

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CAMPUS A. C. SIMÕES
FACULDADE DE LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LUÍS ANDRÉ PEREIRA GOMES

**ENCENAÇÕES DO “DRAMA EM GENTE” NO PRIMEIRO MODERNISMO
PORTUGUÊS: ORPHEU *REVISITED* EM PERSPECTIVA DIALÓGICA**

Maceió
2023

LUÍS ANDRÉ PEREIRA GOMES

**ENCENAÇÕES DO “DRAMA EM GENTE” NO PRIMEIRO MODERNISMO
PORTUGUÊS: ORPHEU *REVISITED* EM PERSPECTIVA DIALÓGICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Letras Português da Universidade
Federal de Alagoas, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciatura em Letras -
Português.

Orientadora: Prof. Dr. Susana Souto Silva
Coorientadora: Prof. Dr. Ana Clara Magalhães
de Medeiros

Maceió
2023

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária: Livia Silva dos Santos CRB-4 – 1670

G633e Gomes, Luís André Pereira.

Encenação do “drama em gente” no primeiro modernismo português : Orpheu revisited em perspectiva dialógica / Luís André Pereira Gomes. – 2023.
43 f. : il.

Orientadora: Susana Souto Silva.

Coorientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras-Português : Licenciatura) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 41-43.

1. Pessoa, Fernando. 2. Literatura portuguesa. 3. Textos literários. I. Título.

CDU: 82(469)

À Ana, minha *leticia*

Às minhas avós (*in memoriam*) Josefa Maria, a
Delma, e Cícera Maria, a Ciça .

AGRADECIMENTOS

Lembro aqui de alguns nomes que estimularam, das mais diversas maneiras, a realização e concretização do presente trabalho.

Agradeço às professoras Ana Clara Magalhães Medeiros, Susana Souto Silva e Maria Gabriela pela interlocução amigável acerca de Fernando Pessoa e tantos outros assuntos, literários ou não.

Agradeço a amiga Luana Marcelina, a quem pela amizade quase irmandade agradeço, pela disponibilidade, pelo pão, pela paciência.

Agradeço à minha companheira Ana Leticia, cujo convívio afetoso sempre foi um palco de tranquilidade, carinho e diálogo.

Por fim, agradeço à minha família, a meus pais, Antonia Pereira Gomes, André Luís Gomes dos Santos e a meu irmão João Vitor Pereira Gomes. Agradeço, lavro e dou fé não apenas por ocasião das linhas deste trabalho, mas pelo amor, vida e companheirismo sem os quais o presente estudo (e todo o resto) não seria possível.

RESUMO

O presente trabalho pretende estudar o “drama em gente” de Fernando Pessoa nos dois números da revista *Orpheu* (1915). A fim de pensar a encenação do chamado “drama em gente” pessoana a partir das relações polifônico-dialógicas estabelecidas entre os textos de Pessoa (ortônimo e heterônimo) e os demais textos da revista, nosso trabalho estabelece diálogos com nomes consagrados da crítica pessoana, tais como José Augusto Seabra (1972, 1988), Adolfo Casais Monteiro (1956), Eduardo Lourenço (2017, 2000) e Leyla Perrone-Moisés (1982). Além do mais, tendo na obra do pensador russo Mikhail Bakhtin (2013, 2011) um eixo teórico fundamental, procuraremos traçar pontos de contato com dos demais textos que compõem o periódico, assim como refletir acerca da importância da figura do poeta lisboeta para a concretização da literatura moderna portuguesa.

Palavras-chave: Drama em gente; Fernando Pessoa; Modernismo; Orpheu.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	“DRAMA EM GENTE” E DESASSOSSEGO DAS FORMAS: ENTRE O LÍRICO E O DRAMÁTICO, FERNANDO PESSOA.....	16
3	O CANTO ÓRFICO NO RECANTO DA EFERVESCÊNCIA VANGUARDISTA.....	22
4	PESSOA, SUAS PESSOAS E OUTRAS PESSOAS. VOZES EM CONVÍVIO NAS ENCENAÇÕES DO “DRAMA EM GENTE” NA REVISTA <i>ORPHEU</i>	27
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
	REFERÊNCIAS	46

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho monográfico propõe realizar uma leitura da obra do escritor português Fernando Pessoa (1888-1935) publicada nos dois números da revista *Orpheu* (1915). Mais especificamente, o que se pretende é pensar como o chamado “drama em gente” pessoano, termo utilizado pelo próprio poeta para se referir à sua criação poética, é encenado no contexto de produção e circulação na referida revista.

Marco da chamada primeira fase do modernismo português, a revista *Orpheu* foi um espaço artístico privilegiado de produção e difusão dos ideais de modernização da literatura portuguesa, sendo em seu contexto que nomes fundamentais como o de Fernando Pessoa, objeto central do nosso estudo, tornaram público, pela primeira vez, seu projeto poético. Este seu drama, em tal contexto específico, diz respeito, entre outras coisas, à maneira com que se projetou e circulou nos meses de publicação de *Orpheu*. Sob a máscara do engenheiro Álvaro de Campos e da tão fingida máscara ortônima, em franco diálogo com os demais textos que compõem a Revista.

Nos enclaves histórico-artístico das primeiras décadas do século XX na Europa, em particular Portugal, sua combinação entre *atualidade e novidade, tradição e ruptura*, sendo nas páginas coletivas de *Orpheu* o melhor exemplo dessa particular inserção da poesia portuguesa no processo de modernização da poesia. Encabeçada por um grupo de jovens artistas imbuídos de um “mal-estar da impertinência da presença dos metidos na mesma cela, na mesma não identidade” (NEGREIROS, 1997, p.1980), como resumirá, anos mais tarde, o poeta-pintor Almada Negreiros, outro nome fundamental desse período de produção literária em Portugal, acerca do labirinto comum no qual se apercebiam os poetas, prosadores e pintores órficos.

Desse modo, traçando caminhos que se entrelacem e procurem dialogar entre si, nosso primeiro capítulo procura desenhar um panorama geral do labirinto criativo da obra pessoana. Intitulado “Drama em gente e desassossego das formas: entre o lírico e o dramático, Fernando Pessoa”, procuramos discutir a posição de Pessoa no contexto da produção literária moderna a fim de melhor compreender a sua operacionalização artística, sua famosa criação heteronímica, numa perspectiva dramática (PESSOA, 1986; SEABRA, 1974). Desse modo, com intuito de traçar caminhos que elucidem nossa tomada de posição, apresentam-se e discutem-se ferramentas teórico-conceituais que fazem ler a poética de Pessoa em tal perspectiva crítica, filiando-se com particular interesse às teses de José Augusto Seabra acerca do “poetodrama”, presente em seu *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1974); de Eduardo

Lourenço (2015, 2000) em sua *leitura estruturante do drama em gente* presente no livro *Pessoa revisitado* (2015); e dos arremates fundamentais presentes nos ensaios de Leyla Perrone-Moisés em seu livro *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro* (1982).

Em nosso segundo capítulo, intitulado “O canto órfico no recanto da efervescência vanguardista”, procuramos situar *Orpheu* em seu momento de publicação e circulação para, no momento seguinte, em nosso terceiro capítulo “Vozes em convívio nas encenações do ‘drama em gente’ nos dois números de *Orpheu*”, tomarmos os textos de Fernando Pessoa e dos demais autores órficos enquanto materialidades que constituem e são constituídos de sentidos em diálogo tanto com o seu meio de circulação, como com os demais textos literários que formam os dois números do periódico.

É por compreendermos nos números de *Orpheu* um valor literário, tanto em relação ao seu conteúdo quanto aos demais elementos formais que cumulam-se em sua arquitetura de significados, que procuramos pensá-las enquanto objetos particulares, tendo em vista que a tecnologia de comunicação sígnia presente no suporte de revistas literárias, não apenas divulga o seu conteúdo inscrito em seu contexto histórico, como também o refrata e distorce, acabando por produzir um discurso particular, aberto a implicações interpretativas novas. É, portanto, sobre este fio argumentativo que o presente texto leva a cabo suas intenções críticas

2 “DRAMA EM GENTE” E DESASSOSSEGO DAS FORMAS: ENTRE O LÍRICO E O DRAMÁTICO, FERNANDO PESSOA

Neste primeiro capítulo, mapearemos o que entra em jogo na elaboração da heteronímia pessoana, a fim de melhor compreender a sua realização no particular momento de publicação e circulação da revista *Orpheu*.

Nas primeiras décadas do século XX, a aceleração técnica que viria a eclodir na Primeira Guerra Mundial, a bem chamada “Guerra Europeia”, exigiu de seus poetas, diante de profunda crise, buscar novas articulações entre criação artística e este novo mundo que se espalhava diante de seus olhos. A esse respeito, a obra de Fernando Pessoa é um espaço privilegiado para se pensar tais questões: seja em aspecto mais genérico, no que tange à inserção de Pessoa nesse mundo problemático e como ele o enfrenta em sua obra; seja em aspecto mais específico, em observância à maneira como a dinâmica desassossegos do mundo estruturam seus textos.

Fernando Pessoa, que muitos consideram o maior dos nossos poetas modernos e um dos maiores do século XX, não pensou nunca que aquilo que ele buscava tivesse finalmente tomado forma nos *poemas*, em que nós, leitores, usufruímos aquela espécie de *vitória* em que ele não pôde nunca crer até o fim. Pessoa não escreveu para vencer qualquer coisa de nomeável, mas para nomear aquilo mesmo que visionado determinou o fabuloso fracasso de que os *poemas* são o lugar e o signo de uma redenção sem redentor. A mesma aventura aconteceu aos grandes poetas modernos [...] Somente, em Pessoa, a extensão do desastre atingiu a raiz do projecto poético, impedindo-o, no sentido comum do termo, de ser *um* poeta. (LOURENÇO, 2017, p.29. Grifos do autor)

De um modo geral, a proposição de um estudo que se debruce sobre as produções da lírica moderna depara-se com o difícil trabalho de deslindar as relações que se estabelecem com seu mundo presente, passado e futuro. No caso português, sua fortuna literária posiciona-se no liame dos centros de experimentação disruptiva de linguagem, mesclando à sua maneira as influências vanguardistas vindas, sobretudo, de França e Itália. Como assinala o ensaísta português Eduardo Lourenço (2000), tal empresa dá-se de maneira fundamentalmente “perturbada”, afinal foi a partir da miscelânea de enunciados voláteis, melancólicos que as vozes vanguardistas do exterior uniram-se de maneira muito particular no modernismo português, sendo *Orpheu* o paradigma máximo desse enclave.

Ademais, fazemos coro à professora e pesquisadora Cleonice Berardinelli, pioneira nos estudos pessoanos no Brasil, quando diz em “Algumas linhas mestras da literatura portuguesa” (BERARDINELLI, 1971) que em um *corpus* de mais de oito séculos de produção literária portuguesa, para uma compreensão que procure uma integridade maior do objeto de estudo, é necessário estabelecer alguma balizas. Neste sentido, a título de exemplo

retrospectivo, pensemos na poesia de três autores fundamentais que nos proporcionem uma visão mais ampla da posição de Pessoa dentro da literatura portuguesa. Façamos, pois, de Cesário Verde (1855-1886), António Nobre (1867-1900) e Camilo Pessanha (1867-1926).

