

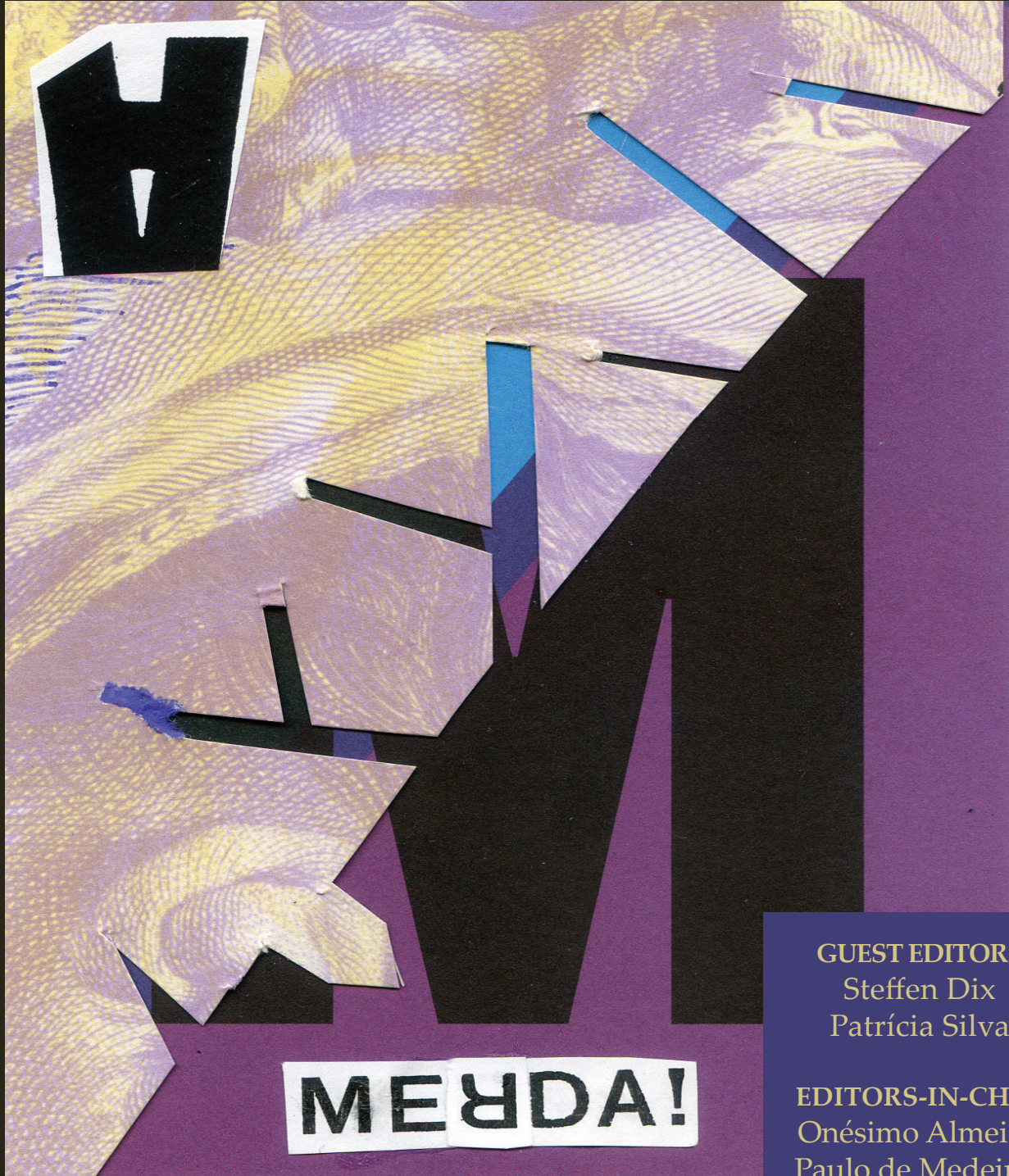
n.º 11

# Pessoa plural

Pessoa Plural

A Journal of Fernando Pessoa Studies

issn: 2212-4179



GUEST EDITORS

Steffen Dix

Patrícia Silva

EDITORS-IN-CHIEF

Onésimo Almeida

Paulo de Medeiros

Jerónimo Pizarro

## Special Issue

Modernismos portugueses 1915-1917:  
Contextos, Facetas e Legados da geração *Orpheu*

# Table of Contents

Número 11, primavera de 2017

(Número especial: Modernismos portugueses 1915-1917—  
Contextos, Facetas e Legados da geração *Orpheu*)

Issue 11, Spring 2017

(Special issue: Portuguese Modernisms 1915-1917—  
Contexts, Facets & Legacies of the *Orpheu* Generation)

[PART 1: Portuguese Modernisms 1915-1917]

**Introductory Note** ..... 1

[Nota Introdutória]

Steffen Dix & Patrícia Silva

**I. 1915: (Trans)national Historical and Cultural Context**

**1915: contexto (trans)nacional histórico e cultural**

**Modernist temporalities:** ..... 9

the *Orpheu* generation and the impact of history

[Temporalidades modernistas:

a geração *Orpheu* e o impacto da história]

António Sousa Ribeiro

**O *Orpheu* ou o ‘momento histórico’ da modernidade /** ..... 23

**modernização sociocultural em Portugal**

[*Orpheu* or the ‘Historical Moment’ of Socio-cultural Modernity / Modernization in  
Portugal]

Steffen Dix

**II. 1915: (Trans)national Periodical Field**

**1915: o meio (trans)nacional dos periódicos**

***Orpheu* et al.: Modernism, Women, and the War** ..... 44

[*Orpheu* et al.: modernismo, mulheres e a Guerra]

Irene Ramalho Santos

<b>Modernism and the Periodical Scene in 1915 and Today</b> .....	66
[Modernismo e o meio das revistas literárias em 1915 e atualmente]	
Andrew Thacker	
<b>III. 1915-1917: (Trans)national Inter-medialities</b>	
<b>1915-1917: inter-medialidades (trans)nacionais</b>	
<b>The <i>Orpheu</i> Generation and the Avant-Garde:</b>	
Intersecting Literature and the Visual Arts .....	87
[A geração <i>Orpheu</i> e a vanguarda:	
Interseccionando literatura e artes visuais]	
Patrícia Silva	
<b><i>Orfeu em Lisboa: um compositor — uma geração? —</i></b> .....	114
à procura da sua Eurídice	
[ <i>Orfeu in Lisbon: a composer — a generation? —</i>	
in search of its Euridice]	
Edward Ayres de Abreu	
<b>IV. 1915-1917 and After: The Legacy of the Generation of <i>Orpheu</i></b>	
<b>1915-1917 e depois: o legado da geração de <i>Orpheu</i></b>	
<b>De <i>Orpheu</i> (1915) a <i>Portugal Futurista</i> (1917):</b> .....	137
Três anos de revistas literárias	
[From <i>Orpheu</i> (1915) to <i>Portugal Futurista</i> (1917):	
Three Years of Literary Magazines]	
Ricardo Marques	
<b>Almada's Notes for the Memory of <i>Orpheu</i></b> .....	155
[As notas para a memória de <i>Orpheu</i> de Almada]	
Sílvia Laureano Costa & Jerónimo Pizarro	
[PART 2]	
<b>v. Other articles</b>	
<b>Outros artigos</b>	
<b>Londres, 1914 – Junho: a obra-prima do Futurismo</b> .....	174
[London, 1914 – June: the Masterpiece of Futurism]	
Gianluca Miraglia	

**Science, Astronomy and *taedium metaphysicum*:** ..... 210  
An Investigation into the Boredom of Giacomo Leopardi and Fernando Pessoa  
[Ciência, astronomia e *taedium metaphysicum*:  
uma investigação sobre o tédio de Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa]  
Elio Attilio Baldi

**Algunos apuntes hacia una teoría de la traducción** ..... 236  
**y la creación literaria en Fernando Pessoa**  
[Notes Towards a Definition of Fernando Pessoa's Theory of Translation and  
Literary Creation]  
[Notas para uma teoria da tradução e da criação literária em Fernando Pessoa]  
Pauly Ellen Bothe

**O correspondente extraviado: cartas de amor de Fernando Pessoa** ..... 255  
[The Misdelivered Correspondent: Fernando Pessoa's Love Letters]  
Mateus Lourenço

## VI. Documents Documentos

**Sonnet 101 with Prof. Pessoa:** ..... 277  
Fernando Pessoa's Marginalia on an Anthology of 19th-Century English Sonnets  
[Aula de soneto com o Prof. Pessoa:  
a marginália de Fernando Pessoa numa antologia de sonetos ingleses do século  
XIX]  
Carlos Pittella

**Quatro cartas de Fernando Pessoa revisitadas** ..... 376  
[Four of Fernando Pessoa's Letters Revisited]  
Fernanda Vizcaíno

**A Ânfora do Saudosismo:** ..... 409  
uma caricatura de Pessoa enquanto saudosista  
[The Amphora of Saudosism:  
a Portrait of Pessoa as Saudosist]  
Gianluca Miraglia

**VII. Reviews**  
**Recensões**

<b>Vision's Visions</b> .....	<b>414</b>
[Visões da Visão] Paulo de Medeiros	
<b>Em ouro e alma:</b> .....	<b>418</b>
diálogos entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa [In Gold and Soul: Dialogues between Mário de Sá-Carneiro and Fernando Pessoa] Adriano Eysen	
<b>Poesia de Mário de Sá-Carneiro: edição de referência</b> .....	<b>422</b>
[Mário de Sá-Carneiro's Poetry: the Edition of Reference] Gianluca Miraglia	
<b>Os deuses de António Mora</b> .....	<b>426</b>
[The Gods of António Mora] Antonio Cardiello	

# Introductory Note

## The Emergence of Portuguese Modernism: Contributions to its Cultural History

Steffen Dix\*  
Patricia Silva\*\*

The Spring and Summer of 1915 saw the appearance in Lisbon of the two issues of the literary magazine *Orpheu*. Initially intended as a quarterly, the magazine had a short life span and, mainly due to financial pressures, the planned third issue failed to be published. Although it was the intellectual product of a small group of young and practically unknown poets and artists, the magazine instantly caused a large literary scandal which spilled out into the mainstream press. The reaction of the Lisbon cultural establishment oscillated between attempts to ridicule the undertaking, by calling the protagonists lunatics, and real indignation before some of the poetry and art collected in the magazine, which differed substantially from traditional literary and artistic conventions of the day. But *Orpheu* was not merely a provocative magazine, since it published representative works by some of the main Portuguese authors of the twentieth-century, and succeeded in stirring the cultural milieu, leading to a much-needed renewal of the national arts and letters. Despite the magnitude of the scandal that followed its publication, the *Orpheu* moment was short-lived and quickly overtaken by political events that dominated public life in Portugal at the time and by concerns over the ominous armed conflict rearing up in Europe. Nonetheless, the magazine's revolutionary agenda and effect had a profound impact on contemporary writers, works and aesthetic trends, justifying the use of the term generation to refer to the figures that gathered around it, and subsequent publications and other cultural initiatives that ensued from it or in reaction to it in the following years. As the extraordinary document of Portuguese cultural history that *Orpheu* is, tracing its contemporary reception and its afterlife constitutes a privileged starting point to a reappraisal of the determining social and cultural factors underlying the first manifestations of Portuguese modernism and of the extent of their impact.

In revisiting the historical circumstances and material culture of the generation of *Orpheu*, this special issue is largely driven by a historiographical aim of reconstructing the socio-cultural context of the earliest modernist manifestations in Portugal and to sketch a kind of 'sociography' of *Orpheu*, its milieu and its time,

---

\* Catholic University of Portugal, Lisbon.

\*\* Center for Social Studies, University of Coimbra & Queen Mary, University of London. Formerly published under the name Patricia Silva (McNeill).

which includes the larger international context of the outbreak of WWI and contemporary phenomena in the cultural field (STEINMETZ, 1912/1913). Aware, through the lessons of Walter Benjamin, of the impossibility of reconstituting the 'authenticity' of *Orpheu* as an aesthetic expression in its own time and place (BENJAMIN, 1963), we are circumscribed to punctually revisiting some of the contexts – material, aesthetic and other conditions – in which the contributors to the magazine and other cultural actors belonging to the same generation produced their art. Even so, this undertaking relies on the assumption that a more phenomenological account of the reciprocal relationship between literary and artistic expressions and their socio-cultural conditions is not only feasible but desirable, since it offers the possibility of revealing less known facets of the cultural phenomenon or revisiting known aspects in a new light. It goes without saying that this type of more historically sensitive re-examination of specific modernist manifestations involves a recapitulation of national and transnational trajectories of the different modernisms which, in turn, offers privileged conditions for an objective comparison with different cultural contexts. Additionally, the comprehensive identification of regional or ethnic particularities of different modernisms leads to a more differentiated use of the complex terminology of 'modernity', 'modernization', and 'modernism', which is the object of ongoing debates in modernist studies, namely with the spatial and temporal widening of the discipline (FRIEDMAN, 2006, 2008, 2010, 2015; BROOKER & THACKER, 2005). It can, therefore, shed new light on the systemic factors and forces operating in the cultural field which underpin different national physiognomies of Modernism.

In considering that the modernism of the generation of *Orpheu* is not satisfactorily explained solely through an aesthetic critical lens, contributions to this issue draw on concepts which originate in the social sciences and are predominantly used in the field of cultural studies, such as internationalization, transnationalism, cosmopolitanism, materialization or synthesis. Aided by these critical tools, it is hoped the issue will depict, at least schematically, the socio-cultural reality within which Portuguese modernism emerged during the first few months of WWI, and trace its relationships with other artistic phenomena in Europe and beyond. In doing so, it highlights the contemporaneity of the *Orpheu* magazine with the earliest European modernist cultural manifestations, as well as its importance for the cultural history of Portuguese Modernism. Additionally, by re-visiting the generation of *Orpheu* in relation to a wider socio-cultural context with both a national and international scope and its diversified material and cultural production, particularly forms of artistic expression which have been less-examined with regard to the first generation of modernists, this issue has yielded new findings about the multifaceted dynamics of Portuguese modernism, adding to previous studies in this field (DIX & PIZARRO, 2011; ROCHA, 2013, 413-435).

Published amidst great political and social upheaval, the call of *Orpheu*'s proponents for an overhaul of literary and artistic practices testified to a period which is commonly regarded as marking the transition into a new reality for European culture. Virginia Woolf dated this turn to December 1910 (WOOLF, 1966: 320), Eric Hobsbawm identified 1914 as the end of the 'era of empires' and the beginning of the 'era of extremes' (HOBSBAWM, 1995), and for D. H. Lawrence, the old world ended in 1915 (LAWRENCE, 1923; 1960: 220). António Sousa Ribeiro's article examines works produced by key figures of the generation of *Orpheu* in relation to this dissonant, changing European temporality at the time of "the Great War". In turn, Steffen Dix's article offers an account of the national context in which *Orpheu* appeared, arguing that the publication of the magazine functioned as a catalyst to sociocultural modernization in Portugal, regarding especially some ideas proposed by that generation's leading figure, Fernando Pessoa. The War also features alongside other significant aspects of the changing sociocultural landscape of this historical period, notably issues of gender, in Irene Ramalho Santos' article, which examines comparatively *Orpheu* and other international, transcontinental little magazines of the period. Similarly, Andrew Thacker's article addresses contextual and material aspects of the little magazine understood as a world form, examining cross-culturally several characteristics of modernist magazines, including *Orpheu*.

As a meeting point of several literary tendencies concomitantly unfolding in Portugal in the early years of the twentieth century, *Orpheu* gave expression to different and sometimes divergent facets of Portuguese modernism, from the more advanced to those generally termed as *arrière-garde*. Some of the articles collected in this special issue argue for the heterogeneous nature of Portuguese modernism, which – as was the case with other early modernist manifestations, particularly those occurring in so-called peripheral contexts, i.e. more distant from the cultural centres of the day – conflated multiple temporalities and had a more diversified ideological framework and formal and thematic expression than has been acknowledged and critically examined. The plurality of this cultural phenomenon is also evinced by the variety of media through which modernist ideas, *topoi* and forms were expressed in the Portuguese cultural field, which encompassed different art forms and had a significant inter-artistic dimension. Although these facets of the magazine and the movement it heralded were highlighted by as important a figure from that generation as Almada Negreiros at the time of the first commemoration of the publication of *Orpheu* (*Orpheu* 1915-1965), they have not received much sustained critical examination, especially in the light of new findings that have emerged only recently. Accordingly, Patrícia Silva's article explores the transnational links of writers and visual artists belonging to the generation of *Orpheu* to contemporary international artistic circles, tracing the impact of avant-garde movements such as Cubism, Futurism and Orphism on



some of their works. As well as the visual arts, expression in other media by the first Portuguese modernists also included music, as shown in Edward Ayres Abreu's article about the composer Ruy Coelho, who knew several of the figures associated with *Orpheu* and whose modernist musical works have received very limited critical attention to date.

Finally, this special issue also proposes to examine the legacy of *Orpheu* and its generation; both the more immediate impact on the production of its contemporaries and its lasting significance for contemporary Portuguese culture. In its own time, *Orpheu* acted as a catalyst to several periodical publications, manifestos and other forms of cultural intervention attendant on the revitalized Portuguese cultural scene. Ricardo Marques' article examines the magazines that emerged alongside and in the aftermath of *Orpheu*, leading up to *Portugal Futurista*, the magazine which gave continuity to its project of shaking the cultural establishment through exposure to advanced aesthetics and of re-affirming translocal links to the international avant-garde. Over 100 years later, *Orpheu* has become an almost mythical publication for Portuguese culture, encapsulating the emergence of modernism, and its centenary was therefore marked by numerous conferences, exhibitions and publications. Sílvia Laureano Costa and Jerónimo Pizarro's article examines that legacy through the lens of Almada Negreiros – one of the most interventionist figures of that generation who continued to play an active role on the Portuguese cultural stage throughout the twentieth century and a key role in memorialising the magazine and the so-called *Orpheu* group –, focusing on its recurrent commemorations and future virtualities.

The recent centenary commemorations have occasioned a wealth of commemorative publications which have contributed in different ways and to different degrees to advance our knowledge regarding the *Orpheu* moment (SARAIVA, 2017: 180-83; see bibliography). However, the specific context of their publication meant that the latter focused predominantly on the magazine as well as on the figures that contributed to it and intervened directly in its publication, and on its immediate context. By contrast, this issue proposes to examine the *Orpheu* phenomenon from a diversified set of angles which, in an effort to reconstruct a more nuanced and eclectic picture of early Portuguese Modernism, encompasses co-temporalities and co-spatialities converging on the emergence and proleptic aftermath of the magazine up to 1917 and beyond, encompassing less-studied aesthetic practices and forms of artistic expression of that period. Accordingly, the topics addressed in the contributions to this issue are pertinent to its underlying critical framework – a historiographically informed re-visitation of the generation of *Orpheu* and the socio-cultural conditions attendant on the emergence of a Portuguese Modernism cradled in the European avant-garde – and obey the desire of its editors to explore the generational value of an evolving Portuguese Modernism through its many facets and cultural manifestations. As

such, it is hoped that the essays collected in this issue can contribute to the establishment of new lines of inquiry into the phenomenon of Portuguese Modernism, especially in the exploration of its generational continuities and divergences as well as its varied forms and media of cultural expression.

Lisbon, 12 May 2017  
STEFFEN DIX & PATRÍCIA SILVA

## Bibliography / 1

- BENJAMIN, Walter (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.
- BROOKER, Peter and Andrew THACKER (2005) (eds.). *Geographies of Modernism: Literature, Culture, Spaces*. Abingdon; New York: Routledge.
- DIX, Steffen and Jerónimo PIZARRO (2011). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford: Legenda.
- FRIEDMAN, Susan Stanford (2015). *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*. N.Y.; Chichester, West Sussex: Columbia UP.
- \_\_\_\_ (2010). "Planetarity: Musing Modernist Studies", in *Modernism/modernity*, vol. 17, n.º 3, September, pp. 471-499.
- \_\_\_\_ (2008). "One Hand Clapping: Colonialism, Postcolonialism, and the Spatio/Temporal Boundaries of Modernism", in *Translocal Modernisms: International Perspectives*. Edited by Maria Irene Ramalho and António Sousa Ribeiro. Bern; New York; Oxford; and others: Peter Lang, pp. 11-40.
- \_\_\_\_ (2006). "Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies", in *Modernism/modernity*, vol. 13, n.º 3, special issue, "Modernism and Transnationalisms", pp. 425-443.
- HOBBSAWM, Eric (1995). *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. London: Abacus.
- LAWRENCE, D. H. (1923; rpt. 1960). *Kangaroo*. New York: Viking.
- ROCHA, Clara (2013). "Modernist Magazines in Portugal: *Orpheu* and its Legacy: *Orpheu* (1915); *Exílio* (1916); *Centauro* (1916); *Portugal Futurista* (1917); *Contemporânea* (1915, 1922-6); *Athena* (1924-5); *Sudoeste* (1935); *Presença* (1927-38, 1939-40 [1977])", in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Edited by Peter Brooker, Andrew Thacker, Sascha Bru, and Christian Weikop. Oxford: Oxford UP, vol. III, "Europe 1880-1940", pp. 413-435.
- STEINMETZ, Sebald Rudolf (1912/1913). "Die Stellung der Soziographie in der Reihe der Geisteswissenschaften", in *Archiv für Rechts- und Wirtschaftsphilosophie*, vol. 6, n.º 3, pp. 492-501.
- WOOLF, Virginia (1966). *Collected Essays*. London: The Hogarth Press, vol. I.

## Bibliography / 2

### Most recent publications about *Orpheu*

- CARDIELLO, Antonio, Jeronimo PIZARRO, and Sílvia Laureano COSTA (2015) (eds.). *Nós, os de "Orpheu" | We, the "Orpheu" lot*. Lisboa: Boca – Palavras que Alimentam.
- DIX, Steffen (2015) (ed.). *1915: o ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-de-china.

- JÚDICE, Nuno (2015) (ed.). *Colóquio/Letras*, n.º 190, Setembro-Dezembro, “À Volta de Orpheu”.
- MAIOR, Dionísio Vila and Annabela RITA (2016) (eds.). *100 Orpheu*. Viseu: Edições Esgotadas.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi et.al (2015) (eds.). *100 Anos da Revista Orpheu*. São Paulo: Revista Desassossego 14.
- MOISÉS, Carlos Felipe (ed.) (2015). *Orpheu 1915-2015*. Campinas: Unicamp.
- ORPHEU (2015). Fac-simile edition. Edited by Steffen Dix. Lisboa: Tinta-de-china.
- ORPHEU (2015). Fac-simile edition. *Público*. Lisboa.
- ORPHEU: revista de literatura (2015). Translated and edited by Ana Lucía De Bastos. Caracas: Bid & Co Editor.
- ORPHEU: revue trimestrielle de littérature (2015). Translated and edited by Patrick Quillier. Paris: Ypsilon Éditeur.
- PESSOA, Fernando (2015). *Orpheu. Schriften zur Literatur: Ästhetik und Kunst*. Translated and edited by Steffen Dix. Frankfurt am Main: Fischer-Verlage.
- \_\_\_\_ (2015). *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*. Edited by Richard Zenith and Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edited by Jerónimo Pizarro. Critical edition. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SAMUEL, Paulo (2015) (ed.). *Orpheu e o Modernismo Português*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SARAIVA, Arnaldo (2017). “O centenário e ‘inextinguível’ Orpheu”, in *Colóquio/Letras*, n.º 194, Janeiro-Abril, pp. 180-85.
- \_\_\_\_ (2015). *Os Órfãos do Orpheu*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2015) (ed.). *Caderno do Orpheu*. Lisboa: Revista Estranhar Pessoa 2.
- SOUSA, Rui (2011). *Os Bastidores de Orpheu: visões dos do grupo a respeito do seu tempo e do seu projecto*, Lisboa: CLEPUL.
- ZENITH, Richard (2015) (ed.). *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal – Babel.

## Acknowledgements

This special issue of *Pessoa Plural* is the outcome of the international workshop “1915 – Modernist Legacies and Futures” (see Annex I), which took place at the Catholic University of Portugal, in Lisbon, in 2015, as part of the exploratory project “1915 – The year of the ORPHEU: Mapping the socio-historical context of Portugal’s First Modernism” (2014-2015). We are grateful to the Foundation for Science & Technology (FCT) for the funding that enabled this event to take place. In this regard, we would also like to thank the Director of the Research Centre for Communication and Culture (CECC) of the Catholic University of Portugal, Peter Hanenberg, and Sónia Pereira for her selfless commitment in organizing this event, and the Director and members of the Directive Board of the Centre for Social Studies (CES) of the University of Coimbra for their support. Finally, we warmly thank all those who assisted us in elaborating this issue, notably, the contributors for their enlightening articles, their responsiveness and commitment throughout the preparatory process, and the editors of *Pessoa Plural*, Onésimo Teotónio de Almeida, Paulo de Medeiros, and Jerónimo Pizarro, for their kind invitation to co-

edit this special issue, and to the latter in particular for his exacting and helpful accompaniment throughout the final stages of editing. Special thanks also to Ricardo Marques for the original collage featured as the cover of this issue.

Photo credit for the images from the two numbers of *Orpheu* in this issue to Al Richardson.

# FCT

## Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



# CATÓLICA

CECC · RESEARCH CENTRE FOR  
COMMUNICATION AND CULTURE

---

LISBOA



# ces

**Centre for Social Studies**  
University of Coimbra

## Annex I. Program of Workshop “1915 – Modernist Legacies and Futures”

**Lisbon Workshop**  
**“1915 – Modernist Legacies and Futures”**

20 February 2015  
Catholic University of Portugal, Lisbon  
Room Sociedade Científica

**9h45: Welcome and Introduction**  
Steffen Dix (Catholic University, Lisbon- CECC)  
Peter Hanenberg (Catholic University, Lisbon- CECC)

Modernism at 1915 (morning sessions - English)

**10h15: The Kinetic Impulse: Painting in the Light of Film, 1915**  
Christopher Townsend (Royal Holloway, University of London)

**10h45: Modernism and the Periodical Scene in 1915**  
Andrew Thacker (Nottingham Trent University)

**11h15: Coffee-Break**

**11h30: 1915 - Modernists and/at War**  
António Sousa Ribeiro (Centre for Social Studies, University of Coimbra)

**12h00: *Orpheu* et al.: Modernism, Women, and the War**  
Maria Irene Ramalho (Centre for Social Studies, University of Coimbra)

1915 – 2015 Modernist Legacies and Futures (afternoon sessions - Português)

**14h00: Sensaçonismo e Vorticismo: Resistência e Afirmação pela Revista Modernista**  
Patrícia Silva McNeill (Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra)

**14h30: A Herança de uma Revista Modernista: Almada's *Orpheu*: 1915-1965-2015**  
Jerónimo Pizarro (University Los Andes, Bogotá)

**15h00: Coffee-Break**

**15h15: Os Guardadores de *Orpheu*: Memória e Divulgação**  
Sílvia Costa (Universidade Nova de Lisboa, IELT)

**15h45: Da *Orpheu* como Desafio à Posteridade**  
Jorge Fazenda Lourenço (Universidade Católica, Lisboa - CECC)

**FCT**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
instituto de inovação e ciência

**CECC**  
Centro de Estudos  
de Comunicação e Cultura

# Modernist temporalities: the *Orpheu* generation and the impact of history

António Sousa Ribeiro\*

## Keywords

Fernando Pessoa, First World War, Modernism, Violence.

## Abstract

Taking the year 1915 as a reference, the essay analyses some aspects of the relationship of modernist writing with the Great War. In Portugal, this relationship appears in many cases in the form of an absence whose scattered traces can only be apprehended through ways of reading which are well aware of the complexities of the articulation between violence and discourse.

## Palavras-chave

Fernando Pessoa, Primeira Guerra Mundial, Modernismo, Violência.

## Resumo

Tomando como referência o ano de 1915, analisam-se aspetos da relação entre a escrita modernista e a Primeira Guerra Mundial. Em Portugal, esta relação assume em muitos casos a forma de uma ausência, cujos traços dispersos apenas podem ser captados por modos de ler suficientemente atentos às complexidades da articulação entre a violência e o discurso.

---

\* School of Humanities and Centre for Social Studies of the University of Coimbra.

(There is so much to do, My God!  
and these people distracted by war!)<sup>1</sup>  
José de Almada Negreiros, “A Cena do Ódio”

Let me start with a short reflection on the year 1915: it would seem that the mention of the year by itself points simply to the simultaneity of a variety of events happening synchronically in different locations. This is not so, however. Upon a closer look, it becomes apparent that 1915 is but the sign uniting what are in fact quite different temporalities. The figure of exile, surfacing metaphorically – e.g. in the introduction to the first issue of *Orpheu* by Luis de Montalvor –, but also taken literally, as exemplified by the paths taken by Mário de Sá-Carneiro or, later, José de Almada Negreiros, points at the non-coincidence of the time-frame of the Portuguese literary and artistic avant-garde with the temporality defined by the narrow horizon of a parochial cultural milieu. As a vital part of the endeavour to create “a [corrente] mais cosmopolita de quantas teem surgido em Portugal” [the most cosmopolitan current there has ever been in Portugal], to quote from Pessoa’s letter to Miguel de Unamuno of 26 March 1915 (PESSOA, 1999: 159; see also PESSOA, 2009: 372), *Orpheu* was seeking – one could say anxiously, as witnessed by Pessoa’s sustained efforts to establish *Orpheu* as part of a European cosmopolitan network – to connect with an imaginary European temporality that would be coincident with the emphatic notion of the contemporary put forward by the hard core of the initiators of the journal.

In 1915, however, as *Orpheu* was making its blasting appearance in the Portuguese literary landscape, this European temporality was not defined by cultural and literary production, rather, it was taking shape on the meeting ground of the battlefields of what was already being named the Great War – the “German war”, as Pessoa would consistently and significantly call it.<sup>2</sup> This is where, as Almada Negreiros writes in his “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” [Futurist Ultimatum to the Portuguese Generations of the 20<sup>th</sup> Century] of 1917<sup>3</sup> “toda a força da nossa nova pátria” [all the power of our new fatherland] could be sought after, since, as Almada continues, “No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual” [The front is where the whole of Europe,

<sup>1</sup> “(Há tanta coisa que fazer, Meu Deus! | e esta gente distraída em guerras!)”. Unless otherwise stated, all translations are mine.

<sup>2</sup> See e.g. Pessoa’s unfulfilled project of a book that was to carry the title *A Guerra Alemã. Investigação Sociológica da Sua Origem e Sentido* (*The German War. A Sociological Investigation on Its Origin and Meaning*). Several fragments connected to this project have been published for the first time by Joel Serrão and his collaborators in the volume *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* (PESSOA, 1980).

<sup>3</sup> Almada’s manifesto, much in the vein of Marinetti’s definition of war in 1915 as “sola igiene del mondo”, opens with an overt praise of war which is, in its radicalism, is unique in the Portuguese context and stands in strong contrast with Pessoa’s ambivalent, convoluted perspective on the matter.

and therefore contemporary civilization, is concentrated] (NEGREIROS, 1917: 36). But the unifying moment of the new European contemporaneity, the mark of civilisation, had not much to do with the fictions of literary or intellectual discourse, rather, it was being defined by the whole array of the unheard of technology of destruction characterising modern war. Portugal would not be officially entering the war until March 1916 – soon enough, in a staggering travel not just in space but above all in time, the peasant from a remote village in Trás-os-Montes would no longer be handling the hoe or driving the ox-drawn plough, but would be operating the machine-gun instead.

