

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 sintácticas, no plano das estruturas retóricas»<sup>2</sup>.

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

Em evocação comemorativa do cinqüentenário da publicação do *Orpheu*, José de Almada Negreiros atribuiu a Fernando Pessoa o papel de *iniciador* das três correntes que essencialmente definem o nosso primeiro modernismo, o paulismo, o intersecionismo e o sensacionismo: «Uma característica do «Orpheu» (a qual chegou a ser hilariante) era a de pepassar 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 sandosismo, o «Orpheu» tinha três ismos criados suas por Fernando Pessoa: o paulismo, intersecionismo, 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 intersecionismo 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 cinqüentenário 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 «saúdosa 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 estíma reuniu e cujas actividades soube coordenar na mesma avançada heróica de libertação estética e de amplitude literária» <sup>28</sup>, podendo, assim, sustentar que «no fundo todo o movimento de *Orpheu* [era] obra construíva», 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 costumeado 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 15 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 dalguém: 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>.

Vejamos, 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 Arnaldo 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 atri-

buía, em 1912, à nova poesia portuguesa, i.e., à poesia saudosista, o «vago», e «subtiliza» e a «complexidade» (O. Pr., p. 382) e que foram programaticamente transfeitos<sup>34</sup> para o poema que dá início à maneira paulica, «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», «rascar 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 paulica, as liberdades que ela se permitia, sobretudo no plano sintáctico, em flagrante despreito 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>. Oscar Lopes, por seu turno, na *Literatura Portuguesa II*, consideraria as poesias «subcritas 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 «Áptocose»), chega à conclusão de que, nos poemas menores do grupo, «o Paulismo se [idliu] [...] 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 paulica em linguagem 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 rproduz 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 Iudismo 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 contradiado, 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 paulica», e, dentro dos cânones que ela estabelecia, publicara nesse mesmo ano Alfredo Guisado *Distância*. Os treze sonetos publicados no n.º 1 do *Orpheu*, incluídos três anos depois em *Ânfora*, mantêm-se fiéis ao espírito paulico, 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 abstraccionista 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 «Paulis», em moda, e de Sá-Carneiro,

que melhor que nenhum outro soube adaptar o patuismo às exigências do seu génio poético: os compostos por justaposição, a atribuição de insólitos regimes a certos verbos<sup>44</sup>, o abuso das máiusculas, a presença obsessiva de determinados lexemas como «Cor», «Dor», «Oiro», «Ser», «Distância», «Longe». No resto, pela temática, pelas imagens, o patuismo de Alfredo Guisado é bem aquela corrente «cujá primeira manifestação nítida foi o simbolismo», para nos socorremos de palavras de Pessoa (O. Pr., p. 429). Um patuismo 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>.

Luis 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 *Centuro*, 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». Transcreve-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 vé-los, quando sorrise / daquela margem imaginária, / — tão só dos sonhos imortais! — / à hora em que a flauta débil / suspira os seus fingidos ais. // E de ouro a hora em que te espero / nesta paisa-

gem 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 repercutiu 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 Amoroso», 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 Esperancoso»<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 figuras, 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 *Men-*

sagem e que, em 1929, entre os publicados ou escritos, poderia conhecer.

«Canção», publicado no mesmo número da *presença*<sup>51</sup> que «Êcloga», 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 / sustar 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 para 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 subtils 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 conjunto 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 «Êcloga» 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.

Luis 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 Tétrulo 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 álcóol 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 despetar as suas melhores potencialidades, não o forçando a abjurar do gosto decadente da sua 1.ª 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 patilismo 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.º 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 «16» 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 patilismo (Cf. «Balouçar de cimos de palmar...» (O. P., p. 108): «E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...», *Orpheu* 1, (3.ª 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 hetero-

nímica, já se encontrava cansado do patilismo 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», saudou-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 que em 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, escorramente 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 *abreviada* 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 Alvaro de Campos. São admiráveis, geralmente completando essa obra» (p. 174) — é conhecido. No poema «Mannure», 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 Alvaro 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, onomatopéias exóticas em vários corpos tipográficos»<sup>60</sup>.

