «Mefistófeles» e «A dona de casa», dando a ler nesta lista de personagens um conhecimento de matrizes de origem diversa, com as quais o texto joga. A segunda das *Três Peças* tem como principais «Figurantes» uma série de personagens, entre as quais se contam uma «atriz» e o «autor», num *divertissement* pirandelliano que toma como objecto o próprio teatro. É, no entanto, a terceira das peças, «Mário ou eu próprio – o outro – Episódio tragicómico em um acto», a que mais importa considerar no quadro da herança modernista da *presença*: ao título junta-se a dedicatória «À memória do grande Poeta que inspirou este episódio», tornando explícita a referência a

Sá-Carneiro. Aqui os «Figurantes» são «Mário», «o outro» e «gente de circo», tratando da questão identitária e da alteridade a partir da figura do poeta de *Dispersão*, citando textos seus e urdindo uma farsa em que se defrontam as faces conflituantes de um *eu* que se busca no intervalo entre «Mário», o «Esfinge Gorda», «o Papa-Açorda», «o outro» e diversas designações do protagonista que Régio foi buscar à leitura atenta da obra do autor de *Céu em Fogo*. «O outro» tem nalguns passos do texto a configuração de um «Anjo», personagem cara a Régio, em cuja obra também se lê uma luta simbólica que tem por arena um *eu* dividido, se não mesmo dilacerado⁵⁸ – motivo eminentemente modernista, dominante em *Orpheu* e nas obras de Pessoa ou de Sá-Carneiro.

Não é esta a ocasião de prosseguir na senda das consequências de *Orpheu* na Literatura Portuguesa, o que vem sendo persistentemente estudado por autores como Fernando J. B. Martinho⁵⁹; a continuação de tal percurso seria demorada e ocuparia um espaço que nesta ocasião não temos. Fique porém bem clara a convicção, que os textos demonstram, de que a revista *Orpheu* e os principais poetas que nela participaram (Sá-Carneiro e Pessoa) ocupam um lugar de charneira na Literatura Portuguesa: para aí confluem os autores de oitocentos cujas obras a distância nos permite designar como precursores; e daí partem em múltiplas direcções os autores nacionais dos séculos XX e XXI, construindo obras que, querendo-o ou recusando-o, se inscrevem na tradição de que procurámos traçar um retrato.

Resumo: A revista *Orpheu* (1915), de que são nomes principais Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, é reconhecidamente o centro do Modernismo português. Mas há no século XIX autores em cujas obras são já visíveis caminhos que a poesia de novecentos desenvolve, como é o caso de Garrett, Antero de Quental, Cesário Verde, Camilo Pessanha, entre outros. Nas obras dos presencistas, por sua vez, dar-se-á de múltiplos modos continuidade ao projecto desenvolvido pelos poetas contemporâneos de Pessoa.

Palavras-chave: República, Modernismo, precursores.

Abstract: *The review Orpheu (1915), of which Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro are the main figures, is noticeably the center of Portuguese Modernism. However, in the works of a number of nineteenth century authors (such as Garrett, Antero de Quental, Cesário Verde and Camilo Pessanha, among others) some tendencies that twentieth century poetry will develop are already perceptible. In the works of presencists, on the other, the project established by Pessoa's contemporaries will be led forward in multiple ways.*

Key-words: Republic, Modernism, precursors.