It is against the background of this perverse dialectics of modernisation that the literary production of the period has to be assessed. In other words, what is the relation between literary modernity and the violent temporality of war, in what ways does the European experience of war reflect upon the literary production of the modernist generation? This is a topic that has to this day not attracted the attention it deserves and, as a matter of fact, is still waiting for thorough Europe-wide comparative analysis.<sup>4</sup> Concerning Portuguese modernism, despite a few relevant studies,<sup>5</sup> reflection on the topic has been rather scarce. It is symptomatic in this regard that the *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, published in 2008, has no entry for the First World War or the Great War. True, in the case of Portuguese modernism the Great War does not play by far the same role as in the case of the countries that were directly involved from the start and had a central part to perform. There is no national patriotic mobilization at a large scale in the form of what I have called elsewhere the literary front (RIBEIRO, 2014). However, in the course of time, with the increasing perception of the inevitability of Portugal's entry into war and the growing anti-German resentment, one can find a large number of literary interventions taking a stance towards the War. In the journal *A Águia* e.g. one can find regularly, starting in November 1914, a growing body of political-literary essays and poems testifying as a rule to a fervent alignment with the cause of the Allies. Teixeira de Pascoaes figures prominently in this regard, starting with the essay "Portugal e a Guerra e a Orientação das Novas Gerações" [Portugal and the War and the Orientation of the New Generations], published in December 1914. The issue of June 1915 features a poem by Pascoaes simply entitled "A Bélgica" [Belgium]. This poem, actually an ode of praise for Belgium as "Pátria do infinito sofrimento" [Fatherland of infinite suffering], but singing as well the "soldados de França e de Inglaterra! | Multidões de heroísmos" [soldiers of France and England | Heroic crowds], is a most interesting piece concerning the literary imagination of war and is indeed quite representative of the

---

<sup>4</sup> SCHNEIDER & SCHUMANN (2000), SHERRY (2003), BUELENS (2014), among a few others, are relevant references in this regard.

<sup>5</sup> See LIND (1981), MONTEIRO (2000), RIBEIRO (2005), LEAL (2011), BARRETO (2014), DIX (2015). On the representation of Germany in Pessoa's work, see also PIZARRO, 2006.



mythical heroic vision dominating the literary and intellectual discourse on the Great War.

Such direct pronouncements are not to be found in Pessoa or, better, as we now may know, they would only find their way into print form long after the death of the poet. Indeed, Pessoa's fragments on the "German War" testify to a close attention to European politics and to the development of what he would later refer to as "a desolação mortífera da guerra europeia" [the deadly devastation of the European war] (PESSOA, 1980: 335; BNP/E3, 92C-100<sup>6</sup>). I will not dwell here upon these fragments which I have dealt with briefly elsewhere (RIBEIRO, 2005). Instead, keeping the year of 1915 as the frame of reference, I will explore, under a comparative perspective, some more oblique references. What I would like to show, although I can do so only fragmentarily in this context, is that in Portugal the relation of modernist writing with the Great War takes in many cases the form of an absence whose scattered traces can only be apprehended through ways of reading which are well aware of the complexities of the relationship between violence and discourse.

Let me provide two relevant examples, circumstantial as they may be. The figure of the ultimatum, prominently represented in 1917 by the manifestos of José de Almada Negreiros and Álvaro de Campos published in *Portugal Futurista*,<sup>7</sup> is usually, and quite rightly, interpreted as echoing the British ultimatum of 1890, an event that triggered extensive shock waves in Portugal, leaving a lasting imprint on Portuguese public opinion. I would not refrain from speculating, however, that that figure has also a lot to do with the immediate context of the War and is inseparable from it. Let us not forget that the pretext for plunging Europe into the carnage was the infamous Austro-Hungarian ultimatum against Serbia. It is, it seems to me, not at all far-fetched to bring also the potential of this allusion into play regarding Campos' and Almada's interventions.

Another relevant example may be provided by one of orthonymous Pessoa's most famous poems, "O menino de sua mãe" (Fig. 1), published for the first time in 1926 in *Contemporânea*.<sup>8</sup> Many current readings of this poem – under

---

<sup>6</sup> As already mentioned, these fragments were published for the first time only in 1980, in *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Additional fragments appeared subsequently in print form, e.g. the quite relevant "Considerações em Tempo de Guerra" [Thoughts in a Time of War] published for the first time in 1993 in the volume *Pessoa Inédito* by Teresa Rita Lopes. See also PESSOA (2002; 2013), for the extensive fragments attributed to António Mora. Key to abbreviations: BNP/E3 Biblioteca Nacional de Portugal / Espólio 3 [National Library of Portugal / Archive 3].

<sup>7</sup> It may be reminded that these texts could not achieve any palpable resonance at the time, since, following a denunciation, this first issue of *Portugal Futurista* (the only one ever to be published), was seized by the police immediately after leaving the presses. In a fragment in English published for the first time in 1966, Campos' "Ultimatum" is referred to as "quite the cleverest piece of literature called into being by the Great War" (PESSOA, 2009: 275).

<sup>8</sup> For an English translation, see Keith Bosley's "His mother's little boy" (PESSOA, 1997: 36). George MONTEIRO (2000: 129-44) provides a fine analysis of the poem, including some relevant intertextual references.

the influence of the interpretation by João Gaspar Simões in his Pessoa biography, originally published in 1954 (SIMÕES, 1981) – tend to disregard the framework of war, leaning towards a private-existential, biographist interpretation based on the personal grief due to the loss of a mother who had “betrayed” the poet as a young child. “O menino de sua mãe”, Simões bluntly states, is none other than Pessoa himself (SIMÕES, 1981: 46). This line of argument may perhaps explain why Georg Rudolf Lind could state his dislike for a poem he finds distinctly sentimental (being imbued with “sentimentalismo fácil”) and at odds with Pessoa’s poetics of impersonality (LIND, 1981: 440-441). Now, the poem, I would argue, is certainly a fine example of a poetics of compassion (indeed, very much at odds with the bulk of Pessoa’s writing), but by no means sentimental. The harsh contrast between the image of death, on the one hand, and the recollection of private images of happiness, on the other, gives individual shape to an otherwise anonymous death, contrasting individual death and concrete suffering with the impersonality of the soldier's fate and the abstract demands of the State (“o Império”).<sup>9</sup> As such, the poem is in line with a long tradition in war poetry that can be traced back as far as to Homer’s allusions to the personal biography and the family bonds of warriors he names individually and whose violent death he describes in anatomical detail in the *Iliad*. It is also perfectly in line with one of the fragments of Campos’ “Ode Marcial”<sup>10</sup>, written between 1914 and 1916, where the grief of the mother whose son has been killed by a German bullet is given concrete expression through a series of images recollecting a happy childhood and the intimate bonds between mother and son now irretrievably torn apart by senseless violence. Similar images surface in other fragments of the ode, particularly in a fragment where the following question is asked: “Que é feito d’aquelle que foi a creança que tiveste ao peito?” [What has become of he who was the child who sucked at your breast?] (PESSOA, 1993: 136; PESSOA, 2014: 162; BNP/E3, 66B-24).

---

<sup>9</sup> Such a vindication of concrete suffering, in contrast with the universalist abstractions of a rhetoric of heroism as sacrifice for a greater cause, is at the core of some of the finest examples of critical war poetry, starting with one of the certainly most famous World War I poems, Wilfried Owen’s “Dulce et decorum est”. It should be noted that, as is quite clear in the case of Owen, this implies a radical reformulation of the very notion of lyrical poetry, which is led by the confrontation with concrete violence to rethink its conventional premises and to take on the task of incorporating violence as a means of disruption of any traditional notion of representation.

<sup>10</sup> Fragment j of the critical edition by Teresa Rita Lopes (PESSOA, 1993: 136-137; BNP/E3, 66C-37); fragment 14g of the critical edition by Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello (PESSOA, 2014: 161-162).

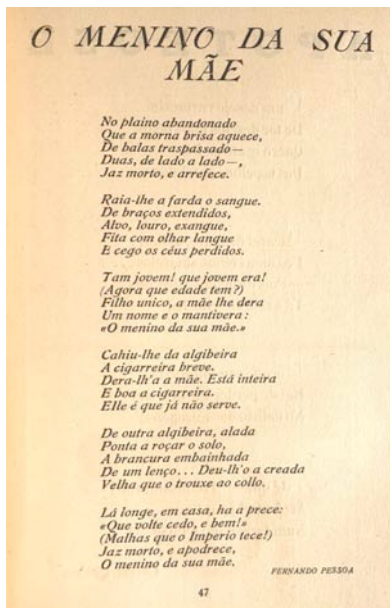


Fig. 1. Fernando Pessoa, “O Menino da sua Mãe”  
*Contemporânea*, Lisboa, 3<sup>rd</sup> series, n.º 1, May 1926.

As already mentioned, Pessoa's essays and fragments on the “German war” were part of a book project entitled *A Guerra Alemã. Investigação Sociológica da Sua Origem e Sentido* [*The German War. A Sociological Inquiry into Its Origin and Meaning*], which, like most his other projects, remained unfulfilled (PESSOA, 1980: 203 *et seq.*). Pessoa’s stance in these texts is that of the self-appointed “political sociologist” and is definitely a pro-German stance. His main line of argument is intricate and often contradictory or nebulous, but it can perhaps be summed up in the following sentence:

Germanófilos nós, porque não há nada que construa lá fora e ao menos a Alemanha encarna superiormente o Espírito de Destruição.

[We are Germanophile, because there is nothing out there that builds and Germany incarnates at least the Spirit of Destruction in a superior way]

(PESSOA, 1980: 130-131; Pessoa, 2014: 674; BNP/E3, 92D-69r; Fig. 2)

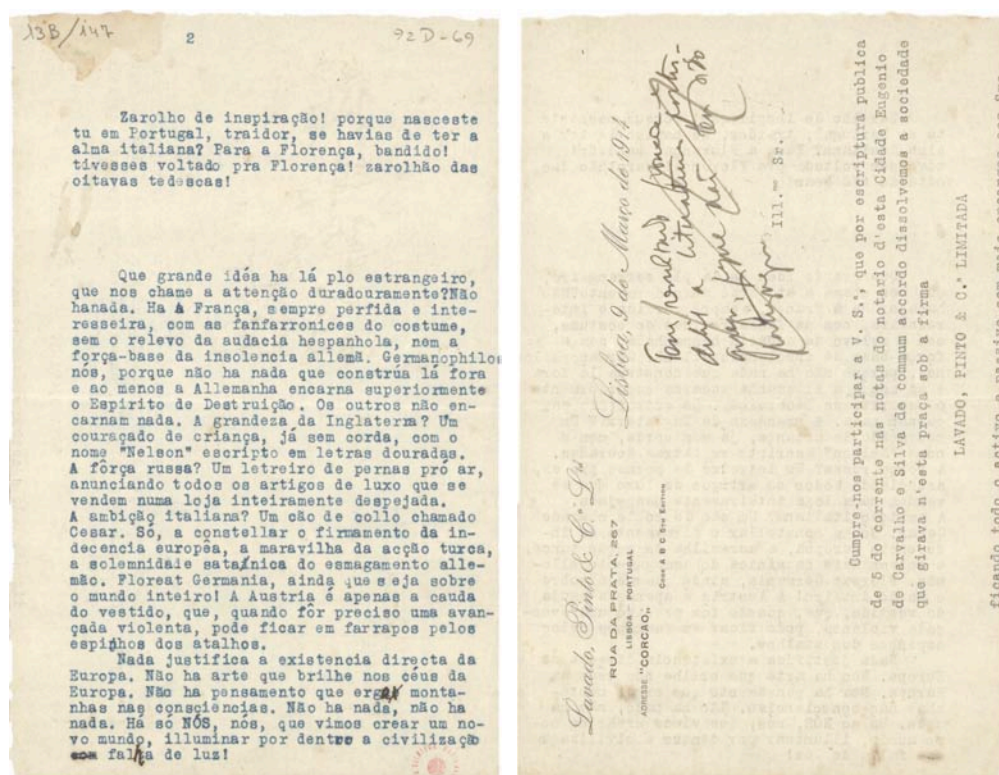


Fig. 2. BNP/E3, 92D-69, “We are Germanophile” (11<sup>th</sup> line).

The fascination with the “spirit of destruction” goes a long way towards explaining Pessoa’s own ambivalent relation to the question of war and violence. That fascination corresponds entirely to an aesthetic gesture reminiscent of Friedrich Schlegel’s romantic idea of the artist as someone who gives himself away to the “enthusiasm of destruction” [Begeisterung des Vernichtens]. Unlike Schlegel, however, for whom that enthusiasm corresponds to the revelation of the “meaning of divine creation” [der Sinn göttlicher Schöpfung] (SCHLEGEL, 1988: § 131), Pessoa’s fascination goes hand in hand with a keen perception of the senselessness and indeed the horror of war. It is such an ambivalence between the fascination and the horror of destruction that underlies the vision of chaos generated in the “Martial Ode” by the powerful accumulation of images of killing and violence. At times, it would seem that the poetic voice is intent on giving salience to that “pity of war” that is conjured up in Wilfried Owen’s famous preface to his war poems:

Desenterrei o comboio de lata da criança calcado no meio da estrada,  
E chorei como todas as mães do mundo sobre o horror da vida.  
Os meus pés pantheistas tropeçaram na machina de costura da viuva que mataram à bayoneta

[I dug out the tin train of the child trampled in the middle of the road,  
And I wept like all the mothers of the world over the horror of life.  
My pantheist feet stumbled over the sewing machine of the widow bayoneted to death]

(PESSOA, 1993: 134; PESSOA, 2014: 154; BNP/E3, 70-62r; Fig. 3)

But the glimpse of compassion is overshadowed by the fact that there seems to be no sense at all in the violent chaos portrayed by the poem. In the end, the paradoxical possibility of meaning lies in the poetic voice assigning for itself a sacrificial role and eventually going so far as to take on the identity of the guilty perpetrator:

Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado todos elles  
 Que matou, violou, queimou e quebrou, [...]  
 Christo absurdo da expiação de todos os crimes e de todas as violencias, [...]  
 Deus tenha piedade de mim que a não tive de ninguém!

[Yes, I was to blame for it all, I was the soldier – all of them –  
 Who killed, raped, burnt and smashed, (...)  
 An absurd Christ atoning for all the crimes and all the acts of violence, (...)  
 May God have pity on me who had it on nobody!]<sup>11</sup>

(PESSOA, 1993: 134; PESSOA, 2014: 154-155; BNP/E3, 70-62; Fig. 3)

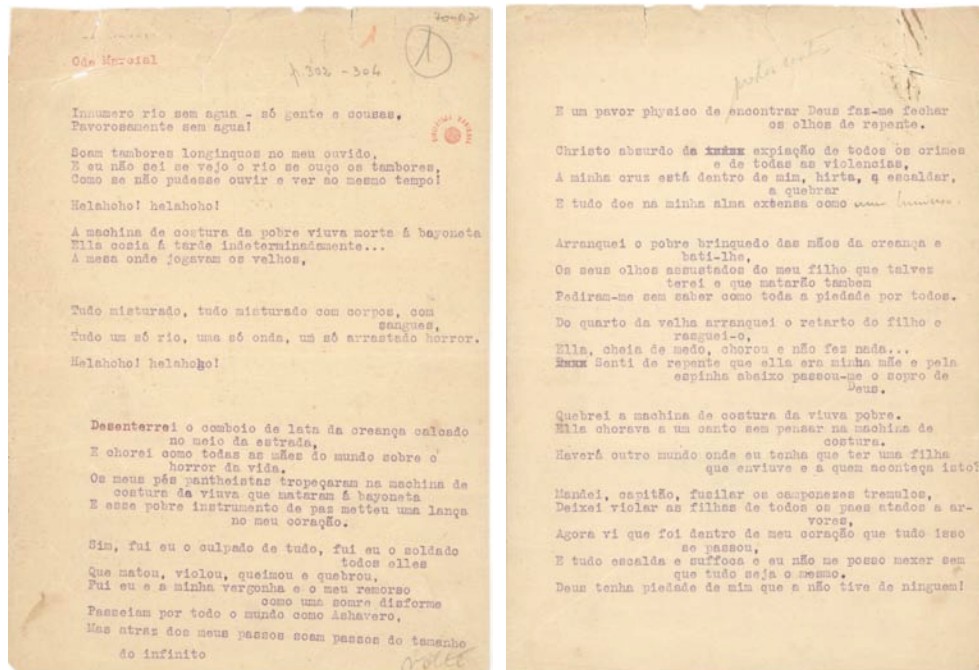


Fig. 3. BNP/E3, 70-62, "Martial Ode".

The several versions and fragments of the ode – a total of 15 of various lengths in the critical edition by Teresa Rita Lopes and of 8 in Jerónimo Pizarro's and Antonio Cardiello's proposal – amply testify to the poet's difficulty in grappling with the subject matter. They probably represent the most ambitious attempt by Pessoa to come to terms with the question of violence and war, an attempt which is clearly inseparable from the European context of the Great War.

<sup>11</sup> I am quoting the English version by Keith Bosley (PESSOA, 1997: 106-107). Lines from fragments not included in this version are given in my own translation.

This is at times explicitly signalled, as in the opening lines of another fragment – “Ruido longinquo e proximo não sei porquê | Da guerra europêa” [Distant and close noise I don’t know why | Of the European war] (PESSOA: 1993: 129; PESSOA, 2014: 156; BNP/E3, 57A-45). The explicit references, including quite explicit images of the means of destruction available in modern, technological war, help situate the concrete temporality of the Great War as the framework of reflection. This reflection, however, is projected onto a more general level, becoming in the process a reflection on violence as a determining factor in social relations. In the end, the individual body and the concrete reality of death, of “the deaths of those who died, who really died” (“mortes de quem morreu, na verdade” [PESSOA, 1993: 138; PESSOA, 2014: 159; BNP/E3, 64-76a]) become almost indifferent and are accepted as the common fate of humankind within the nightmare of history: “Elle que foi tanto para ti, tudo, tudo, tudo, | Olha, elle não é nada no geral holocausto da historia” [He who was so much to you [i.e. the mother], everything, everything, everything... | Look, he is nothing in the general holocaust of history] (PESSOA, 1993: 136; PESSOA, 2014: 162; BNP/E3, 66B-24]). In the end, the poem itself thus becomes a part of the very scenario of violence it sought to convey in drastic images and apocalyptic visions – and that is why the poetic subject himself, whose soul, as one can read in the “Martial Ode”, has the cosmic dimension of the universe, has to take on his guilt, caught in the paradox of being himself a part of the violence he wanted to describe. Thus, the artist as a destructive personality ends up turning destruction upon himself – “Deus tenha piedade de mim que a não tive de ninguem!” [May God have pity on me who had it on nobody!] (*supra*). In this, he is a figure that is quite distinct from Walter Benjamin’s “destructive character”, carried along by a utopian, messianic drive that is fundamentally absent in the “Martial Ode”.

The notion of history as a nightmare is, significantly, also the guiding thread of the first direct pronouncement by Pessoa on the Great War. I am referring to an ode in English written in January 7<sup>th</sup> 1915 and published for the first time by Georg Rudolf Lind in 1972.<sup>12</sup> In this ode, the attitude towards war is strikingly distant and, at times, overtly critical. It is tempting to compare Pessoa’s poem with the pronouncement by another great European poet, Rainer Maria Rilke, who, in the beginning of August 1914, had written his “Fünf Gesänge” [Five Chants], enthusiastically greeting the outbreak of war as an opportunity for regeneration and the bringing into motion of a stagnated world. Under the direct influence of his reading of Hölderlin’s patriotic poems, whom Rilke was discovering at the time through the volumes edited by Norbert von Hellingrath, the “Five Chants” are written in the form of hymns and are framed by the prophetic voice of a poetic

---

<sup>12</sup> Pessoa’s ode is included in LIND (1981), a first version of which was published in 1972 in the journal *Ocidente* (“Poesias inglesas inéditas de Fernando Pessoa sobre a Primeira Guerra Mundial”, *Ocidente*, n.º 405).

subject who assumes the stance of the interpreter of the profound essence of the community. War is for Rilke a moment of *kairós*, the irruption of a totally different temporality bringing with it a moment of decision. The experience of war is thus set into a distinctly metaphysical framework as the coming of a new God, the God of war – “Endlich ein Gott” [A God, at last], as one can read in the first chant.<sup>13</sup> On the whole, the mythical transfiguration in Rilke's poem corresponds to a – no less than revolting – aesthetization of war which is in sharp contrast with Pessoa's ode. In the latter, there is no coming of a God, on the contrary, modern war signifies the demise of the gods, be it the gods of Antiquity or the Christian god: “No God that lives in us survives | The winter in us, that snow kills God and Fate | And has iced o'er the rivers of our lives” (LIND, 1981: 450; BNP/E3, 49A<sup>4</sup>-4<sup>r</sup>). There are several interconnections between the “Martial Ode” and this poem which I will not be able to go into in detail in this context. There is also a sharp contrast, above all regarding the poetic subject's stance, which, in the latter case, is above all the stance of the somewhat detached observer. In the end, however, the ode, which is structured in the form of a nightmare, amounts to the apocalyptic vision of a world where in reality no centre can hold. The most powerful image in the poem is a stream of blood which, at a given moment, becomes “a mighty river full of strange things – dead | men, children, wrecks of bridges, cities, thrones” (LIND, 1981: 454; BNP/E3, 49A<sup>4</sup>-5<sup>r</sup>). Not the new world of Rilke's enthusiasm is coming into being, on the contrary, the world is falling apart. What remains, as the poem concludes, is “again in the dark infinity | My pity and my dread alone with me | And my dream's meaning like a paling night” (LIND, 1981: 456; BNP/E3, 49A<sup>4</sup>-6<sup>r</sup>).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> The first line of the second chant overtly expresses the exhilaration felt in view of the patriotic enthusiasm of the masses – “Heil mir, dass ich Ergriffene sehe!” [What a joy to see people who are possessed!] (RILKE, 1966: 107).

<sup>14</sup> Both the several fragments of the “Martial Ode” and the ode “Now are no Janus' temple-doors thrown wide...” directly contradict the statement in a text (signed “FERNANDO PESSOA, sensationist”) on the sensationist movement and the war dated 1915 by Paula Cristina Costa and Teresa Rita Lopes (LOPES, 1993: 263-264; BNP/E3, 88-5<sup>r</sup>; see also PESSOA, 2009: 198; Fig. 4). Here, “o campo da literatura superior” [the field of superior literature], represented by the sensationists, is assigned the task of bringing to completion “a obra doentia iniciada pelos simbolistas” [the morbid work initiated by the symbolists]. Pessoa lists as the landmarks of that literature “desdem pelo povo” [contempt for the people], “aversão pelos velhos temas do amor, da gloria e da vida” [aversion to the old themes of love, glory and life], “indiferença pela patria, pela religião, pela humanidade, por todas as cousas com que a sinceridade dos ignobeis se preocupa” [indifference towards the fatherland, religion, mankind, all those things with which the sincerity of ignoble persons is concerned]. This overtly esoteric attitude, summed up in the formula “anarchismo dos superiores, sem explicação, sem utilidade e sem desculpa” [anarchism of the superior, with no explanation, no utility and no excuse], seems to be at odds with the actual involvement in current events, but is totally coherent with the general framework of simultaneous programmatic distancing and inevitable practical entanglement with politics in the shape of the contemporary history of violence, which is a common feature of the European modernist generation. In any case, the common perception of Pessoa as an essentially apolitical writer stands in need of correction (on political

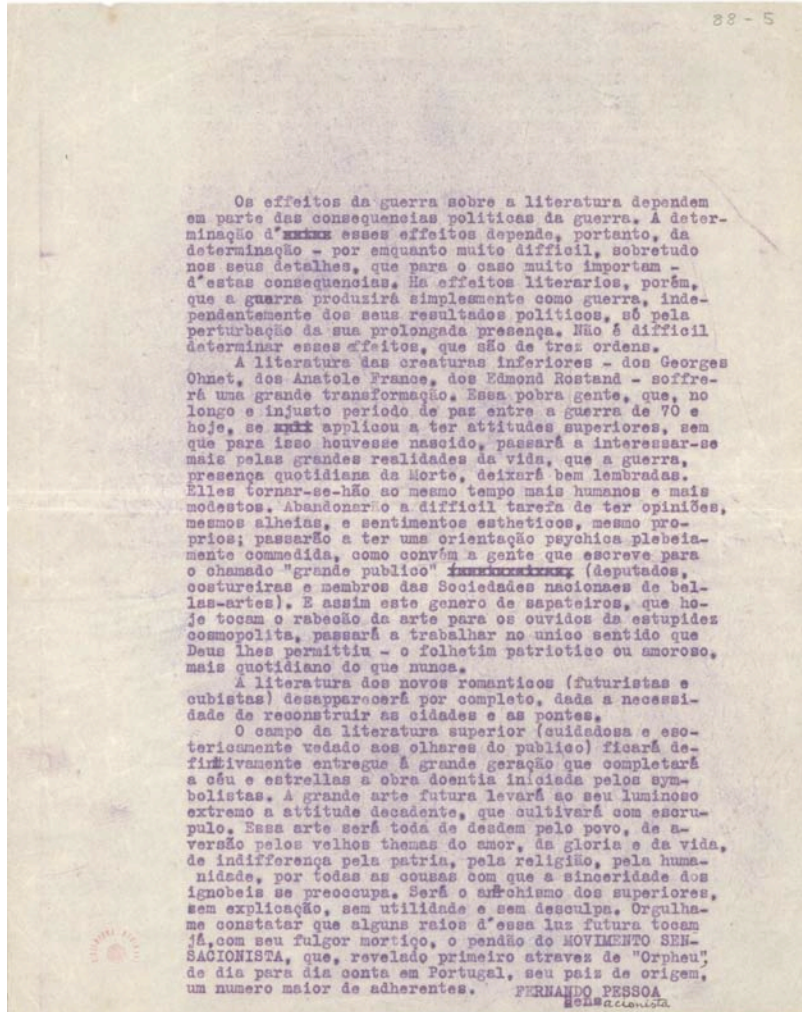


Fig. 4. BNP/E3, 88-5r, a text signed "FERNANDO PESSOA, sensationist".

Let us now turn briefly to another major piece in the poetic production of the year 1915. I am referring to José de Almada Negreiros' "A Cena do Ódio" [The Scene of Hatred], the long poem that was scheduled to appear in the third issue of *Orpheu*, which was already set and ready to go into print, but never saw the light of day. The poem was published for the first time in a partial version in 1923 in *Contemporânea* and would appear in its complete form only in 1958, in the anthology *Líricas Portuguesas* edited by Jorge de Sena. It is well known that the immediate context and the triggering factor for the writing of "A Cena do Ódio" were the bloody events of the "14<sup>th</sup> of May", the date of a political upheaval in Lisbon leading to the demise of the Pimenta de Castro dictatorship and causing in the process hundreds of wounded and dead. The poem, however, escalates into a furious, unstoppable series of destructive visions that reach far beyond this immediate context and pretext and amount to a general indictment: "Há tanta

---

Pessoa, see most recently PITTELLA, 2016).



coisa que fazer, Meu Deus! / e esta gente distraída em guerras!” [There is so much to do, my God! / and these people distracted by war!] (NEGREIROS, 1971: 28). But the point is that Almada himself is at war. Ana Luísa Amaral has drawn attention to the fact that the text itself is structured like a round of artillery fire sparing nothing and no one (AMARAL, 1990). The sheer violence of the poem itself mimetizes the violence of war, prefiguring the verbal violence of Campos’s and Almada’s “Ultimatums” of 1917. In so far, war does not remain as an external reference, it becomes an immanent condition for the text, thus testifying to its inextricable entanglement with history in the very act of asserting the autonomy of the poetic text.

A much broader comparative survey along the axis of the year 1915, of which I could offer here but a few fragmentary pieces centred in the main in the Portuguese modernist scene, would have to include several other relevant references. I will add just two additional reminders of how much remains to be done. In 1915, Franz Kafka had just completed his narrative “In der Strafkolonie” [In the Penal Colony], written during the first months of the War, a central piece for an analysis of the intertwining of violence and the modernist text.<sup>15</sup> Kafka was an author who once wrote that his whole business as a writer was about torturing and being tortured (KAFKA, 1998: 290). In this much quoted sentence in a letter to Milena, the simultaneous use of the active and the passive form of the verb is worth highlighting: the writer is not just the one who suffers, he is also the one who inflicts suffering. On another level, in October 1915, in a journal edited and written by one of the fiercest opponents to war in European literature, Karl Kraus’ *Die Fackel* [*The Torch*], there appeared a short dramatic scene signalled as belonging to the tragedy *Die letzten Tage der Menschheit. Ein Angsttraum* [*The Last Days of Mankind. A Nightmare*]. Eventually, this tragedy would grow to over 700 hundred pages featuring 210 scenes set as a most violent representation of what Kraus consistently names the tragic carnival of the war.<sup>16</sup> In this drama, the central character, The Grumbler, also takes upon himself the guilt for the bloody carnage as a gesture of redemption.

To conclude: it is a tragic irony that the cosmopolitan utopia of the literary project of Pessoa and the *Orpheu* generation should have found itself projected onto the European temporality of violence and war. Along with the retreat into different versions of what might be called a cosmopolitan or universalist nationalism (RIBEIRO, 2007), that temporality builds a unifying thread invisibly connecting the European literary scene of the time. As was apparent from the short analysis of some central poems offered above, the open confrontation with the violent panorama of the time projects the poetic gesture into the arena of history

<sup>15</sup> For a brief analysis of Kafka’s narrative from this point of view, see RIBEIRO, 2013: 21-24.

<sup>16</sup> For my Portuguese translation of the full text of Kraus’ drama, see KRAUS, 2016. The first full English translation, by Fred Brigham and Edward Timms, was published in 2015.

and forces the poetic imagination to enter the grounds of real conflict. Indeed, the irruption of history fully exposes the dilemmas the different European laboratories of modernist writing had to face upon being confronted with the sheer facts of modern warfare and the politics of war. Such an exposure results in new modes of reflecting the complex entanglements between violence and representation, building a trans-European invisible dialogue which it is the as yet unfulfilled task of comparative criticism to bring to the fore.

## Bibliography

- AMARAL, Ana Luísa (1990). "‘A Cena do Ódio’ de Almada-Negreiros e ‘The Waste Land’ de T. S. Eliot," in *Colóquio/Letras*, n.º 113/114, pp. 145-156.
- BARRETO, José (2014). "Fernando Pessoa – Germanófilo ou Aliadófilo? Um Debate com João de Barros que Não Veio a Público," in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 6, pp. 152-215. ([www.pessoaplural.com](http://www.pessoaplural.com))
- BUELENS, Geert (2014). *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*. Berlin: Suhrkamp.
- DIX, Steffen (2015). "O Ano de 1915. Um Mundo em Fragmentos e a Normalização dos Extremos," in *1915: o ano do Orpheu*. Edited by Steffen Dix. Lisbon: Tinta-da-china, pp. 15-34.
- KAFKA, Franz (1998). *Briefe an Milena. Erweiterte neue Ausgabe*. Frankfurt am Main: Fischer.
- KRAUS, Karl (2015). *The Last Days of Mankind*. Translated by Fred Brigham and Edward Timms. New Haven & London: Yale University Press.
- KRAUS, Karl (2016). *Os últimos dias da humanidade*. Translated by António Sousa Ribeiro. Famalicão: TNSJ/Húmus.
- LEAL, Ernesto Castro (2011). "Modernistas Portugueses. A Grande Guerra e a Europa (1915-1935)," in *Cogitationes*, vol. 2, n.º 5, pp. 5-20.
- LIND, Georg Rudolf (1981). "Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial," in *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 425-458.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008) (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- MONTEIRO, George (2000). *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- NEGREIROS, José de Almada (1971). *Poesia*. Lisboa: Estampa. Obras Completas vol. IV.
- \_\_\_\_ (1917). "Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX," in *Portugal Futurista*, pp. 36-38.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_ (2013). *O Regresso dos Deuses e Outros Escritos de António Mora*. Edited by Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edited by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_ (2002). *Obras de António Mora*. Edited by Luís Filipe Bragança Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_ (1999). *Cartas*. Edited by Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (1997). *A Centenary Pessoa*. Edited by Eugénio Lisboa with L. C. Taylor. Manchester: Carcanet.
- \_\_\_\_ (1993). *Livro de Versos. Álvaro de Campos*. Edited by Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.