Começamos pelo primeiro, o poeta Cesário Verde, este que como comentou Pessoa “esboço-o [o sensacionismo] levemente, sem querer” (PESSOA, 1986, p.426) e a quem o poeta lisboeta identifica como precursor da poética de um Álvaro de Campos, a quem “toda arte é a conversação duma sensação numa outra sensação (PESSOA, 1986, p.426). É patente a influência de Verde em Campos nos números de *Orpheu*, em suas Odes “Triunfal” e “Marítima”, ambos poemas-síntese do projeto órfico, como se verá na terceira seção do presente trabalho.

Pensando especificamente no poema “Sentimento dum ocidental” (2021), de Cesário Verde, é possível observar como sua “postura mental” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.124) é esculpida em desassossego de todo um país, de todo um continente, de todo um ex país-continente, como destaca Leyla Perrone-Moisés:

A novidade de Cesário, no ambiente português do seu tempo, não podia ser reconhecida (...) Precursor dessa vivência lírica modernista, o poeta não se sentia em sua cidade como um astro decaído, mas como o sensor (radar ou sonar) de uma nova atmosfera, da qual ele extrai imagens inéditas. (PERRONE-MOISÉS, ano, p. 130-131)

Segundo da nossa lista de precursores, a poesia de Camilo Pessanha é de similar relevo para os poetas órficos. Se, por um lado, o poeta se distancia da poesia de Cesário Verde em sua configuração verbal, em seus textos, o poeta de *Clepsydra* (1994) cultivava uma experiência poética “meticulosa no tratamento musical evocativo do verso” (LOPES, SARAIVA, 2010, p.978) numa marcante despersonalização dramática que exercerá “profunda influência na geração de Orpheu” (LOPES, SARAIVA, 2010, p.977). Participe de uma linhagem estética ligada ao simbolismo português, sua produção difere das demais pela força única de seu sentimentalismo *avis rara*: a confessionalidade crua, o ceticismo, o poema e o poeta em permanente exílio: “Eu vi a luz em um país perdido” fazem do criador dos versos de “um vago receio prematuro/ vem a medo na aresta do futuro/ embebido em saudades do presente” (PESSANHA, 1994, p.81). A seu respeito, acrescenta Perrone-Moisés:

Essa despersonalização confere à sua poesia uma modernidade que outros simbolistas ainda não haviam alcançado. Totalmente despojado da autocomplacência e do confidencialismo românticos, Pessanha, como Pessoa e outros grandes poetas modernos, conseguiu-se livrar-se do “odioso eu”, alçando sua história pessoal a um patamar de anônima universalidade (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 138)

Por último, temos António Nobre e seu livro *SÓ* (1976). Sendo “comparável à que Cesário Verde fez para expressão do quotidiano lisboeta” (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 963)

renova o cenário lírico português. A saudade decadente que envolve sua poesia é, ao mesmo tempo pessoal e coletiva — “Que grande é o Mundo! E eu só! Que tortura tamanha!/Ninguém! Meu pai é o Céu. Minha mãe é a Montanha.” (NOBRE, 1976, p. 111). Ecoa fortemente os *carmes* de Nobre na produção posterior realizada pelos de *Orpheu* a voz ao mesmo tempo provinciana e cosmopolita (europeia, ocidental), em especial em Luiz de Montalvôr, autor do ensaio “Sobre a decadência” (2015), em Mário de Sá-Carneiro (autor dos poemas “Dispersão” e “Indícios de Oiro”, estes publicados no número um da *Orpheu*, prenhes também de influência da poesia de Nobre), assim como no próprio Fernando Pessoa que em “Para a memória de António Nobre” (PESSOA, 1986, p.344) destaca a originalidade ímpar de Nobre.

As vozes de toda uma tradição da lírica portuguesa integram organicamente os poemas ortônimos e heterônimos de Pessoa e dos demais poetas de *Orpheu*, afinal o projeto órfico não fora outra coisa que não a mais bem acabada empresa de articular o que havia de mais inovador da tradição e conjugar com o ânimo criativo de seu tempo. Sejam os citados Cesário Verde, Camilo Pessanha, António Nobre ou outros, tais como Antero de Quental e Teixeira de Pascoaes.

Com efeito, se toda a literatura portuguesa a partir da geração de 70 do século XIX até o final do século XX, como afirma Lourenço (2000), de um modo ou de outro, trouxe em seu bojo artístico a reflexão acerca do lugar da nação portuguesa no mundo e seu sentimento de nação “à beira-mágoa” (PESSOA, 19, p. 86), a geração de *Orpheu*, especialmente o nome de Fernando Pessoa, nome quase sinônimo da revista e do momento, inscreveu-se de forma indelével seu legado na criação de personagens-poetas.

Disruptivo e continuador, a produção poético-dramática de Pessoa, ao mesmo tempo que se alimenta da tradição lírica, a transfigura em um processo de transgressão muito particular, ao criar dentro de si um mundo povoado de vozes. Neste sentido, se até o presente momento, nomes antecessores como os de Cesário Verde, Camilo Pessanha, António Nobre e contemporâneos como os de Mário de Sá-Carneiro e Luiz de Montalvôr foram citados como exemplos dos caracteres marcantes da produção poética de seu tempo, “somente, em Pessoa, a extensão do desastre atingiu a raiz do projeto poético, impedindo-o, no sentido comum do termo, de ser *um* poeta” (LOURENÇO, 2015, p. 29. Grifo do autor).

Este desdobramento aplicado por Pessoa, sua multiplicação e alheamento da ideia de fixidez de uma identidade, nos conduz a um plano teórico mais geral mas que nos ajuda a pensar brevemente o aproveitamento do gênero dramático para a consolidação desse projeto poético pessoano que se inicia publicamente em *Orpheu*.

Para Flávio Penteado (2018),

[...] a conjunção entre distintas modalidades discursivas que o universo da heteronímia mobiliza: o discurso indireto da narrativa, presente sobretudo nos textos em prosa nos quais as personagens se contam umas às outras, e o discurso direto do drama, em que cada personagem, como que sozinha em cena, conta-se a si próprio, em monólogos que se formalizam nos poemas atribuídos a cada um deles. (PENTEADO, 2018, p. 54)

A ideia de “distintas modalidades discursivas” levantada por Penteado (2018) faz-nos pensar os gêneros literários como tendências, firmes o suficiente para gerarem expectativa, mas suficientemente flexíveis a redefinições. De fato, ao tomarmos o “drama em gente” pessoano em seu contexto de publicação da revista *Orpheu* observa-se como é criado um coro com outras vozes, tornando-se uma verdadeira encenação dramática polifônica nas páginas da revista. Ao acionarmos o conceito de polifonia, estamos lançando mão do famoso conceito bakhtiniano que, conforme definição de Bezerra (2005) entende-se por:

[...] polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelam no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. Trata-se de uma “mudança radical da *posição do autor* em relação às pessoas representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades. (BEZERRA, 2005, p.194. Grifos do autor).

Dessa maneira, a noção de gênero, em especial o drama e a lírica, algo que ao longo da história modificou-se profundamente, deslocando-se de seus critérios de avaliação canônicos a lembrar-nos que a produção poética está invariavelmente mediada por seu tempo histórico-cultural e, especialmente, pelas possibilidades inventivas do autor. De fato, o que se observa na constituição dramática da poética pessoana, a constituição de seu “drama em gente”, pode ser sintetizado pelas palavras de António Quadros quando este nos diz que: “Foi de certo modo em termos de dramaturgia que ele [Pessoa] pensou os seus heterônimos. Chamou-lhes drama em gente porque seriam as personagens de um drama, um drama em monólogos poéticos, em vez de um drama em actos.” (QUADROS, 1991, p.55).

Em Fernando Pessoa, opera-se movimento semelhante. Seu “drama em gente” nada mais é do que seu gênio criativo em perpétuo devir, uma “suma de não-eus sintetizados num eu posticho” (PESSOA, 2006, p. 151), dirá o próprio Pessoa. Sua genialidade inovadora nasce desse caráter tipicamente moderno de “recolhimento em um eu que eliminou a sua causalidade de pessoa” (FRIEDRICH, 1978, p.38). De fato, Pessoa eliminou sua pessoa casual a fim de ampliar-se noutras personas, máscaras vestidas ao longo de sua vida encenada em multiplicidades de eus. Como bem pontua Leyla Perrone-Moisés: “essa dinâmica das máscaras, na ausência de qualquer rosto, não leva a uma progressão para a (re)constituição do

Um, mas cria um movimento circular, uma roda de máscaras sem saída para a identificação” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p.27).

Perspectivando uma abertura desta “encenação” para além das linguagens poéticas da obra de Pessoa, tomamos a primeira apresentação pública de personagens-poetas-atores *Orpheu* (1915) como o prelúdio dos atos poéticos que se seguirão até meados da década de 1930 (Pessoa morrerá em 1935), marcadamente realizados em revistas literárias. Como acentua o crítico José Augusto Seabra (1974), não é o “drama em gente” pessoano um mero desdobramento psicológico, mas uma dramaticidade que exala na sua poesia enquanto atos. Assim, identificando as engrenagens deste drama a partir do diálogo das linguagens poéticas dos heterônimos no interior da obra (das obras), procuramos evidenciar o lastro desses múltiplos diálogos nos dois volumes de *Orpheu* e seus demais colaboradores.

Para tanto, acionamos a ideia de polifonia, lançamos mão do conceito bakhtiniano (2020, 2011) de maneira heterodoxa, posto que o russo postulou tal categoria com propriedade do gênero romanesco. Contudo, o sentido amplo de polifonia adotado por Bakhtin e seus intérpretes no Brasil — em especial Paulo Bezerra (2005), Augusto Silva Junior (2014) e Ana Clara Medeiros (2023) — permite-nos compreender a invenção pessoana como procedimento polifônico por sua vasta interlocução de consciências autônomas:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. (...) A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes. (BEZERRA, 2005, p. 194).

Se por um lado Bakhtin, em seus escritos acerca do estudo da linguagem poética é insipiente para pensarmos a poética pessoana e a polifonia que a enforma, o que o pensador russo desenvolve a partir de seus estudos acerca do gênero romanesco nos parece bastante proveitoso ao nosso trabalho, tendo em vista o fato da sistematização de Bakhtin não se resumir a uma reflexão fechada *stricto sensu* à prosa e às manifestações prosaicas de outras ordens. Como pontua Cristóvão Tezza (2006, p. 203), para o criador dos conceitos de polifonia e dialogismo “os estilos prosaico e poético (em todas as suas gradações e intersecções históricas) se definem a partir do papel que essa dialogicidade ocupa na enunciação literária”.

Com efeito, “se o mundo sempre foi um palco, a literatura representou os atos desse teatro humano. Depois, veio a prosa e foi tecendo a ascensão do humano: desassossegada, individualista, prosaica.” (MEDEIROS, 2017, p. 17). De fato, o “drama em gente” é o palco

ético-estético de Fernando Pessoa, se este põe-se enquanto dramaturgo, também é “personagem, ator, figurinista, cenógrafo, maquinista, diretor, lanterninha, ponto, cenário, bastidores, palco, espectador (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 27). De tal sorte que são nessas “[...] multiplicidades de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam” (BAKHTIN, 2015, p. 5) que José Augusto Seabra (1974) identifica encenação dramática do elenco heteronímico pessoano a partir do “diálogo poético das linguagens poéticas no interior da obra (das obras) dos heterônimos” (SEABRA, 1974, XIX).