- ¹ *Orpheu – Números 1 & 2 – Provas de página do terceiro número*, edição facsimilada, prefácio de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Contexto, 1989.
- ² Uso a expressão que Pessoa cunhou no título do artigo «Nós os de Orpheu» (*Sudoeste*, n.º 3, Nov. 1935, p. 3); cf. *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pp. 522-523.
- ³ Para um entendimento do conceito e da sua aplicação ao caso português, consultem-se, por exemplo: Fernando Guimarães. *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Presença, 1994; Helena Carvalhão Buescu. «Modernidade», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenação de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, 2008.
- ⁴ Fernando Pessoa. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução e edição de Joel Serrão, Lisboa, Inquérito, s.d [2.ª ed: 1959], p. 130. Pode consultar-se o mesmo em: Fernando Pessoa. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, edição e posfácio de Richard Zenith, colaboração de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 150.
- ⁵ Fernando Pessoa. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução e edição de Joel Serrão, Lisboa, Inquérito, s.d [2.ª ed: 1959]. As «notas» mencionadas constam do apêndice, pp. 120-130.
- ⁶ A este propósito há que consultar, de Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea* (Lisboa, Sá da Costa, 1977). O volume abre com o capítulo «Os Primeiros dos Modernos», composto por três ensaios indispensáveis («Os Precursores», «Cesário Verde», «Apontamento sobre António Nobre»), além de outros que compõem o capítulo «A Transição».
- ⁷ *Obras de Almeida Garrett*, 2 volumes, Porto, Lello & Irmão, s.d.
- ⁸ São poemas do período de formação, evidenciando o magistério do tio Frei Alexandre da Sagrada Família quanto às línguas e literaturas clássicas, mas dando conta já de leituras com outras origens. Considerando apenas as epígrafes, temos versos (citados na língua de origem) de Virgílio, Catulo, Horácio, Terêncio e Anacreonte; ou de Racine e Chénier, e de Shakespeare, Thompson, Young, Milton e Byron. Além dos portugueses Camões e Filinto Elísio.
- ⁹ Trata-se de «A Nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada», «Reincidindo» e «A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico», publicados n' *A Águia*, 2.ª série, respectivamente nos números 4 (Abril 1912), 5 (Maio 1912), 9, 11 e 12 (Setembro, Novembro e Dezembro 1912). Seguimos o texto dos artigos no volume *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pp. 7-17, 18-35 e 36-67.
- ¹⁰ De entre as muitas edições dos *Sonetos* de Antero de Quental podem utilizar-se as seguintes, com critérios de organização muito diversos e por isso mesmo complementares: *Sonetos*, edição organizada e prefaciada por António Sérgio, Lisboa, Sá da Costa, 1984; *Sonetos*, organização, introdução e notas de Nuno Júdice, Lisboa, IN-CM, 1994. Ambas as edições reproduzem o importante prefácio de Oliveira Martins (1886). As citações seguem neste artigo a segunda destas edições.
- ¹¹ Títulos de dois dos sonetos (*ed. ut.*, pp. 41 e 131).
- ¹² Vejam-se poemas de *A Harpa do Crente* como «Mocidade e morte», «Deus» ou «Tempestade». Cf. Alexandre Herculano, *Poesias – Tomo I*, prefácio e revisão de Vitorino Nemésio, Lisboa, Bertrand, 1977.
- ¹³ O soneto «Das Unnenbare» pode ler-se na p. 85 da edição utilizada.
- ¹⁴ Respectivamente, pp. 118 e 132 da edição utilizada.
- ¹⁵ Com outros de temática similar, este poemeto faz parte de um livro que Antero queria ver destruído; felizmente havia dado cópia a Oliveira Martins, que não respeitou a vontade

do amigo dilecto. Veja-se a propósito a p. 528 do prefácio de Martins aos *Sonetos* na edição Sá da Costa (1984), onde também é útil ler a nota de António Sérgio ao «Apêndice» dos *Sonetos* (p. 255). Na edição organizada por Nuno Júdice para a Imprensa Nacional, o poemeto está nas pp. 191-193. Consulte-se ainda: Antero de Quental. *Hino da Manhã e Outras Poesias do Mesmo Ciclo*, ed. Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