- \_\_\_\_\_. (1980). *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Edited by Joel Serrão. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo (2006). "A Representação da Alemanha na Obra de Fernando Pessoa," in *Românica*, n.º 15, pp. 95-95.
- PITTELLA, Carlos (2016), "Chamberlain, Kitchener, Kropotkin – and the Political Pessoa," in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, pp. 34-65. ([www.pessoaplural.com](http://www.pessoaplural.com))
- RIBEIRO, António Sousa (2014). "'Inda Bem que Alguma Coisa Move os Homens!'. A Frente Literária em 1914," in *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 31, pp. 169-91.
- \_\_\_\_\_. (2013). "Introdução. A Representação da Violência e a Violência da Representação," in *Representações da Violência*. Edited by António Sousa Ribeiro. Coimbra: Almedina, pp. 7-34.
- \_\_\_\_\_. (2007). "A Center that Can Hold. The Figure of Empire in Portuguese and Austrian Modernism," in *Modernism*. Edited by Vivian Liska and Astradur Eysteinnsson. Amsterdam: John Benjamins, pp. 561-572.
- \_\_\_\_\_. (2005). "'A Tradition of Empire': Fernando Pessoa and Germany," in *Portuguese Studies*, n.º 21, pp. 201-209.
- RILKE, Rainer Maria (1966). *Gedichte 1910 bis 1926*. Edited by Manfred Engel and Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main: Insel.
- SCHLEGEL, Friedrich 1988. *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*. Edited by Ernst Behler and Hans Eichner. Paderborn: Schöningh.
- SCHNEIDER, Uwe and SCHUMANN, Andreas (2000) (eds.). *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SHERRY, Vincent (2003). *The Great War and the Language of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- SIMÕES, João Gaspar (1981). *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*. Lisbon: Bertrand. 4<sup>th</sup> edition.

# O *Orpheu* ou o “momento histórico” da modernidade / modernização sociocultural em Portugal

Steffen Dix\*

## Keywords

Fernando Pessoa, *Orpheu*, Modernism, Modernity, Modernization.

## Abstract

Modernism is generally seen as an artistic movement shaped or initiated by the rapid development of modern industrial societies or by the fast urbanization during the first decades of the 20<sup>th</sup> century. Although this assumption is correct, we can find some significant cases that suggest the opposite. The main objective of this article is to show that the little modernist magazine *Orpheu* was thought – mainly by Fernando Pessoa – as a historical key-moment for the sociocultural modernization of Portugal.

## Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Orpheu*, Modernismo, Modernidade, Modernização.

## Resumo

O modernismo entende-se, geralmente, como um movimento artístico iniciado pelo desenvolvimento rápido das sociedades industriais modernas ou pela urbanização acelerada durante as primeiras décadas do século XX. Embora esta suposição seja principalmente correta, pode-se encontrar alguns casos significativos que sugerem o oposto. O objetivo principal deste artigo consiste na demonstração de que a revista *Orpheu* foi considerada – principalmente por Fernando Pessoa – como o momento-chave histórico para a modernização sociocultural de Portugal.

---

\* Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.

## A arte e o seu papel sociocultural

O título e o conteúdo da primeira grande publicação de Fernando Pessoa – o denso artigo “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, publicado em abril de 1912, na revista *A Águia* (2.<sup>a</sup> série, n.º 4) – foram visivelmente inspirados pelo livro *L’ Art au Point de Vue Sociologique*, de Jean-Marie Guyau, publicado pela primeira vez em 1887. Guyau, por sua vez, revela uma forte influência de Hippolyte Taine, e salienta na sua “sociologie esthétique” que há sobretudo três elementos determinantes numa obra artística: a raça, o ambiente social e o momento histórico. Toda a obra artística é necessariamente social, sendo quase inevitável que, na sua forma mais completa, se encontre numa relação estreita com a sociedade na qual nasceu. Além desta relação estreita com a sua própria sociedade, uma obra de arte é, ao mesmo tempo, um ponteiro direcionado para uma sociedade que se anuncia no futuro mais próximo – ou que já está, pouco a pouco, a realizar-se. Daí advém que a arte tenha o poder de reformar ou reorganizar uma sociedade, e ao génio artístico compete um papel decisivo no prelúdio, nomeadamente durante todas as transformações sociais (GUYAU, 1909: 33-6).

Embora Jean-Marie Guyau esteja, hoje em dia, quase esquecido, a sua obra teve uma importância razoável na viragem do século XIX para o XX, e este autor foi comparado, sobretudo no que diz respeito à justificação do mundo enquanto fenómeno estético, com Friedrich Nietzsche (FOUILLÉE, 1902: 18). Além disso, e em relação ao papel social do génio artístico ou literário, a “sociologie esthétique” de Guyau contribuiu, com certeza, para a elaboração do “supra-Camões”, anunciado polemicamente nessa primeira grande publicação de Pessoa na revista *A Águia* em abril de 1912. Ou seja, além da polémica com que Pessoa termina o seu texto, o anúncio do “supra-Camões” revela o grau elevado de responsabilidade e de importância social e política que Pessoa atribuiu à sua própria obra. O “supra-Camões” não é simplesmente uma provocação dirigida ao *establishment* cultural daquela época, ou um conceito com o qual Pessoa pretendesse profetizar a sua própria diversidade poética, mas também uma previsão concreta, ou até uma convicção íntima, de que importantes transformações culturais e sociais ocorreriam num futuro muito próximo; e que se deviam tornar realidade – assim esperava Pessoa – a partir do dia 24 de março de 1915, data em que os primeiros exemplares da revista *Orpheu* saíram.

No entanto, e mesmo que o *Orpheu* seja entendido como o nascimento do modernismo em Portugal, o aparecimento da revista tende a contrariar a teoria que compreende o modernismo como uma interação, uma reação ou uma forma paralela da modernidade / modernização social, cultural e económica. Especialmente a partir do influente livro *All That Is Solid Melts into Air*, de Marshall Berman, enraizou-se a ideia de que o modernismo representa uma espécie de espelho dialético de uma industrialização forçada, de um grau avançado de

desenvolvimento tecnológico, de agitações demográficas, de um crescimento urbano ou de progressos de comunicação. Não sendo propriamente errada, esta ideia talvez seja demasiado marxista, subestimando efetivamente a possibilidade de experiências modernistas em locais que ainda não são verdadeiramente modernos, nem estão a caminho da modernização.

De facto, no início de século XX, Portugal ainda carecia de uma infraestrutura sociocultural e económica capaz de impulsionar qualquer forma de arte modernista, e foi provavelmente esta carência que explica a rejeição violenta que o *Orpheu* provocou no *establishment* cultural de Lisboa. Ou seja, o *Orpheu* contraria, historicamente, a noção de que modernidade, modernização e modernismo sejam fenómenos quase sincrónicos ou sucessivos e parece confirmar a convicção de Pessoa – muito provavelmente fruto da leitura de Guyau – de que uma obra de arte pode ser entendida como causa original ou ponto inicial de modernização sociocultural de um país. Isto é, em vez de afirmar que o modernismo português representa, de uma forma sincrónica, a consciência ou a dimensão estética de um processo acelerado de modernização, talvez seja mais correto, na esteira do raciocínio pessoano, entender o *Orpheu* como um meio, ou pelo menos uma tentativa, de abrir o caminho para a modernidade.

Assim, este artigo propõe-se analisar um assincronismo: aquele existente entre um surgimento antecipado do modernismo através do *Orpheu* e uma modernização sociocultural tardia em Portugal. É preciso questionar se o modernismo surge necessariamente numa sucessão temporal durante ou imediatamente depois da modernização, ou se será também possível admitir que o modernismo possa antecipar a modernização ou a modernidade. Embora não tenha utilizado os conceitos *modernidade* / *modernização* / *modernismo*, Pessoa defendeu, no seu artigo sobre a nova poesia portuguesa, explicitamente a hipótese de que uma obra de arte pode antecipar um estado sociocultural; e o *Orpheu* parece ter surgido como a prova viva desta hipótese. Ou seja, o *Orpheu* pode ser encarado como o “momento histórico” a partir do qual a modernidade / modernização sociocultural teve início.

### A “europeização do país”

O argumento de que uma obra artística ou uma pequena revista literária possam contribuir para profundas evoluções culturais de uma sociedade inteira parece bastante exagerado, especialmente sabendo que as transformações socioculturais da primeira metade do século XX aconteceram, de facto, a partir de grandes evoluções económicas, na maioria dos casos através de revoluções sangrentas, marcadas por enorme violência física. Todavia, Pessoa acreditou sempre na superioridade de uma obra de arte e procurou que a sua produção artística estivesse sempre muito além de um simples *épater la bourgeoisie*. Trata-se, como já

indicámos, de uma convicção que provavelmente foi reforçada pela sua leitura de Jean-Marie Guyau, e que ficou manifesta na sua colaboração na revista *A Águia*, sendo exposta explicitamente numa carta a Armando Cortês-Rodrigues, escrita no dia 19 de janeiro de 1915:

Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização veem-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante cousa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim creador-de-civilização de toda a obra artística. [...]

Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e ess'outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportavel, de querer *épater*.

(PESSOA, 2009: 355)

Um dos grandes objetivos intelectuais de Pessoa, e possivelmente a razão principal do seu afastamento d'*A Águia* e do saudosismo de Teixeira de Pascoaes, foi a inclusão artística e cultural de Portugal na Europa, ou seja, a pretendida "europeização do país" (PESSOA, 2009: 32). Esta é uma das grandes preocupações de Pessoa e está presente nos seus planos de junho 1911 para uma revista que se devia chamar *Lusitânia*, para a qual foi planeado um capítulo longo de 32 páginas com o título "O pensamento europeu" (cf. PESSOA, 2009: 28). Este intuito tornou-se ainda mais explícito com o plano subsequente de lançar uma revista chamada *Europa*. Então a exigência era ter, "além de cultura, uma noção do meio internacional, de não ter a alma (ainda que obscuramente) limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter a alma na Europa" (PESSOA, 2009: 29). Tendo em consideração que os planos das revistas *Lusitânia* e *Europa* fazem parte da génese do *Orpheu*, esta última revista cristaliza a intenção de incentivar uma europeização e uma transformação sociocultural de Portugal. A revista *Orpheu* é, até certo ponto, a conclusão do "plano Europa", mas nasceu num meio diferente daquele ambiente em que a maior parte das outras revistas modernistas, dentro e fora da Europa, surgiram.

Nas primeiras décadas do século XX, as principais revistas modernistas nasceram num ambiente de grandes progressos económicos, de agitação artística, confrontadas com diversos movimentos ou grupos, imersas numa discussão pública sobre as mais recentes teorias estéticas, filosóficas ou literárias. O ambiente caracterizava-se pelas contínuas tentativas de chamar a atenção para as últimas inovações no campo da arte e da literatura.<sup>1</sup> Contrariamente às condições socioculturais e económicas nos centros do *high modernism*, a situação em Lisboa era ainda bastante ambígua. Ao responder ao pedido feito por Carlos Augusto

---

<sup>1</sup> Veja-se, por exemplo, a descrição do ambiente sociocultural em que surgiu a revista *Blast* (GASIOREK, 2009: 290-291). Neste caso, verificam-se as teorias que defendem um paralelismo entre modernismo e modernização.

Lyster Franco – diretor do seminário algarvio *O Herald* e admirador do *Orpheu* – para comentar as correntes e as direções da literatura contemporânea, Pessoa descreveu, em 1915, os tempos modernos como uma existência sincrónica do cosmopolitismo que deriva “da extensão do comércio, da multiplicação das indústrias, da facilidade excessiva de comunicações, do aumento de conhecimentos interlinguísticos” (PESSOA, 2009: 395-396). Na perspetiva de Pessoa, esta vida cosmopolita era uma das características mais marcantes da Europa da sua época, embora, a seu ver, continuasse pouco desenvolvida em Portugal. No caso da geração do *Orpheu*, alguns membros já estavam familiarizados com o cosmopolitismo europeu e com os seus movimentos de vanguarda, quer através de estadias em Paris, quer por uma sensibilidade aguda para as correntes artísticas mais atuais da época, mas, na generalidade, o Portugal do início do século XX ainda não se tinha libertado completamente do “Sentimento de um Ocidental”, proferido por Cesário Verde no final do século XIX. Na altura do “plano Europa”, Pessoa também desenvolveu um “Programa para o trabalho da geração nova”, no qual sublinha a necessidade de criar:

[...] uma classe culta e agitada pelas idéas modernas, mas transcendendo-as, pondo para nacionaes algumas, inundando o nosso meio intellectual com outras. Nenhuma transigencia para com os nossos pseudo-intellectuaes. Um desprezo profundo para com os mantenedores semi-pseudo-intellectuaes do actual estado de cousas. Uma fraternização mais com as correntes intellectuaes de lá fora, á altura essas da ideação dos Novos, do que com a tacanhez e mesquinhez dos nossos compatriotas dominantes.

(PESSOA, 2009: 31; BNP/E3, 92L-92r)

Tendo em consideração que o ambiente sociocultural e económico português se distinguiu bastante do das outras metrópoles onde a maioria das revistas modernistas foi publicada, constata-se que o *Orpheu* teve, necessariamente, um impacto diferente. Isto é, a revista recebeu claramente várias influências vindas de Paris e Londres<sup>2</sup>, e conseqüentemente teve uma dupla funcionalidade: por um lado, apropriou-se das estéticas do *high modernism*; por outro, constituiu o ponto de partida para a modernização cultural de Portugal, “inundando” o meio intelectual com ideias modernas. Ou seja, do *Orpheu* partiu, de facto, “o primeiro grito moderno que se deu em Portugal”, como sublinhou Almada Negreiros em “Um aniversário: *Orpheu*”, artigo comemorativo do vigésimo centenário da revista publicado no *Diário de Lisboa* a 8 de março de 1935 (cf. PIZARRO, COSTA e CARDIELLO, 2015).

<sup>2</sup> Várias informações sobre a vanguarda europeia chegaram relativamente cedo a Portugal, tal como um artigo bastante detalhado sobre a exposição futurista na galeria parisiense *Bernheim Jeune*, publicado por Aquilino Ribeiro no dia 11 de março de 1912 na revista *Ilustração Portuguesa*. E já antes da publicação do *Orpheu*, Pessoa tomou conhecimento profundo do imagismo e do vorticismo (SILVA [MCNEILL], 2015). Sobre os vestígios de uma atmosfera artisticamente agitada na capital francesa no caso do *Orpheu*, veja-se VASCONCELOS (2015).



**"It was in 1915 the old world ended"**

Um olhar sobre a Lisboa do tempo do *Orpheu*, podia fazer-nos recordar uma observação de D.H. Lawrence em relação a Londres em *Kangaroo*: "The spirit of the war — the spirit of collapse and of human ignominy, had not travelled so far yet. It came in advancing waves" (LAWRENCE, 1923: 244). Em 1915, já não havia ninguém na capital inglesa que partilhasse a curiosa euforia belicosa que se notou ainda em agosto ou setembro de 1914, nos vagões de gado que levaram os soldados rasos para as trincheiras de Flandres. Embora já se tivesse envolvido em pequenos conflitos com o exército alemão no sul de Angola e em Moçambique a partir de dezembro de 1914, Portugal entraria na guerra apenas a partir de março de 1916. No entanto, isto não significa que se vivessem dias calmos na capital portuguesa, caracterizada pelos clichés de uma cidade pacata ou dos brandos costumes da população portuguesa. Além dos conflitos nas colónias em África, a vida na metrópole tornou-se progressivamente mais violenta, os custos de vida cada vez mais elevados e em março de 1915 ocorreram assaltos a padarias devido ao aumento do preço do pão. A 14 de maio, sucedeu uma das revoluções mais violentas na história portuguesa, que encheu as ruas principais de Lisboa de barricadas e metralhadoras e provocou, em apenas três dias, centenas de mortos e feridos, acabando por derrubar o governo de Pimenta de Castro (BARRETO, 2015a; CABRAL, 2015; DIX, 2015). José de Almada Negreiros reagiu a esta violência escrevendo "A Cena do Ódio", que estava previsto sair no número três do *Orpheu* (que ficou em provas) e constitui o único contributo planeado para a revista com um conteúdo abertamente político. No entanto, a ausência de textos de teor político em *Orpheu* não indica uma atitude na linha de *l'art pour l'art*.<sup>3</sup> Muitos dos seus colaboradores e simpatizantes foram altamente politizados ou estiveram diretamente envolvidos em acontecimentos ligados à vida política ou à guerra. António Ferro, por exemplo, não tendo sido propriamente um colaborador, publicou, em janeiro de 1915, na *Ilustração Portuguesa*, um poema com o título "Passo de Marcha", incentivando a juventude portuguesa à participação na guerra.<sup>4</sup> O acontecimento de cariz político mais notório em torno do *Orpheu* é a famosa carta dirigida ao diretor do jornal *A Capital* pelo "engenheiro e poeta sensacionista" Álvaro de Campos, na qual este se congratula com a "Providência

---

<sup>3</sup> *Orpheu* distingue-se claramente de outras revistas modernistas daquela altura que se relacionaram explicitamente com alguns acontecimentos políticos ou de guerra, como por exemplo o segundo número de *Blast* que foi intitulado "War Number". Todavia, esta abstenção política corresponde sobretudo às convicções de Pessoa que pretendeu, nesta altura, uma eliminação completa de assuntos políticos dentro da literatura.

<sup>4</sup> Em várias ocasiões, e de forma abusiva, António Ferro apresentou-se como uma figura chave do modernismo português. No entanto, o seu papel na história da revista foi absolutamente marginal (BARRETO, 2015b; veja-se também PESSOA, 2009: 89-90). Aliás, José de Almada Negreiros sublinhou várias vezes, e de forma explícita, que António Ferro não fez parte do grupo do *Orpheu*.

Divina", que teria alegadamente causado a fratura do crânio do influente político Afonso Costa depois deste ter saltado de um elétrico em movimento (PESSOA, 2009: 31). Acresce que no mesmo dia em que ocorreu o acidente de Afonso Costa, Raul Leal distribuíra no comboio de Lisboa para Cascais um panfleto intitulado "O Bando Sinistro", no qual atacava ferozmente o partido republicano e nomeadamente Afonso Costa, assinando esta espécie de manifesto com o seu nome e com a indicação "colaborador de *Orpheu*" (cf. ALMEIDA, 2015).

Em 1915, Portugal teve três presidentes e cinco governos diferentes, sendo que as tomadas de poder nem sempre foram serenas, mas pontualmente acompanhadas por violência física, comprovando que este foi um ano de grandes ruturas e extremos. Os valores tradicionais do velho mundo português começaram a dissolver-se acentuadamente. Neste ano, Lisboa deixou de ser uma cidade pacata e os portugueses esqueceram, por alguns meses, os seus brandos costumes. Tendo em conta que o *Orpheu* é cultural e esteticamente um dos testemunhos mais eloquentes de uma profunda viragem na história política de Portugal, convém salientar que a escrita da revista procura uma linguagem de rutura, apontando para a necessidade de encontrar novas expressões culturais. Assim, pode concluir-se que Pessoa demonstrou, nos seus artigos publicados em 1912 na revista *A Águia*, verdadeiras qualidades de um arauto, anunciando para breve a chegada de uma profunda transformação da consciência nacional.

### **Alguns aspetos materiais e intelectuais enquanto testemunhos da modernização**

No que diz respeito aos aspetos materiais, a revista *Orpheu* distinguiu-se de outras publicações do seu tempo por vários fatores, tais como o papel, *layout*, material publicado, relações externas ou estratégias de divulgação. Todos estes aspetos revelaram uma forma de modernidade que se tornou modelo praticamente para todas as revistas literárias ou artísticas de Portugal que surgiram nos anos seguintes. Assim, por exemplo, o papel do *Orpheu* tem uma qualidade muito superior à da maioria das publicações da época, como se pode verificar avaliando contrastivamente o estado de conservação de diversos exemplares desta e de outras revistas. De mesma forma, o tipo de letras foi cuidadosamente escolhido, e até numa das primeiras críticas, na qual se diagnosticava óbvios sinais de paranoia nos colaboradores do *Orpheu*, se reconhecia que as 83 páginas da revista tinham sido "impresa(s) em excelente papel e tipo elegante" (cf. o artigo publicado n' *A Capital*, a 30 de março de 1915; BNP/E3, 155-7<sup>v</sup> e 8<sup>r</sup>). O primeiro número da revista foi acompanhado por uma folha publicitária que anunciava, para o *Orpheu* 2, a "participação futurista" de Santa-Rita Pintor e um "Manifesto da Nova Literatura" de Fernando Pessoa, bem como por um "corta folhas e sinal" no qual foram divulgadas as últimas publicações da livraria-editora *Brazileira de Monteiro & C.<sup>ia</sup>*. Estas medidas denotam a adoção de estratégias de *marketing* inovadoras,

complementadas pelos anúncios das obras (já publicadas ou em preparação) dos próprios colaboradores da revista ou de amigos próximos. No entanto, a ausência de publicidade comercial nas páginas do *Orpheu* excluí, desde o início, qualquer tentativa de obter um lucro material indireto com a revista.<sup>5</sup>

Curiosamente, a verdadeira motivação que estava por detrás da revista torna-se visível na primeira recensão da mesma num diário nacional. A 27 de março de 1915, o jornal *O Mundo* anuncia que o *Orpheu* pretende apresentar “uma especie de resumo de varias correntes modernas da nossa literatura”. A recensão, publicada anonimamente, terá sido escrita pelo próprio Fernando Pessoa, como sugere um testemunho dactilografado (com correções manuscritas) preservado no espólio pessoano (Figs. 1 e 2). Embora se afirme muitas vezes que o primeiro número do *Orpheu* não se distingue essencialmente de uma revista simbolista, a afirmação de Pessoa relativamente à revista implica, de uma forma indireta, que o primeiro número deve ser compreendido como sensacionista, tendo em conta que no espólio pessoano existem inúmeras definições de sensacionismo que incluem explicações que se aproximam do conceito de “resumo” aplicado à revista:

Assim, ao passo que qualquer corrente literaria tem, em geral, por typico excluir as outras, o Sensacionismo tem por typico admittir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, porisso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente.

(PESSOA, 2009: 183; BNP/E3, 20-91<sup>r</sup>)

Neste sentido, também se poderia citar uma declaração de Pessoa, segundo a qual “o neo-simbolismo e o sensacionismo explodiram juntos” no *Orpheu*, embora este indique que o primeiro número da revista deve ser entendido essencialmente como um “*Orgão do Movimento Sensacionista*” (Pessoa, 2009: 83; BNP/E3, 87A-45<sup>r</sup>). Sumariamente, pode dizer-se que o *Orpheu* não apenas inundou o meio intelectual de Portugal com ideias modernas, mas que revelou também uma modernidade muito particular, de expressão heterogénea.

---

<sup>5</sup> Neste sentido, o *Orpheu* corresponde aquilo a que Ezra Pound chamou a “original motivation” de uma revista. Ou seja, o desejo de ganhar dinheiro com qualquer obra de arte ou de literatura provoca, necessariamente, uma “pervasive monotony” (POUND, 1930: 689).

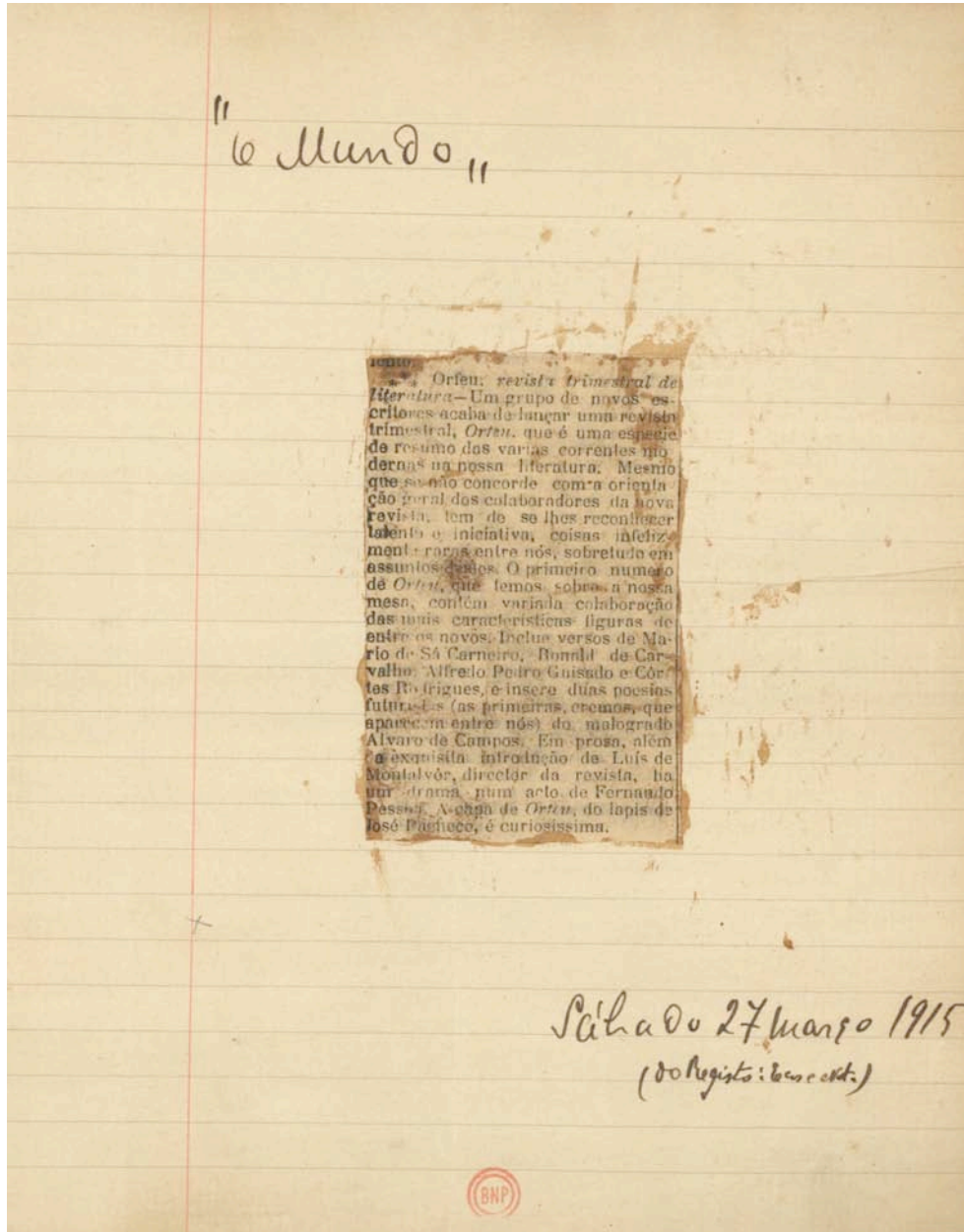


Fig. 1. BNP/E3, 155-7v, recensão no jornal *O Mundo*.

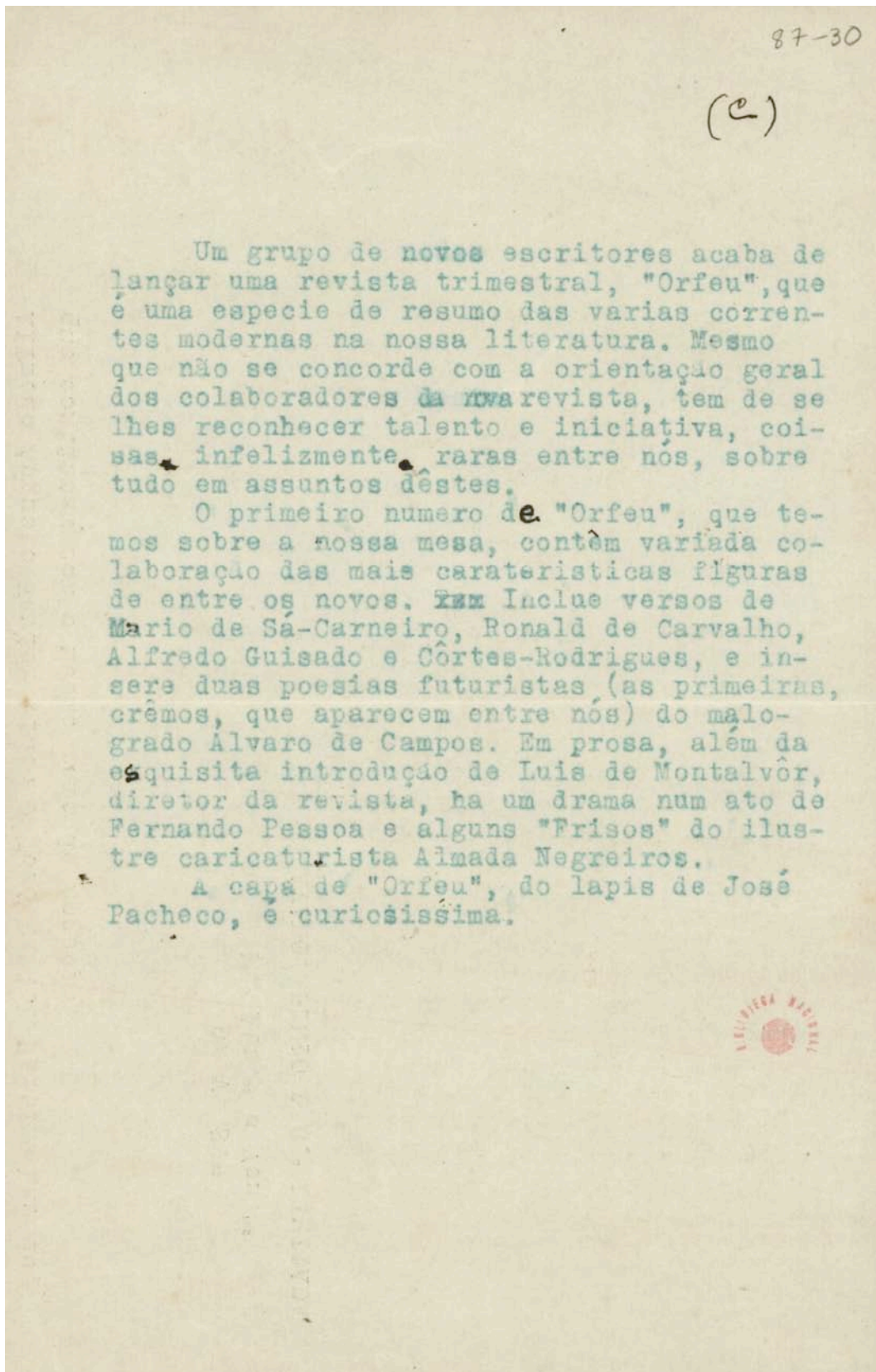


Fig. 2. BNP/E3, 87-30r, testemunho da recensão de 27 de março de 1915.