Cabe pontuar, contudo, que à revelia de Pessoa já haver publicado noutros jornais, é a partir de *Orpheu* que a criação pessoana promove uma interferência significativa na realidade, estabelecendo-se enquanto um jogo através do qual suas personagens-poetas ocupam um lugar na vida cultural de Lisboa, comparecendo a um determinado tempo/espço da realidade e a eles respondendo. Dessa maneira, pensar o processo de veiculação dos textos do drama em gente de Fernando Pessoa é também pensar nas relações que são estabelecidas com seu tempo e contemporâneos.

Ao resgatar os primeiros momentos de publicação (*encenação*, como também nos referiremos ao longo destas páginas) dos textos de Fernando Pessoa, assumimos o seu “drama em gente” em seu contexto de produção imediato e o que faz vir aos nossos olhos de outros modos, com outros sentidos e significações. Um problema que envolve o sujeito poético e sua pluralidade materializada em textos literários, independentemente de quaisquer outras interpretações (de cunho psicológico, psicanalítico ou biográfico) que se tenham produzido ao longo de quase um século de invenções críticas a respeito da obra pessoana.

3 O CANTO ÓRFICO NO RECANTO DA EFERVESCÊNCIA VANGUARDISTA

O percurso desassossegado da composição da obra de Fernando Pessoa que pretendemos apresentar em breve panorama no capítulo anterior, leva-nos, neste presente capítulo, ao cenário cultural-artístico no qual a revista *Orpheu* se insere. Com efeito, a difusão das ideias de grupos que se posicionavam como vanguarda do seu tempo tiveram na edição promoção de revistas literárias que representavam um canal ativo de fazer coligir e ecoar as mais diversas vozes artísticas numa plataforma comum. Foi pelo suporte das revistas que se achou o meio de pôr na ordem do dia o debate da renovação artística, da poesia em especial, de modo a conseguir estabelecer suas proposições em um ritmo síncrono à velocidade de transmissão de informações.

Neste sentido, Patrícia Silva McNeill, em texto que relaciona a revista inglesa *Blast* (1914-1915) com a *Orpheu*, comenta que:

As vanguardas das primeiras décadas do século XX tiveram a sua forma de expressão mais eloquente e profícua na revista cultural, que em vários casos catalisou um movimento emergente e constituiu o núcleo aglomerador da produção artística e literária variegada dos seus colaboradores [...] Breve mas marcante erupção estética nos meios culturais português e inglês, uma vez que os movimentos a elas associados exerceram uma influência sobre a história literária dos respetivos países que se estendeu muito para além do seu período de circulação. (MCNEILL, 2015, p.28).

Desde a introdução deste trabalho; destacamos o “valor literário” dos números da revista *Orpheu*. Com tal afirmação expressamos em nosso intuito de ler a encenação do “drama em gente” de Pessoa na arena de vozes de *Orpheu*. Considerando a longa tradição que o conceito de “valor” mobiliza nas discussões da teoria e crítica literárias, ao atribuímos a uma revista um determinado valor não estamos lançando mão das categorias oferecidas pelos clássicos enquadramentos das manifestações poéticas, antes tencionamos reconhecer que no bojo de *Orpheu* há uma organicidade que permite ler sua unidade em sua diversidade. Noutras palavras, nossa atribuição de valor literário está em consonância com as palavras da professora Eneida Maria de Souza:

[...] não se trata mais de se considerar a literatura na sua condição de obra esteticamente concebida, ou de valorizar os seus critérios de literariedade, mas de interpretá-la como produto capaz de suscitar questões de ordem teórica ou de problematizar temas de interesse atual, sem se restringir a um público específico. (SOUZA, 2002, p. 63-64)

Parece-nos legítimo, pois, atribuir à *Orpheu* tal valor por seu caráter problematizador e, sobretudo, renovador da ordem geral das discussões e produções artísticas de Portugal de

seu tempo, algo que já se expressara no primeiro número da revista, quando na Introdução Luiz de Montalvôr fala da “obra literária de ORPHEU”, esta sendo “o que é propriamente revista em sua essência de vida e quotidiano, deixa-o de ser ORPHEU” (1915, p. 5-6) . De fato, o que seria o destino natural de um periódico, o perder-se no tempo de uma cultura, acabou por abrir caminhos. Com efeito, a despeito de sua curta duração enquanto material periodístico, *Orpheu* legou à vida cultural de Portugal, como pontua João Gaspar Simões (1973, p. 276) “uma sensibilidade nova, um verdadeiro *frisson nouveau*”, ou como pontuou o crítico e poeta Jorge de Sena (2014, p. 192): “[...] essa revista [*Orpheu*] que desmente fulgurantemente que possa ser efêmera a importância de uma revista efêmera, quando outras copiosamente publicadas ao longo dos anos o podem ser muito mais.”

É notório o fato de que as vanguardas das primeiras décadas do século XX tiveram a sua forma de expressão mais eloquente e profícua na revista cultural, que em vários casos catalisou movimentos emergentes e constituiu espécie de núcleos aglomeradores da produção artística e literária variegada dos seus colaboradores. Lembremos que nos anos 1910, a Europa testemunha o amplo crescimento de uma imprensa periódica voltada especialmente para o campo literário: a já citada revista *Blast* (1914-1915), na Inglaterra, conta com nomes como Ezra Pound e T.S. Elliot; a *L'Esprit Nouveau* (1917-1918), na França, encetada por figuras como Le Corbusier e Guillaume Apollinaire; e a revista *Poesia* (1905), na Itália, fundada e dirigida por T.F. Marinetti. Em seu “Modernismo e vanguarda” (1989), António Quadros pontua:

Se nos cingirmos à valorização crónica [...] o primeiro modernismo português resume-se afinal ao grupo do Orpheu, isto é, ao grupo que em Portugal antes de todos aceitou e assumiu certas características de afrontamento da herança cultural do realismo, do naturalismo, do neo-romantismo ou do lusitanismo saudosista. Sejam os mais precisos: resume-se ao subgrupo que, dentro do movimento órfico, deliberadamente procurou expressar *o modo do tempo*, o moderno e a vanguarda. (QUADROS, 1989, p.20-21. Grifos do autor).

É interessante notar na citação de Quadros a divisão em “subgrupos” dentro da revista. De fato, o debate estético mostrava-se em crise com os planos artísticos estabelecidos; contudo, simultaneamente em suas páginas um convívio problemático e criativo correlaciona-se entre a tradição artística estabelecida e a erupção de forças vanguardistas do chamado modernismo português. De fato, a multiplicidade de expressões/manifestações não se limitou aos números de *Orpheu*, tampouco pode-se resumir o processo de presença e elaboração das questões caras àquele momento histórico da modernidade aos atos dos órficos nos meses de 1915. Há de se recordar dos ensaios “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1986), “Reincidindo” (1986) e “A nova poesia portuguesa no

seu aspecto psicológico” (1986), de Fernando Pessoa, publicados na própria revista “A Águia”, no ano de 1912, inserindo-se no debate já iniciado acerca do destino da poesia portuguesa, revelando indícios do seu pensamento acerca da sua criação poética que mais tarde serão de fundamental importância para a caracterização dos intuitos poéticos da revista *Orpheu*, ao mesmo tempo, colocava-se em diálogo com as perspectivas da revista em questão, esta órgão da “Renascença Portuguesa”.

Tal foi a afirmação dessa coexistência da novidade em seus ismos de vanguarda (alguns exportados, outros nacionais) junto às tendências artísticas palatáveis ao público e às instituições oficiais que, numa perspectiva mais ampla do contexto cultural português, explica-se pelo observar das discussões iniciadas já pela tendência simbolista-decadentista do “saudosismo” do grupo da “Renascença Portuguesa”, reunida em torno da revista *A Águia* (1912) e que irá reverberar em *Orpheu*, sobretudo em seu primeiro número.

Como pontua o Mikhail Bakhtin:

A capacidade de dilapidar as potencialidades intencionais da língua por meio da realização específica e concreta de tais potencialidades encontra-se em quaisquer cosmovisões sociais significativas, tendências (artísticas e outras), partidos, círculos, revistas, certos jornais, até certas obras significativas e suas criaturas individualizadas: todas elas, à medida de sua importância social, são capazes de estratificar a língua, sobrecarregar suas palavras e formas com suas intenções típicas e acentos, afastando-as até certo grau de outras tendências, partidos, obras, pessoas. (BAKHTIN, 2015, p.65)

Orpheu é, antes de mais nada, a melhor expressão dessa emergente inserção de elementos de novidade artística, de maneira que em suas páginas vanguarda e tradição estabelecem convívio, numa espécie de hibridismo que reunia a insatisfação iconoclasta dos jovens órficos com a visão literatura oficial, “duma tranquilizadora visão estética, educada na persistência duma fácil arte de repetição e habilidade” (GALHOZ, 1984, p.19)

Com o *Orpheu*, a literatura portuguesa, e, sobretudo, a poesia, reassumia a sua função autêntica: dar a medida do homem dentro do tempo, revelar-lhe a grandeza na miséria, a beleza que permanece no instante que passa. Porque o homem é sempre o mesmo mas também sempre novo - e cada época só pode reencontrar esse “sempre mesmo” quando encontra expressão para as novas ansias, as novas ambições, as novas necessidades, mas também as novas frustrações e desânimos, em que ele se renova (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 42)

De um modo geral, pensar a paixão que mobilizou os poetas da *Orpheu*, especialmente Pessoa, é considerar a sério a posição da narrativa mítica, suas significações e sua capacidade interpretativa no momento histórico de seu acontecimento. Pois que se é o mito “é o nada que é tudo” (PESSOA, 2006, p.72), é-nos de especial valia pensar o valor da escolha de Orfeu como símbolo unificador de um grupo tão diverso. De fato, “[...] A escolha do patrono, Orfeu, que dá título à revista fundada pelo grupo, não foi, portanto, gratuita. Notável herói da

mitologia grega (...) Orfeu também ficou conhecido como poeta, músico e cantor. Tendo conduzido seu povo da selvageria à civilização” (OUTEIRO FERNANDES, 2016, p.11). Como pontua Cleonice Berardinelli (2015):

Orpheu é um **apaixonado sem remédio** e, naturalmente, os poetas daquele tempo consideram que era um símbolo expressivo para a situação deles, que, por sua vez, também eram apaixonados sem remédio por uma poesia que queriam salvar e, no entanto, parecia que se furtava aos seus braços (BERARDINELLI, 2015, p.150. Grifo nosso.)

O ímpeto apaixonado que mobiliza a entidade mitológica grega e que modernamente será recuperada pelos jovens poetas da Baixa Lisboa evidencia a articulação que, ao mesmo tempo que inscreve Portugal nos impasses criativos do seu tempo, particulariza o seu momento com seus caracteres específicos. A paixão sem remédio dos poetas está presente ao longo dos dois números da revistas, basta voltarmos nossa atenção aos poemas de Álvaro de Campos, “Indícios de Oiro” de Sá-Carneiro e à já citada “Introdução” de Montalvôr, para ficarmos em alguns exemplos.