A Mártir 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 orfíca 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 verificasse 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 epítáfio 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 «*catástris* de Fernando Pessoa se processou através de Mártir 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 Herald* 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 «Assas»<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 intersecciona ideias como [os] planos [...] múltiplos e livres, *desdobrados*, que se enclavinham, se transmudam, sobobram, 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 dum 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 elle os apreciar, verti em francês alguns excertos dos meus livros e dos admiráveis trabalhos de Fernando Passos. Zagorianski maravilhou-se. Passava-o como, num país tão diverso, surgira qualquer coisa de vagamente semelhante, — garantia — ao espirito 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, «Dificador 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 resurso a um nome familiar, íntimo, «Jó», o que evidencia a *proximidade* a que a «plêiade» 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 candeiro 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 eles, futuristicamente em sintonização total com o seu tempo, com o «assombro» do seu tempo. O pintor Lyster Franco,

sob o pseudônimo Kernok, saúda o «gran Jô» e, depois de uma abertura tipicamente futurista, na celebração da «Luz», do «movimento», do «espirlilar do fumo ascensionante das grandes Fábricas», multiplica-se exclamativamente em frases que tentam fixar a revelação que para ele constituiu a leitura de «Quadrado Azul», de Almada: «passei agora no Chardon 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 vertigemi! / Salvé, ó Jói Salvé ó gran Jô!!! / Agora, já não há ponte, mas há «Quadrado Azul.» Trevas esturpidez aos que não o compreendam; Luz diante 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, diretor 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 / Ânima!». 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 Heraldo*, e dedicado aos «Futuristas do Heraldo os únicos que [o po-

diam] sentir», Nesso, ao mesmo tempo que proclamava a sua fidelidade ao futurismo, a tudo o «que tem *Vida, Movimento, Ânima, 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 Zarathustra* e do Sá-Carneiro da fixação lapidária de certas ousadias 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 Horras», 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 Caetano (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 ine-

quivocamente 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, / Cãd'aver 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 «saude 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 médicos — 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 enchem a barriga de Camões!») — e o Portugal do «sonho», o

#### IV / PESSOA E A PRESENÇA

Portugal por haver, o que «fica para depois», ideado na «saude 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 limita 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.»

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 abria 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 «órfnicos», 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 Alvaro de Campos ou Aparentamentos sobre os Aparentamentos 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 inserida 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, cultivava 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 paulismo 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 errantes»; «Nos acenos perdidos das palmeiras») indícios de uma leitura de «Impressões do Crepúsculo» («Pauis de roçarem ânsias [...]»; «Balouçar de cimos de palmat...»), publicado, como é sabido, pela primeira vez em 1914, denotando ainda o soneto, apesar de percutir uma mais moderada nota paúlca, 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 precisa-

mente 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 sobte 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 *outrós* («Lembras-te do Orfeu aquela tua revista tão de ti / Lembrada e acarinhada?»). As «contradições», as «antíteses», os «oximoros» em que se apoiam as reflexões sobre a morte e o tempo na segunda parte do texto, permitindo, *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» («A 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 epicédeos da língua portuguesa»<sup>87</sup>, a grande amizade com que o autor da *Mensagem* o distinguu. 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 exilado. 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 *ouvir*, já lhe não pode valer para o ajudar a suportar, com a sua «lúcida visão — / estranha, sensuálissima, mordente», o «idiotismo», a «intriga» e a pasmacreira 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 baco, 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 inscribir 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.ª 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. P., 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 Alvaro 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, «todos quantos [a] 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 Alvaro 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 «Tabua Bibliográfica» referente a Pessoa foi inserida 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 estrênuo 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. Ficará 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 considerava Carlos Queiroz «discípulo directo» de Pessoa pelo facto de com ele ter longa e intimamente convivido, dando, por outro lado, 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 apresenta à de Alvaro 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 «artequins», como sugere Maria Teresa Arsenio Nunes na «apresentação crítica» a *Poesia da "Presença"*<sup>102</sup>, e, poderia acrescentar-se, sob o influxo também do desvario verbal de um Sá-Carneiro<sup>103</sup> no poema publicado em *Orpheu 1* (o 16): «As mesas do Café endoido-

ceram 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 Antônio 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 Torgal, Alberto de Serpa, Marques Matias]), haverá ecos de textos pessoanos? Que Régio admirava Pessoa é 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». Toma-se, no entanto, evidente que Régio era mais sensível à poesia *dramática* e *espontânea*, 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 relevaria 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*... *inllecta*, «dentro do pendor explicativo e pormenorizante do estilo regiano», num sentido que obviamente se afastava da «contensão do Pessoa orfónimo»<sup>108</sup>.

Edmundo de Bettencourt, que, segundo Herberto Helder, seria «uma das pouquíssimas vozes modernas entre o miagre 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 vigi-

lante na organização dos textos — de uma «surrealidade» que se situa mais num plano vivencial do que na observância de quaisquer propósitos pro\_ amáticos, 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 intersecionismo — *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 Oscar Lopes <sup>10</sup>, de Pessoa 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>11</sup>.