## A divulgação (falhada) do *Orpheu*

O espólio pessoano apresenta um elevado número de fragmentos que revelam várias tentativas de divulgar a revista internacionalmente. Assim, e em comparação com a rejeição violenta nos jornais nacionais, o *Orpheu* recebeu em Espanha, ou pelo menos na Galiza, uma crítica bastante favorável, sobretudo em virtude da iniciativa de Alfredo Guisado, que tinha laços familiares nesta província espanhola. A tentativa de divulgar a revista em Espanha através de uma autoridade literária como Miguel de Unamuno fracassou, provavelmente pelo facto de Pessoa se dirigir ao filósofo de Salamanca num tom algo arrogante (PÉREZ LÓPEZ, 2015: 185-198). As outras tentativas de divulgação internacional não surtiram efeito, mas são mencionadas aqui para sublinhar o facto de a revista ter sido concebida como uma verdadeira revista europeia. Por exemplo, encontra-se no espólio pessoano um fragmento escrito no café *Montanha* que testemunha a despedida, na segunda semana de julho de 1915, de Mário de Sá-Carneiro para Paris, “tendo ido áquella cidade para tratar da collocação no estrangeiro da revista que dirige” (PESSOA, 2009: 65; BNP/E3, 48B-44<sup>v</sup>). No que diz respeito à apresentação da revista a um público internacional, refira-se um rascunho de uma carta que Álvaro de Campos dirigiu a Marinetti, provavelmente depois de Pessoa ter recebido uma carta de Sá-Carneiro com o pedido de enviar o *Orpheu* aos “homenzinhos” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 352; BNP/E3, 115<sup>6</sup>-53a<sup>r</sup>). Embora o tom geral desta carta fragmentária mostre pouca afinidade com o fundador do futurismo, não deixa de ser curioso o pedido de permissão de Álvaro de Campos para dedicar a Marinetti a tradução francesa da sua “Ode Triumphal”: “Dans *Orpheu* mon ode est sans dédicace. Je vous demande permis de vous la dédier, lors de la parution de mon livre, qui l’insérera” (PESSOA, 2009: 377; BNP/E3, 21-122<sup>v</sup>).<sup>6</sup>

Uma outra tentativa falhada, ou nunca verdadeiramente praticada, de divulgar a sua própria poesia – e indiretamente o *Orpheu* – nos grandes focos da vanguarda europeia revela-se sobretudo em rascunhos de cartas que Pessoa tencionou enviar a Harold Monro e John Lane depois do aparecimento do segundo número do *Orpheu*. Naquela altura, Harold Monro era o proprietário da *Poetry Bookshop* em Londres e ofereceu a alguns jovens poetas a primeira possibilidade de publicação. Em 1914, reeditou a antologia *Des Imagistes*, que tinha saído apenas alguns meses antes, e sob a direção de Ezra Pound, na revista *The Glebe* e em forma de um livro na editora *Albert and Charles Boni*. É evidente que Pessoa conhecia bem

---

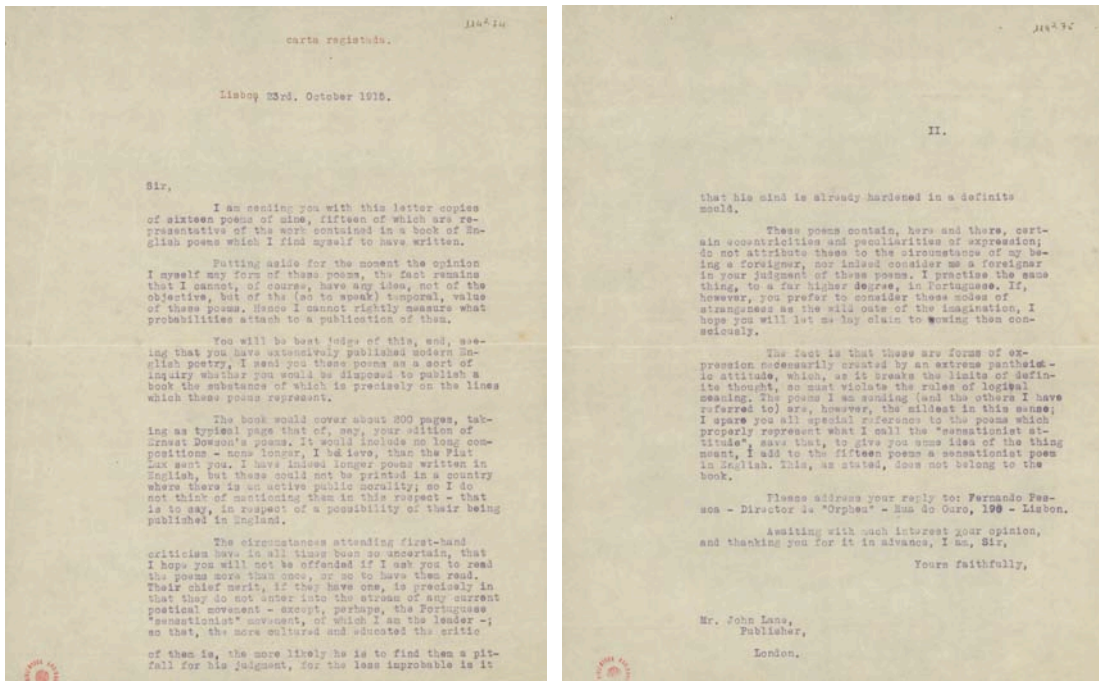
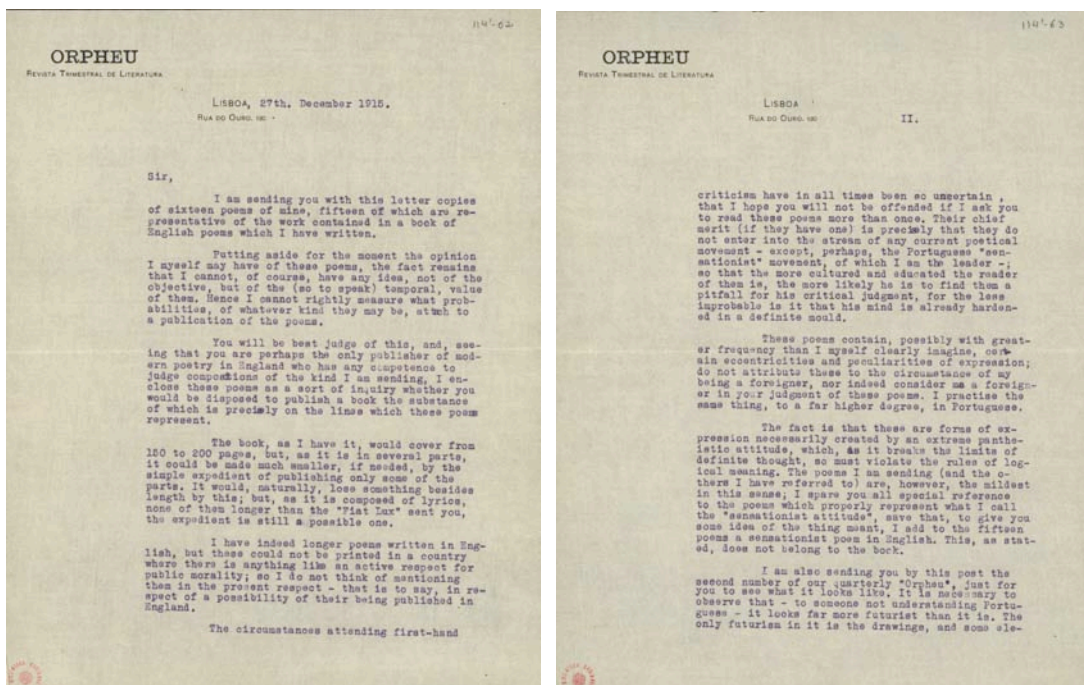
<sup>6</sup> O pedido torna-se ainda mais curioso, sabendo que Pessoa nunca mostrou grande consideração por Marinetti. No rascunho de uma carta para o diretor d’*A Capital*, escrito logo depois da famosa carta de dia 6 de julho de 1915, Fernando Pessoa (ou mais provavelmente Álvaro de Campos) defende os colaboradores do *Orpheu* contra a acusação indireta de plagiar “imbecilmente as mais imbecis produções de Marinetti” (PESSOA, 2009: 381; BNP/E3, 92D-73<sup>r</sup>). Sobre a relação de Pessoa com o futurismo, vide também DIX (2017).

as atividades editoriais de Harold Monro, uma vez que se encontram na sua biblioteca particular duas publicações do *Poetry Bookshop*, nomeadamente *Cadences*, de F.S. Flint, e *Images (1910-1915)*, de Richard Aldington, ambos publicados em 1915 (cf. <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>). Significativamente, na carta a Harold Monro Pessoa designa os poemas que pretendia publicar na *Poetry Bookshop* com a palavra "intersecionist", que, segundo ele, designa não propriamente uma corrente literária (como por exemplo o imagismo), mas sim um processo "for in those poems it has been my intention to register, in intersection, the mental simultaneity of an objective and of a subjective image". No entanto, menciona logo de seguida "the recent literary movement in Portugal with its complex inclusion and absolute fusion of elements drawn from the four quarters of the intellectual earth", o que constitui claramente uma definição do sensacionismo. A referência ao poema "Chuva Oblíqua", apresentado como a sua contribuição no *Orpheu*, torna esta subtil diferenciação ainda mais clara. Não se trata de dois *ismos* diferentes, mas o intersecionismo constitui um processo mental (entre vários outros) evocado por uma corrente literária. Pessoa acaba esta breve carta a Harold Monro com a promessa de enviar, além dos seus poemas, também o *Orpheu* com correio registado (Pessoa, 2009: 387-388; BNP/E3, 114<sup>2</sup>-62; Fig. 4). A outra carta é dirigida a John Lane – fundador da editora *The Bodley Head* e editor da revista *BLAST*, cujos dois números Pessoa já tinha em sua posse – e consiste em dois rascunhos semelhantes. O primeiro rascunho, datado de 23 de Outubro de 1915 (Fig. 3), tem a indicação "carta registada", embora seja pouco provável que Pessoa a tenha alguma vez enviado, uma vez que o segundo rascunho – em papel com timbre do *Orpheu*, um pouco mais elaborado, mas mesmo assim incompleto – foi escrito dois meses depois e tem a data de 27 de dezembro de 1915.<sup>7</sup> Deduz-se da mesma que Pessoa pretendeu publicar na editora de John Lane quinze poemas, provavelmente *The Mad Fiddler*<sup>8</sup>. No que diz respeito a estes poemas, Pessoa acrescenta que os mesmos podem "possivelmente" ser incluídos no movimento sensacionista, do qual ele próprio se declara o líder. E, à semelhança da carta a Harold Monro, Pessoa promete enviar a John Lane o segundo número do *Orpheu*.

---

<sup>7</sup> O mesmo se pode dizer da carta a Harold Monro. Também nesta carta existe a probabilidade de que nunca a tenha enviado.

<sup>8</sup> Isso indica a referência ao poema "Fiat Lux", que pertence ao ciclo *The Mad Fiddler*. Em maio de 1917, há mais uma tentativa frustrada de publicar este ciclo de poemas na editora *Constable & Company Ltd*.

Fig. 3. BNP/E3, 114<sup>2</sup>-74, carta de 23 de outubro de 1915.Fig. 4. BNP/E3, 114<sup>1</sup>-62, carta de 27 de dezembro de 1915.



À exceção dos modestos sucessos na Galiza, as outras tentativas de divulgação da revista não tiveram êxito. No entanto, foram aqui referidas para demonstrar dois factos: embora as recensões na imprensa portuguesa tenham sido demolidoras, Fernando Pessoa e a maioria dos outros colaboradores tiveram, desde o início, a segura convicção de pertencer à vanguarda europeia; e, mais significativamente, o *Orpheu* foi, de facto, pensado como um instrumento adequado para a "europeização" do país. E esta "europeização" possui um sentido duplo, isto é, além de ser uma tentativa de "inundar" o país com ideias modernas, a revista foi também pensada como uma tentativa de posicionar as primeiras expressões modernistas portuguesas nos centros do modernismo europeu.

### **O *Orpheu* – uma manifestação modernista sem manifesto?**

Nas primeiras décadas do século XX, não houve praticamente nenhum "ismo" que não se tenha autoproclamado através de um ou mais manifestos. O seu objetivo principal consistiu geralmente no anúncio de um momento de viragem, na proclamação de um programa, relatando a vontade de mudar ou ultrapassar uma tradição obsoleta e de criar ou anunciar uma estética nova. O manifesto pretende definir novos padrões de arte e o documento em si torna-se, frequentemente, uma obra de arte independente, apresentada muitas vezes em forma de uma *performance*. De certa forma, o manifesto pode ser considerado o *highlight* de uma vanguarda modernista que designa claramente as suas intenções estéticas (ou políticas), e as suas características enquanto um "ismo" novo (CAWS, 2001: XX-XXIII).

Como já foi referido acima, o primeiro número da revista *Orpheu* incluiu um pequeno folheto anunciando a publicação de um "Manifesto da Nova Literatura" redigido por Fernando Pessoa. Este manifesto não apareceu no segundo número, nem se encontra nas provas do terceiro número; e em nenhum deles aparece uma proclamação explícita de um "ismo" qualquer. Neste sentido, pode argumentar-se que no *Orpheu* faltam dois atributos característicos de um modernismo ou vanguardismo específico: a falta de um manifesto e a falta de uma proclamação clara de um "ismo" (veja-se PIZARRO, 2015). Ao contrário da revista *Portugal Futurista*, em nenhuma página do *Orpheu* se encontra uma linha que exprima explicitamente a vontade de uma transformação cultural da sociedade. Trata-se de um facto que se encontra em contraste flagrante com a nossa tese de que o *Orpheu* deve ser entendido como instrumento decisivo que abriu o caminho para a modernidade / modernização sociocultural do país.

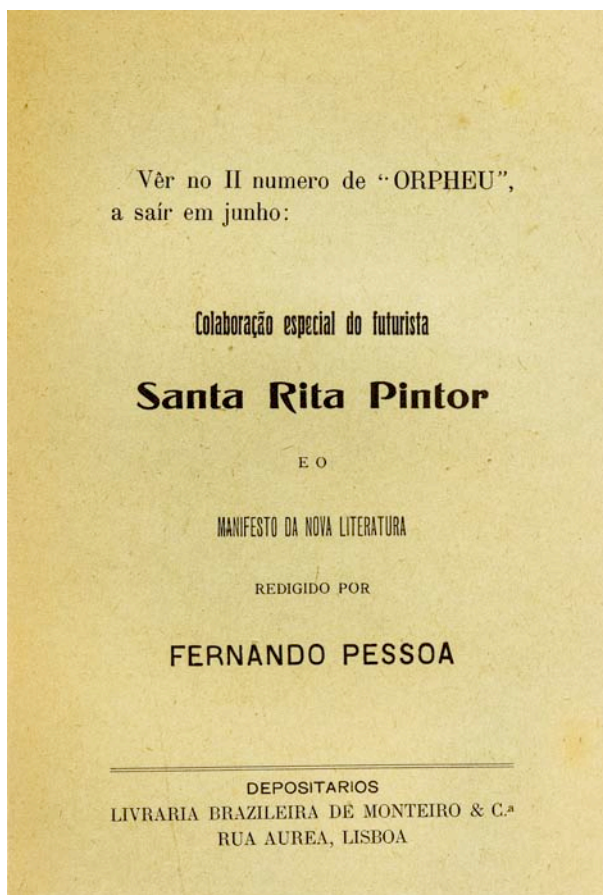


Fig. 5. Folheto incluído no *Orpheu* 1.

No entanto, e modificando um pouco a perspectiva terminológica, pode afirmar-se que o *Orpheu* foi sempre “acompanhado” por vários manifestos ou declarações explícitas que designaram claramente as suas intenções estéticas (ou até políticas). Além de vários esboços – alguns praticamente completos, outros menos elaborados – de manifestos sensacionistas (e interseccionistas), ou de outros documentos com a “natureza de manifestos” (PESSOA, 2009: 213; BNP/E3, 14<sup>3</sup>-59<sup>r</sup>), encontram-se no espólio pessoano algumas ideias bastante concretas sobre como seriam os manifestos a publicar no *Orpheu*. Assim, os manifestos do *Orpheu* seriam “1. *Constatação Sensacionista* de Fernando Pessoa. | 2. *Ultimatum* (mandado de despejo) de Álvaro de Campos” (PESSOA, 2009: 74; BNP/E3, 48D-5<sup>r</sup>). Embora uma fundamentação do sensacionismo e o “*Ultimatum*” de Álvaro de Campos nunca tenham aparecido no *Orpheu*, eles seriam publicados pouco tempo depois nas revistas *Exílio* (abril de 1916) e *Portugal Futurista* (novembro de 1917), ambas editadas por antigos colaboradores do *Orpheu*. Estas publicações “atrasadas” correspondem, curiosamente, a uma intuição que Pessoa registou no Outono de 1915, ou seja, numa altura em que já sabia claramente que a continuação da revista seria, em termos financeiros, impossível:

*Orpheu*, publicado d'esta fôrma, acrescentará ao caracter literario da Revista, o caracter mais propriamente combativo do jornal. Não é que vamos responder ás criticas que nos fôram feitas.

Os diversos manifestos, que revelarão nitidamente a natureza e os instinctos do sensacionismo, vão apparecendo á medida que estiverem promptos, e que a sua publicação tenha cabimento.

(PESSOA, 2009: 71; BNP/E3, 87-49<sup>r</sup>)

E, na verdade, assim sucedeu. O texto publicado na revista *Exilio*<sup>9</sup> intitula-se "Bibliographia – Movimento Sensacionista" e aparece assinado por "Fernando Pessoa – Sensacionista". Está dividido em três partes, sendo a terceira uma apresentação de alguns poemas de "inspiração sensacionista" de João Cabral do Nascimento, reunidos sob o título "As trez princezas mortas num palacio em ruinas"; a segunda parte apresenta, de uma forma bastante detalhada, uma coleção de alguns sonetos de Pedro de Menezes sob o título "Elogio da Paisagem".<sup>10</sup> Todavia, a parte mais importante deste texto é a primeira, que preconiza uma afirmação bastante combativa do "Movimento Sensacionista" (e do *Orpheu*), o qual "vae dia a dia colhendo força, rasgando caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas". E continua:

Desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com publicação de *Orpheu*, um oasis se abriu no nosso deserto da intelligencia nacional, os Espiritos, a quem Deus concedeu que com a sua sensibilidade espontanea iniciassem sensacionismo, vêem [...] brotar poetas da prosa e do verso, que [...] vêem aderir de inspiração aos principios que constituem a attitude sensacionista.

(PESSOA, in *Exilio*, 1916: 46; cf. Pessoa, 2009: 203-210; BNP/E3, 107-1<sup>r</sup> a 4<sup>r</sup>)

Já ao "Ultimatum" de Álvaro de Campos, que em 1914 e 1915 foi pensado como um manifesto interseccionista ou sensacionista, acabou por ser publicado apenas em novembro de 1917, em *Portugal Futurista*, mas sem qualquer indicação explícita

<sup>9</sup> O ano de 1916 pode entender-se como uma aproximação curiosa e momentânea de alguns artistas modernistas e de certos defensores do nacionalismo. Assim, pelo menos duas capas da revista *A Ideia Nacional* foram desenhadas por José de Almada Negreiros, e a direção gráfica da revista esteve a cargo de José Pacheco. Trata-se de uma colaboração muito fugaz que foi interrompida, logo em maio de 1916, após a publicação de um artigo do diretor da revista, Homem Cristo Filho, contra o futurismo, e subseqüentemente de uma nota bastante desagradável referente ao suicídio de Mário de Sá-Carneiro. Por sua vez, a *Exilio* foi fundada por dois membros importantes do *Orpheu*, Pedro de Menezes (pseudónimo de Alfredo Guisado) e Armando Cortês-Rodrigues, para além de Augusto de Santa-Rita (irmão de Santa-Rita Pintor) e de António Ferro. A revista foi um produto bastante eclético, caracterizada pela proximidade física de alguns textos totalmente antagónicos, tais como o poema "Hora Absurda", de Fernando Pessoa, e o fragmento protofascista "A Colina Inspirada", de António Sardinha.

<sup>10</sup> Em 1915, esta pequena brochura foi publicada duas vezes. Uma delas com o nome Pedro de Menezes e a outra com o nome Alfredo Guisado. Ou seja, trata-se de uma só pessoa e de um dos mais importantes colaboradores do *Orpheu* 1.

de que se tratava de um manifesto. Embora tenha sido publicado numa revista futurista, pode afirmar-se que não se tratava de um “manifesto futurista”, mas sim do texto mais “futurista” do material inédito de Pessoa (veja-se o material preparatório de “Ultimatum”, reunido por Pizarro em PESSOA, 2009: 233-278). As exigências de abolir o “dogma da personalidade”, o “preconceito da individualidade” e o “dogma do objetivismo pessoal” aproximam-se, claramente, de algumas expressões que se encontram nos esboços dos manifestos sensacionistas ou nas definições do sensacionismo. Tendo em conta que o número 2 do *Orpheu* incluía um aviso de que o manifesto da “nova literatura” apareceria no número 3 da revista, ou possivelmente antes em opúsculo ou folheto separado, a existência de uma separata do “Ultimatum” editada por Pessoa em 1917 na tipografia Monteiro – a qual se distingue da versão publicada em *Portugal Futurista* na forma de apresentação do autor como “Álvaro de Campos: SENSACIONISTA” (grafado assim, com maiúsculas) – pode afirmar-se que Pessoa conseguiu efetivamente editar o “Ultimatum” também sob a forma de um manifesto sensacionista.

Além disso, em 1915, ou pouco depois, outros colaboradores do *Orpheu* escreveram ou publicaram alguns textos que são explicitamente manifestos ou que possuem a “natureza de manifestos”. O mais conhecido é o “Manifesto Anti-Dantas”, escrito no final de Outubro de 1915 (mas só publicado em 1916) enquanto reação imediata à estreia da peça de teatro *Sóror Mariana*, de Júlio Dantas. Ou seja, este manifesto dirigiu-se abertamente ao mais influente representante do *establishment* cultural, cujo livro *Pintores e Poetas de Rilhafoles* (1900) constituiu a base intelectual das acusações violentas que associavam os colaboradores do *Orpheu* a sofrendores de paranoia aquando da publicação do primeiro número da revista em março de 1915. Apenas alguns meses antes, mais concretamente durante a revolta de 14 de maio de 1915, Almada Negreiros escrevera o extenso poema-manifesto “A Cena do Ódio”, que foi entendido por Pessoa como “captivamente sensacionista” (PESSOA, 2009: 71; BNP/E3, 87-49<sup>v</sup>) e no qual foram atacadas praticamente todas as camadas da sociedade portuguesa. Este poema-manifesto está incluído no conjunto das provas de *Orpheu* 3, mas foi publicado apenas em 1923 em forma de uma separata da revista *Contemporanea* 7. No entanto, nesta separata Almada Negreiros manteve, de forma bem visível, a data de 1915, e inseriu a epígrafe “A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares”, seguida da indicação “Foi escrito durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de maio de 1915”. Além disso, o texto foi publicado com a referência de que tinha sido planeado inicialmente como um contributo para o *Orpheu* 3.<sup>11</sup> E como já mencionado acima, no dia 3 de julho de

---

<sup>11</sup> Almada Negreiros foi exatamente o membro do *Orpheu* que se distinguiu naquela altura como o mais frutífero autor de manifestos, sobretudo se acrescentarmos aqueles manifestos nos quais se posicionou como futurista, tais como o “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso” (12

1915, numa tarde de grande calor, foi distribuído no comboio de Lisboa para Cascais um panfleto-manifesto com o título "O Bando Sinistro" (cf. ALMEIDA, 2015), no qual o autor protesta, com violência verbal, contra o "génio jacobino" dos republicanos e nomeadamente contra o seu líder Afonso Costa. O autor deste panfleto-manifesto foi Raul Leal, que assinou o documento com o seu próprio nome, acrescentando a auto-designação "Colaborador de *Orpheu*".<sup>12</sup> Ao olhar para estes exemplos, torna-se necessário reconhecer que o grupo do *Orpheu* foi um verdadeiro movimento de vanguarda que publicamente soube manifestar o intuito de transformar o país culturalmente. O *Orpheu* e os seus colaboradores proporcionaram uma dinâmica cultural que atraiu atenção, perturbou as relações sociais tradicionais, e não provocou meramente indignações, mas também um grande número de partidários.

Por conseguinte, com base nestes dados é possível questionar as características obrigatórias de um manifesto. Num dos seus esboços para artigos críticos, previamente pensados para a publicação nos jornais diários de Lisboa, Pessoa procura explicar o que entende por uma nova corrente literária portuguesa, ou seja, delinea o género de literatura que queria apresentar através de um manifesto no segundo número do *Orpheu*. Reconhecendo que não seria fácil transmitir em poucas palavras uma ideia "do que sejam os princípios basilares, extraordinariamente novos e perturbadores, d'esta corrente literaria", Pessoa simplifica a sua explicação, sublinhando que "o primeiro numero de *Orpheu* é quase um manifesto" (PESSOA, 2009: 43; cf. PIZARRO, 2015), e admitindo que o *Orpheu* teve, desde o início, sempre um programa definitivo. A pergunta seria então: porque não se tem lido como uma espécie de manifesto uma revista inteira que iniciou uma nova evolução estética e cultural em Portugal?<sup>13</sup>

### ***Orpheu*: O ponto ZERO da modernidade portuguesa**

No "escritório de arte" de Nadezhda Dobychina, ao lado do campo de Marte em Petrogrado, abriu no dia 19 de dezembro de 1915 uma exposição com o título misterioso "0.10 última exposição futurista da pintura". A exposição é considerada, hoje em dia, como marco decisivo da génese do suprematismo e da arte moderna,

---

de dezembro de 1916) ou "Ultimatum Futurista às Gerações Portugueses do Século XX" (novembro de 1917).

<sup>12</sup> Apenas algumas horas depois da distribuição deste manifesto contra Afonso Costa, o mesmo sofreu o seu famoso acidente, saltando de um elétrico. Este salto provocou uma fratura no crânio e colocou este político republicano em perigo de vida. Acompanhando a carta do "engenheiro sensacionista Álvaro de Campos" ao diretor do jornal *A Capital* (6 de julho de 1915), a distribuição deste manifesto ocasionou uma reação verdadeiramente adversa do lado do *establishment*.

<sup>13</sup> A pergunta é algo retórica, tendo em conta que esta possibilidade não foi apenas suscitada por Pessoa, mas também insinuada por Ezra Pound no seu famoso artigo "Small Magazines" (POUND, 1930: 703).

nomeadamente por ter exposto o famoso *Quadrado Preto* de Kazimir Malevich. Nos primeiros tempos, poucos se surpreenderam com o enigmático número '0.10' no título, pensando que se tratava de mais um gracejo futurista. Contudo, já no final de maio de 1915, Malevich enviara ao pintor e compositor Michael Matyushin uma carta na qual referia que estava a pensar fundar uma revista com o nome *Zero*. Este título surgiu, assim Malevich o diz na sua carta, da intenção de reduzir tudo para zero. A revista, rebatizada algum tempo depois com o nome *Supremus*, nunca saiu. Porém, é sabido que os planos de Malevich se caracterizavam por uma utopia, ou eram norteados pelo objetivo principal de criar, através de uma revista, um contexto sociocultural que correspondesse ao ponto zero na arte (cf. GURIANOVA, 2003: 45-48). Ou seja, assim como a arte moderna começa com ou dentro do zero, o início da modernidade tem de ser também o ponto zero; e sabendo que foram inicialmente pensados dez artistas para participar na exposição explica-se, finalmente, o enigma numérico '0.10'.<sup>14</sup> Contudo, como a revista *Zero* (rebatizada *Supremus*) nunca foi além de um plano, o suprematismo teve, em comparação com a sua revolução estética, um impacto social relativamente diminuto.

Apesar de ter um enorme impacto estético, quase nenhuma revista modernista na Europa conseguiu conturbar e revolucionar o seu ambiente sociocultural da mesma forma que o *Orpheu*.<sup>15</sup> Falando de Portugal, o filho de Apolo e de Calíope, o poeta mais talentoso da Antiguidade e marido apaixonado de Eurídice torna-se a alegoria do nascimento da modernidade em Portugal; torna-se o ponto ZERO da modernidade portuguesa. Num ambiente cultural marcado por provincianismo e conservadorismo e por um visível atraso económico e social a publicação dos dois números desta revista provocou, apenas aparentemente, uma diversão do *establishment* que julgou ter encontrado um alvo simples para o seu escárnio e a sua troça. Contudo, os supostos poetas loucos causaram uma perturbação profunda, conseguindo pôr seriamente em causa os antiquados e obsoletos valores estéticos, culturais e sociais desse meio.

Visto de hoje, o texto de Fernando Pessoa sobre "a nova poesia sociologicamente considerada" pode ser entendido, de facto, como uma profecia. Mas isto não diz respeito apenas ao "supra-Camões", mas também ao prenúncio de um período futuro que se distingue do tradicionalismo, do provincianismo e do conservadorismo do passado. Exatamente como sugerido nos textos de Pessoa em 1912, o *Orpheu* pode ser visto como uma prova de que um novo "período de criação literária e social" estava a anunciar-se em Portugal, nas primeiras décadas do século XX. Ao considerar que o *Orpheu* representa o presságio de uma profunda transformação sociocultural, o modernismo português deixa de ser visto apenas

<sup>14</sup> De facto, participaram 14 artistas nesta exposição, dos quais quatro apenas foram incluídos numa fase final dos preparativos da exposição.

<sup>15</sup> Compare-se, por exemplo, as referências de Richard Zenith em relação ao vorticismo e imagismo na Inglaterra ou dos movimentos de vanguarda em França (ZENITH, 2015: 12).

enquanto uma dimensão estética de uma modernidade nacional. Pelo contrário, numa intersecção temporal, o *Orpheu* antecipou a modernização sociocultural em Portugal.

Quase 40 anos depois da morte de Pessoa, Francisco Peixoto Bourbon, um amigo do poeta, sugeriu que Pessoa não ficou muito contente com o nome *Orpheu*, e que teria preferido a designação de *Prometeu* (BOURBON, 2016: 42 e 45-46).<sup>16</sup> Embora não haja provas absolutas da credibilidade de um testemunho que apresenta as suas recordações quase quatro décadas depois da morte de Pessoa, o mesmo inclui o facto interessante de este se ter referido à versão do mito atribuído a Ésquilo que representa o ato do titã como um grande benefício para a humanidade. Ao mesmo tempo que Prometeu é submetido a uma punição feroz por ter roubado o fogo, é preservado da destruição definitiva por ter ensinado aos homens as formas, artes e técnicas da civilização. O *Prometeu* de Ésquilo representa, assim, a ascensão do homem primitivo para os níveis mais elevados da civilização ou da cultura. Mas seja qual for o nome da revista, esta tornou-se, sem dúvida, o "momento histórico" ou o ponto ZERO da modernidade portuguesa.