Se nos primórdios do projeto da Revista, como se pode ler nas cartas trocadas entre Pessoa e Sá-Carneiro (2015), o intuito cosmopolita da empresa era expressado pelo título “Europa”, sendo de Montalvôr o batismo da revista de Orfeu/Orpheu, num retorno arquetípico à antiguidade clássica, nos apresentando uma série de sugestões que vão da conhecida carta de Mallarmé a Verlaine (“l’explication orphique de la Terre”) às referências ao mito do deus-poeta aproveitado pela vanguarda francesa, como em Guillaume Apollinaire tanto em sua obra “Le Bestiaire ou cortège d’Orphée” quanto no uso do termo “orfismo” para designar Robert Delaunay em “Les Peintres Cubistes” (1913). De maneira que

[...] ao elegerem Orfeu como o símbolo da modernidade que a revista pretendia introduzir no meio cultural português, os jovens escritores indicam que a renovação estética envolveria um diálogo com a tradição, demarcando-se da postura iconoclasta de Marinetti no Manifesto Futurista de 1909. Além disso, o Simbolismo e as novas correntes estéticas do início do século XX a que a figura de Orfeu aparece duplamente associada vão confluir em Orpheu. (MCNEILL, 2015, p. 59)

Em seus dois únicos volumes (*Orpheu* 3 não virá à lume à época por razões econômicas), *Orpheu* contribui decisivamente para a divulgação da moderna condição de pessoas plurais, alteridades fragmentadas. Dessa maneira, o diálogo entre o ortônimo autor de um “drama estático” e o Campos compositor de odes prosaicas, textos os quais procuraremos analisar de maneira mais detida. Abrindo caminho para a publicização de uma medida artística que é coletiva, embora nascida a partir de um eu, individual, enclausurado a meio das multidões de uma metrópole em ascensão. Dirá em sua “Elegia” Mário de Sá-Carneiro:

Meus Boulevards d’Europa e beijos
Onde fui só um espectador...
— Que sôno lasso, o meu amor;

— Que poeria d’ouro, os meus desejos...
(SÁ-CARNEIRO, 1915b, p. 97)

As revistas, e em especial as revistas artístico-literárias, por suas publicações em um ritmo constante, fruto de um trabalho de composição coletiva (sobretudo no nível da autoria, seja esta textual, tipográfica etc.) de caráter mais perecível, tendo em vista seu horizonte de recepção mais restrito a um determinado momento histórico de publicação e circulação igualmente mais restrito. Assim, de fato podemos dizer que “[a revista literária] é um testemunho elucidativo de uma época, das suas contradições, das ambições e limitações que a rodeiam, dos mecenas, da cultura, em sentido lato, de uma determinada ordem social” (PIRES, 1986, p. 19). Como destaca Rosado, o contexto dos periódicos literários portugueses:

Chegados aos século XX, “revistas há que se celebrizaram pela sua acção ao nível da divulgação das literaturas estrangeiras” (...) No entanto, outras R.L. [revistas literárias] não se contentaram em divulgar nomes estrangeiros e dedicaram-se às correntes estético-literárias que eclodiram noutros países, de que são exemplo *Orpheu*, *Portugal Futurista* ou *Sudoeste*. Outras há que se situaram numa linha clara de nacionalidade (...) Ao longo do século XX regista-se uma oscilação clara entre os modelos de importação externa mais vanguardista - Modernismo, Neo-realismo, Surrealismo, Existencialismo, Experimentalismo, etc. - e os modelos de raiz tradicional. (ROSADO, 2009, p. 2)

Cabe dizer, por fim, que a apreciação integrada que se procurou realizar, do poeta Fernando Pessoa, seu tempo e desassossego de suas sombras heteronímicas que sistematicamente ganharam corpo e voz, parece-nos confirmar as palavras do próprio poeta quando diz que “a literatura [...] nos pode ser o ponteiro para indicar a que horas da civilização estamos, ou, para falar com clareza, para nos informar do estado de vitalidade e exuberância da vida em que encontra uma nação ou época” (PESSOA, 1986, p. 362). Ao largo de mais de 100 anos da publicação dos números da revista *Orpheu*, a revista modernista representa, de fato, a contemporização de uma “visão crítica do papel desempenhado pelas novidades temáticas e formais vinculadas aos modernos [...] instrumento de disseminação e continuidade [...] *Orpheu* afigura-se como um marco cronológico (CASTRO, 2015, p.126-127). De fato, a empresa artística coletiva que fora *Orpheu* representou para toda uma geração contemporânea à publicação de seus únicos dois números e, sobretudo, à geração posterior que recebera dos órficos os novos ventos de modernidade literária, um movimento que imperativamente levou Portugal a traçar novos caminhos artísticos, numa trilha mais ousada criativamente, em consonância ao momento de efervescência vanguardista dos centros culturais da Europa.

4 VOZES EM CONVÍVIO NAS ENCENAÇÕES DO “DRAMA EM GENTE” NOS DOIS NÚMEROS DE *ORPHEU*

Como se procurou evidenciar, muito antes de Fernando Pessoa ser tomado como expoente máximo nas letras lusitanas (acima ou ao lado de Camões), antes de tornar-se em mito e da alquimia que fez de si, multiplicando-se em vários, muito antes de ser o que tomamos hoje, largamente divulgado em livros, dissertações e teses, foi em revistas literárias que o poeta estreou os atos de seu “drama em gente”. Desse modo, a fim de melhor visualizar/demonstrar essas afirmações, entremos no mérito de cada número de *Orpheu*.

Para início, vale pontuar a importância da arte gráfica nos números de *Orpheu*. Em seu número inaugural, que como se verá nas linhas mais adiante, estão carregados de uma estética simbolista, a partir da qual saltam aos olhos a intersecção de imagens poéticas renitentes a um idealismo carregado de um “mal-estar da impertinência dos metidos na mesma cela, na mesma não identidade” (NEGREIROS, 2015, p.96). O que se observa é que o que se procurará demonstrar pelos textos poéticos que compõem *Orpheu* podem ser observados já em suas capas.

Pelas mãos de José Pacheco, autor do desenho da capa de *Orpheu* 1, o sentimentalismo *fin de siècle* apegado à ideia de mito, e mais especificamente ao mito de Orfeu, serve-nos, de certo modo, como indício da premente configuração imemorial de tempo e realidades dos poemas do número primeiro da Revista.

Figura 1 - Capa do primeiro número da revista *Orpheu*



Fonte: modernismo.pt (1915)

Se desde sua Introdução *Orpheu* reclama a necessidade de uma arte que vislumbre algo para além da fugacidade da realidade cotidiana, os 12 poemas que compõem a seção dos

“Indícios de Oiro”, de Mário de Sá-Carneiro, surgem desde logo para confirmar as palavras introdutórias. É predominante a presença de uma voz poética desconcertada diante da vida ordinária, esvaziando-se desta, a fim de (tentar) produzir algo que vá além da expressão “direta, simples, comum” (RÉGIO, 2015) da vida ordinária. Emergem, pois, do corpo dos poemas imagens que irradiam ora por sua nebulosidade quase que total, ora pela luminosidade incandescente de um eu perdido entre um mundo *aquém e além* (RÉGIO, 2015). No primeiro poema da série, intitulado “Taciturno”, lê-se nas primeiras quadras:

Ha Ouro machetado em mim, a pedras raras,
Ouro sinistro em sons de bronzes medievais -
Joia profunda a minha Alma a luzes caras,
Cibório triangular de ritos infernais

No meu mundo interior cerram-se armaduras,
Capacetes de ferro esmagaram Princesas,
Toda uma estirpe rial de herois d’Outras bravuras
Em mim se despojou dos seus braços e presas.
(SÁ-CARNEIRO, 1915a, p.9)

A condição de uma(s) identidade(s) desalinhada às formas tradicionais da vida literária nacional, presente desde os primeiros versos de Sá-Carneiro em *Orpheu*. A partir de mundo interior que o poeta, “crivado a pedras raras”, descende espiritual de uma aristocracia perdida de dentro para fora, restando-lhe apenas o “mal-estar” de cantar o som sinistro que dentro de si vibra e lhe faz recordar de sua condição de despojado de qualquer grandeza: “Lembranças fluidas... cinza de brocado.../Irrealidade anil que em mim ondeia/ - Ao meu rédor eu sou Rei exilado,/Vagabundo dum sonho de sereia...”, (SÁ-CARNEIRO, 1915a, p.13) dirá em sua “Distante Melodia...” Sá-Carneiro.

Como pontua Sigmund Freud, tal sentimento dá-se pela configuração moderna da civilização ocidental que leva seus sujeitos a um “momento em que deixa de lado, como ilusões, as esperanças que na juventude depositava [...] e aprende o quanto a vida lhe pode ser dificultosa e atormentada por sua malevolência” (FREUD, 2011, p. 58). O próprio Fernando Pessoa experimenta o mal-estar do espaço ambíguo entre sonho e realidade, ser e não-ser em seu “O marinheiro” (1915):

Segunda (*mais baixo, numa voz muito lenta*). — Ao principio elle creou as paisagens [...] Passou a conhecer certa gente, como quem reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paysagens e conversas, e tudo era como quem sonha apenas paysagens e as vae vendo... Depois viaja, recordado, atravez do paiz que creara (PESSOA, 1915a, p.32)

Unindo-se a esse sentimento, dirá mais adiante Sá-Carneiro, no poema “7”, esse *eu* de sentido flutuante, instável e mergulhado “nesse estado crepuscular de intersonho em que todas

as transposições são possíveis, todos os opostos ajustáveis” (REGIO, 2015, p. 141). A ver-se em constante intermédio.

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro
(SÁ-CARNEIRO, 1915a, p.14)

Da mesma maneira que Alfredo Pedro Guisado, em seu soneto “Recordando” (1915) elabora, à sua maneira, o sentimento ubíquo dos poemas citados acima, lendo-se

RECORDANDO
Sinto as cores, de noite, terem mêdo
E acolherem-se à sombra do teu luto.
Eu fui um rei dos godos, que em Toledo
O Tejo adormeceu e ainda escuto.

Cercam-se de oiro as salas que habitei,
Oiro-cinza esquecido, oiro dormente.
E em minha Alma, na qual inda sou rei
Scismo tronos caindo lentamente

Buscam-me pagens tristes nos caminhos
E a minha lenda em sonhos pergaminhos
Vai escrevendo em silêncio o meu cismar,

São outros os domínios que vivi
Todas as coisas que eu outrora vi
Regressaram mistério ao meu olhar.
(GUISADO, 1915a, p.48)

Retornando a Sá-Carneiro, em seu emblemático poema, “16”, radicalizam-se as imagens desassossegadas a interpolar-se, de modo a antecipar, desde já o primeiro número de *Orpheu*, a estética “interseccionista” proposta por Fernando Pessoa e que somente no número seguinte de *Orpheu* virá a lume com seus poemas da “Chuva Oblíqua”. Cria-se, pois, um mosaico de sensações que se entrecruzam em planos diversos a partir do qual delira a consciência desassossegada de ser *quase*. Lê-se, pois, na primeira estrofe do poema os seguintes versos:

Esta inconstancia de mim proprio em vibração
É que me ha de transpôr às zonas intermédias,
E seguirei entre cristais de inquietação,
A retinir, a ondular... Soltas as rédeas,
Meus sonhos, leões de fôgo e pasmo domados a tirar
A tôrre d’ouro que era o carro da minh’ Alma,
Transviarão pelo deserto, moribundos de Luar -
E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...
Nos oásis, depois, hão de se abismar gumes,
A atmosfera ha de ser outra, noutros planos:
As rãs hão de coaxar-me em roucos tons humanos
Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...
(SÁ-CARNEIRO, 1915a, p.12)

Tal marca fica patente ao longo não só dos poemas de Sá-Carneiro, antes prolonga-se nos “Poemas” de Ronald Carvalho, que o sucede de imediato na revista e que traz em seus versos. Neste sentido, muitos paralelos, assim como diferenciações, podem ser observados a fim de traçar comparativamente. Leiamos, pois, do primeiro soneto de Carvalho.