- ¹⁶ Antero de Quental. *Cartas II – 1881-1891*, organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Universidade dos Açores /Ed. Comunicação, 1989; «Carta n.º 465. A Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Vila do Conde, 7 de Agosto [1885])» e «Carta n.º 524. A Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio 1887)», pp. 747-749 e 833-840.
- ¹⁷ São nomes como Hegel, Michelet, Proudhon, Hartmann, Leibniz, Kant, Heine, etc.
- ¹⁸ «Leio até me arderem os olhos / O livro de Cesário Verde. / Que pena que tenho dele! Ele era um camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade. / [...]». Alberto Caeiro, *Poesia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 26.
- ¹⁹ «E que misterioso o fundo unânime das ruas, / Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre, / Ó do ‘Sentimento dum Ocidental!’», in «Dois Excertos de Odes (Fins de Duas Odes, Naturalmente) – II»; «Há quem olhe para uma factura e não sinta isto. / Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.», in «Ode Marítima». Cf. Álvaro de Campos, *Poesia*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 95 e 139.
- ²⁰ Citamos a mais recente proposta de edição crítica: Cesário Verde. *Cânticos do Realismo e Outros Poemas* [seguidos de] *32 Cartas*, edição de Teresa Sobral Cunha, com prefácio de Fialho de Almeida e estudo crítico de Fernando Pessoa, Lisboa, Relógio d’Água, 2006 (ver recensão crítica de Paula Morão, *Românica*, n.º 16, 2007, pp. 225-229). Há que consultar também a *Obra Completa de Cesário Verde*, edição, prefácio e notas de Joel Serrão (Lisboa, Livros Horizonte, 1992), ou, mais recente, *Poesia Completa – 1855-1886*, fixação de texto e nota introdutória de Joel Serrão, revisão e notas de Jorge Serrão, Lisboa, Dom Quixote, 2001.
- ²¹ Por exemplo «Meridional – Cabelos» (1874; primeiro título: «Flores venenosas I – Cabelos», clara alusão a Baudelaire), «Deslumbramentos» e «Frígida» (1875), ou «Humilhações» (1887).
- ²² Já em «Nevroses — Contrariedades» se lia: «E apuro-me em lançar, originais e exactos, / / Os meus alexandrinos.» E em «O Sentimento dum Ocidental» (secção III): «E eu, que medito um livro que exacerbe, / Quisera que o real e a análise mo dessem; [...] Não poder pintar, / Com versos magistrais, salubres e sinceros, / A esguia difusão dos vossos reverberos, / E a vossa palidez romântica e lunar!»
- ²³ «Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!», IV, estrofe 37.
- ²⁴ Gomes Leal. *Claridades do Sul*, edição de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998 (1.ª edição: 1875; 2.ª edição, revista e aumentada, 1901). Da colecção das Obras de Gomes Leal editadas por Seabra Pereira constam até ao presente oito volumes, com introduções cuja leitura se recomenda.
- ²⁵ Cf. edição utilizada, pp. 52, 148-151, 201-204.
- ²⁶ Cf. edição utilizada, pp. 243-245.
- ²⁷ O *Marinheiro – Drama Estático em Um Quadro*, de Fernando Pessoa, teve a primeira publicação no n.º 1 de *Orpheu* (pp. 27-39 da edição fac-similada referida na nota 1).
- ²⁸ «Gomes Leal», in *Ficções do Interlúdio – 1914-1935*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998; p. 84.
- ²⁹ Referência a outra obra de Gomes Leal: *Fim de Um Mundo — Sátiras Modernas*, edição de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

- ³⁰ *Bohemia Nova e Os Insubmissos seguidas de Nem Cá Nem Lá e Bohemia Velha*, reprodução facsimilada, edição e prefácio de Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 1999. Eugénio de Castro é o mentor de *Os Insubmissos*; Alberto de Oliveira e António Nobre publicam na *Bohemia Nova*.
- ³¹ *Obras Poéticas de Eugénio de Castro, Tomo I – Oaristos – Horas – Silva – Interlúdio – Belkiss – Tirésias*, reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2001; *Obras poéticas de Eugénio de Castro, Tomo II – Sagamor – Salomé e Outros Poemas – A Nereide de Harlém – O Rei Galaor – Saudades do Céu*, reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2002.
- ³² Texto de abertura de Horas, *ed. ut.*, p. 129.
- ³³ *Horas, ed. ut.*, p.139.
- ³⁴ Encontrar-se-á maior desenvolvimento da importância de Eugénio de Castro para os modernistas no verbete que sobre este poeta publicámos no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenação de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, 2008.
- ³⁵ Cf. edição utilizada, pp. 94-97.
- ³⁶ 1.^a edição – Paris, Léon Vanier Editeur, 1892; 2.^a edição, revista e aumentada: Lisboa, Guillard, Aillaud e C.^a, 1898. Importa referir as duas edições por elas serem radicalmente diferentes, o que em si mesmo é elemento fundamental da poética e da consciência autoral de Nobre; ver a esse respeito: Paula Morão. «A edição crítica do Só – Alguns fundamentos e pressupostos», in *Retratos com Sombra – António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim, 2004, pp. 91-124. Usamos a reprodução tipográfica da 2.^a edição (1898), prefácio e edição de Paula Morão, Porto, Caixotim, 2000.
- ³⁷ V. g. em «António», «Os Figos Pretos», «Poentes de França», «À Toa» ou na secção II de «Males de Antão»; cf. *ed. ut.*, respectivamente pp. 13-21, 66-67, 86-88, 89-90, 170-172.
- ³⁸ Cf. *ed. ut.*, pp. 25-35, 39-44, 159-169.
- ³⁹ Primeiro publicado em *A Galera*, 5-6, 25 Fevereiro 1915; cf. *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pp. 100-101.
- ⁴⁰ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996; p. 95.
- ⁴¹ Camilo Pessanha. *Clepsydra*, 1.^a edição: 1920. Seguimos *Clepsydra – Poemas de Camilo Pessanha*, edição crítica, estabelecimento de textos, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.
- ⁴² Está hoje provado que Pessanha passou largos períodos em Lisboa durante os anos de vida em Macau, deitando por terra leituras erróneas que o não consideram; na capital frequentava alguns cafés, onde os de *Orpheu* o conheceram. Cf. Daniel Pires e Júlia Ordóric, *Espólio de Camilo Pessanha – Inventário*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2008, pp. 114-116. E ainda: Paulo Franchetti, *O Essencial sobre Camilo Pessanha*, Lisboa, IN-CM, 2007.
- ⁴³ «Logo da primeira vez que [nos] vimos, fez-me V. Ex.^a a honra, e deu-me o prazer, de me recitar alguns poemas seus. Guardo dessa hora espiritualizada uma religiosa recordação. Obtive, depois, pelo Carlos Amaro, cópias de alguns desses poemas. Hoje, sei-os de cor, [...] e são para mim fonte contínua de exaltação estética.» (Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998; carta n.º 83, «A Camilo Pessanha», pp. 183-184).
- ⁴⁴ Pessanha não terá respondido à carta, e poemas seus não constam das provas de página do número 3 de *Orpheu*, vindo a aparecer em outra das revistas modernistas, *Centauro*, em 1916. As relações entre Pessanha e Pessoa foram estudadas pela primeira vez na revista *Persona* (direcção de Arnaldo Saraiva e Maria da Glória Padrão; cf. n.º 10 – Julho 1984, e n.ºs 11/12 – Dezembro 1985).