## Bibliografia

- ALMEIDA, António (2015). "Brandindo o cutelo da Maldição". Em torno do manifesto O Bando Sinistro de Raul Leal", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 8, Outono, pp. 564-601. (www.pessoaplural.com)
- BARRETO, José (2015a). "O Ano do *Orpheu* em Portugal", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 67-95.
- \_\_\_\_ (2015b). "António Ferro. O 'Editor Irresponsável'". in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 215-224.
- BNP/E3. Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio n.º 3 [Fernando Pessoa].
- BOURBON, Francisco Peixoto (2016). *Evocando Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Colibri; Câmara Municipal de Estremoz. [*Eco de Estremoz*, Ano LXV, n.º 3589, 13 de janeiro de 1973, pp. 1 e 6.]
- BROOKER, Peter; Andrew THACKER (2009). "General Introduction", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford: Oxford University Press, vol. I, pp. 1-26.
- CAWS, Mary Ann (2001) (ed.). *Manifesto. A Century of Isms*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- DIX, Steffen (2017). "Ah, poder ser futurista, sendo sensacionista! Fernando Pessoa e a sua posição ambivalente perante o Futurismo", in *Colóquio/Letras* 194, pp. 48-63.
- \_\_\_\_ (2015). "O Ano de 1915. Um Mundo em Fragmentos e a Normalização dos Extremos", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 15-34
- FOUILLÈE, Alfred (1902). "The Ethics of Nietzsche and Guyau", in *International Journal of*

<sup>16</sup> Esta informação foi gentilmente oferecida por José Barreto, e gostaria de aproveitar a ocasião de agradecer sinceramente pela sua disponibilidade sempre amigável de partilhar o seu imenso conhecimento histórico.

- Ethics*, vol. 13, n.º 1, pp. 13-27.
- GASIOREK, Andrzej. (2009). "The 'Little Magazine' as Weapon: *Blast* (1914-15)", in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford: Oxford University Press, vol. I, pp. 290-313.
- CABRAL, Manuel Villaverde (2015). "Os anos incendiários. Uma narrativa cruzada", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 37-52.
- GURIANOVA, Nina (2003). "The *Supremus* 'Laboratory-House': Reconstructing the Journal", in *Kazimir Malevich – Suprematism*. Matthew Drutt (ed.). New York: Guggenheim Museum, pp. 44-59.
- GUYAU, Jean-Marie (1909). *L'Art au point de vue sociologique*. Paris: Felix Alcan. 8.ª ed.  
<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/7-5>
- LAWRENCE, D.H. (1923). *Kangaroo*. London: M. Secker.
- LOPÉZ, Pablo Javier Pérez (2015). "As Tentativas de Propaganda Órfica em Espanha", in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 185-198.
- PESSOA, F. (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2015). "Orpheu, uma revista-manifesto", in *Revista Desassossego*, n.º 14 (número especial, "100 Anos da Revista Orpheu"), dezembro, pp. 44-56. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p44-56>
- PIZARRO, Jerónimo; Sílvia Laureano COSTA; Antonio CARDIELLO (2015). *Exposição Orpheu 100 anos – "Nós, os de Orpheu"*.  
[http://www.instituto-camoes.pt/images/pdf\\_noticias/nososdoorpheu\\_2015.pdf](http://www.instituto-camoes.pt/images/pdf_noticias/nososdoorpheu_2015.pdf)
- POUND, Ezra (1930). "Small Magazines", in *The English Journal*, vol. 19, n.º 9, pp. 689-704.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2015). *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- SILVA (MCNEILL), Patrícia (2015). "Orpheu e *Blast*. Intersecções do Modernismo Português e Inglês" in *1915: o ano do Orpheu*. Organizado por Steffen Dix. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 167-184.
- THACKER, Andrew (2003). *Moving through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- ZENITH, Richard (2015). "Orpheu, ou o Triunfo do Fingimento", in *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.



# *Orpheu* et al. Modernism, Women, and the War

M. Irene Ramalho-Santos\*

## **Keywords**

Little magazines, Poetry, Modernism, The Great War, Society, Sexual mores.

## **Abstract**

The article takes off from *Orpheu*, the little magazine at the origin of Portuguese modernism, to reflect, from a comparative perspective, on the development of modernist poetry in the context of the Great War and the social changes evolving during the first decades of the twentieth century on both sides of the Atlantic.

## **Palavras-chave**

“Little magazines,” Poesia, Modernismo, A Grande Guerra, Sociedade, Costumes sexuais.

## **Resumo**

O artigo parte de *Orpheu*, a revista que dá origem ao modernismo português, para reflectir, numa perspectiva comparada, sobre o desenvolvimento da poesia modernista no contexto da Grande Guerra e das mudanças sociais emergentes nas primeiras décadas do século XX dos dois lados do Atlântico.

---

\* Universidade de Coimbra; University of Wisconsin-Madison.

It is frequently repeated in the relevant scholarship that Western literary and artistic modernism started in little magazines.<sup>1</sup> The useful online Modernist Journals Project (Brown University / Tulsa University), dealing so far only with American and British magazines, uses as its epigraph the much quoted phrase: “modernism began in the magazines”, see SCHOLLES and WULFMAN (2010) and BROOKER and THACKER (2009-2013). With two issues published in 1915 and a third one stopped that same year in the galley proofs for lack of funding, the Portuguese little magazine *Orpheu* inaugurated modernism in Portugal pretty much at the same time as all the other major little magazines in Europe and the United States. This is interesting, given the proverbial belatedness of Portuguese accomplishments, and no less interesting the fact that, like everywhere else, *Orpheu* was followed, in Portugal as well, by a number of other little magazines. Not always so original and provocative, to be sure, but with some of the same innovative collaborators, Fernando Pessoa foremost: *Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1915-1926), and *Athena* (1924-1925). Not to mention *Presença* (1927-1940), the journal that has been said to have inaugurated the Portuguese second modernism (or is it the anti-modernist modernism?) (cf. LOURENÇO, 1974: 165-194).

Just by way of example, in England John Middleton Murray’s *Rhythm: Art Music Literature Quarterly*, later *The Blue Review*, was published between 1911 and 1913; *The Egoist* ran between 1914 and 1916, preceded by *The Free Woman* (1911-1912) and *The New Free Woman* (1913); the only two issues of Wyndham Lewis’s *Blast: Review of the Great English Vortex* came out in 1914 and 1915, *Blast 1* immediately before the Great War began, *Blast 2*, the “War Number,” a year later. The vorticists said that the war killed *Blast* – as indeed it killed *Blast*’s Gaudier-Brzeska. The vortex in the title does not let us forget the great facilitator of Western literary modernism, the American cosmopolitan poet and opinion arbiter and taste-maker, Ezra Pound, who had meanwhile invented the name for vorticism. Readers of the “vertiginous” 1917 *Ultimatum* by Pessoa/Campos cannot help but immediately think of the iconoclasm of *Blast*, with which Pessoa was familiar since he had copies of the two issues of the magazine in his library. The affinities between *Ultimatum* and Pound’s and Lewis’ manifestos in the first issue of *Blast* have been noted by Patricia Silva (Cf. Silva [McNeill], 2015: 173-177). Unlike *Blast*, however, *Ultimatum* does not blast Marinetti. In the United States, Alfred Stieglitz’s *Camera Work* ran between 1903 and 1917; his *291*, between 1915 and 1916; the last issue of Alfred Kreymborg’s *Glebe*, first published in September 1913, appeared in November 1914; it was followed by Kreymborg’s very influential *Others: A*

---

<sup>1</sup> This is an extended, revised version of the paper presented to the Lisbon Workshop “1915 – Modernist Legacies and Futures.” Universidade Católica Portuguesa, 20 February 2015. My thanks to Monica Varese Andrade for her wise comments and suggestions. When not otherwise stated, all translations are my own.

*Magazine of the New Verse*, running between 1915 and 1919. *Poetry: A Magazine of Verse* started in Chicago in 1912; *The Little Review* appeared first in Chicago as well, in 1914, and was published until 1929 in such varied places as San Francisco, New York City, and Paris. So, *Orpheu*, appearing in 1915, was not too Portuguese late, after all.

Some of these international and often transcontinental little magazines, on both sides of the Atlantic, were founded and edited by women. This is the case of *Poetry. A Magazine of Verse*, founded in Chicago in 1912 by Harriet Monroe, who edited it for many years, having another woman, Alice Corbin Henderson, as co-editor. Unlike most little magazines of the modernist avant-garde, *Poetry* was not at all short-lived and is still running today. Also American and also a two-women's venture was *The Little Review*, started in 1914 by Margaret Anderson, Jane Heap joining her in 1916, as co-editor and as a companion and lover; the last issue of the journal came out in 1929. In England, there was *The Egoist. An Individualist Review*, running between 1913 and 1919 under the editorship of two other women: Dora Marsden and Harriet Shaw Weaver. The suffragette Dora Marsden had been responsible for the more politically engaged *The Free Woman* (1911-1912) and *The New Free Woman* (1913). The American poets Marianne Moore (*The Dial*, 2<sup>nd</sup> series, 1920-1929) and H.D. and the latter's lover, Maecenas, and life companion, Annie Winifred Ellerman, better known as Bryher, a writer herself (*Close Up*, 1927-1933), were also instrumental as little magazine editors in bringing out exciting new poetry and art, often systematically neglected by established, profit-minded (male) publishers. The most interesting case is, of course, that of James Joyce, whose *Portrait of the Artist as a Young Man* was first serialized in *The Egoist* (1914-1915) and then published in book form by the Egoist Press (1916), which was first set up by Dora Marsden and Harriet Weaver precisely for that purpose. Joyce's writing of *Ulysses* was also subsidized by Harriet Weaver and first serialized in the US in Margaret Anderson's *The Little Review*. The consequences of the daring gesture of Margaret Anderson and Jane Heap are well known: in 1921 the US Post Office refused to distribute *The Little Review* on charges of *Ulysses*'s "obscenity." Since no mainstream publisher would touch the book, another lesbian, Sylvia Beach, had it published by her Shakespeare & Co. in Paris in 1922. However, it is possible that the serialization of *Ulysses* was just the excuse for the American authorities to fold an American inconvenient, subversive, anarchist journal, run by two lesbians.

The role of women editors and publishers during the first decades of modernism elicited an interesting remark by their contemporary, the American poet and publisher, Robert McAlmon: "It is some kind of commentary on the period," wrote McAlmon in his autobiography, "that Joyce's work and acclaim should have been fostered mainly by high-minded ladies, rather than by men. Ezra first brought him to Miss Weaver's attention, but it was she who then supported him." And McAlmon concludes: "*The Little Review* [meaning Margaret Anderson

and Jane Heap], Sylvia Beach, and Harriet Weaver brought Joyce into print.” (McALMON, 1938: 74). Later I will come back to the implications of McAlmon’s reference to Pound and the contrast he poses between “high-minded ladies” and “men,”<sup>2</sup> but first I want to point out that these intelligent, gifted, and committed women were performing all these important tasks in the art world at the onset of modernism at a time when they had not yet conquered, or had barely conquered, the right to vote. Katherine Mansfield, who collaborated with Middleton Murray in *Rhythm* and *The Blue Review*, was the exception; in New Zealand, where she came from, the 1893 Electoral Act, for reasons I will not go into here, had granted all women the right to vote.<sup>3</sup> What I am suggesting is that the fate of modernism, including the literary fortune of some of the most innovative authors of the period (most of them male) was largely and ironically in the hands of disenfranchised women. Women of means, intelligence, and some kind of power in the literary and artistic world, to be sure, but politically disenfranchised nonetheless. Just remember that Bryher had to contract a fake marriage with Robert McAlmon in 1921 to be allowed to take possession of her large, inherited fortune. With very rare exceptions, women’s position in society required the “protection” of a father or a husband.

The women editors I have mentioned (some of them also poets) had fine minds, artistic sensibility, and great intellectual curiosity, were well educated and very knowledgeable about literature and the arts, as well as being dedicated readers of poetry, and independent enough to cultivate a taste of their own. Even if all of them were not always very vocal publicly about such political issues, they were feminists, and thus always running the risk of being defined as “high minded” by “men,” especially when the latter’s work was questioned by them according to editorial criteria. In a literary world dominated by men, these women editors did not hesitate to discuss aesthetic issues from their own point of view in order to challenge poets, such as Wallace Stevens, William Carlos Williams, Ezra Pound, T. S. Eliot, or Hart Crane, often by asking for clarification and revisions, and even by rejecting poems. I have here Harriet Monroe and Alice Corbin Henderson and their *Poetry* particularly in mind.

---

<sup>2</sup> Feminist critics have abundantly criticized the masculinist bias of modernist discourses on modernism. See, for example, SCOTT (1990; Introduction).

<sup>3</sup> For dates of full female suffrage all over the world, see DALEY and NOLAN (1994: 349-352).

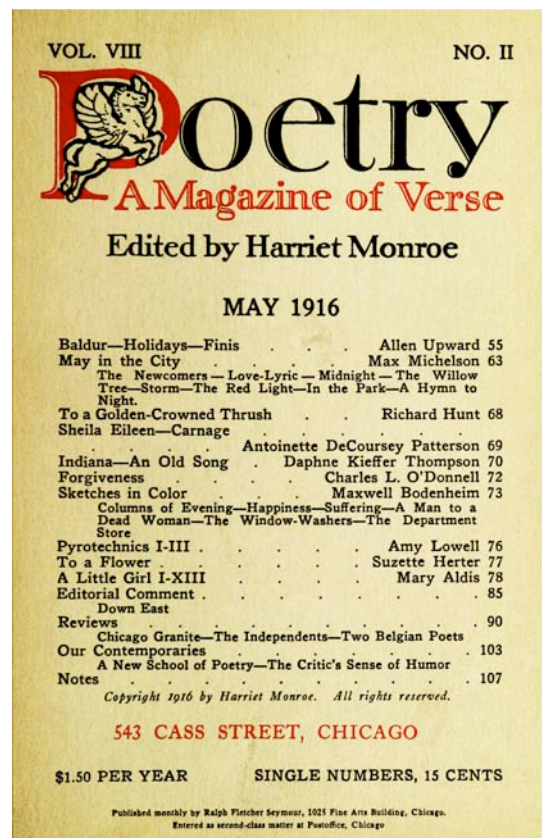


Fig. 1. *Poetry: A Magazine of Verse*, edited by Harriet Monroe, vol. 8, n.º 2 (May 1916), front page.

Even though the general perception today is still that the most original and exciting work of *Poetry* was due mainly to the influence of Pound, who was the magazine's foreign correspondent between 1912 and 1917, the two women editors did not allow themselves to be cajoled by him and knew very well how to hold their ground (cf. MAREK, 1995).<sup>4</sup> An important objective of theirs was to understand and educate America poetically, and thus to address a wide range of readers, by balancing the novelties of international experimentation with free verse, symbolism, imagism, cubism, and Dadaism, on the one hand, and more traditional, regional, ethnic, and sentimental poetic production, on the other. To Pound's dismay and impatience, *Poetry* took a long time to publish "The Love Song of J. Alfred Prufrock." When Eliot's poem finally came out in the June 1915 number, it made a striking splash at the end of the issue, preceded as it was by a series of well-wrought poems expressing conventional feelings of longing or idealized regret. The issue included a tribute to Rupert Brooke by Harriet Monroe and several mournful poems dedicated to the English poet, who had died months before. On the other hand, Alice Corbin Henderson, the sharper and less conventional of the two co-editors, did not hesitate to ridicule what she found were the excesses of faddish experimentation, exaggerated insistence on novelty,

<sup>4</sup> For an excellent review article about *Women Editing Modernism*, see CANELO (1997a: 201-205).

and poetic self-indulgence. When *Others, an Anthology of New Verse* came out in 1916, edited by Alfred Kreyborg, Henderson made fun of its claim to be “a new school of poetry” (emphasis added). Her hilarious remarks are worth quoting: “Replacing the outworn conventions of the I-am-bic school, we have now the I-am-it school of poetry.” And she adds a comic parenthetical “(NOTE: *Les I-am-its* are not to be confused with *Les I’m-a-gists*, who are already outclassed and *démodé*.)”<sup>5</sup>

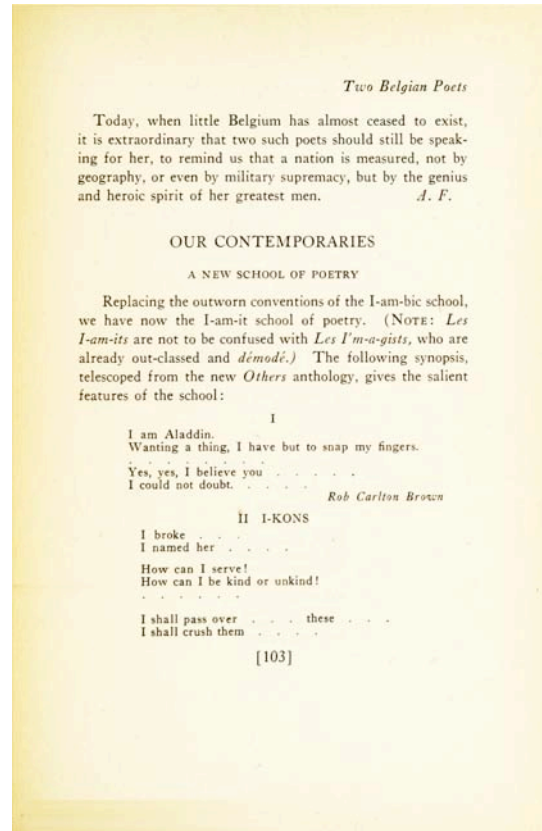


Fig. 2. *Poetry: A Magazine of Verse*, edited by Harriet Monroe, vol. 8, n.º 2 (May 1916), p. 103

After a series of quotes of poems overladen with the poetic “I,” Henderson concludes, “We regret to say the printer announces that there are no more I’s in the font.”<sup>6</sup> What I find interesting about this story is that this “high-minded lady” did not let herself be intimidated by such well-established “men” as Maxwell Bodenheimer or William Carlos Williams, who immediately provided outraged protests on behalf of Kreyborg. Whether we think she was being fair or unfair,

<sup>5</sup> The temptation here is to bring in Álvaro de Campos’s *Ultimatum*: “Passae, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo!” [Pass by, you milksops who need to be ists of one or another ism!] (PESSOA, 1982: 509-520 [512]; 2001: 72-87 [76]).

<sup>6</sup> *Poetry: A Magazine of Verse*, vol. 8, n.º 2, pp. 103-105. Strangely enough (or typically enough?), Alice Corbin Henderson’s name is not given credit on the review’s cover and her critical notes are simply signed “ACH.”

Henderson never stopped considering Kreymborg's anthology "sheer bosh" (in a letter to Monroe; *apud* MAREK, 40).<sup>7</sup>

The two women-editors of *Poetry: A Magazine of Verse* played a very important role in consolidating Anglo-American modernism, but the politically radical editorship of *The Little Review* presents a much more interesting case for my purposes here. Margaret Anderson's "Announcement" in the first issue of the journal (March 1914, pp. 1-2) is clearly written by a woman who wants it to be perceived as having been written by a woman, and a woman who is fully aware of the place she has no choice but construct for herself in a male-dominated society. It anticipates much of the independent and daring, anti-authoritarian, anti-patriarchal, and anarchist stance that would be the hallmark of the journal. It is not just that the author of the "Announcement" does not hesitate to proclaim hers and the journal's feminism "ardent,"<sup>8</sup> as if foreseeing Wyndham Lewis's condescending, disparaging, and sexist advice to suffragettes in the first issue of *Blast*, published a mere two months later (*Blast* 1, July 1914: 151):

TO SUFFRAGETTES.

A WORD OF ADVICE.  
 IN DESTRUCTION, AS IN OTHER THINGS  
 stick to what you understand.  
 WE MAKE YOU A PRESENT OF OUR VOTES,  
 ONLY LEAVE WORKS OF ART ALONE.  
 YOU MIGHT SOME DAY DESTROY A  
 GOOD PICTURE BY ACCIDENT  
 THEN ! –  
 MAIS SOYEZ BONNES FILLES!  
 NOUS VOUS AIMONS!  
 WE ADMIRE YOUR ENERGY. YOU AND ARTISTS  
 ARE THE ONLY THINGS (YOU DON'T MIND  
 BEING CALLED THINGS?) LEFT IN ENGLAND  
 WITH A LITTLE LIFE IN THEM  
 IF YOU DESTROY A GREAT WORK OF ART YOU  
 are destroying a greater soul than if you  
 annihilated a whole district of London.  
 LEAVE ART ALONE, BRAVE COMRADES!

While *Blast* advises feminists to take their hands off art lest a great work be destroyed, *The Little Review* believes that "revolution is art" and thus presents the

---

<sup>7</sup> Actually, the anthology includes a fine, imagist poem by Wallace Stevens ("Six Significant Landscapes") which uses the "I" only in the third of its six stanzas, the one Henderson, of course, chooses as one of her examples of *I-am-itism*...

<sup>8</sup> When *The Little Review* first came out, the suffragist movement in the US was at its peak. For an interesting reflection on the often neglected relationship between feminist print culture and the development of "canonical" modernism, see CHAPMAN (2014).

anarcho-feminist Emma Goldman as an artist: “a great artist, working in her own material as a Michael Angelo worked in his” (*The Little Review*, vol. 3, n.º 5, August 1916, p. 1).

Anderson explicitly rejects any kind of “tolerant,” “paternal” recommendations concerning herself as a human being and her job as an editor. She is fully aware that her conception of art in its relation to life, the way she sees art as part of life and life as part of art, that is to say, the way she projects the experience of art as indistinguishable from the experience of life, will provoke some eye-brow raising among colleagues and friends, whom she clearly envisions as male, authoritarian, patronizing, and hierarchical, and not at all sympathetic to what may be perceived as a gross confusion between the artistic and the personal. For Margaret Anderson, as for the artist Jane Heap who joined the journal in 1916, the artistic is personal, the personal is artistic. We are still too far from the 1960s’ “the personal is political,” but the spirit is already there. Unlike Jane Marek and other feminist scholars, I think that what concerned these women editors was less sexual difference than hierarchization of difference (cf. MAREK, 193-202; SCOTT, Introduction.)<sup>9</sup> As we shall see, the opposite was true of the Portuguese *Orpheu* group. For the first Portuguese modernists, sexual difference was a major issue, whether delicately interwoven in some poems or violently erupting in others.

The subtle cross-dialogues between the two editors of *The Little Review* throughout the whole journal enhance the original conception of the journal as a constructive “conversation” among editors and critics, artists and poets, readers and the public in general. The most striking example is the so-called “blank” issue. Anderson had promised not to compromise (the journal’s motto was “Making No Compromise with the Public Taste”), and yet, by the time issue n.º 5 of vol. 3 came out, she regrets that she has not kept her promise and vouches to let the next issue of the journal come out with only submitted material considered by her to be of aesthetic value. “If there is only one beautiful thing for the September number it shall go in and the other pages will be left blank” (p. 2). And so they were.<sup>10</sup> Evidently, no creative writing submissions were deemed worthy of publication, and the “one beautiful thing” was Jane Heap’s ironically amusing sketches of the daily life of the editor, Margaret Anderson, which deliberately confuse art and life: she practices piano eighteen hours a day and takes her Mason and Hamlin to bed with her; gathers her own fire wood in a horse wagon; gobbles huge amounts of fudge for breakfast; is determined to convert “the sheriff” to anarchism and *vers libre*; indulges in “swimming” by sprinkling herself with a garden hose; has her

---

<sup>9</sup> I am closer to Rachel Blau DuPlessis’s notion of negotiation [of difference] in her *Writing beyond the Ending*. See DUPLESSIS, 1985: 43.

<sup>10</sup> Confronted with a similar situation of lack of publishable material, Pessoa had a proto-Álvaro de Campos produce “Opiário” for the first *Orpheu*. See below.



picture taken astride a superb horse but actually rides a decrepit animal; and gets bored listening to anarchist Emma Goldman's lectures.

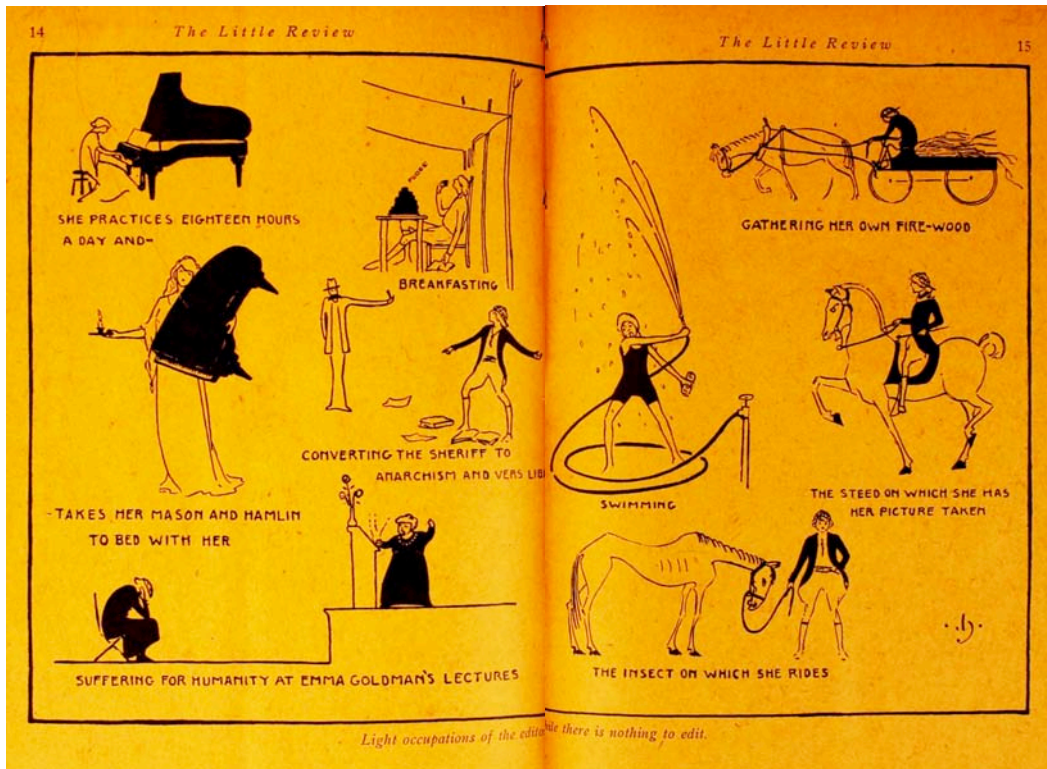


Fig. 3. Jane Heap's cartoon, *The Little Review*, Edited by Margaret C. Anderson, vol. 3, n.º 6 (September 1916), blank pages issue.

The reference, in Jane Heap's cartoon, to Emma Goldman's activism, side by side with the comic disclosure of Anderson's intention to subvert social authority poetically, is an oblique commentary on *The Little Review's* political engagement. Both Margaret Anderson and Jane Heap were openly critical of conventional society and its hypocritical laws; they supported women's suffrage, birth control, workers' unions and struggles, and called for open, public debate on sexuality and sexual relations with a view to changing current social mores through a better understanding of difference. The March 1915 issue of the journal carried "two points of view" regarding a lecture delivered in Chicago by Edith Ellis, Havellock Ellis's wife, on "Sex and Eugenics." The first point of view is an enthusiastic response, by a certain Mary Adams Stearns, to "Mrs. Ellis's Gift to Chicago" on the little discussed topic of sexuality (pp. 12-15); the second one is Anderson's scathing critique of "Mrs. Ellis's Failure" even to mention homosexuality in her talk (pp. 16-19). Since Ellis's lesbianism and her open marriage were common knowledge, in Anderson's angry remarks we can hear her disappointment at a lost opportunity to challenge the established social mores formally and eloquently about what is normal or abnormal sexuality, what may be considered private or public, and what is or is not acceptable in society, and why.

Thus, side by side with original poems, art, and literary criticism, *The Little Review* carried fierce social criticism, often penned by Margaret Anderson. The already mentioned “blank number” dedicates a lot of space to “The San Francisco Bomb Case” (pp. 16-17). The “case” concerned a bomb that exploded during the San Francisco Preparedness Day Parade on 22 July 1916, killing ten people and wounding 40. Five innocent people were indicted just because they were union leaders, organized workers, and strike organizers that big business wanted out of the way. A thorough explanation of the crass and tragic mishandling of justice, including an appeal for financial support to arrange for proper defense, appears on p. 29 (“Facts about the Preparedness Bomb”), and one suspects that Jane Heap, who had just started working for the journal, had a hand in it. Anderson’s outrage at the condemnation of two of the indicted appears on pp. 17-19, where she also vents fierce indignation at what she felt were the incompetent efforts of her friends Emma Goldman, Alexander Berkman, other anarchists, organized workers, and labor unions to find good lawyers for the convicted.

The Preparedness Parade was meant to prepare the US’s entrance in the war. The organized workers did not want to have anything to do with it because they knew that war abroad would mean utter misery for the majority of the people directly affected by it and great profit for big business in the US. For no other reason was the Chamber of Commerce behind the organization of the Parade. As Anderson writes in “Armageddon” in the 1914 September issue (vol. 1, n.º 6, pp. 3-4), with sharp lucidity that would be more than welcome today, “as long as devastation and horror do not exist on his own piece of land, Uncle Sam doesn’t care – while he can harvest his wheat and sell it at a good high price to starving people.” But she does have a prophetic word of warning for Uncle Sam’s illusions of exceptionalism: “As long as we cultivate the ideal of patriotism, as long as we put economic value above spiritual and human value, as long as in our borders there exist dogmatic religions, as long as we consider desirable the private ownership and exploitation of property for private profit – whether by nations or by individuals – we maintain those elements of civilization which have led Europe to the present crisis.” The journal’s pacifist concern runs through all the issues for the duration of the war. The US entered the war on 6 April 1917. The April 1917 issue carried a piece by Margaret Anderson: a blank page entitled “WAR,” having at the bottom the following, bracketed comment “[We will probably be suppressed by this].”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> On the social, political, and industrial climate in the US right before it entered the Great War, see ZINN (2003: 359-376).



Fig. 4. The blank page from the “War Number” of *The Little Review* (April 1917).

However, and as has been often pointed out, WWI ended up being a liberating experience for some European women. In England, for example, by replacing the men that had volunteered and later been conscripted to the war, women got proper jobs for the first time in their lives and experienced the sense of freedom the new condition brought them. They were competent and efficient performing “male” work, were proud of themselves, and felt like citizens, even though they could not yet vote. We might say that the war contributed to women entering politics before winning the suffrage. The situation cannot be compared to the realm of modernist little magazines, where women, likewise disenfranchised, had nonetheless played important roles from the very beginning. But when the English poet Richard Aldington, assistant editor of *The Egoist*, went to the trenches in 1916, the American poet H. D., his wife, who had already been doing some editorial work for the journal rather informally for some time, replaced him. Curiously enough, however, what happened officially was that her name was simply added to that of her husband, both identified as assistant editors from then on, although Aldington was fighting in the war, was eventually wounded and unable to do any editorial work. Finally, in 1917, the name of T. S. Eliot appeared as their replacement.