I - Sentido
 Fujo de mim como um perfume antigo
 foge ondulante e vago de um missal
 e julgo uma alma estranha andar commigo,
 dizendo adeus a uma aventura irreal.

Sou transparencia, chamma pallida, ansia,
 ultima nau que abandonou o caes.
 No alvôr das minhas mãos chora a distancia
 prôas rachadas, longes de ouro, ideaes...

Sonho meu corpo como de um ausente,
 naufrágo e exsurgir dentro da memoria,
 accôrdo num jardim convalescente,

vago perdido em outros num jardim,
 e sinto no clarão da ultima gloria
 a sombra do que sou morrer em mim...
 (CARVALHO, 1915a, p.21)

Nesta leitura sequencial dos poemas de *Orpheu*, de por Sá-Carneiro a Ronald Carvalho, chegamos às páginas de Fernando Pessoa. A primeira experimentação pública da heteronímia, quando da publicação em revistas, dá-se de maneira análoga. Nesse itinerário de desdobramento interior, eminentemente conflituoso entre a vida quotidiana angustiosamente incompleta que Pessoa ortônimo entra em cena com “O Marinheiro (drama estático em um quadro)” — como o nome permite supor, uma composição dramática, porém escrita em apenas um ato, com personagens inominadas e atmosfera simbolista, “única peça de teatro a qual Pessoa deu acabamento e publicação” (NEVES; JUNQUEIRA, 2004, p. 1861) e sob a máscara do engenheiro Álvaro de Campos que publica “Opiário” e “Ode Triunfal”.

Em “O marinheiro”, drama em que, como pontuado por José Augusto Seabra, “destina-se mais a ser lido do que a ser visto, ou antes a ser visualizado através das palavras” (SEABRA, 1974 p.28) Pessoa ortônimo faz desaparecer todos os elementos essenciais da configuração tradicional de um texto dramático em prol de um fiar e desfiar da língua na sucessão de turnos das falas de suas personagens (SEABRA, 1974). Assim sendo, se noutros textos o espaço é semelhante em seu ar ultra-simbolista, distante de qualquer paisagem exterior, a criação de imagens surpreendentes que percorrem os poemas de Sá-Carneiro aos sonetos de Alfredo Guisado transfiguram-se numa operação na qual tudo acaba por se condensar em um espaço circular onde só se pode visualizar poucos elemento.

Conforme Moura Neves e Junqueira:

O cenário que se apresenta aos olhos do espectador é o mesmo do princípio ao fim do espetáculo. Aliás, o próprio subtítulo - “drama estático em um quadro” - indica de antemão a falta de movimentação que caracteriza a peça, definida logo como “drama em quadro” e não em ato. A única movimentação intensa [...] será a da imaginação das personagens, expressa pela conversa que elas travam entre si - pela linguagem, portanto - no interior de um quarto circular situado num castelo antigo [...] O ambiente é tipicamente simbolista: bem isolado do mundo exterior, o quarto só se comunica com ele através de uma única janela, “alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar” (p.147). No centro deste recinto fechado está, sobre uma mesa, um caixão com o cadáver de uma donzela. (MOURA NEVES, JUNQUEIRA, 2004, p.189)

Nesta atmosfera nevoenta, de difícil penetração em seus sentidos alegóricos que são construídos ao longo das trocas de turno dos discursos das personagens, a rubrica do autor, como posta na citação acima, que abre o “drama”, auxilia-nos a participar desse espaço imemorial que nos poemas anteriores de *Orpheu* apresentavam-se doutras maneiras, sem lhes faltar, porém, os elementos essenciais já presentes em sua capa, desenhada por José Pacheco e que traz elementos comuns ao texto de Pessoa ortônimo, como pode ser lido no excerto:

Um quarto que é sem duvida num castello antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro, sobre uma eça, um caixão com uma donzella, de branco. Quatro tocha aos cantos. Á direita, quasi em frente a quem imagina o quarto, ha uma unica janella, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longinuos, um pequeno espaço de mar. Do lado da janella velam trez donzelas. A primeira está sentada em frente á janella, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janella. É noite e ha como que um resto vago de luar. (PESSOA, 1915a, p.29)

Lido dentro do conjunto de textos de *Orpheu* 1, “O Marinheiro” de Pessoa faz-nos lembrar seu argumento, de forma antecipada, em dois momentos: na sextilha de Sá-Carneiro presente na já citada seção de abertura “Indícios de Oiro”, na qual lê-se:

As companheiras que não tive,
Sinto-as chorar por mim, veladas,
Ao pôr do sol, pelos jardins...
Na sua mágoa azul revive
A minha dôr de mãos finadas
Sobre setins...
(SÁ-CARNEIRO, 1915a, p.14)

Outro poema que participa desse diálogo é o segundo soneto do também já citado Ronald de Carvalho, “Legenda”, em cujos quartetos é possível ler:

II - Legenda
A vida é uma princeza dolorosa
no seu castelo de rubis e opalas,
tangendo ao poente em harpa silenciosa
uma agonia de almas e falas...

Colho de tuas mãos a triste rosa,
Vida que és sombra e sobre mim resvalas.
Passas, e em tua sombra a ondear saudosa
vagam fantasmas de desertas salas...
(CARVALHO, 1915a, p.21)

É de se notar como dialogam os poemas anteriores, em especial os de Sá-Carneiro e Carvalho, ao drama “O marinheiro” de Pessoa. Ao mesmo tempo que constituem o acabamento formal de textos que valem por si só, apontam para um inacabamento dialógico que é retomado em textos posteriores, criando um espaço de fala e resposta nas folhas de *Orpheu*. Desse modo, salta aos olhos a interação entre estrofe citada, de Sá-Carneiro, e o “O marinheiro”, de Fernando Pessoa, quando a maneira de sugerir um estado de consciência da personagem, no segundo verso, diz que: “Sinto-as chorar por mim, veladas”; ao passo que, no verso seguinte, como que confirmando essa sugestão, lê-se: “Ao pôr do sol, pelos jardins...”. Assim como, nesta mesma linha, no diálogo que paralelamente travado entre o soneto “Legenda” de Ronald de Carvalho e o “drama estático” de Pessoa, lê-se: “A vida é uma princesa dolorosa /no seu castelo de rubis e opalas [...] uma agonia de almas e falas...”. Espécie de síntese do drama que Pessoa ortônimo, bastaria-nos o verso final de Carvalho (“agonia de almas e falas”) para perceber a interação entre a produção de poetas tão distintos.

Neste itinerário de encenação dramática que se inicia com os “Indícios de Ouro” de Sá-Carneiro e tem sua mais significativa expressão de seu desassossego no drama estático “O marinheiro”, *Orpheu* 1 tem em suas páginas finais uma inflexão provocada por Álvaro de Campos: como destaca o crítico José Gaspar Simões “suas duas composições apresentadas por Fernando Pessoa [...] arranharam a epiderme do marasmo lisboeta” (SIMÕES, 2015, p.152) podendo ser lidas como uma espécie de epílogo catártico que anuncia uma nova maneira de expressão poética que se concretizará em *Orpheu* 2.

“O abalo paúlco-futurista”, que José Gomes Ferreira (1996) chamará mais tarde em ensaio homônimo, tem seu núcleo nos poemas de Álvaro de Campos em *Orpheu* 1 e, como se verá adiante, na edição segunda da revista, mais uma vez pelas máscaras de Fernando Pessoa ortônimo e Álvaro de Campos. O abalo que Pessoa/Campos promoveu em *Orpheu* é o resultado desse jogo de máscaras em torno do palco do drama em gente, de maneira que, ainda que em diálogo constante e criativo com os demais textos, estes mesmos textos outros nutrem-se da dinâmica do jogo da heteronímia. Pensemos, de início, na inscrição posta na página de abertura dos poemas de Álvaro de Campos.

OPIÁRIO
e
ODE TRIUNFAL
duas composições de
ÁLVARO DE CAMPOS
publicadas por
FERNANDO PESSOA
(CAMPOS, 1915a, p.69)

Em *Orpheu*, a já referida heteronímia de Pessoa dá-se a partir de um jogo autoral *fingido*. Nesse sentido, se no nível do gênero poético, como já pontuado no capítulo anterior, Pessoa lança mão de “distintas modalidades discursivas” (PENTEADO, 2018, p.54), de maneira a relacionar-se com a noção de gêneros literárias como tendência histórico-cultural flexíveis a redefinições operacionalizadas ao gosto de suas intenções criativas. No nível da autoria, a heteronímica opera como o jogo de máscara que Pessoa mobiliza, o que “implica a manifestação das suas diferenças mútuas [...] assume diversos níveis de diferenciação” (SEABRA, 1974, p.81).

Ademais, se o itinerário sonâmbulo do canto de vozes de sujeitos em crise dos poemas de Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho e das Veladoras do “drama estático” de Fernando Pessoa ortônimo fora o suficiente para desestabilizar a visão “tranquilizadora visão estética, educado na persistência duma fácil arte de repetição e habilidade” (GALHOZ, p. XIX), o que se verifica na sequência de textos ao longo de suas páginas é a continuação de um fio dialógico que, na rubrica final de “O marinheiro”, aponta uma mudança de registro poético quando diz: “Um gallo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As trez veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, um vago carro geme e chia” (PESSOA, 1915a,p.39).

Esta indicação de, ao longe, se ouvir um vago chiar de carro — elemento surpreendente moderno inscrito em um espaço de texto marcado por seu alegorismo imemorial de castelos e divagações psicológicas — fica a pairar pelas as páginas seguintes da revista. E o que seria apenas a rubrica final de um texto finalizado, acabado, mostra-se um indício do que virá a ocorrer nas páginas finais de *Orpheu*, mais especificamente em “Opiário” e na “Ode Triunfal” de Álvaro de Campo. Pois bem, Campos, assim como o é de um modo global a sua obra completa, a amostra que nos dá na *Orpheu* é de uma complexidade ímpar, sobre a qual suas contradições específicas de sua poética ao mesmo tempo que fazem coro com elementos já presentes nos demais textos da revista.

“Opiário” especificamente é uma peça que, como sugere o nome, é entorpecida pelas paisagens imemoriais dos poemas anteriores em uma neblina e sonambulismo novos. Dedicado “Ao senhor Mário de Sá-Carneiro” (1915, p.71), ainda que obediente a uma certa maneira de composição poética, metrificada em esquema de rimas constantes ao longo de seus versos, a dissonância de seu discurso entrecortado por criações imagéticas inesperadas ao mesmo tempo que funde os mesmos elementos a outros de caráter ordinário, próprios da vida moderna de uma metrópole europeia:

Gostava de ler poemas e novelas

Publicadas por Plon e no *Mercure*,
 Mas é impossível que esta vida dure.
 Se nesta viagem nem houve procélas!
 [...]
 Levo o dia a fumar, a beber coisas,
 Drogas americanas que entontecem,
 E eu já tão bêbado sem nada! Dêsem
 Melhor cérebro aos meus nervos como rosas
 (CAMPOS, 1915a, p.72)

Neste sentido, interpolam-se a simples referência a revistas (“Plon”, “*Mercure*”) e artigos importados (“drogas americanas”) a construção de versos que surgem surpreendentemente a partir de *enjambements*, tal é: “Dêsem/Melhor cérebro aos meus nervos como rosas”. Desse modo, se à maneira do sonho de uma das Veladoras do drama “O marinheiro” de Fernando Pessoa ortônimo há proeminentemente um sonho que neblina a paisagem, a consumir a consciência levando-a para um estado de opacidade na qual só se consegue sondar suas palavras ouvidas, num mórbido cenário estático, sob a máscara de Campos as páginas de *Orpheu* ganham um dinamismo próprio do tempo moderno.