- ⁴⁵ «Singra o navio. Sob a água clara / Vê-se o fundo do mar, d'areia fina... / [...] / E a vista sonda, reconstrue, compara.» («Vénus – II», *ed. ut.*, p. 111).
- ⁴⁶ António Patrício. *Teatro Completo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982.
- ⁴⁷ António Patrício. *Serão Inquieto*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979; *Poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.
- ⁴⁸ A primeira edição deste livro de Mário de Sá-Carneiro data de 1913.
- ⁴⁹ Utilizamos a edição fac-similada compacta de *presença*, 3 volumes, Lisboa, Contexto, 1993. Os textos de José Régio podem ler-se em *Páginas de Doutrina e Crítica da 'presença'*, Porto, Brasília Editora, 1977. Veja-se ainda o texto sobre Mário de Sá-Carneiro no volume de Régio *Ensaios de Interpretação Crítica*, Lisboa, IN-CM, 2009.
- ⁵⁰ «Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa»; cf. José Régio, «Da geração modernista», *presença – Folha de Arte e Crítica*, n.º 3, 8 de abril de 1927, pp. 1-2.
- ⁵¹ São eles: de Sá-Carneiro, «Ápice» (apresentado como «inédito» datado de «Paris, Agosto 1913»), de Campos o texto em prosa «Ambiente», de Pessoa três quadras com o título «Marinha».
- ⁵² *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, Lisboa, Europa-América, 1950 (2.ª edição, Lisboa, IN-CM, 1982). Cf. Fernando Pessoa, *Correspondência – 1923-1935*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- ⁵³ João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa – História de Uma Geração*, Amadora, Bertrand, 1951. Nas edições subsequentes o autor reviu e aumentou o volume por diversas vezes.
- ⁵⁴ Cf. Fernando Pessoa, *Correspondência – 1923-1935*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999. As cartas trocadas entre Casais Monteiro e Pessoa (recebidas e enviadas) podem ler-se no Apêndice do volume recolhendo os ensaios do crítico sobre ao autor da *Mensagem*: Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, organização de José Blanco, Lisboa, IN-CM, 1985.
- ⁵⁵ Reunidos no volume organizado por José Blanco que se referiu na nota anterior. Veja-se ainda de Casais Monteiro a obra que indicámos na nota 6.
- ⁵⁶ O título original da dissertação de 1925, escrita em 1924, era *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*. Nas edições posteriores (a partir de 1941), assinadas já com o pseudónimo José Régio, este ensaio veio a chamar-se *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Utilizamos a 4.ª edição, Porto, Brasília Editora, 1976.
- ⁵⁷ José Régio, *Três Peças em Um Acto – Teatro*, 1.ª ed. 1957. Usamos a 3.ª edição, Porto Brasília Editora, 1980.
- ⁵⁸ *Jacob e o Anjo – Mistério em Três Actos, Um Prólogo e Um Epílogo* (1953) é porventura a obra em que essa temática está mais directamente visível, mas há traços dela em outros volumes do autor; sirvam de referência *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), *Biografia – Sonetos* (1929), ou abundantes passos de *Confissão dum Homem Religioso* (póstumo, 1971).
- ⁵⁹ Veja-se *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – Do Orpheu a 1960*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa – Biblioteca Breve, 1983; Fernando J. B. Martinho tem continuado a estudar a linhagem do Modernismo em muitos outros ensaios mais recentes.