\*

I now turn to a modernist little magazine apparently with no women, no war, and no explicit involvement in politics: the Portuguese *Orpheu*, whose goal was to revolutionize poetic discourse by celebrating *poets* and excoriating *lepidoptera*. *Lepidóptero* (lepidopter) was Pessoa's and Sá-Carneiro's derogatory term for a weak poet, one who, not possessing proper light, one presumes, could not help but gravitate, like a moth, towards an alien light (SÁ-CARNEIRO, 1978: I, 148 ff; 15 June 1914).<sup>12</sup> Some poems may weave wars of old into their fantasy creations of refined sensibilities, as in Angelo de Lima's depiction of Semiramis's death ("[Semi-Rami] Morreu na Guerra em um País Distante" [She died in the War in a faraway country]) but the Great War is totally absent from the pages of the journal ("Ninive," *Orpheu* 2, p. 15).<sup>13</sup> On the other hand, for reasons that can be understood but I will not discuss at length in this paper, no woman had anything to do with the conception and creation, let alone founding, planning, and editorship of *Orpheu*. More than that, there is no woman poet contributing to it.<sup>14</sup> Of course, women are all over the pages of the three *Orpheus*, but they do not represent real, empirical women; they are rather totally "paper women," female figures conventionally, if not stereotypically, invented by the pen of *Orpheu* poets – strange, exquisite woman figures who have no historical counterpart and no plausible existence outside the male poets' gendered imaginations.<sup>15</sup> The Horatian "Lídias," "Neeras" and "Cloes" of Ricardo Reis, himself a "paper poet" of sorts, fall beautifully into this category – with a vengeance, since they are doubly "mulheres de papel." Significantly enough, José Saramago would much later translate – in paper, of course – Pessoa's paper Lídias in Ricardo Reis's odes into a historicized Lídia-of-flesh-and blood in *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

The mismarried women in *Livro do desassossego* [The Book of Disquietude] constitute an interesting case of paper women. According to the provocative male writer, mismarried are all married and some single women. Their mysterious portrait emerges from the imagined, sexist pen of whatever imagined persona Pessoa was playing with at the time, perhaps Vicente Guedes, since the texts captioned "Conselhos às mal-casadas" date from c. 1915 (the year *Orpheu* came

---

<sup>12</sup> In his 1965 "evocation" of *Orpheu*, Almada Negreiros identifies *leptidópteros*, implying mimicry, as one of *Orpheu*'s pejorative terms. The others were *literatura* (literature) and *bota-de-elástico* (stick-in-the-mud). See NEGREIROS (1965: 23-30). Almada attributes the choice of the term (*leptidópteros*) to Sá-Carneiro. See GIRALDO GIL (2016), "Orpheu 1915-1965: una reedición" ([www.pessoaplural.com](http://www.pessoaplural.com)).

<sup>13</sup> It is true that Portugal joined the war effort only in March 1916; but the US did so even later, in April 1917, the same year that Portuguese troops were sent to Europe to fight. However, Portugal had been fighting the Germans in Africa since 1914. For Pessoa's genuine concern with the Great War, see António Sousa Ribeiro, "Modernist Temporalities," included in this special issue.

<sup>14</sup> Maria José Canelo addresses this issue very perceptively in her M. A. thesis, regrettably still awaiting publication. See CANELO (1997b: 11-12).

<sup>15</sup> I borrow the expression "paper women" from RIBEIRO (1996). Particularly important to me is Ribeiro's analysis of José de Alencar's a-historical images of women in his novels.

out). Teresa Sobral Cunha places them in what she calls the “first” (Vicente Guedes) *Livro do desassossego* (PESSOA, 2008: 147-149).<sup>16</sup> The contours of these “inferior” women are traced by the condescending, “altruistic” advice of the self-assumed “superior” male. Women are inferior presumably because they are mismarried, which seems to mean that they are incompetent to deal with their supposed hypersexuality, and so in great need of the advice provided in these sketches. Pessoa displays in these fragments, no matter how tongue-in-cheek, the age-old, western, masculinist ideology that the feminist philosopher, Genevieve Lloyd, would thoroughly expound many years later: male is reason, i.e. bodiless intellect; female is body, i.e. pure sex or sheer physical sensation (see LLOYD, 1984). “A mulher é essencialmente sexual” [the woman is essentially sexual], Pessoa’s surrogate author proclaims, and goes on to state that while “a inferioridade feminina precisa de macho” [female inferiority needs a male], “o homem superior não tem necessidade de nenhuma mulher” [the superior man needs no woman] (cf. PESSOA, 2010: I, 100, 95). However, how superior and “macho” this self-appointed, would-be concerned educator of “inferior” women is, remains highly ambiguous. In a sketch roughly of the same period (Pizarro dates it tentatively “1916?”), entitled “Declaração de diferença,” a troubled male voice reflects on the possible permeability of sexual difference and the dangers, for men, of “feminization,” male action running the risk of being thwarted por “um cio feminino” [by female rut] (pp. 198-200).

Pessoa’s well-known note on his “sexual problem” (“by temperament feminine with a masculine intelligence ... “a mild sexual inversion” that “stops in the mind” but he fears might eventually “go down into [his] body”) cannot but come to mind (see PESSOA, 1966: 27-28). Sexual and gender inequality was abysmal in early twentieth-century Portugal, but prominent Portuguese women were also already fighting for suffrage, and things were changing, however slowly. The *Orpheu* people (“os de *Orpheu*”) could not but have been aware of such a formidable woman as the distinguished physician, Adelaide Cabete (1867-1935), who in 1914 founded the Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas [National Council of Portuguese Women]. Now, if women could be “like men,” men might well be “like women” – a disturbing thought. Safer to imagine idealized, paper women.

---

<sup>16</sup> Pages included in the essay from now on. For dates of sketches, I follow Jerónimo Pizarro in his monumental, two-volume, critical edition. See PESSOA (2010).

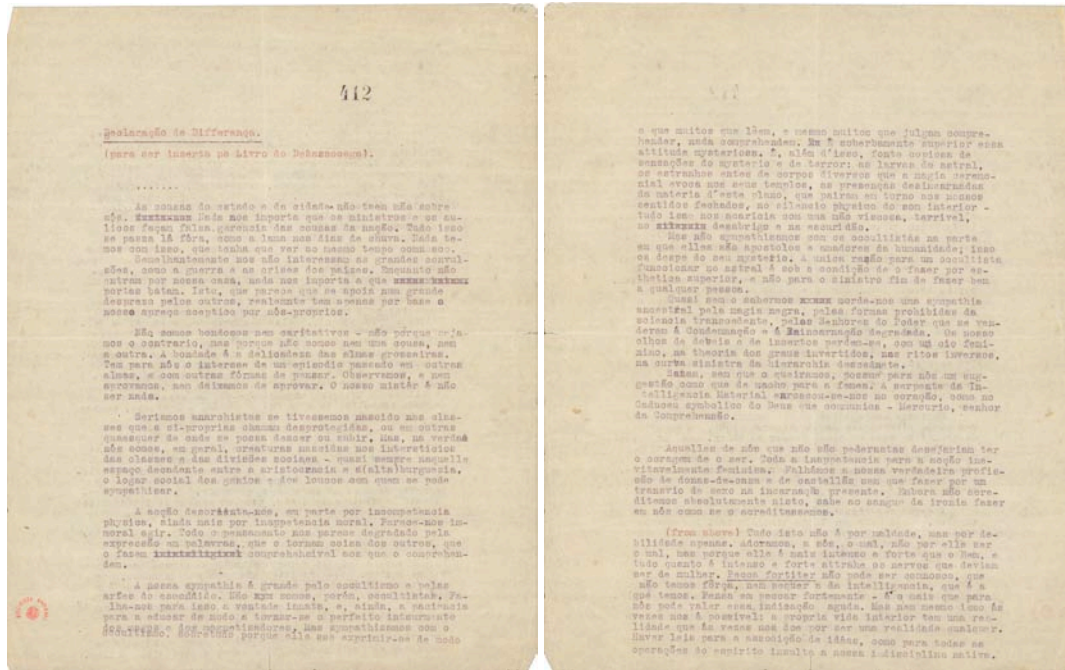


Fig. 5. BNP/E3, 5-56, sketch entitled “Declaração de diferença.”

In the little magazine, even when no imaginary woman is made poetically present, as they are in Sá-Carneiro’s “A desigualável” (“Ai, como eu te queria toda de violetas | E flébil de setim...” [Oh, I wish you were all made of violets | and plaintive satin...]) or in Alfredo Pedro Guisado’s “Adormecida” (“E tu adormecida há tanto tempo, em pranto” [And you so long asleep, in tears]) (*Orpheu* 1) or in Ângelo de Lima’s exotic and mythic female impersonations (“Sou a Grande Rainha Neitha-Kri” [I am the Great Queen Neitha-Kri] or in “Violante de Cysneiros” and “her” poems (modestly inscribed to some of “her” male colleagues) (*Orpheu* 2), the fluid feminine imagery subtly interweaving the poetic discourse throughout, and made easier by the grammatical gender difference of the Portuguese language, speaks loudly of the uneasiness of early twentieth century Portuguese male poets in a changing world where women were still supposed to be revered and desired (albeit at a distance), but whose mysterious otherness was increasingly feared and, therefore, apotropaically spurned through idealization. The fabrication of a woman poet in Armando Côrtes-Rodrigues’s impersonation of “Violante de Cysneiros” (at Pessoa’s suggestion, we recall) cannot but be read in this way as well.<sup>17</sup> A “generation” that claimed to be “superior” for being free of “sentimental complications” and even free of a “woman’s voice,” as Sá-Carneiro boasted in a letter to Pessoa, needs the proverbial frailty of woman to assert its own virility. No wonder the first *Orpheu*, after lingering on the exquisite post-symbolist gestures and imagery of the embellished, languid femininity of poems by Sá-Carneiro, Ronald de

<sup>17</sup> On the “woman’s place” that Violante de Cysneiros occupies in Portuguese modernism, see KLOBUCKA (1990: 103-114); cf. CANELO (1997: 139-144).

Carvalho, Alfredo Coelho Guisado, and Armando Côrtes-Rodrigues, not excluding Pessoa's "O marinheiro" or Almada's "Frizos," closes with the post-discoveries ennui of the Portuguese masculine subject of "Opiário" by Álvaro de Campos "in the bud," immediately followed by the provocatively feisty and would-be very male "Ode triunfal," by the full-fledged Campos.<sup>18</sup> Actually, the subject of the magnificent "Triumphal Ode" swings sharply between a man "roaring" and a woman "possessed." In *Orpheu 2*, the dialogue between tradition and innovation is more balanced, as Mário de Sá-Carneiro's "Manucure" and Álvaro de Campos's "Ode marítima" contrast sharply with the plaintive tones of hankering after unattainable beauty in poems by Ângelo de Lima, Eduardo Guimarães, Raul Leal, and Luís de Montalvor. The experimental intersectionism of Pessoa's "Chuva oblíqua" underscores the utter poeticity of the *Orpheu* agenda.<sup>19</sup>

The third *Orpheu* was left incomplete, but its structure remains basically the same: the geography of Sá-Carneiro's poems of symbolist inspiration is shattered by Almada's "A cena do ódio," a poema that compels me to correct my previous statement that there is no Great War in *Orpheu*. The war, mirrored in the violence and destructiveness of Almada's poetics, is raging outside, but the *Orpheu* poets' vocation is *poiesis*, as Almada's outrageous poem parenthetically has it: "(Ha tanta coisa que fazer, Meu Deus! | e esta gente distrahida em guerras! [So much to be done, My God! | and these people distracted by wars!])."<sup>20</sup> And what is that "so much" waiting to be done, according to the poet? What is to be done is making poetry accomplish the utter destruction of the bourgeois and literary *status quo*, as when Álvaro de Campos refuses to be "casado, fútil, quotidiano e tributável" [married, futile, quotidian, and taxable] in "Lisbon Revisited (1923)" or when, in *Ultimatum*, he declares Western civilization to be totally and obscenely bankrupt (PESSOA, 1981: 290-291; PESSOA, 1982: 509-520 [513]). As in many other moments of lyric poetry's self-definition, the main goal of the Portuguese modernist avant-garde was to disclose poetry as the radically and sublimely other.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> In the famous letter to Adolfo Casais Monteiro on the genesis of the heteronyms (13 January 1935), Fernando Pessoa explains that, since the issue of the first *Orpheu* was too short, he came up with an older poem by Álvaro de Campos, "Opiário," revealing the Engineer-poet "em botão" [in the bud] as it were (PESSOA, 1982: 93-99 [97]).

<sup>19</sup> For some discussion of the aestheticization of sex in modernism, see RAMALHO SANTOS (2003b; chapter five). For the "superior generation" and the absence of a "woman's voice" ("boca de mulher") among the poets-of-the-*Orpheu*-to-be, see Sá-Carneiro's letter to Pessoa of 2 December 1912 (SÁ-CARNEIRO, 1978: I, 33 ff).

<sup>20</sup> Years later, right in the middle of the Second World War, an American poet would sanction *Orpheus'* seeming obliviousness of the real war outside by insisting that the "soldier is poor without the poet's lines" (cf. the closure of Wallace Stevens's "Notes toward a Supreme Fiction" [1942]; STEVENS, 1971: 407).

<sup>21</sup> But see RIBEIRO, "Modernist Temporalities," in this issue, for the impact history, war, and violence also had on the poetic endeavors of the Portuguese modernists.

The Great War would soon strike the *Orpheu* people, nonetheless. If in the third *Orpheu* the havoc that the war was actually wreaking all over Europe seemed to be a mere metaphor for the aesthetic changes the Portuguese modernist avant-gardes were engaged in, in *Portugal Futurista* (1917) the stance changed. In his provocative “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX” [Futurist Ultimatum to the Portuguese Generations of the Twentieth Century], clearly inspired by Marinetti, Almada Negreiros unashamedly and rather euphorically celebrates the Great War as “the great experience” heralding “civilization” in Europe. One of its noble tasks has to do with the formation of females worthy of the nation’s males. The advice to mismarried women in *Livro do desassossego* cannot but come back to mind. Almada’s war as a “great experience” was also supposed to educate “a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens” [the Portuguese woman in her true female mission of making men]. Pessoa, in turn, in Álvaro de Campos’s *Ultimatum*, angrily sends an eviction note to all the “Mandarins” who had been destroying Europe for quite some time. The Great War was the peak of European failure: “Falencia geral de tudo por causa de todos | Falencia geral de todos por causa de tudo | (...) Falencia de tudo por causa de todos | Falencia de todos por causa de tudo” [General failure of everything because of all! | General failure of all because of everything ! (...) Failure of everything because of all | Failure of all because of everything]. No wonder Pessoa/Campos loudly shouted MERDA to shake Europe from the war that was interrupting it. For he knew then, as we know now, that, sadly, “ninguém combate pela Liberdade ou pelo Direito! Todos combatem por medo dos outros!” [no body fights for Freedom or Justice! They all fight out of fear of the others!] (PESSOA, 1982: 513; PESSOA, 2001: 78).<sup>22</sup>

Regardless of other stances of Pessoa and his other heteronyms on the Great War, including the poet’s alleged sympathy for Germany, *Ultimatum* by Álvaro de Campos is clearly a pacifist document. As is his “Ode marcial” [Martial Ode], whose lyrical subject, like a repentant Wandering Jew (Ashavero), assumes the guilt and remorse of a ruthless soldier for the insane devastation and suffering provoked by all his senseless wars (PESSOA, 1981: 350). Even Alberto Caeiro anathematizes the war as a philosophical error in “A guerra, que aflige com os seus esquadrões o Mundo” (1917), from “Poemas inconjunctos” [Inconjunct Poems] (PESSOA, 1981: 176).

A guerra, que aflige com os seus esquadrões o Mundo,  
É o tipo perfeito do erro da filosofia.

A guerra, como tudo humano, quer alterar.

---

<sup>22</sup> For Almada’s quote, see *Portugal Futurista*, p. 38. For a reading of Pessoa/Campos’s *Ultimatum* as the total erasure of culture and civilization for a radically new beginning of *poiesis*, see RAMALHO SANTOS (2003a: 132-136).



Mas a guerra, mais do que tudo, quer alterar e alterar muito  
E alterar depressa.

Mas a guerra inflige a morte.  
E a morte é o desprezo do Universo por nós.  
Tendo por consequência a morte, a guerra prova que é falsa.  
Sendo falsa, prova que é falso todo o querer-alterar.

Deixemos o universo exterior e os outros homens onde a Natureza os pôs.  
Tudo é orgulho e inconsciência.  
Tudo é querer mexer-se, fazer coisas, deixar rasto.  
Para o coração e o comandante dos esquadrões  
Regressa aos bocados o universo exterior.

A química directa da Natureza  
Não deixa lugar vago para o pensamento.

A humanidade é uma revolta de escravos.  
A humanidade é um governo usurpado pelo povo.  
Existe porque usurpou, mas erra porque usurpar é não ter direito.

Deixai existir o mundo exterior e a humanidade natural!  
Paz a todas as coisas pré-humanas, mesmo no homem,  
Paz à essência inteiramente exterior do Universo!

[The war afflicting the world with its squadrons  
Is the perfect example of philosophy's mistake.

War, like everything human, wants to change.  
But more than anything else, war wants to change much  
And change fast.

But war inflicts death.  
And death is the Universe's contempt for us.  
Death being its outcome, the war proves it's false.  
Being false, it proves false wanting to change anything.

Let's leave the external universe and the other men where Nature left them.  
Everything is pride and consciencelessness.  
Everybody wants to get going, do things, leave a trace.  
To the heart and the squadrons' commander  
The external universe returns in bits and pieces.

The direct chemistry of Nature  
Leaves no empty space for thought.

Humanity is a slave rebellion.  
Humanity is a government usurped by the people.  
It exists because it usurped, but it errs because usurping is not to be right.

Let the external world and natural humanity exist!  
 Peace to all pre-human things, even those of man,  
 Peace to the entirely external essence of the Universe!]

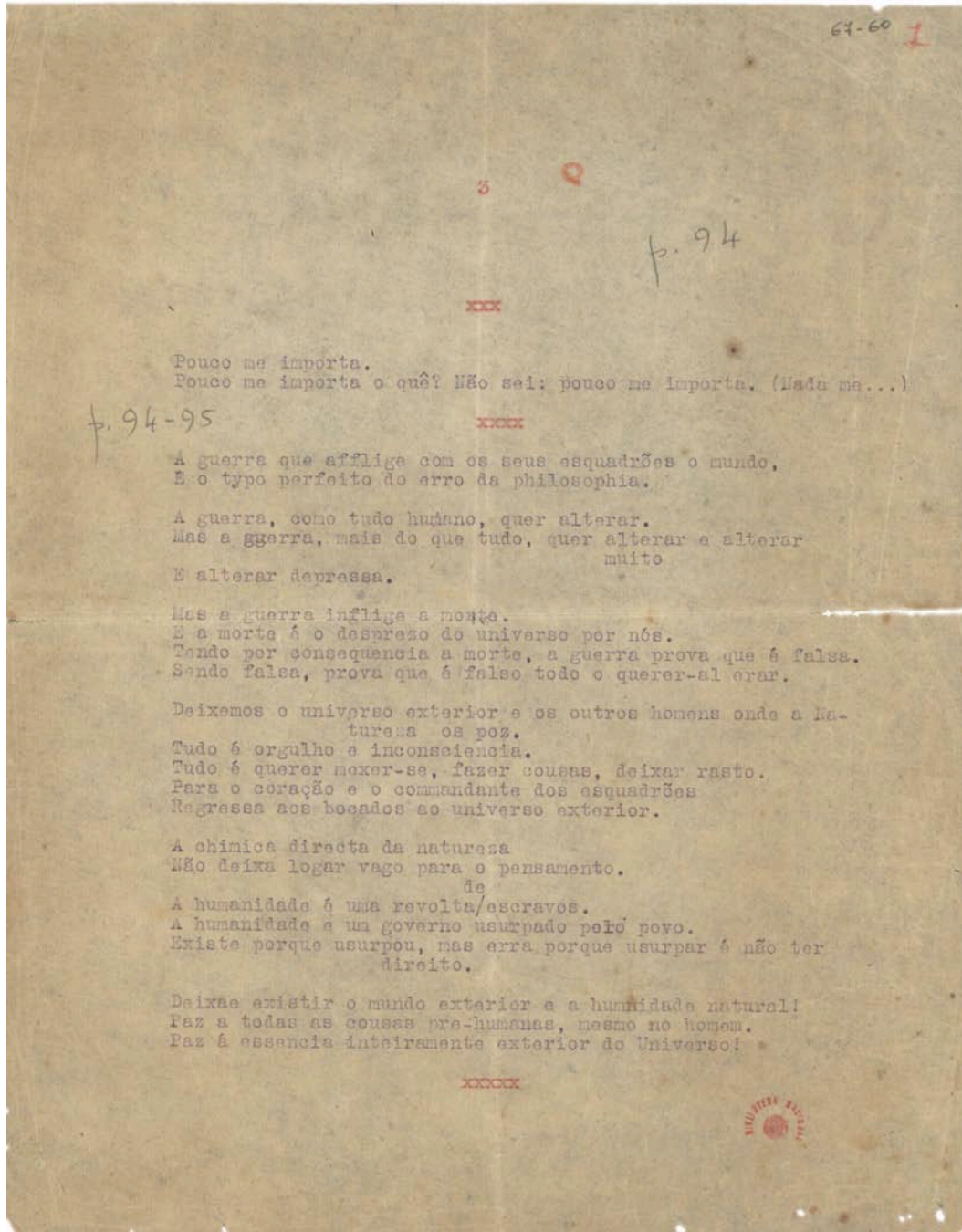


Fig. 6. BNP/E3, 67-60<sup>r</sup>, poem attributed to Alberto Caieiro.

Almost ten years later, the wreckages of war were still haunting orthonymous Pessoa: in 1926, the little review *Contemporânea* published “O menino de sua mãe.” The poem has, of course, echoes of “Le dormeur du val” and, just like Rimbaud’s, by contrasting the serenity of things with the brutality of needlessly untimely death, it is a powerful and moving denunciation of the violence and cruelty of war (PESSOA, 1981: 80).<sup>23</sup>

O menino de sua mãe  
No plaino abandonado  
Que a morna brisa aquece,  
De balas traspassado  
— Duas, de lado a lado —,  
Jaz morto, e arrefece.

His mother’s little boy  
on the forsaken plain  
warmed by the warm breeze,  
pierced by bullets  
-- two, side by side --  
he lies dead and grows cold.

Raia-lhe a farda o sangue.  
De braços estendidos,  
Alvo, louro, exangue,  
Fita com olhar langue  
E cego os céus perdidos.

Blood brightens his uniform.  
Arms outstretched  
pale, fair, bloodless,  
he stares languidly  
and blind at the lost skies.

Tão jovem! que jovem era!  
(Agora que idade tem?)  
Filho único, a mãe lhe dera  
Um nome e o manteve:  
“O menino da sua mãe”.

So young! How young he was!  
(How old is he now?)  
An only son, his mother gave him  
a name and he kept it:  
“His mother’s little boy.”

Caiu-lhe da algibeira  
A cigarreira breve.  
Dera-lha a mãe. Está inteira  
E boa a cigarreira.  
Ele é que já não serve.

Fell from his pocket  
his brief cigarette case.  
His mother’s gift. Whole  
and good the cigarette case.  
It is he who’s no longer of any use.

De outra algibeira, alada  
Ponta a roçar o solo,  
A brancura embainhada  
De um lenço... Deu-lho a criada  
Velha que o trouxe ao colo.

From another pocket, winged  
tip brushing the earth,  
the hemmed whiteness  
of a handkerchief ... A gift from the old maid  
who had cuddled him on her lap.

Lá longe, em casa, há a prece:  
“Que volte cedo, e bem!”  
(Malhas que o Império tece!)  
Jaz morto, e apodrece,  
O menino da sua mãe.

Far away, at home, the prayer:  
“May he come back soon and well!”  
(Meshes woven by the Empire!)  
Lying dead and rotting  
his mother’s little boy.]

<sup>23</sup> For an excellent account of Pessoa’s complex and contradictory attitudes towards the Great War, see MONTEIRO (2000; chapter 10).

The sad, tragic waste displayed in “O menino de sua mãe” gains in being juxtaposed with the trampled boy’s buried toy train in “Ode Marcial.” *Orpheu*, the little magazine, was apparently untouched by the Great War, but the *Orpheu* people were not. Pessoa, in particular, in more than one persona – as António Sousa Ribeiro has explained – was clearly affected by what he called “the German war” (see “Modernist Temporalities,” in this issue, and RIBEIRO, 2005: 201-209).

Indeed, there are also numerous references to war throughout *Livro do desassossego*, though none of them apparently pointing explicitly to the Great War. Actually, the term “war” is almost always used as a metaphor in *The Book*. For example, in a very late sketch, dated by the author 17/1/1932, the reader learns that “[t]oda a vida é guerra, e a batalha é, pois, a síntese da vida” [All life is war, and the battle is, therefore, the synthesis of life] (518). Or when the *The Book*’s aestheticist writer, in a sketch of the *Orpheu* period, condemns the “impudor” [immodesty] of energetic action and productive effort, of which war is the perfect example (252-253). The same aestheticist ethos (or is it a *pacifist* ethos? or both?) presides over another fragment of the same period, already cited: “não nos interessam as grandes convulsões, como a Guerra e as crises dos países” [we have no interest in great turmoils, like [the] War and crises affecting countries] (198). I am tempted to leave “the War,” displace the “great” from modifying “turmoils” and make it modify capitalized “War” instead, and surmise that the Great War, raging outside, is what is nurturing the poet’s imagining. With the ravagings of WWI in mind, the poet submits that war, whatever the particular actual war may be, will only yield devastation or obscene victories: “Toda a vitória é uma grosseria” [Victory is always gross] (122).

To conclude: there is a different ethos in *The Book* other than the political feistiness of Margaret Anderson’s *Little Review*. The 1932 sketch quoted above is clearly a text by Bernardo Soares, the assistant bookkeeper who actually *keeps two books* at one and the same time: the ledger, or book of accounts, of Vasques’ firm, on the one hand, and his own creative writing, on the other. The latter, also identified in another sketch of the same period as its author’s “livro de impressões sem nexos” [book of senseless impressions] (380), I consider extremely important for our understanding of the theory of Pessoa’s poetic practice. I once called it Pessoa’s “book of ruminations” (cf. RAMALHO SANTOS, 2003b: 9-21; 2004: II, 829-843). Although, as *The Book* claims, the two books live on the same street, they have very different concerns: while the ledger registers the ruthless victories of war-like commerce, the “livro casual e meditado” [casual and meditated book] (432) wonders about the role of feeling and art in a merciless world demanding victory and success, no matter how obscene the action needed to accomplish them. The episode that inspires the assistant bookkeeper’s meditation is the business exchange conducted by “patrão Vasques” that led a man to ruin. And what can art do?, the implicit question lurks. Nothing, it seems: “A arte serve de fuga para a

sensibilidade que a acção teve de esquecer. A arte é a Gata Borracheira, que ficou em casa porque teve que ser” [Art works as escape for the feeling action had to ignore. Art is the Cinderella that stayed home because she had to” (518). No doubt the devastations of war had a remarkable impact on Pessoa’s imaginary. It helped him – theoretically, poetically – to distinguish acting and feeling, life and art, then to confuse them to a certain extent, but never to fuse them. Perhaps the two books do not live on the same street, after all. Or perhaps only occasionally. It would be interesting to know how the Portuguese modernist poet would respond to Margaret Henderson’s and Jane Heap’s modernist experiments with art in articulation with explicit, serious (and dangerous) personal/political commitments.

## Bibliography

- BLAST 1 (1914). Wyndham Lewis (ed.). London: John Lane, the Bodley Head.
- BLAST 2 (1915). Wyndham Lewis (ed.). London: John Lane, the Bodley Head.
- [http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/0-29MN\\_2](http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/0-29MN_2)
- BROOKER, Peter, and Andrew THACKER (2009-2013) (eds.). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford; New York: Oxford UP.
- CANELO, Maria José (1997a). Review article on MAREK, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 47, February, pp. 201-205.
- \_\_\_\_ (1997b). “A construção poética da nação. Modernismo e nacionalismo nas revistas literárias de início do século XX (*Poetry* e *The Little Review*, *Orpheu* e *Portugal Futurista*”. M. A. Thesis. Universidade de Coimbra.
- CHAPMAN, Mary (2014). *Making Noise, Making News. Suffrage Print Culture and US Modernism*. Oxford: Oxford UP.
- DALEY, Caroline, and Melanie NOLAN (1994) (eds.). *Suffrage and beyond. International Feminist Perspectives*. New York: New York UP.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1985). *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP.
- GIRALDO GIL, Alejandro (2016) [in collaboration with Nicolás BARBOSA LÓPEZ]. “Orpheu 1915-1965: una reedición,” in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, Spring, pp. 495-563([www.pessoaplural.com](http://www.pessoaplural.com)).
- KLOBUCKA, Anna (1990). “A mulher que nunca foi: para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros,” in *Colóquio/Letras*, n.º 117/118, September, pp. 103-114.
- <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&p=103&o=p>
- LLOYD, Genevieve (1984). *Man of Reason. “Male” and “Female” in Western Philosophy* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LOURENÇO, Eduardo (1974). “Presença ou a contra-revolução do modernismo português?” [1960; 1961] in *Tempo e poesia*. Porto: Inova, pp. 165-194..
- MAREK, Jane (1995). *Women Editing Modernism. “Little” Magazines & Literary History*. Lexington: UP of Kentucky.
- MCALMON, Robert (1997). *Being Geniuses Together. 1920-1930 (1938)*. Revised, with supplementary chapters and an afterword, by Kay Boyle. Baltimore; London: The Johns Hopkins UP.
- MONTEIRO, George (2000), *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Lexington, Ky: The UP of Kentucky.
- NEGREIROS, José de Almada (1965). *Orpheu 1915-1965*. Lisbon: Ática.

- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do desasocego*. Critical edition by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_ (2008). *Livro do desassossego*. Edited by Teresa Sobral Cunha. Lisbon: Relógio d'Água.
- \_\_\_\_ (2001). *Selected Prose*. Translated by Richard Zenith. New York: Grove Press.
- \_\_\_\_ (1982). *Obras em prosa*. Edited by Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- \_\_\_\_ (1981). *Obra poética*. Edited by Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- \_\_\_\_ (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Edited by Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho. Lisbon: Ática.
- RAMALHO SANTOS, Irene (2004). "A arte da ruminação. Os heterónimos pessoanos revisitados," in *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (orgs.). Braga: Universidade do Minho. 2 vols.
- \_\_\_\_ (2003a). *Atlantic Poets. Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover; London: University Press of New England.
- \_\_\_\_ (2003b). "The Art of Ruminating. Pessoa's Heteronyms Revisited," in *Journal of Romance Studies*, vol. 3, n.º 3, pp. 9-21.
- RIBEIRO, António Sousa (2005). "'A Tradition of Empire': Fernando Pessoa and Germany," in *Portuguese Studies*, vol. 21, pp. 201-209.
- RIBEIRO, Luis Filipe (1996). *Mulheres de papel. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (1978). *Cartas a Fernando Pessoa*. Edited by Urbano Tavares Rodrigues and Helena Cidade Moura. Lisbon: Ática. 2 vols.
- SCHOLES, Robert and Clifford WULFMAN (2010). *Modernism in the Magazines. An Introduction*. New Haven: Yale UP.
- SCOTT, Bonnie Kime (1990) (org.). *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana UP.
- SILVA (MCNEILL), Patricia (2015). "Orpheu e Blast: Intersecções do Modernismo Português e Inglês". *1915: o ano do Orpheu*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china. pp. 167-184.
- STEVENS, Wallace (1971). *Collected Poems*. New York: Knopf.
- ZINN, Howard (2003). *A People's History of the United States. 1492-Present*. New York: A Harper Perennial.

# Modernism and the Periodical Scene in 1915 and Today

Andrew Thacker\*

## Keywords

Pessoa, Modernism, Magazines, *Orpheu*, Periodization.

## Abstract

This article considers the Portuguese magazine *Orpheu* (1915) within the wider context of periodicals within modernism, drawing upon work carried out by the Modernist Magazines Project. It does this by considering such crucial features of the modernist magazine as its chronology and its geographical reach, and also points to new methods of analysing the materiality of magazines. By understanding the broader milieu of the modernist magazine we gain a clearer sense of how *Orpheu* can begin to be placed within the cultural field of the modernism.