Verifica-se ao longo da leitura de “Opiário”, uma realidade menos opaca, visível para a sua finalidade sem propósito, de um eu-lírico que viaja em busca de algo que cure aquilo que podemos chamar de “mal-estar”, na terminologia freudiana já apresentada, ou de desassossego, termo mais caro ao universo pessoano. Vejamos alguns excertos do poema:

É antes do ópio que a minha a minha alma é doente
 Sentir a vida convalesce e estiola
 E eu vou buscar ao ópio que consola
 Um Oriente ao oriente do Oriente.
 [...]
 Não chegues a Port-Said, navio de ferro!
 Volta á direita, nem eu sei para onde.
 Passo os dias no smooking-room com o conde —
 Um escroc francês, conde de fim de enterro.
 [...]
 Deixe-me estar aqui, nesta cadeira,
 Até virem meter-me no caixão.
 Nasci pra mandarim de condição,
 Mas faltam-me o sossego,o chá e a esteira.
 [...]
 E afinal o que quero é fé, é calma,
 E não ter estas sensações confusas.
 Deus que acabe com isto ! Abra as eclusas —
 E basta de comedias na minh'alma!
 (CAMPOS, 1915a, p.71)

Nota-se que o registro temporal muda, seus símbolos, suas metáforas sinalizam já para um mundo mais prosaico, de paisagens e questões humanas mais presentes às necessidades que urgiam do momento de sua produção. A ideia de navegação e desbravação que subjazem no poema em questão e que tão caros que são, em seus sentidos positivados, a uma literatura

lusitana presente em obras como o épico *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, transcorridos os séculos e tornando-se Portugal um país periférico no cenário europeu, cada vez mais distante do povo ilustre lusitano dos cantos do épico, resta apenas a transfiguração desses elementos de busca a um estado elementar de sentir as sensações do momento presente, imerso ora no próprio sentir interior, ora no sentir exterior, mas sobretudo na combinação entre exterioridade e interioridade das sensações que como nos lembra Jacinto do Prado: “o desejo de viajar, correr mundo, renovar constantemente sensações, corresponde à necessidade de inebriar a alma insatisfeita de quem não encontra na vida motivos para viver” (COELHO, 1977, p.129).

A vida a bordo é uma coisa triste
Embora a gente se divirta às vezes.
Falo com alemães, suecos e ingleses
E a minha mágoa de viver persiste

Eu acho que não vale ter
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
A terra é semelhante e pequenina
E ha só uma maneira de viver.
(CAMPOS, 1915a, p.72)

Assim, radicalmente inscrito em uma poética própria dentro da literatura produzida por Pessoa, Campos em *Orpheu* liga-se organicamente aos seus pares, este sim autores reais, a partir de seu “Opiário”. Lembremos da relação que o poema de Álvaro de Campos estabelece com seu par Sá-Carneiro, no qual lemos:

Em paradoxo e incompetencia astral
Eu vivo a vincos d’ouros a minha vida,
Onda onde o pondonôr é uma descida
E os próprios gosos glanglios do meu mal

É por um mecanismo de desastres,
Uma engrenagem com volantes falsos
Que passo entre visões de cada falsos
Num Jardim onhe ha flores no ar, sem hastes
(CAMPOS, 1915a, p.71)

Versos estes que muito nos lembram as primeiras quadras do poema “Distante melodia...”, publicados também em *Orpheu* 1, no qual é possível ler:

Num sonho d’Iris, morto a ouro e brasa,
Vem-me lembranças doutro Tempo azul
Que me oscilava entre véus de tule —
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa.

Então meus sentidos eram côres,
Nasciam num jardim as minhas ansias,
Havia na minha’alma Outras distancias —
Distancias que o segui-las era flores...
(SÁ-CARNEIRO, 1915a, p.13)

Isto para ficarmos numa relação mais clara, quase que indiscutível, entre os dois poetas, afinal a presença de Campos e Sá-Carneiro, tanto em *Orpheu* 1 quanto em *Orpheu* 2, ressalta aos olhos grandes compatibilidades, mas como não lembrar do famoso “Ah, um soneto”, também de Campos, assinado no ano de 1932, quando o poeta diz

Meu coração é um almirante louco
que abandonou a profissão do mar
e que a vai relembrando pouco a pouco
em casa a passear, a passear...
(CAMPOS, 2006, p. 385)

Nesse sentido, além da relação entre seu conteúdo e a poesia de Sá-Carneiro, em “Opiário” sua composição formal cadencia quadras rimadas em esquema (nome do jogo de rimas) uma espécie de relação crítica, ou em crise, com a tradição poética portuguesa, dado ser este modelo de construção estrófica da mais popular presença na literatura portuguesa.

Passemos, portanto, às páginas finais de *Orpheu* 1, ainda sob a autoria do engenheiro Álvaro de Campos e sua “Ode Triunfal”. Pois bem, se em “Opiário” Campos ainda é poeta “ainda subsidiário do decadentismo post-simbolista” (SEABRA, 1974, p.126), que sofre de uma “fadiga precoce e antecipada do excesso das sensações” (SEABRA, 1974, p.125). Nesta “Ode” ficam os versos diluídos no cantar febril dos elementos da modernidade industrial de um Campos que desde já põe-se como “poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva” (COELHO, 1977, p.69).

Em sua rubrica, ao final do poema, lê-se: “Londres, 1914 - Junho. Álvaro de Campos. Dum livro chamado Arco do Triunfo, a publicar” (1915, p.83). Ora, este dado não nos pode ser indiferente, tendo em vista o valor que nele subjaz: escrito (ficcionalmente) noutro país, inegavelmente mais avançado em termos tecnológicos e industriais, afinal fora a Inglaterra o berço da revolução industrial, é considerável que se delegue a tal poema o fechamento do número inaugural de *Orpheu*. A sugestão de impossibilidade de se escrever tal poema em território português, a imagem do exílio, tão cara aos demais poetas de *Orpheu* 1, é transformada à imagem do poeta cosmopolita que vê, sente e procura expressar esse mundo novo que se ergue diante de si.

Ao longo dos 241 versos do poema se faz presente, especialmente em seus momentos de maior exaltação, o cantar daquilo que se enxerga como beleza nova encontrada e cantada em todas as coisas, “grandes, banais, úteis, inúteis” (CAMPOS, 1915, p.79). O tom encomiástico do poema às novidades industriais assim nos apresentada em seus versos iniciais:

Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fêra para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fôra e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fôra,
Por todas as papilas fôra de tudo com que eu sinto!
Tenho lábios sêco, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arder-me a cabeça de vos querer cantar um excesso
De expressão de todas as minhas sensações
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
(CAMPOS, 1915a, p.77)

Dissonante do conjunto dos demais textos que compõem a revista, em sua “Ode triunfal”, Álvaro de Campos faz “explodir em emoção e arte” (DA SILVA, 1959) toda a energia poética antes apenas sugerido em indícios metafóricos pelos demais poemas que lhe fazem par em *Orpheu* 1. De fato, essa energia vibrante que pulsa nos versos da “Ode triunfal” surge nas páginas do primeiro número da aventura órfica como uma peça estranha, estrangeira à aclimatação de pendor simbolista do espaço em que se faz presente, de tédio e abatimento pessoal diante do mundo. De fato, o que se observa é uma mudança substantiva de expressão poética: migra-se bruscamente do espaço fechado das subjetividades poéticas para o espaço urbano cosmopolita carregado de novos caracteres diante dos quais o eu-lírico canta “o presente, e também o passado e o futuro”.

Hé-la as ruas, hé-la as praças, hé-lá-hô la *foule*!
Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos;
Membros evidentes de clubs aristocráticos;
Esquálidas figuras dúbidas; chefes de família vagamente felizes
E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colête
De algibeira a algibeira!
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
(CAMPOS, 1915a, p.78)

A presença dissona da “Ode Triunfal” não constitui, contudo, um corpo à parte do projeto de *Orpheu*, afinal “o caráter unitário [da revista *Orpheu*] não se mostra pelo conteúdo ou pela forma dos textos, mas sim pelo fato de a revista apresentar uma organicidade múltipla na sua concepção de arte e publicação.” (MAIA, 2022, p.152). De fato, basta irmos ao segundo número da revista que, logo em sua abertura, na seção dos “Poemas sem Suporte”, de Mário de Sá-Carneiro, que se percebe a influência do canto febril de Campos. No poema “Manucure”, por exemplo, lê-se:

— Ó beleza futurista das mercadorias!
— Sarapilheira dos fardos
Como eu quisera togar-me de Ti!
E os pregos, as cordas, os aros... —

Mas, acima de tudo, como bailam faiscantes
 A meus olhos audazes de beleza,
 As inscrições de todos esses fardos —
 Negras, vermelhas, azuis ou verdes —
 Gritos de actual e Comercio & Industria
 Em transito cosmopolita:

FRAGIL! FRAGIL!

843 — AG LISBON
 492 — WR MADRID
 (SÁ-CARNEIRO, 1915b, p.100)

Desse modo, poderíamos afirmar que em sua “Ode triunfal” Campos/Pessoa, cria uma ponte entre os dois números do projeto editorial da revista *Orpheu*, pois que ao mesmo tempo que se insere no número inaugural da revista estabelecendo um diálogo por contrastes em relação aos demais enunciados poéticos do número, aponta já para uma outra visão poética que irá se aprofundar em suas intenções de ruptura no número 2 da revista, tanto nos textos de Pessoa ortônimo e heterônimo, assim como nas colaborações dos demais poetas. Como sublinha Fernando Cabral Martins, em introdução à edição fac-símile de *Orpheu*: “à composição de tonalidade intertextual simbolista do primeiro se sucedendo a violência de ruptura do segundo (Ângelo de Lima, Sá-Carneiro, Raul Leal, Álvaro de Campos, Pessoa), com a ‘Ode triunfal’ a estabelecer o *raccord* entre os dois.” (CABRAL MARTINS *apud* CABRAL MARTINS, 2008, p.567).

De fato, o que se verá no número seguinte da revista, lançada em 28 de junho do mesmo ano de 1915, agora sob a direção de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, é um aprofundamento de uma poesia que aponte em direção às diversas novas formas poéticas que correspondem ao mundo próprio dos homens daquele começo de século XX.

Figura 2 - Capa do segundo número da revista *Orpheu*



Fonte: modernismo.pt (1915)

Mais uma vez, a começar por sua capa, o segundo e derradeiro número de *Orpheu* 2 sofre uma mudança substantiva: do desenho de José Pacheco, aquele que já mostrado que busca assimilar o mito de Orfeu e Eurídice, temos no segundo número a inscrição objetiva do número “2” em tipografia graúdo, tendo o nome da revista encimado. Tal mudança representa uma característica marcante do grupo de *Orpheu*, como pontua o crítico José Augusto Seabra:

A composição tipográfica destes poemas, bem como a publicação das reproduções de colagens de Santa-Rita Pintor, pintor cubo-futurista e *blagueur* célebre, companheiro de Sá-Carneiro em Paris, representavam sem dúvida uma das marcas típicas e revolucionárias de *Orpheu*: a interpenetração da literatura e das artes plásticas. A revista parecia querer ostentar, assim, o cunho de uma maturidade modernista, antes de morrer em beleza fatídica (SEABRA, 1988, p.191).