O *desencontro* de Miguel Torga com Pessoa, a propósito da opinião deste — subscrita, aliás, pelo «Sr. Engenheiro Alvaro de Campos» — sobre *Rampa*, livro de poemas publicado em 1930 pelas Edições «Presença», não o impediu de se mostrar receptivo à ligação que encerrava a *Mensagem* de «Mestre» Pessoa, vinda a público em 1934 <sup>12</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>13</sup>, «Poeta da Poesia / Sibilina e cauta» e uma referência ao autor de *Mensagem* como discípulo de Vieira <sup>14</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 «linguagens poéticas de ambos prosseguem diferentes percursos, mesmo quando intertextualmente se cruzam» <sup>15</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 desse mar futuro», O. P., p. 75). Os três primeiros ver-

soos 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 *finjimento*, da *insinceridade*, da *ocultação*, ser da ausência e da negação.

Gil Vaz, ocasional colaborador da *presença*, elege como intertexto do seu «Além» («A 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 Eleanor virtual conduz / As Cinzas do que ardeu à sua espera. / / Irmão do gênio americano ele era, / Na Lusitânia teve a sua cruz. / E sob o frio da saturaia 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 perfumada / 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 presentes 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 auto-

res 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 corretamente, saliente-se — pela via de possíveis influências<sup>16</sup>. Nemésio chega mesmo no poema XXXVI de *Eu, Comovido a Oeste* (1940) a ser *tocado* tangencialmente pelos «Dois Excertos de Odes», de Álvaro de Campos<sup>17</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 tranqüila 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 XXXVI trazia precisamente a chance 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 morrenas / 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 *discipulo* de Pessoa (Cassais refere-se-lhe, como tivemos ocasião de ver, como «discipulo 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 «divida», 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, *discipulo* — 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 inapercibido, de imitar. Mais alto do que os mestres só se elevam os *discipulos* 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 estêreos *discipulos* 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 Arquetéptico? [«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 connoso. / / 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-Verificação*, Edição do Autor, Lisboa, 1948: «Do poeta já morto, o claro nome / Ergueram como estandarte / E a sua obra desfaldaram. / / 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* pessoal, especialmente o provocado pelos heterónimos Alvaro de Campos e Alberto Caetano, 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 portol») é impossível não distinguir um eco do apelo metafísico do cais pessoal, que da melancólica «saúde de pedra», de res-

sonâncias ainda emotivamente humanas, ascende à dimensão arquétipica do «Cais Absoluto». «Poesia»<sup>124</sup>, incluída igualmente em *Descrição*, e sintomaticamente dedicada a Fernando Pessoa, anuncia 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 Caetano — 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 Caetano 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*, 1945. 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 filis-

tinismo 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 1951, 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, áspere, 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/equilíbricos de sons, idéias e sentidos». [A arte poética de um outro colaborador da *presença*, Irene Lisboa (João Falco), que em tom de desafio fazia anteceder *Outono Havias de Vir*, de 1937, das seguintes palavras: «Ao que vos parecer verso chamaí verso e ao resto chamaí 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 («Escrrever») publicado na *Seara Nova*, em 1936, proclamava: «Se eu pudesse havia de... / Transformar as palavras em claval / havia de escrever rijamente. / Cada palavra seca, irressante! / 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, *normativos* —, 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>151</sup>, da segunda parte de *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, à *transformação* do princípio inspirador em dois dos mais conhecidos poemas de Pessoa, «Autopsicografias»

e «Isto» (O. P., pp. 164, 165). O que nos textos do poeta «ortônimo» relevava da questão do fingimento, da sinceridade, do sentir com a «imaginação» ou com o «coração», alarga-se, no poema de Casais, à problemática do tempo, logo insinuada no parônimo com que substitui o segundo verbo do primeiro verso de «Isto»: «fuijo» 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 Exercícios de Odes» podem encontrar-se, como já foi notado por Oscar Lopes<sup>152</sup>, em alguns poemas do Casais cantor da Noite. São eles especialmente audíveis em textos como «Vem, silêncio! Vem, minha noite!»<sup>153</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>154</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 Impassível»<sup>155</sup> ou «Onde o Sonho se Faz Pedra»<sup>156</sup>, exemplo maior da viagem «ao mais fundo da noite» e do que, nela, é «angústia» e «impos-

sibilidade de esquecer» as certezas amargas que nada poderá apagar. Mas é em «Ode ao Tejo e à Memória de Alvaro de Campos»<sup>157</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] a 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, destino atávico da sua fala. Só quando a «sombra de Alvaro 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», paira 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 «vidas». Dir-se-ia mesmo que a sombra que acaba por dominar a meditação do sujeito, é a de Caeiro<sup>158</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, metafora de uma realidade por que passa distraído, de olhos fechados pelas «doenças da cidade tristes». Em certo sentido poderia dizer-se que duas vezes 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 indifferença 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>159</sup> do autor de *O Guardador de Rebanhos*.