## Palavras-chave

Pessoa, Modernismo, Revistas, *Orpheu*, Periodização.

## Resumo

Este artigo considera a revista portuguesa *Orpheu* (1915) no contexto mais alargado dos periódicos no âmbito do modernismo, baseando-se em trabalho desenvolvido ao abrigo do projeto de investigação Modernist Magazines Project. Fá-lo, considerando aspetos cruciais da revista modernista tais como a sua cronologia e a sua abrangência geográfica, propondo além disso novos métodos de análise da materialidade da revista. Ao compreendermos o meio mais alargado da revista modernista, ganhamos uma visão mais clara do posicionamento de *Orpheu* no campo cultural do modernismo.

---

\* Department of English, Nottingham Trent University

*Orpheu* is a significant example of the modernist “little magazine,” a phenomenon with a complex history and multiple iterations across the world. The Modernist Magazines Project that I have been co-directing since 2006 has aimed to trace the contribution that the little magazine, in all of its variants, has made to the construction of modernism, a project that has so far produced three volumes of essays on the modernist magazine in Britain and Ireland, North America, and in Europe, and which plans another series of volumes exploring the modernist magazine in the rest of the world.<sup>1</sup> In the third volume of the first series Clara Rocha’s essay on “Modernist Magazines in Portugal” has the subtitle “*Orpheu* and its Legacy”, indicating the significance of the appearance of this magazine 100 years ago for the “first modernism” in Portugal (ROCHA, 2013). As other contributors to this special issue analyze *Orpheu* in detail, instead this article sketches the broader global context of modernism and magazines in 1915, “the year of *Orpheu*,” as a way to locate both the individual significance of *Orpheu* within Portugal and Portuguese modernism, and to attempt a preliminary understanding of its position within this wider history of the “little magazine.” It also indicates some of the ways in which current research upon magazine culture has required new methods for the literary analysis of a textual object, the magazine, which differs greatly from poems, novels, or plays. This article thus sketches two key features of the approach of the Modernist Magazines Project, then discusses two new methods for the study of magazines, before finally considering how *Orpheu* can be understood in relation to some of the other key magazines in 1915.

One of the most well-known facts known about Fernando Pessoa, the key figure behind Portuguese “first modernism” and a key contributor and editor of *Orpheu* is, of course, his use of “fictitious authors”: although he created 136, as Jerónimo Pizarro and Patricio Ferrari explain, there are only three full-fledged heteronyms, namely Alberto Caeiro, Ricardo Reis, and Álvaro de Campos (see PESSOA, 2013). Pessoa’s use of multiple identities might be taken as a metaphor for the modernist little magazine itself, which seems to multiply further the more one considers it. The first study of the “little magazine” in English, Frederick Hoffman’s *The Little Magazine* (HOFFMAN, 1946) lists some 500 magazines in English in its bibliography (although it omits many others from the 1880s and 90s, let alone those that appeared after 1946); the three volumes so far of the Modernist Magazines Project has chapters on 500 magazines, many of which are not to be found in Hoffman’s study. This is particularly true of the third volume of the Modernist Magazines Project upon Europe, where the vast majority of the magazines discussed were ignored in Hoffmann’s study, and in many later

---

<sup>1</sup> The first series consisted of *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*: vol. I, *Britain and Ireland 1880-1955* (2009); vol. II, *North America, 1894-1960* (2012); and vol. III, *Europe 1880-1940* (2013).



Anglophone publications. This has meant that a broader transnational picture of the phenomenon of the modernist little magazine between and across Britain, North America, and Europe has, until recently, been sadly lacking. The many networks and connections between Anglophone and non-Anglophone magazines have also been relatively ignored: tracing the links between, for example, Ford Madox Ford's *The English Review* and the *Mercure de France* or T. S. Eliot's *The Criterion* and *La Nouvelle Revue française*, thus reveals a magazine culture which sought to foster closer international alliances across the frontiers of national modernisms.<sup>2</sup> Or, to refer to an example from Hispanic studies, Gayle Rogers in *Modernism and the New Spain* has explored how the project for a shared circulation scheme between T. S. Eliot's *The Criterion* in Britain and Jose Ortega y Gasset's *Revista de Occidente* in Spain aimed to develop a European cosmopolitanism (ROGERS, 2012: 29-64).

What seems like an ever-expanding field of the modernist magazine has become more visible since the start of the Modernist Magazines Project in 2006. Modernist studies itself has also expanded with new work on transnationalism and globalization, as demonstrated in work by Jessica Berman, Susan Stanford Friedman, and in the essays contained in *The Oxford Handbook of Global Modernisms* (BERMAN, 2011; FRIEDMAN, 2015; WOLLAEGER and EATOUGH, 2012). Such innovations have made more visible the fact that the continents of South America, Africa, and Asia all have publications we can understand as modernist little magazines, and analyzing these in more detail should form the basis of much work in the future. As Eric Bulson argues, the little magazine was something like a "world form" that was crucial in transporting modernism as a movement around the world (BULSON, 2012: 272). Plurality and heterogeneity, therefore, are central features of the interaction between periodical culture and modernism, features that were also fundamental to Pessoa's life and works.

## Periodization

The burgeoning field of periodical culture uncovered so far has significantly revised both the literary history and the geographical understanding of modernism. This work has shown that the periodization of modernism and its magazines needs to be greatly expanded beyond that of traditional accounts that suggest that modernism (in the Anglophone world at least) starts in the 1910s and conclude in the late 1930s. All three volumes of the first series of Modernist Magazines pushed the starting point back into the 1880s, in order to trace a fuller genealogy of the "little magazine". In Britain the most often cited precursor "little magazine" of modernism was that of *The Yellow Book* (1894-1897), but our research

---

<sup>2</sup> For a discussion of *The English Review* and the *Mercure* see Mark MORRISSON (2001: 17-53). *The Criterion* and the *NRF* are discussed below.

indicated the importance of other magazines such as the “Arts and Crafts” periodical, *The Century Guild Hobby Horse* (1884-1894), the English symbolist publication, *The Dial* (1889-1897), or the magazine of the Pre-Raphaelite movement, *The Germ* (1850). Such magazines pioneered the independent ethos and anti-commercial qualities that form the core of definitions of the modernist “little magazine”.<sup>3</sup> In North America the 1890s saw the flourishing of large numbers of “ephemeral bibelots”, as F. W. Faxon labelled them in a bibliography of some 200 such publications in 1903 (FAXON, 1903). Short-lived magazines with bizarre names (*The Freak*, *The Lark*, *The Fly Leaf*, *The Ghorki*) and low circulations constitute what Kirsten MacLeod has described as a “fin-de-siècle modernism” and “contribute significantly to our understanding of the transatlantic nature of modernist literary exchange” (MACLEOD, 2008: 184). Turning to Europe again we find the 1880s as the point of origin for the ideas and attitudes of the modernist magazine shown in France with the appearance of symbolist magazines such as *La Plume* (1889-1905), *La Revue Blanche* (1889-1903), as well as other “petites revues” such as *Le Scapin* (1885-6), *La Pleiade* (1886-90), and *Le Chat Noir* (1881-95). The first critical book on the idea of the “little magazine” also appeared in France, with Remy de Gourmont’s *Les Petites Revues* (1900). Operating with an earlier genealogy for modernist magazines in Spain brings into view the Catalan magazines of “modernisme” and “noucentrisme”, as well as the influence of Nicaraguan poet Ruben Dario’s “modernismo”, and the work of the Generation of “98” (see COLE, 2013; WEST, 2013).

Extending the genealogy of the modernist magazine back into the late 19<sup>th</sup> century in this way enabled us to understand the emergence of the “petites revues” formula as a response to changes in mainstream publishing, the development of new (and cheaper) forms of print technology, and the emergence of an aesthetic ideology of cultural production which emphasized formal experimentation: all features that were crucial to the explosion of the little magazine in the twentieth century.<sup>4</sup>

Equally important was the extension of the chronology of modernism in magazines beyond the 1930s, particularly for British and American magazines.<sup>5</sup> This enabled us to explore, for example, in a magazine such as *The Kenyon Review* (1939-1970) the emergence of New Criticism as it codified a certain version of “high

---

<sup>3</sup> Hoffman et al, for example, define it as follows: “A little magazine is a magazine designed to print artistic work which for reasons of commercial expediency is not acceptable to the money-minded periodicals or presses [...] Such periodicals are, therefore, non-commercial by intent” (HOFFMAN, 1946: 2).

<sup>4</sup> See discussion of these features see the “General Introduction” to both BROOKER and THACKER (2009) and (2012).

<sup>5</sup> For Europe the complications attendant upon the effect of World War Two, such as the redrawing of national borders, meant that we decided to stop at 1940.

modernism” associated with Ezra Pound and T. S. Eliot. We could also explore how formations such as the Beats, the New York Poets, and the Black Mountain group attempted to revive the revolutionary spirit of early 20<sup>th</sup> century modernist experimentation in a different place and time.<sup>6</sup>

## Geographies of Modernism

Paralleling the expanded chronology of the modernist magazine our project developed a closer focus upon the geographical co-ordinates of periodical publication. The transnational dimension of the modernist magazine, for instance, began to emerge very strongly, with stories of networks of international contributors as well as the peregrinations of particular magazines across continents, such as the American magazine *Broom* (1921-1924) in Rome, Berlin, and New York (in which the editors utilised the strength of the dollar in post- World War One Europe by moving the magazine to places where publication costs were cheaper). The avant-garde’s complex interactions between and across continents can also be traced, for example, in the history of Dada as it zig-zagged between Zurich, New York, Paris, and Berlin in magazines such as *Cabaret Voltaire* (Zurich, 1916), *The Blind Man* (New York, 1917), *Dada* (Paris, 1920-1), *Der Dada* (Berlin, 1919-1920), and back to *New York Dada* (New York, 1921). The affiliations between 291 (1915-1916) magazine, begun in New York by Alfred Stieglitz, and Francis Picabia’s 391 (1917), with three issues published in New York, followed by four issues in Barcelona, and a final issue published in Zurich in 1919, demonstrate the complex transnational geography of the avant-garde at this point: Tristan Tzara tellingly described 391 as the “revue en voyage”.<sup>7</sup>

Magazines, along with art exhibitions, were fundamental mechanisms for the diffusion of avant-garde movements and isms across Europe. Surrealism is one example, but perhaps the most striking is that of Futurism: from its origins in Italy with F. T. Marinetti it spread to form Futurist offshoots and magazines in Russia, Poland, and Portugal, with the publication of *Portugal Futurista* (1917) (Fig. 1).

*Portugal Futurista* was typical of many of the pan-European Futurist magazines in offering translated passages from the Italian Futurist leaders such as Marinetti and Boccioni and in adopting the confrontational rhetoric of Marinetti’s manifestoes. But it also demonstrated how the term “Futurism” was almost a synonym for any form of European avant-garde practice, shown in the publication in the magazine of poems by the non-Futurists Guillaume Apollinaire and Blaise Cendrars and, although Almada Negreiros and Santa-Rita Pintor did describe themselves as Futurists, other contributors such as Pessoa and Mário de Sá-Carneiro did not. Its avant-garde credentials – Futurist or otherwise – were, in a

<sup>6</sup> See discussion of these magazines see chapters 40-44 of BROOKER and THACKER (2012).

<sup>7</sup> Tzara in *Dada* 4-5, quoted in Debbie LEWER (2013: 1047).

sense, only heightened when its sole issue was charged with obscenity and seized by police.



Fig. 1. *Portugal Futurista* (1917)



Fig. 2. Cover of *Orpheu* 1 (1915)

Magazines thus contributed significantly to the spread of modernist ideas across Europe and beyond, demonstrating how modernist ideas travelled around the globe, interacting with national cultural traditions to produce new forms of modernist expression. *Orpheu* (Fig. 2) itself demonstrates something of this wider geography of modernism. Around 1914, Pessoa and Sá-Carneiro had planned a magazine with the expansive title *Europa: Revista Órgão do Interseccionismo*, but these ideas only came to fruition when they came into contact with Luis de Montalvor, a Portuguese poet newly returned from Brazil, and the Brazilian modernist poet, Ronald de Carvalho. Hence, *Orpheu* proudly proclaimed its transnational location to be “Portugal-Brazil” at the beginning.

In exploring the transnational travels of modernist little magazines like the Luso-Brazilian *Orpheu* around the world we are thus studying what Andreas Huyssens describes as “modernisms at large”, that is, “the cross-national cultural forms that emerge from the negotiation of the modern with the indigenous, the colonial and the postcolonial in the ‘non-Western’ world” (HUYSENS, 2005: 9).

A key part of Huyssens’ notion of “modernisms at large”, translated into the field of magazine publication, would thus analyse the interactions between the form of the Western modernist little magazine and pre-existing types of periodical publication. One approach to this issue would be follow the work of Franco Moretti’s upon the novel. Moretti has been tracing the development of the modern

novel as “world literature”, investigating how the modern novel as a literary form in French or English was translated around the globe, from c.1750 onwards, by what he terms a “wave of diffusion” (MORETTI, 2013: 50).<sup>8</sup> In Moretti’s view when the novel emerges in locations outside of Europe it does so as a “compromise” between the original styling of the novel and the native cultural traditions that take up the form and adapt it: as Moretti puts it, there is a “compromise” between “foreign form, local material – and local form” (MORETTI, 2013: 57). Can Moretti’s method be transposed to a different textual object, the “little magazine”?

To do so would be to ask if a symbolist “petit revue” in France in the 1890s, such as *La Revue Blanche* (1890-1903) can be said to share something significant with Margaret Anderson’s *The Little Review* (1914-1929) in the US, *Sur* (1931-1992) in Buenos Aires (Fig. 3), or *Revista de Antropofagia* (1928-1929) in São Paulo (Fig. 4); and do the two little magazines entitled *Klaxon*, one from Ireland (1923) and one from Brazil (1922-1923), sound alike? (Figs. 5 & 6)

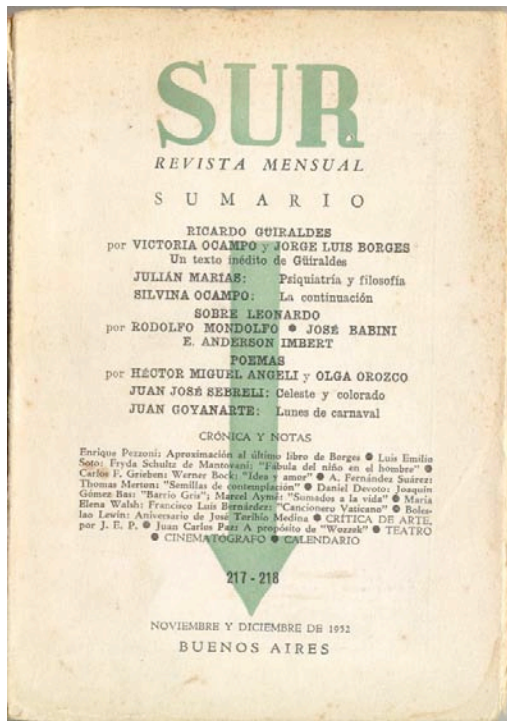
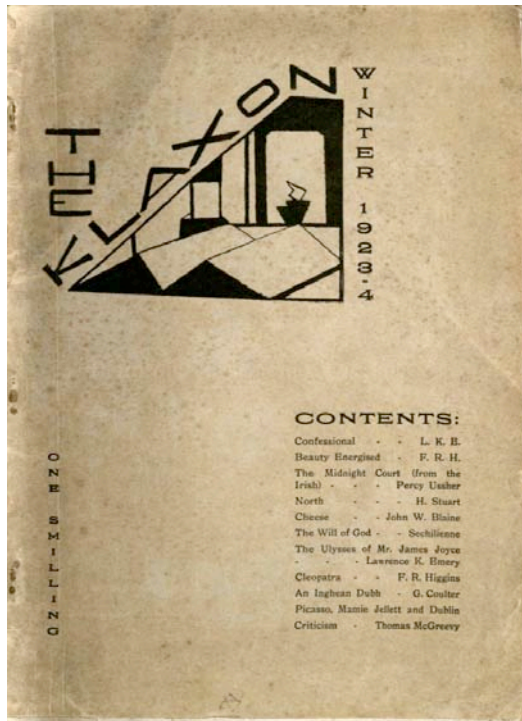
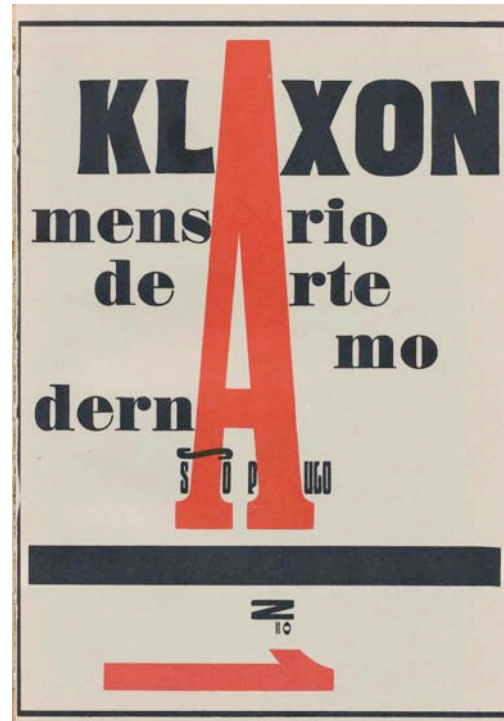


Fig. 3. *Sur* (1952)



Fig. 4. *Revista de Antropofagia* (1928)

<sup>8</sup> This work has developed from his earlier notion of “world texts” in *Modern Epic: the World System from Goethe to García Márquez* (London: Verso, 1996). Books such as *Ulysses* or *Faust*, are defined as “world texts, whose geographical frame of reference is no longer the nation-state, but a broader entity – a continent, or the world-system as a whole” (p. 50). See also Moretti’s two large edited volumes, *The Novel*, vol. I, *History, Geography, and Culture*; vol. II, *Forms and Themes* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

Fig. 5. *Klaxon* (1923)Fig. 6. *Klaxon* (1922)

Or, in this cross-cultural encounter, is the textual object of the “little magazine” transformed by local materials and local forms to become unrecognisable from its European origins? Is there thus a “world genre” of the little magazine, or merely national variations on an initial type pioneered in Europe and America?<sup>9</sup> Moretti’s argument would tend towards the latter, and is thus open to the charge of perpetuating a centre/periphery model of cultural imperialism, whereby the “West” is seen to take the form of the novel or the little magazine around the globe to locations lacking experimental aesthetic traditions.

This question becomes crucial when we explore in detail the materiality of the modernist magazine in environments beyond the “West”. Exploring Africa, for example, we can locate forms of modernist little magazine that flourish way beyond 1945, such as Nigeria’s *Black Orpheus*, published in Lagos between 1957-1967, or Uganda’s *Transition* (1961-1968) (Fig. 7).

<sup>9</sup> In Moretti’s terms the distinction is between a wave of diffusion, or an evolutionary tree: the tree moves from unity to diversity; the wave observes “uniformity engulfing an initial diversity” (Moretti, 2013: 60).

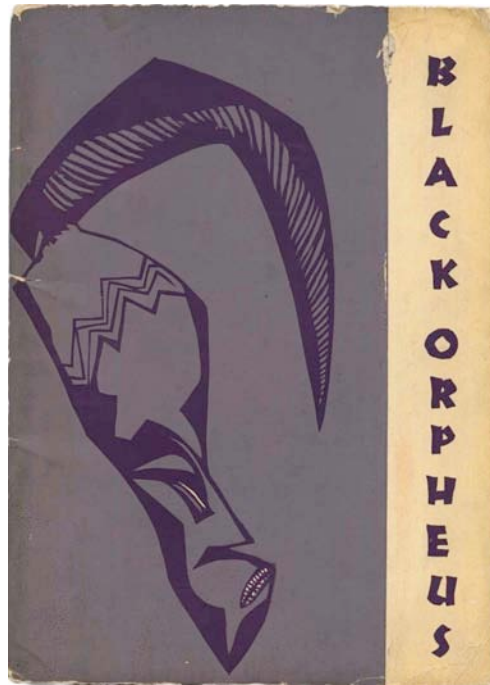


Fig. 7. *Black Orpheus* (Lagos, Nigeria, 1957)

One key issue to consider is the impact of colonialism and post-colonial national liberation struggles on these magazines: it would be far too easy to view them as simply “belated” versions of Anglo-European modernism, rather than magazines that blend together indigenous cultural practices with imported notions of what a modernist little magazine might be. Bulson thus sees the “little magazine” as something like a “world form”, and refuses to chronologically prioritise Western European periodicals:

The form of the little magazine, which we identify with the birth of modernism, was already in place in non-Western countries around the globe, including Japan and Argentina. It does not only belong to the West, even if it was the vehicle that carried so many modernist texts in and between England, the United States, and Europe. When the little magazine comes to Africa in the 1950s, it owes as much to the legacy of Anglo-American and European avant-garde magazines as it does to the pamphlet culture of India and an expansive network of Lusophone and Francophone newspapers and periodicals that ballooned in the 1940s. The African little magazine, then, is a strange amalgam of print media, something that could emerge only under postwar conditions when independent nations were being borne out of the wreckage of collapsed empires and modernist magazine culture that was already a thing of the past.

(BULSON, 2012: 268)

This is a powerful statement of the need to consider more carefully the material print culture of specific nations when tracing the diffusion of the modernist magazine across the globe, and suggests that both an expanded chronology and an enlarged geography are crucial features for future work in this field.

In addition to these wider methodological categories the work of the Modernist Magazines Project has also developed new ideas about the “close reading” of periodicals and their contents. If we consider magazines as the place where modernism appeared, as Bob Scholes and Cliff Wulfman have argued (SCHOLES and WULFMAN, 2010), then one important implication is that we must start to analyse magazines as the primary texts of modernism, rather than just viewing them as textual objects to be quarried in search of key figures, since this already prejudges that these are the key figures and ignores the stories of how they endured and others did not. Why, for example, do we not remember a poem with the title, “Waste Land”, composed by Maidson Cawein, and published in the magazine *Poetry*, a few years before the more famous poem of the same name by T. S. Eliot?

If we consider such magazines as some of the primary texts of modernism we also have to consider new methods for studying them, as analyzing a magazine is clearly unlike analyzing a novel, a poem, or a play. This article thus turns to consider two such methods: *periodical codes*; and the idea of the *periodical field*.

### Periodical Codes

The concept of periodical codes derives from the division proposed by Jerome McGann between the linguistic codes (the semiotics and semantics of the actual words) and the bibliographic codes of a text (such matters as “typefaces, bindings, book prices, page format”) (MCGANN, 1991: 13). Developing McGann’s idea, George Bornstein argues that an alteration in “the bibliographic and contextual codes changes the meaning of the poem, even though the words remain the same” (BORNSTEIN, 2001: 99). This emphasizes McGann’s argument that in any text “Meaning is transmitted through bibliographical as well as linguistic codes” and that these two signifying systems work together to generate the overall meaning of a text (MCGANN, 1991: 57, 67). The material format of a magazine itself is, therefore, a crucial signifying factor in understanding the texts and images found within its pages.

The *periodical codes* that are at play in any magazine include such features as: page layout (e.g. the amount of white space, number of columns); typefaces; price; physical dimensions of the volume; periodicity of publication (weekly, monthly, quarterly, irregular); use of illustrations (colour or monochrome, the forms of reproductive technology employed); use and placement of advertisements; quality of paper and binding; networks of distribution and sales; modes of financial support; payment practices towards contributors; editorial arrangements; or the type of material published (poetry, reviews, manifestoes, editorials, illustrations, social and political comment etc). We can also distinguish between periodical codes that are *internal* to the design of a magazine (e.g. paper, typeface, layout) and

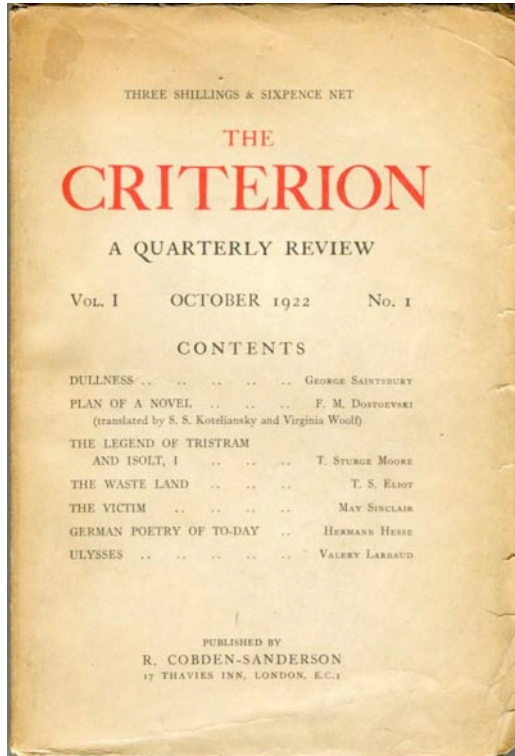
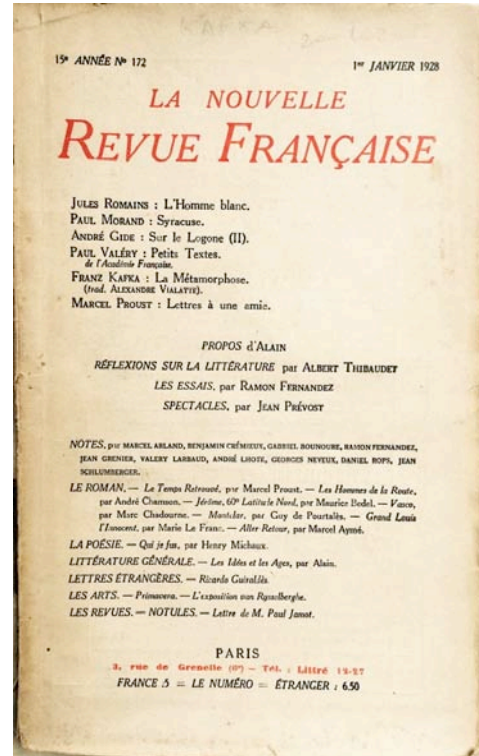


those that constitute its *external relations* (distribution in a bookshop, support from patrons). However, it is often the *relationship* between internal and external periodical codes that is most significant. Advertisements, for example, constitute both internal and external codes, indicating, on the one hand, an external relationship to an imagined readership and a relationship to the world of commerce and commodities, while operating, on the other hand, in their placement in the page or position in the magazine as a whole, and as part of the magazine's internal code.

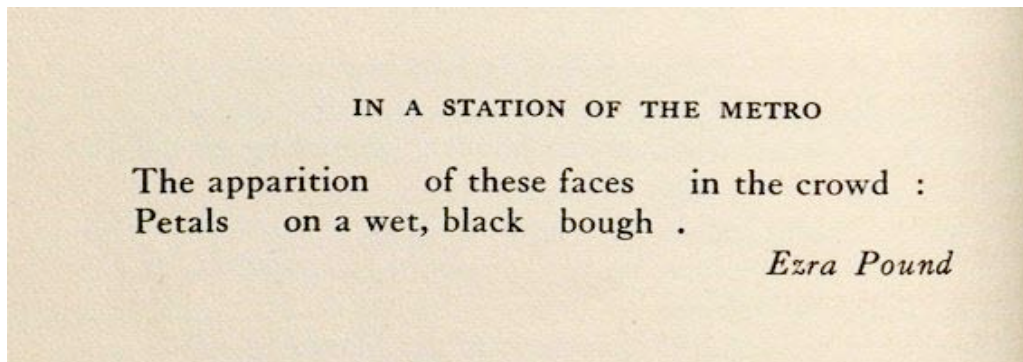
I want to discuss two examples to illustrate the idea of periodical codes. The first is T. S. Eliot's magazine, *The Criterion*, in which *The Waste Land* was first published, in its inaugural issue of 1922. As Jason Harding suggests, Eliot "modelled his literary review on the French monthly review *Nouvelle Revue française* (NRF), to which he was then London correspondent" (HARDING, 2009: 349). Eliot had first read the NRF while living in Paris as a student between 1910-1911. Prior to publishing the first issue of *The Criterion* Eliot tried to recruit contributors from across Europe, contacting authors including Hermann Hesse, André Gide (the editor of the NRF), Paul Valéry, and Marcel Proust, all contributors to the NRF (HARDING, 2009: 349). Thus the first issue of *The Criterion* carried a translation of Valéry Larbaud's famous lecture on Joyce's *Ulysses*, an article first published in *La Nouvelle Revue française*. In addition it contained Hesse on modern German poetry, and a translation from Fyodor Dostoevsky.

More striking than the overlapping contents, however, is the similarity of their covers: a simple comparison of the two covers indicates how the internal periodical codes of the two magazines are strikingly similar (Fig. 8).

In terms of typeface, layout, and perhaps most importantly use of colour, we are looking here at a very literal translation of one textual object into another. There are only a few differences, such as the use of italics in the French title, and a slight difference in how author and title are presented. The coding in both magazines signifies the high intellectual seriousness of the periodical, which reinforces the employment of the term "review" (revue) in both magazines. Eliot indicated that the magazine should have no illustrations or adverts and "be simple and severe in appearance [...] I wish to make it primarily a critical review" (cited in HARDING, 2009: 348). Indeed *The Waste Land* is one of the relatively few pieces of creative work in the magazine. In so doing, Eliot not only aligned *The Criterion* with the classical severity of the French review, he also distanced his periodical from other contemporary British magazines of modernism that employed illustrative covers or advertising material such as *Art and Letters*, or *The Adelphi* – although in some respects they are somewhat similar in appearance in terms of size and typography. It also helped Eliot distinguish his magazine from contemporary avant-garde periodicals containing more creative work, such as *The Little Review*, *Coterie*, or *The Tyro*.

Fig. 8. *The Criterion* (1922)Fig. 9. *La Nouvelle Revue Française* (1928)

My second example is Ezra Pound's famous Imagist poem, "In a Station of the Metro" (Fig. 10).<sup>10</sup> Most readers of this poem know it in the following form, widely anthologised: "The apparition of these faces in the crowd; | Petals on a wet, black bough" (POUND, 1984: 109). When first published in Harriet Monroe's significant American little magazine, *Poetry*, the poem appeared rather differently (Pound, 1913: 12):

Fig. 10. Pound, "In a Station of the Metro", *Poetry* (1913)

<sup>10</sup> Pound's haiku-like poem testifies to his engagement with that Japanese form, which also captured Pessoa's interest, as shown by the body of haikus in English and Portuguese extant in his archive (Cf. Ferrari & Pittella-Leite, Spring 2016: 189 & ff.).

Pound was most insistent that the printers observe the spacing here, a fact that has sadly been somewhat ignored in later editions of the poem, especially those that appear regularly in front of our students. What we get here is an example of how the periodical codes of these magazines – the material features of the textual appearance of the poem – create a different poem, with different meanings. Or, as Peter McDonald has argued, the poem should be read in terms of the “frames created by the periodical context itself” (MCDONALD, 2003: 234)

In the case of the “Metro” we thus have a fascinating range of periodical contexts or codes in which to locate the poem, since before Pound’s poem finally appeared in book form in November 1915 (in his *Catholic Anthology*), the poem had appeared in no less than four different magazines, and with slight textual variants: *Poetry*, *The New Freewoman*, but also *T.P.’s Weekly* (June 6<sup>th</sup> 1913) in the article, “How I Began”; and in the *Fortnightly Review* for September 1914, in the essay, “Vorticism.”<sup>11</sup>

Now whereas the first two periodicals can easily be described as modernist, *T. P.’s Weekly* (Fig. 11) sits more uneasily within that designation.