Como pontuado pela citação, a presença das artes plásticas em *Orpheu* dá-se pela publicação dos trabalhos de Santa Rita Pintor, artista que junto com Almada Negreiros será associado ao movimento futurista de maneira mais recorrente, e a quem é dedicado duas das mais representativas composições não apenas do segundo número da revista, mas de todo o chamado primeiro modernismo português: o conjunto de poemas denominado “Poemas sem suporte”, de Mário de Sá-Carneiro, e a “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos. De um modo geral, *Orpheu* 2 tem o seu essencial

[...] constituído por poemas de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa. O primeiro apresentava, entre outros, um texto ‘semifuturista’, ‘Manucure’, enquanto o segundo se repartia entre o interseccionismo ortônimo de ‘Chuva Oblíqua’ e o sensacionismo de ‘Ode marítima’, atribuída ao heterônimo Álvaro de Campos. (SEABRA, 1988, p.191)

Entretanto, a citada maior ousadia criativa em *Orpheu* 2, derivada da presença mais marcante da influência das experiências artísticas de vanguarda, em especial o Futurismo e o Cubismo, não escamoteia a multiplicidade de vozes poéticas que encenam ao longo das páginas. De fato, subsiste e percorre as páginas do segundo número de *Orpheu* o interesse poético pela redescoberta interior enformada em versos tradicionalmente metrificados, como é o caso das colaborações de Ângelo de Lima, poeta que abre a revista, assim como o brasileiro Eduardo Guimaraes, Violante de Cysneiros (nome ficcional de Armando Côrtes-Rodrigues criado, muito provavelmente, pelo próprio Fernando Pessoa) e Luiz de Montalvôr, que colabora com o longo poema “Narciso”, dedicado a Fernando Pessoa. Noutras palavras, assim sintetiza o conteúdo de *Orpheu* 2 João Gaspar Simões:

Luiz de Montalvor e Eduardo Guimaraes mantinham o tom aristocrático da tradição “simbolista”, Violante de Cysneiros dava à revista a nota “paúlca” mitigada, Ângelo de Lima o sopro “paúlco” puro e Raul Leal o acento “vertigoso”, Mário de Sá-Carneiro, além de uma deliciosa “Elegia”, na sua maneira mais pessoal, oferecia-lhe um longo poema nitidamente “interseccionista-futurista” — “Manucure” — , e Fernando Pessoa a sua “Chuva Oblíqua” (poemas “interseccionistas”) e a “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, expressão do

“sensacionismo” desse mesmo “interseccionismo”, estilo literário fortemente influenciado pelo “futurismo”. (GASPAR SIMÕES, 2015, p. 158-159)

Parece-nos, pois, que estão nas páginas de *Orpheu 2* melhor definidas as tendências criativas do grupo dos jovens artísticas órficos, apresentando-nos o que houve de mais inventivo e eficaz para se poder caracterizar suas principais marcas poéticas. Na citação acima, Gaspar Simões fala-nos de “Interseccionismo”, “Interseccionismo-futurismo”, “Paulismo” e “Sensacionismo”: Estão aí outros caracteres particulares a este momento que *Orpheu* representa para a literatura portuguesa da primeira década do século XX, de um modo geral, e para a produção da poética de Fernando Pessoa, caminhos que, inevitavelmente, se entrecruzam, dialogam. Dessa maneira, Mário de Sá-Carneiro, em “Manucure”, como que nos apresentando às novidades que saltam aos olhos em *Orpheu 2*, novidades estas preludiadas pela “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos, e que serão sintetizadas exemplarmente na “Ode Marítima”, também de autoria de Campos e no conjunto de “poemas interseccionistas” da “Chuva Oblíqua”, de Pessoa ortônimo.

Meus olhos ungidos de Novo,
 Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas,
 Não param de fremir, de sorver, de faiscar
 Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,
 Toda essa Beleza-sem-Suporte
 Desconjuntada, emersa, variavel sempre
 E livre - em mutações continuas,
 Em insodáveis divergencias...
 (SÁ-CARNEIRO, 1915b, p.101)

Em *Orpheu 2*, por outro lado, seu conteúdo aponta para a criação de novos ritmos, temas e formas poéticas, numa expansão da produção poética com seus *ismos* próprios. Para tanto, mais uma vez a figura de Fernando Pessoa e seu “drama em gente” serão fundamentais para se compreender o potencial criativo da parte final da aventura órfica. É fato que nos idos de 1915 será Pessoa o poeta em plena criação dos heterônimos e do seu Livro do Desassossego, obra que caminhará ao lado do poeta, inacabada, até o fim de sua vida. Da sua heteronímia, Pessoa elegerá Álvaro de Campos para o *front* da criação poética moderna, ligada às condições patentes de um mundo novo. Dirá Leyla Perrone-Moisés, acerca de Campos:

O olhar de AC [Álvaro de Campos] é o olhar do homem moderno, adequado às novas circunstâncias: as metrópoles, a multidão, os meios de transporte mais velozes. Como o homem da multidão, detectado por Baudelaire algumas décadas antes de Pessoa, AC vive a experiência dos olhares rápidos que se cruzam e se perdem para sempre, no movimento da cidade grande. (PERRONE-MOISÉS, 1988, p.23)

Neste sentido, como exemplo do “olhar caleidoscópico” de Campos, termo utilizado por Perrone-Moisés no ensaio do qual a citação acima foi retirada, sua “Ode Marítima” é fundamental para se compreender tanto a poética de Campos, como o alcance poético que a revista *Orpheu*.

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
Olho pró lado da barra, olho pró Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
Erguem-se velas, avançam rebocadores,
Surtem barcos pequenos detrás dos navios que estão no porto.
Há uma vaga brisa.
Mas a minh'alma está com o que vejo menos.
Com o pacote que entra,
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
Com o sentido marítimo desta Hora,
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
Como um começar a enjoar, mas no espírito.
(CAMPOS, 1915b, p.131)

É dessa maneira que se inicia o longo poema de mais de 800 versos, preludiando a visão do poeta (sujeito central do poema) a emergência gradativa de um barco no horizonte que, ao passo que se aproxima, faz desencadear uma série de sensações, estas em ritmo compassado ao volante do navio. Tal elemento, o “volante”, assim como o “motor” da “Ode Triunfal”, liga-se o poeta que por sua vez liga-se por metonímia ao próprio navio, de maneira que ao passo que o pacote se aproxima, dinamiza-se a imaginação do poeta.

Ólho de longe o pacote, com uma grande independência de alma,
E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.
[...]
Na minha imaginação ele está já perto e é visível
Em toda a extensão das linhas das suas vigias.
E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele,
Por causa daquela criatura que nunca chega em nenhum barco
E eu vim esperar hoje ao cais, por um mandado oblíquo.
[...]
Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!
Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
E eu cismo indeterminadamente as viagens.
(CAMPOS, 1915b, p.131)

No mar de imagens que se sucedem e se interseccionam ao longo do poema, sempre paralelo ao movimento do volante do pacote, a “Ode” de Campos alcançará momentos de expressão poética em que “a concentração expressiva atinge seu apogeu: acumulações de onomatopeias, de aliteraões, de rimas internas, de assonâncias etc., numa gradação cada vez mais intensa, desbordando de excesso” (SEABRA, 1974, p.133).

Ah, as praias longinhas, os cais vistos de longe,
 E depois as praias próximas, os cais vistos de perto.
 O mistério de cada ida e de cada chegada,
 A dolorosa instabilidade e compreensibilidade
 Dêste impossível universo
 [...]
 Fazei de mim qualquer coisa como se eu fôsse
 Arrastado — ó prazer, ó beijador dôr! —
 Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós...
 Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-A-A-AR
 Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH! No
 MA-A-A-A-AR!
 (CAMPOS, 1915b, p.144)

Pois bem, se em sua “Ode Triunfal” Campos dramatiza a sua condição de poeta diante de um mundo de novidades a partir da assimilação e decomposição das formas exteriores do mundo industrial, procedimento típico dos chamados interseccionismo e sensacionismo (“Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!”), em sua “Ode Marítima” o que está em jogo é o mesmo insaciável desejo de transfiguração da realidade evocada pela imaginação sensível do poeta que vê a si e ao mundo confundidos em imagens pouco harmoniosas. Como pontua Perrone-Moisés: “no simples olhar do presente, o que se patenteia é a separação, a falta de elo entre o olhar e o ver, o ver e o ser visto, o ver a parte e compreender o todo” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p.28).

Ah, os paquetes, os navios-carvoeiros, os navios de vela!
 Vão rareando - ai de mim! - os navios de vela nos mares!
 E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas,
 Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
 Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira,
 De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!
 Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,
 O Puro Longe, liberto do peso do Actual...
 E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,
 Esses mares, maiores, porque se navegava mais devagar
 Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos deles
 (CAMPOS, 1915b, p.135)

Nesta linha argumentativa, os poemas de Violante de Cysneiros, pseudônimo de Armando Côrtes-Rodrigues co-criado pelo próprio Côrtes-Rodrigues e Fernando Pessoa, em seus sonetos dedicados a Álvaro de Campos, a quem chama “o mestre”, parece sintetizar a perspectiva poética de Campos quando diz que

Pontes que ligam de Ausente
 Infinito e Eternidade.
 Só sensações são Presente,
 Só nellas vive a Verdade.
 (CYSNEIROS, 1915b, p.124)

Nota-se, pois, ao se ler este poema antológico condensa-se de forma exemplar os caminhos poéticos traçados em *Orpheu*: a ânsia individual pela novidade, as sensações que

eclodem pela visão do mundo, a viagem como metáfora dessa investigação poética, a proposição de uma poesia cosmopolita que, ao mesmo tempo, não perde a sua localização territorial e histórica. Além disso, a construção poética da linguagem de “Ode Marítima”, em sua consciência linguística ativa em relacionar-se com o mundo e com conjunto de textos que lhe cercam, sua consciência desassossegada “ávida de tudo e passional, deseja todas as sensações no próprio corpo” (BERSAN ROCHA, 2012, p.72) parece confirmar as palavras de Bakhtin, quando diz que

A consciência linguística socioideológica concreta, ao tornar-se criadoramente ativa, isto é, ativa em termos literários, pré-encontra-se cercada de heterodiscurso e nunca de uma língua única e singular, indiscutível, incontestável. A consciência linguística literariamente ativa encontra, sempre e em toda arte (em todas as épocas históricas inacessíveis) “línguagens” e não uma língua. (BAKHTIN, 2015, p.71)

Neste sentido, a presença de Álvaro de Campos em sua “Ode Marítima” no espaço de um “ecclético desacerto e às incongruências do tempo [...] que melhor corresponderão à diversidade das propostas artística associadas ao movimento [de *Orpheu*]” (CASTRO, 2015, p. 126) corresponde à ânsia geral dos órficos em experimentar uma inovação poética que se funda “com todos os elementos do universo” (BERSAN ROCHA, 2015, p. 72), percorrendo um itinerário poético coletivo que vai da viagem poética aos rincões interiores das subjetividades de *Orpheu* 1 ao “abalo paúlco-futurista” (GOMES FERREIRA, 2015, p.183) de *Orpheu* 2.

Por fim, cabe ressaltar pela última vez o diálogo polifônico que envolve o conjunto dos textos de *Orpheu*. Do *élan* do sonho diante da realidade empírica que vislumbra um mundo novo, diverso em suas formas imagéticas, mas também sociais que percorre o imaginário poético dos textos de *Orpheu* 1, passando pelo seu segundo e derradeira edição, esta já mais ligada a uma pesquisa poética que englobasse de maneira plural as possibilidades criativas de seu tempo. De Sá-Carneiro a Pessoa, passando por Ronald de Carvalho a Violante de Cysneiros, Angelo de Lima e Luiz de Montalvôr, o que se observa no “Drama sem drama: em poemas, em poetas” (SEABRA, 1974, p. 171) é a abertura desse drama para uma dialogicidade que ultrapassam as malhas individuais da obra pessoana, antes ampliando-se em “multidiscursividade” (BAKHTIN, 2015). Dessa maneira, se a “polifonia se define pela convivência e pela interação [...] de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes” (BEZERRA, 2005, p. 194), na multiplicidade poética do *corpus* da Revista, o diálogo que se estabelece entre os poetas colaboradores de *Orpheu* serve de fundo comum de busca de novos meios de expressão poética serve de esteio para os poetas órficos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que neste trabalho se tencionou foi a aventura de poder ler o “drama em gente” de Fernando Pessoa na arena de vozes dos dois números da revista *Orpheu*. Falamos em “arena” a fim de fazer menção a Mikhail Bakhtin que, a partir dos seus conceitos de dialogismo e polifonia, tornou possível guiar nossas considerações analíticas, lendo de vozes tipográficas que se enunciam ao longo da *Orpheu*. Pois bem, mais que naturalmente podemos confirmar a permanência da obra de Fernando Pessoa no *corpus* literário do mundo ocidental, e é justamente por essa presença convidativa, provocante, que o presente estudo procurou percorrer os caminhos das primeiras encenações do drama heteronímico pessoano, seus contatos, seus interseccionismos, seu dialogismo. Como pontua Pablo Maio em recente estudo acerca da modernidade da revista *Orpheu*,

Entender a poética dos colaboradores de *Orpheu* auxilia na compreensão da maneira como os intelectuais, os poetas e os artistas portugueses lidaram com determinadas questões caras à modernidade, ou seja, não necessariamente rompendo com os feitos anteriores, porém atribuindo um caráter fragmentário, de inúmeras possibilidades, unindo o que deu certo na tradição (e o que não se consolidou) a um desejo de se poder percorrer novos caminhos. (MAIA, 2022, p. 156)

Neste sentido, para um poeta que em vida pouco ou quase nada publicou, foi pelas revistas e jornais que, transformados em suportes privilegiados para a criação, difusão e debate de ideias artísticas e culturais de seu tempo, que Pessoa pôs às montras das livrarias lisboetas as primeiras amostras de sua criação heteronímica, seu “drama em gente”.

Ao longo do nosso capítulo primeiro, procuramos apresentar de maneira ampla como Pessoa realizou sua operação na linguagem poética, de modo a ultrapassar as tendências líricas por demasiado comunicativas de seu tempo por meio de um jogo de máscaras poéticas que promoviam uma criação tensionada entre o lírico e o dramático de suas *personas*.

Em seguida, em nosso capítulo dois, discutimos como o rico *corpus* de revistas, especialmente a revista *Orpheu*, serviu a Pessoa pôr cena seus heterônimos. Identificada como o acontecimento histórico-literário que inaugura o chamado modernismo português (LOPES, SARAIVA, 2010), *Orpheu* inseriu-se no contexto europeu de debate e divulgação de novas proposições artísticas. À revelia de sua curta duração, sua publicação ao longo do primeiro semestre de 1915 fora o suficiente para pôr a literatura portuguesa novamente em “harmonia com os danos essenciais da experiência do homem [...] regresso à vida após mais um período de alheamento.” (MONTEIROS, 1958, p.42).

Por fim, em nosso último capítulo, ao realizarmos a leitura de *Orpheu*, procurou-se evidenciar o que compreendemos por encenações heteronômicas concretizarem-se e

potencializa-se a partir do diálogo que mantém com seu suporte de circulação, as revistas, e os demais textos que as constituem. Seja em *Orpheu* 1 ou *Orpheu* 2, sobrevoam as vozes de Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Eduardo Guimarães, Violante de Cysneiros juntas às vozes dos textos de Pessoa ortônimo e de seu heterônimo Álvaro de Campos.

Ora, é fato que Pessoa não prefigura como um líder de um movimento literário organizado — *Orpheu* fora um agrupamento de jovens artistas renovadores, como ficou claro ao longo deste trabalho, mas jamais preocupou-se em ser um movimento organizado à maneira das vanguardas europeias — suas colaborações antes de qualquer coisa prefiguram um perfil de poeta irrequieto, desassossegado, o que o leva a manifestar os movimentos do seu “drama em gente”. Manifestações estas que puseram no centro o “desconcerto do mundo” moderno, para lembrarmos do famoso termo de Camões, de maneira coletiva onde autores empíricos uniram-se aos poetas-personagens de Pessoa a fim de afirmar uma modernidade literário-poética tipicamente portuguesa. Como disse o próprio Fernando Pessoa: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua” (PESSOA, 2015). E continuou, alargando-se em demais revistas, manifestos, conferências, livros etc..

De fato, seria pretensioso da nossa parte contentamo-nos com os resultados que ao longo destas páginas desenvolveram-se, restando-nos o premente desassossego que a obra pessoana mobiliza em suas mais variadas facetas. Como pontou Seabra: “[...] cada leitura, de julgar ter encontrado uma ‘chave’, fixado um modelo: não é senão um simulacro que temos entre as mãos, uma sombra que nos escapa” (SEABRA, 1974, p.172). “*Orpheu* continua” justamente por seu peso literário que ainda ecoa das diversas vozes de suas páginas. De fato, o tema pelo qual interessou-se o presente trabalho permite-nos vislumbrar outros tantos caminhos, afinal a obra de Pessoa, especialmente a sua parcela publicada em revistas, pela sua multiplicidade patente e herança que deu à cultura de língua portuguesa, faz-se nítida aos olhos do estudioso que a propõe ler.

Muito ainda se poderia falar desses fatos incontornáveis da literatura portuguesa, *Orpheu* e Fernando Pessoa. Como nos lembra o próprio poeta: “Viver é não conseguir” (PESSOA, 2006, p.554). São múltiplos os caminhos possíveis para se pensar o “drama” fingido por Pessoa, seus ecos noutros poetas e vice-versa. Contentamo-nos, entretanto, em oferecer neste trabalho um sobrevoo pelas marcas de Pessoa em *Orpheu* e seus diálogos com as demais peças que compuseram a revista.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Nóbrega Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução, notas e glossário Sheilla Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2021.

BERARDINELLI, Cleonice. Algumas linhas mestras da literatura portuguesa. **Revista para professor de Português e de literaturas de língua portuguesa**. Rio de Janeiro, número 2 - maio-agosto, Ano I - 1971.

BERSAN ROCHA, Karina. Ler Pessoa à luz de Pessoa: uma interpretação das Odes de Álvaro de Campos. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.16, n.31, p. 71-84, 2º sem. 2012.

CAMPOS, Álvaro de. Opiário e Ode Triunfal. **Revista Orpheu 1**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 71-83, janeiro-março, 1915b.

_____. Ode Marítima. **Revista Orpheu 2**, Lisboa, v. 1, n. 2, p. 132-152, abril-junho, 1915a

CARVALHO, Ronald. Poemas. **Revista Orpheu 1**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 19-25, janeiro-março, 1915b.

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1958.

CASTRO, Laura. Colagens sobre Orpheu e modernismos. In: **Orpheu e o modernismo português. Livro do Colóquio**, Fundação Eng. António Almeida, 19 de março de 2015.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo: Editora Verbo, 1977.

CYSNEIROS, Violante de. Poemas. **Revista Orpheu 2**. Lisboa, v. 1, n. 2, p. 121-127, abril-junho, 1915a.

FERREIRA, José Gomes. O abalo paúlco-futurista (Excertos). In: **Orpheu: 1915-2015: textos doutrinários e fortuna crítica (antologia)/ Organização, prefácio e notas: Carlos Felipe Moisés**. Editora Unicamp: São Paulo, 2014.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011.

GASPAR SIMÕES, J. Vida e morte do Orpheu (Excertos). In: **Orpheu: 1915-2015: textos doutrinários e fortuna crítica (antologia)/ Organização, prefácio e notas: Carlos Felipe Moisés**. Editora Unicamp: São Paulo, 2014.

GIL, José. Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações.

MAIA, Pablo. Notas sobre o modernismo de Orpheu. **Revista Centro Estudo.Portugueses**, Belo Horizonte, v. 42, n. 67, p. 149-160, 2022

LOURENÇO, Eduardo. **Pessoa Revisitado**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.

MCNEILL, Patrícia Silva. 'Orpheu' e 'Blast' : resistência e afirmação pela revista modernista. **Colóquio/Letras**, n.º 190, Set. 2015, p. 28-36.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**. 2017. 213 f., il. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

_____. Mikhail Bakhtin, crítico literário polifônico. In: OLIVEIRA JR, Miguel, MAGALHÃES DE MEDEIROS, Ana (org.). **30 anos do PPGLL**. Campinas: Editora Pontes, 2023.

MOISÉS, C. (Org). **Orpheu: 1915-2015: textos doutrinários e fortuna crítica (antologia)**. Campinas: Unicamp, 2014.

MOURA NEVES, Maria Helena, SOARES JUNQUEIRA, Renata. O estatuto da linguagem n'O marinheiro de Fernando Pessoa. **Scripta, Belo Horizonte**, v.7, n.14, p. 183-201, 1º sem. 2004.

NEGREIROS, Almada. **Obra completa: volume único**. Editora Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1997.

NOBRE, António. **SÓ**. Livraria Tavares Martins. Porto, 1976.

PENTEADO, Flávio. A chave dramática e a lenta abertura das fechaduras pessoanas. **Revista Estranhar Pessoa** / N.º 5, out. 2018.

_____. **Pessoa dramaturgo: uma questão crítica**. Revista Estranhar Pessoa / N.º 4, out. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. **Inútil Poesia e outros ensaios breves**. São Paulo, 2000.

_____. **Pensar é estar doente dos olhos**.

PESSOA, Fernando. Chuva Oblíqua. **Revista Orpheu 2**, Lisboa, v. 1, n. 2, p. 159-164, abril-junho, 1915a.

_____. Marinheiro – drama estático em um quadro. **Revista Orpheu**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 27-39, janeiro-março, 1915b.

_____. **Obras em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1986.

_____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

_____. **Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

PESSANHA, Camilo. **Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha**. Estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

QUADROS, António. **O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição**. Sintra: Publicações Europa-América, 1989.

_____. **Fernando Pessoa**. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, s/d.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Índicios de Oiro. **Revista Orpheu 1**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 7-17, janeiro-março, 1915b.

_____. Poemas sem suporte. **Revista Orpheu 2**, Lisboa, v. 1, n. 2, p. 95-107, abril-junho, 1915a

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SILVA, P. Revista Trimestral de Literatura. In: MARQUES, R. (ed.). **“Revistas”, Modern!smo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu**, IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, [<https://modernismo.pt/index.php/orpheu>]. Acessado em: 24 abr. 2022.

VERDE, Cesário. **O Livro de Cesário Verde e outros poemas**. Rio de Janeiro: Editora Penguin Classics, 2021.