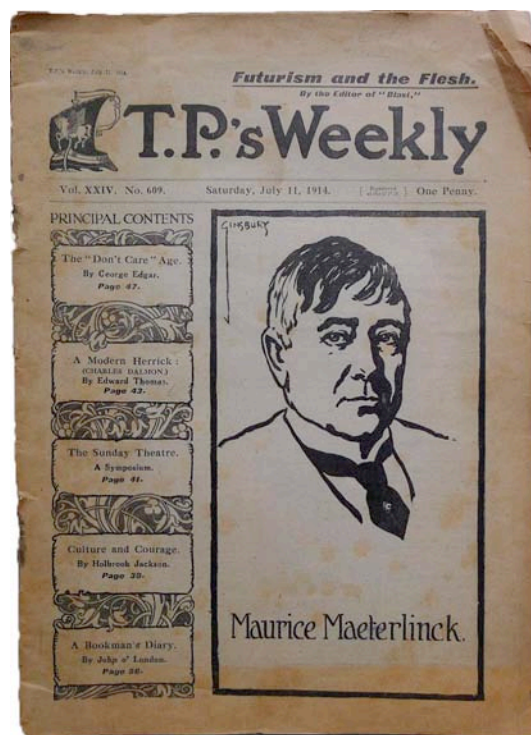


Fig. 11, *T.P.’s Weekly* (1914)

From its first publication in 1902 *T.P.’s Weekly* was designed as a literary paper for the expanding working-class and lower middle-classes living in the new suburbs. It was edited by the Irish Nationalist T. P. O’Connor and reached a circulation of around 250,000. Guided by O’Connor’s claim that “We have entered

<sup>11</sup> For a discussion of the poem’s variants see Chilton and Gibertson (1990).

upon the period of Democracy in Literature" (cited in WALLER, 2006: 88) it aimed to bring informed knowledge of all literary topics to this new mass audience. Although we might expect it to be populated with the work of those authors later dismissed by Virginia Woolf as "Edwardian" (Wells and Bennett were indeed published in it), *T.P.'s Weekly* also serialised Conrad's *Nostramo* in 1904 and under its editor Wilfred Whitten the magazine became an interesting attempt to shape the reading habits of this newly sector of the Edwardian public. *T.P.'s Weekly* also reached an international audience, including Pessoa, who, as Patricia Silva shows, kept abreast of developments in English poetry by reading the magazine (SILVA [MCNEILL], 2014). The Fabian Holbrook Jackson, who had edited the important modernist magazine, *The New Age*, with A. R. Orage from 1907, became editor of *T.P.'s Weekly* in 1911 and eventually re-launched the magazine as *To-day* in 1916. In this period, then, the division between minority modernist publications and more mass market magazines is less clear cut than critics have previously thought: the cultural field of periodical publishing was, in many ways, a very fluid and diverse one. Reading Pound's "Metro" poem in the context of a critical explication of a modernist text in a periodical aimed at a newly democratised mass public thus presents a quite different text from the elliptical high-modernist classic that it appears when published in a specialist poetry magazine or between the covers of a collected poems, or even in the pages of *The New Freewoman*, a magazine of a circulation of some 300 with an avowedly feminist agenda (RABATÉ, 2009). The periodical codes of these respective magazines, therefore, shape what the poem meant to a reader in 1913.

### Periodical Field

Analysing the differing periodical codes employed by magazines such as *Poetry* and *T. P.'s Weekly* also prompts us to consider how such magazines can be positioned within the wider cultural field of modernist publishing. This can be done by locating the magazines within what we can call, adapting from Pierre Bourdieu, the periodical field.<sup>12</sup> If we look at some of the magazines considered in the North American volume of the Modernist Magazines Project we can outline a periodical field containing the following (not exclusive) categories: pulps, slicks, highbrow, quality, avant-garde, little, mass, radical, bibelot, and middlebrow. We could structure this field in terms of magazine content, distinguishing between, for instance, *Poetry*, *The Dial*, and *The Little Review* in terms of how much avant-garde or experimental material they published. The periodical field might also be

---

<sup>12</sup> Bourdieu writes that a "field is a separate social universe having its own laws of functioning independent of those of politics and the economy....it is a veritable social universe where, in accordance with its particular laws, there accumulates a particular form of capital and where relations of force of a particular type are exerted" (BOURDIEU, 1993: 162, 164).

structured in terms of the intended readership, distinguishing the “clever” reader of *The Smart Set* from the politicised reader of *The Masses*, for example, or by reference to the periodical codes employed on the cover of a magazine to indicate to a reader what kind of magazine they are buying: a large size “quality” magazine with a colourful cover (*Esquire*), or a serious review, with little colour and no illustrations, devoted to poetry (*Poetry*). Magazines could also be positioned within a field based on sales or circulation figures and, drawing upon Bourdieu once again (BOURDIEU, 1993: 75), we might distinguish between high sales and low symbolic capital (those selling a million or more such as *Collier's*, *Saturday Evening Post*, or *Ladies Home Journal*), and those with low sales and high symbolic capital (around 4000 for *Broom*).<sup>13</sup>

Such an exercise would indeed be useful and revealing but perhaps ultimately raise more questions than it answers: how do we judge content as “avant-garde” or outdated? What percentage of its pages must an individual magazine contain in order to count as avant-garde? What happens to the placement of a magazine in the periodical field when it changes direction over the course of time due to a change in editor or owner – can the synchronic model of the field deal with the diachronic changes that often reshape a periodical? What about magazines whose periodical codes contain an ambiguous message about its contents, such as *The Smart Set*, as we have seen, or *The Masses*, which certain critics compare in appearance to *Vanity Fair* or *Ladies Home Journal*? (see MORRISSON, 2001: 175; ZURIER, 1988). And what about the appearance of writers of high symbolic capital in magazines with large sales (Virginia Woolf in *Good Housekeeping*; Theodor Drieser in *Munsey's*; Willa Cather in *McClure's*) or medium sales (Pound, Joyce, and Ford in *The Smart Set*; Eliot in *Vanity Fair* or *Vogue*)<sup>14</sup> – does this boost the symbolic capital of the magazine or somehow lower that of the authors?

These are important questions to pursue in the future, but the idea of a periodical field does at least offer a way to consider magazines within the wider networks that constitute modernism. The concept also allows us greater nuance to the national history of magazine publication, showing what formats were available to a new magazine in a given place, at a given time, and how certain magazines innovated by creating new positions on the periodical field (e.g. the blend of the European avant-garde and the serious artistic review pioneered by *The Dial*). The construction of a national periodical field would also be a starting point for a transnational periodical field, analyzing the way for instance that a magazine might be located within a different position when considered alongside similar publications in other countries: does, for example, *The Criterion* appear less

<sup>13</sup> In December, 1913 *The Saturday Evening Post* printed on its cover that its circulation had reached 2m a week, a figure that continued into the 1920s.

<sup>14</sup> Eliot discussed the philosopher F. H. Bradley in *Vanity Fair* in 1923, a piece which was reprinted in *Vogue* in 1924 (ELIOT, 2009: 496).

“modernist” when placed alongside the *NRF* within a French periodical field replete with multiple magazines committed to avant-garde experimentation? Or, how radical do the small number of British surrealist magazines – *The London Bulletin*, *Arson*, and *Contemporary Poetry and Prose* – look when located within the periodical field of continental Europe replete with multifarious forms of surrealist publication?

### *Orpheu* in the Periodical Field

When *Orpheu* appeared in 1915, then, what did the transnational periodical field look like? What possible networks existed between it and the magazines of 1915, considered in terms of personal links and connections, but also in terms of shared contributors, or the use of similar periodical codes?

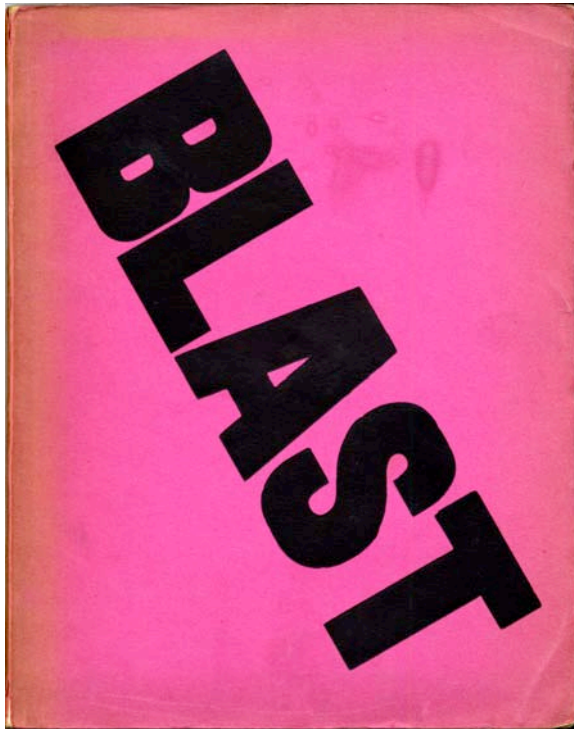


Fig. 12. *Blast* 1 (London, 1914)



Fig. 13. *Orpheu* 2 (Lisbon, 1915)

If we look at Britain and Ireland we see that 1915 was something of a quiet period for modernist magazines. The impact of world war drastically curtailed magazine production: journals such as John Middleton Murry’s *Rhythm* and its successor, *The Blue Review*, Harold Monro’s *Poetry Review* and *Poetry and Drama* all closed down by 1914.<sup>15</sup> One of the most significant British magazines at this time was Wyndham Lewis’s *Blast* (Fig. 12), mouthpiece of the Vorticist movement, and

<sup>15</sup> Following the war there was an efflorescence of magazines, such as the *London Mercury*, *Coterie*, *The Owl*, and *The Monthly Chapbook*, which all appeared in 1919.

which published its first issue in 1914, and then a second, and final, issue in 1915. Pessoa possessed copies of *Blast* and the influence of the British magazine upon the attitude and contents of *Orpheu* (Fig. 13) has been noted by Patricia Silva (SILVA [MCNEILL], 2015). In particular we might note the similarities in the periodical codes employed in the second issue of *Orpheu* (June 1915) and the first issue of *Blast*: both eschew any decorative features and instead employ a minimal, yet striking, typography to proclaim the title of the magazine and, in the case, of *Orpheu* the issue number.

If we turn to continental Europe in 1915 we can detect the first stirrings of the various avant-garde factions that were to dominate European little magazines for the next decade. We are still pre-Dada and surrealism, movements that were to result in multiple magazines in the 1920s. However, the avant-garde protagonists of *Orpheu* were almost certainly aware of some of the magazines linked to Cubism, Expressionism, and Futurism. Mário de Sá-Carneiro, who had lived in Paris since 1912, would have been a particularly important conduit for conveying information on Cubism and other avant-garde formations. One key magazine in this content would have been Guillaume Apollinaire's *Les Soirées De Paris* which, between 1912-1914, contained reproductions of work by almost all the major avant-garde artists of the period, including Georges Braque, Francis Picabia, and Picasso, with a special emphasis upon Cubism (Fig. 14)

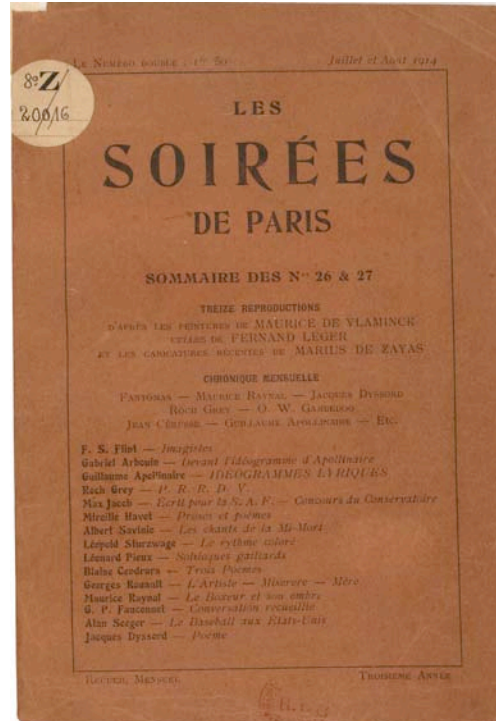


Fig. 14. *Les Soirées de Paris* (1914)

The “Monthly Chronicle” series discussed avant-garde activity outside of Paris, reporting on Futurism in Italy and Expressionism in Berlin, and the

magazine also featured a number of Apollinaire's innovative visual poems or calligrammes. Ricardo Vasconcelos has traced the impact of the Parisian avant-garde as experienced by Sá-Carneiro, including his reading of *Les Soirées* and awareness of Cubism painting, demonstrating how, particularly in his correspondence with Pessoa, *Orpheu* can be located within the same area of the transnational periodical field as *Les Soirées* or its successor magazine, *L'Elan* (1915-1916) (see VASCONCELOS, 2015).

Both *Blast* and *Les Soirées* contained many references to Futurism, the acme of the modernist movement in this period, and the ism whose influence can be detected throughout *Orpheu*. Futurism, with its celebration of urban modernity and the advances of technology, was clearly the inspiration for Pessoa's first poem under the heteronym Álvaro de Campos, "Ode Triumphant", which appeared in the initial issue of *Orpheu*:

Horas europeias, produtoras, entaladas  
 Entre maquinismos e afazêres úteis!  
 Grandes cidades paradas nos cafés,  
 Nos cafés – oásis de inutilidades ruídosas  
 Onde se cristalisam e se precipitam  
 Os rumores e os gestos do Útil  
 E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!  
 Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!  
 Novos entusiasmos de estatura do Momento!

[Productive European hours, wedged  
 Between machines and practical matters!  
 Big cities pausing for a moment in cafes,  
 In cafes, those oases of useless chatter  
 Where the sounds and gestures of the Useful  
 Crytallise and precipitate,  
 And with them the wheels, cogwheels and ball bearings of Progress!  
 New soulless Minerva of wharfs and train stations!  
 New enthusiasms commensurate with the Moment!]

(PESSOA 2014: 49; PESSOA 2006: 154)

Rocha accurately describes this as "the great Futurist poem of twentieth-century Portuguese literature" (ROCHA 2013: 418), and the declamatory tone shown by the repeated exclamation marks, as well as the connection with modern "new enthusiasms" such as the sights and sounds of urban modernity (cafes, train stations, ball-bearings), clearly echoes Italian Futurism.<sup>16</sup> However, Rocha is careful to indicate how Pessoa's poem also builds upon Futurism in espousing elements of one of his own isms, Sensationism, as shown in the final line of the poem, "Ah if

<sup>16</sup> Although Campos himself suggested that the poem was only "inspired" by Futurism, rather than an example of it; see SILVA [MCNEILL] (2014: 101).



only I could be all people and all places!”, a declaration which points the way to the pluralized identities that preoccupied Pessoa throughout his career. As Rocha argues, Pessoa “never declared himself a Symbolist, Cubist, or Futurist, but he was all of these things” (ROCHA 2013: 419).

We can extend this point further by suggesting that *Orpheu* itself shows the impact of the multiple isms encountered in the avant-garde periodical field of 1915. In a way *Orpheu* drew upon the “new enthusiasms” of Symbolism, Cubism, and Futurism found in French magazines, the Vorticism of *Blast*, and information about innovations such as the Imagist poets, whom Pessoa had read about in *T.P.’s Weekly*.<sup>17</sup> However, rather than try to adopt any one of these isms, or even try to distil them into a single indigenous Portuguese ism (as, arguably, *Portugal Futurista* was to try to do in 1917), *Orpheu* produced a magazine that sought to amalgamate a plurality of modernisms. This plurality is demonstrated in Pessoa’s notion of Sensationism, perhaps the dominant ism in *Orpheu*, and which represented something like a synthesis of avant-garde styles, both Portuguese (Paulismo, Intersectionism) and foreign (Vorticism, Futurism, Cubism). Rather than heteronyms, therefore, perhaps what we find in *Orpheu* is a magazine of heteroisms, or, as Álvaro de Campos described it: “the sum and synthesis of all modern literary movements.”<sup>18</sup> Recognising this feature might be the place to start when tracing further the connections between *Orpheu* and the many other modernist magazines in the transnational periodical field.

## Bibliography

- BERMAN, Jessica (2011). *Modernist Commitments: Ethics, Politics, and Transnational Modernism*. New York: Columbia University Press.
- BLAST 1 (1914). Wyndham Lewis (ed.). London: John Lane, the Bodley Head.
- BLAST 2 (1915). Wyndham Lewis (ed.). London: John Lane, the Bodley Head.
- [http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/0-29MN\\_2](http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/0-29MN_2)
- BORNSTEIN, George (2001). *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Edited by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- BROOKER, Peter and Andrew THACKER (2012) (eds.). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. II, *North America, 1894-1960*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_ (2009) (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. I, *Britain and Ireland 1880-1955*. Oxford: Oxford University Press.

<sup>17</sup> Silva argues that one of Pessoa’s chief sources of information about British poetry in the 1910s came from his reading of *T.P.’s Weekly*; see SILVA [MCNEILL] (2014: 83-85).

<sup>18</sup> Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966), cited in ROCHA (2013: 413).

- BROOKER, Peter, Sascha BRU, Andrew THACKER, and Christian WEIKOP (2013) (eds.) *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- BULSON, Eric (2012). "Little Magazine, World Form," in *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Mark Wollaeger and Matt Eatough (eds.). New York: Oxford University Press, pp. 267-287.
- CHILTON, Randolph and Carol GIBERTSON (1990). "Pound's 'Metro' Hokku: The evolution of an image," in *Twentieth Century Literature*, vol. 36, n.º 2, pp. 225-236.
- COLE, Lori (2013). "Madrid: Questioning the Avant-Garde", in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press, pp. 369-391.
- ELIOT, T. S. (2009). *The Letters of T. S. Eliot*; vol. II, 1923-1925. Edited by Valerie Eliot and Hugh Haughton. London: Faber and Faber.
- FAXON, F.W. (1903). *Ephemeral Bibelots: A Bibliography of the Modern Chap Books and Their Imitators*. Boston: Boston Book Company.
- FERRARI, Patricio, Carlos PITTELLA-LEITE (Spring 2016). "Twenty-one Haikus by Fernando Pessoa". *Pessoa Plural* 9. 184-229.
- FRIEDMAN, Susan Stanford (2015). *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*. New York: Columbia University Press.
- HARDING, Jason (2009). "The Idea of a Literary Review: T. S. Eliot and *The Criterion*," in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. I, *Britain and Ireland 1880-1955*. Oxford: Oxford University Press, pp. 346-363.
- HOFFMAN, Frederic J., Charles ALLEN, and Carolyn F. ULRICH (1946). *The Little Magazine: A History and a Bibliography*. Princeton: Princeton University Press.
- HUYSENS, Andreas (2005). "Geographies of Modernism in a Globalizing World," in *Geographies of Modernism*. Peter Brooker and Andrew Thacker (eds.). London: Routledge, pp.6-18.
- LEWER, Debbie (2013). "The Avant-Garde in Swiss Exile 1914-20", in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1032-1058.
- MACLEOD, Kirsten (2008). "The Fine Art of Cheap Print: Turn of the Century American Little Magazines," in *Transatlantic Print Culture, 1880-1940: Emerging Media, Emerging Modernisms*. Ann Ardis and Patrick Collier (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 182-98.
- MCDONALD, Peter D. (2003). "Modernist Publishing," in *A Concise Companion to Modernism*. David Bradshaw (ed.). Oxford: Blackwell.
- MCGANN, Jerome (1991). *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.
- MORETTI, Franco (2013). *Distant Reading*. London: Verso.
- MORRISON, Mark (2001). *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception 1905-1920*. Madison: University of Wisconsin Press.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro & Antonio Cardiello. Lisbon: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edited by Jerónimo Pizarro & Patricio Ferrari. Lisbon: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_\_ (2006). *A Little Larger Than the Entire Universe: Selected Poems*. Translated by Richard Zenith. London: Penguin.
- POUND, Ezra (1984). *Collected Shorter Poems*. London: Faber.
- \_\_\_\_\_ (1913). "In a Station of the Metro", *Poetry*, vol. 2, n.º 2, January, p.12.
- RABATÉ, Jean-Michel (2009). "Gender and Modernism: *The Freewoman* (1911-12), *The New Freewoman* (1913), and *The Egoist* (1914-19)," in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. I *Britain and Ireland 1880-1955*. Oxford: Oxford University Press.

- ROCHA, Clara (2013). "Modernist Magazines in Portugal: *Orpheu* and Its Legacy," in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press, pp. 413-438.
- ROGERS, Gayle (2012). *Modernism and the New Spain: Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*. New York: Oxford University Press.
- SCHOLES, Robert and Clifford WULFMAN (2010). *Modernism in the Magazines: An Introduction*. New Haven: Yale University Press.
- SILVA (MCNEILL), Patrícia (2015). "Orpheu e Blast: Intersecções do Modernismo Português e Inglês," in *1915: o ano do Orpheu*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 167-184.
- (2014). "Mediating Transnational Reception in Portuguese Modernism: Fernando Pessoa and the English Magazines," in *Portuguese Literary and Cultural Studies*, n.º 28, Special Issue on "Fernando Pessoa as English Reader", Patricio Ferrari and Jerónimo Pizarro (eds.), pp. 82-108.
- WALLER, Philip (2006). *Writers, Readers, and Reputations: Literary Life in Britain 1870-1918*. Oxford: Oxford University Press.
- WEST, Geoffrey (2013). "'Noucentrisme' and the Avant-Garde in Barcelona" in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*; vol. III, *Europe 1880-1940*. Oxford: Oxford University Press, pp. 392-412.
- WOLLAEGER, Mark and Matt EATOUGH (2012) (eds.). *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. New York: Oxford University Press.
- VASCONCELOS, Ricardo (2015). "Orpheu e Paris: Ecos Cubistas na Poesia de Mário de Sá-Carneiro," in *1915: o ano do Orpheu*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 149-166.
- ZURIER, Rebecca (1988). *Art for The Masses: A Radical Magazine and Its Graphics, 1911-1917*. Philadelphia: Temple University Press.

# The *Orpheu* Generation and the Avant-Garde: Intersecting Literature and the Visual Arts

Patrícia Silva\*

## Keywords

*Orpheu*, *Orpheu* generation, Avant-garde, Cubism, Futurism, Orphism, Intersectionism, Sensationism.

## Abstract

Considering the literary and artistic production of key figures from the *Orpheu* generation, this essay examines their transnational links to counterparts in the European avant-garde through acquaintance and epistolary networks. More specifically, it does so by focusing on the intersections between literature and the visual arts in works by writers and artists and the periodicals in which they published between 1915 and 1917, to argue that their aesthetic hybridity reflects the experimentalism in the arts of this period animated by the goal of creating “the total work of art”, which is central to European modernism and actively practised by the Portuguese modernists.

## Palavras-chave

*Orpheu*, Geração de *Orpheu*, Avant-garde, Cubismo, Futurismo, Orfismo, Interseccionismo, Sensacionismo.

## Resumo

Considerando a produção literária e artística de figuras centrais da geração de *Orpheu*, este ensaio examina as relações transnacionais que estas estabeleceram com os seus contrapartes na vanguarda europeia por meio de redes de familiaridade e epistolares. Mais especificamente, fá-lo ao focar as intersecções entre a literatura e as artes visuais nas obras destes escritores e artistas e nos periódicos em que publicavam entre 1915 e 1917, arguindo que o seu hibridismo estético reflete o experimentalismo nas artes deste período animado pelo fim de criar “a obra de arte total”, que preside ao modernismo europeu e foi ativamente praticado pelos modernistas portugueses.

---

\* Center for Social Studies, University of Coimbra & Queen Mary, University of London. Formerly published under the name Patricia Silva (McNeill).

The brainchild of Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro, *Orpheu* erupted into the Portuguese cultural scene in 1915 with the avowed intention to ‘make a mark and agitate’ (SÁ-CARNEIRO, 2015: 181), enacting the “activistic moment” which Renato Poggioli deems characteristic of nascent avant-garde movements (POGGIOLI, 1968: 25). The correspondence which the Paris-based Sá-Carneiro and Pessoa kept from 1912 onward attests to their continued plans to publish the magazine, which in 1914 they contemplated entitling “Europa” to underscore its cosmopolitanism (SÁ-CARNEIRO, 2015: 231). The “activistic” effect of *Orpheu* is evinced by the reception the magazine received in the Portuguese press, ranging from disapproval to outright slander, attaining the ‘slap in the face of public taste’ effect of an avant-garde magazine despite conspicuously missing a manifesto. The absence of the latter has led some critics to place reservations on considering it an avant-garde magazine, since it lacked the interventionist element characteristic of this type of publication (PEREIRA, 1998: 102-03). However, the second issue of *Orpheu* announces a ‘Manifesto of the New Literature’ to be included in the third issue, which was never published. And in effect, there is a reference in Pessoa’s archive about two manifestos intended for the magazine, namely “Constatação Sensacionista”, attributed to Fernando Pessoa, and “Ultimatum (mandado de despejo)”, attributed to Álvaro de Campos, the heteronym Pessoa created expressly with the intention of agitating the Portuguese cultural milieu (PESSOA, 2009: 74). Although there is no complete text corresponding to the first manifesto, there are a substantial number of fragments in both Portuguese and English tracing the origins and explaining the tenets of Sensationism in Pessoa’s archive – some of which have the notation “Para Orpheu” (PESSOA, 2009: 176, ff.)– which were likely contributions towards that manifesto. The second manifesto, signed by Álvaro de Campos, was eventually published in *Portugal Futurista* (1917), though there are fragments with a similar tone to the published version of ‘Ultimatum’ which, according to Pessoa, were destined for a manifesto for ‘Europa’, the magazine he and Sá-Carneiro intended to launch in 1914 (PESSOA, 2009: 115). Additionally, the second issue of *Orpheu* has a more markedly avant-garde stance. Acknowledging this stance in a letter in English from May 1915 to an unidentified addressee, Pessoa states that ‘the second number of “Orpheu” draws perhaps too much, not on Futurist feelings, but on Futurist processes’, providing as examples of ‘the Futurist elements’, ‘the pictures (or whatever they are) of Santa Rita Pintor, and the scandalous typographic processes adopted by Mário Sá-Carneiro in his famous “Manucure”’ (PESSOA, 2009: 385).<sup>1</sup> Yet, he promptly adds, “the Portuguese

---

<sup>1</sup> Although Pessoa does not identify his addressee, the fact that he thanks him for sending him ‘the prospectus of the “Poets’ Translation Series”’ and claims to ‘await with much interest the specimen number of the “Egoist”’ strongly suggests that the letter was addressed to the publisher John Lane, who published the series and the magazine. If this letter was sent, it is possible that Pessoa received both a number of *The Egoist* and of *Blast*, which the publisher was promoting at the time.

Sensationist Movement is a thing quite apart from Futurism and having no connection therewith" (PESSOA, 2009: 385). Pessoa's eagerness to signal aesthetic divergence from that international movement leads him to create a new *ism*, Sensationism, in a move which is akin to that which led to the creation of Vorticism by Wyndham Lewis and Ezra Pound in Britain.

Therefore, *Orpheu* and Sensationism, the artistic movement that became associated with the magazine, shared in the 'activistic' momentum of the pre-war avant-garde, as well as in its cosmopolitanism, since its contributors had close links to contemporary international artistic and literary movements which will be scrutinized further in this essay. Another trait that aligns the magazine and its coterie with the early European avant-garde is the fact that they reflect the cross-fertilization between literature and the visual arts which was characteristic of emergent movements in the first decades of the twentieth century. Accordingly, the magazine included artwork by some Portuguese visual artists alongside its literary content: the cover of the first issue (March 1915) was designed by José Pacheco; and the second issue (June 1915) included plates of collages by Guilherme de Santa-Rita (*alias* Santa-Rita Pintor), which combine a formal Cubism with Futurist titles and subtitles, and in one of them a reference to Intersectionism, a home-grown aesthetic devised by Pessoa represented in the same issue by his poem "Chuva Oblíqua" [Oblique Rain], which will be discussed further ahead. Similarly, the planned third issue of *Orpheu*, which remained unpublished due to lack of funds (and common volition) but for which proofs were set in 1916, was to include artwork by Amadeo de Souza-Cardoso, as corroborated by the photographic reproductions of four paintings found in the painter's archive, which are thought to have been intended to feature as *hors-textes* in that issue.<sup>2</sup> In effect, if the third issue of the magazine had been published, it would have included artworks which, based on the reproductions of Amadeo's paintings, would have further enhanced its avant-garde profile with their innovative Cubist style.

### Amadeo de Souza-Cardoso

Amadeo de Souza-Cardoso was hailed as "Portugal's first discovery in the XX<sup>th</sup> century" by the youngest contributor to *Orpheu*, José de Almada Negreiros, who claimed that it was thanks to the painter that the loosely-linked group who

---

<sup>2</sup> On the works by Amadeo that might have been intended for the third number of *Orpheu*, see "Nota editorial" by DIX, in *Orpheu: Edição fac-simile edition* (2015) and SOARES (2015: 103-108). Marta Soares argues this hypothesis convincingly based on the similarities between the descriptive subtitles alongside the photographic reproductions of four paintings found in Amadeo's archive – which she argues were intended for use as *hors-texte* in *Orpheu* 3 – and those that accompanied the reproductions of Santa-Rita Pintor's collages in the second issue of *Orpheu*, and based on reproductions of Amadeo's paintings found in Almada's archive, with some small variation (SOARES, 2015: 105).

gathered around the magazine managed to avoid being ‘just another group of poets’ (NEGREIROS, 1993: 9). Like Sá-Carneiro, the visual artists who contributed or planned to contribute to *Orpheu* spent periods in Paris and had first-hand contact with major figures and artistic movements in that epicentre of the European avant-garde. Amadeo, who enjoyed the longest residency, came into early contact with the leading advanced aesthetics in the visual arts of the time. Soon after arriving in Paris in 1906, he began associating with avant-garde artists such as Modigliani, Brancusi, Picasso, Gris, Robert and Sonia Delaunay, gaining access to the international circuit of art exhibitions and international prominence as an avant-garde artist. He exhibited in the *Salon des Independents*, in 1911-1912, and the *Salon d’Automne*, in 1912. In 1913, he took part in the International Exhibition of Modern Art also known as “the Armory Show”, selling seven of the eight paintings he exhibited. That same year he exhibited in the *Herbstsalon* of the *Der Sturm* Gallery and, in 1914, at the London Salon of the Allied Artists’ Association (June-July). The three paintings he showed in London elicited the following comment from the sculptor Henri Gaudier-Brzeska, “Amadeo has as much colour as Kandinsky and of a richer kind in his *Musiciens de Nuit*. Whereas Kandinsky always uses the same palette – at least in his works here – Cardoso tones it down to perfection in his *Jardinier*, a jewel of warm blue agitated in a fresh motion” (Henri GAUDIER-BRZESKA, *The Egoist*, 15-Jun-1914, quoted in ALFARO, 2007: 203).<sup>3</sup> His comment highlights Amadeo’s use of colour, which he considers more effective than Kandinsky’s in giving vibrancy and movement to his paintings. The fact that Amadeo’s paintings received such praise from Gaudier-Brzeska, a leading figure from the London Vorticists, who had just launched the avant-garde magazine *Blast*, is telling of the affinity between the work of the Portuguese artist and contemporary advanced artistic movements.

Amadeo’s strong colours also reflect his aesthetic affinity with the Orphic Cubism of Robert Delaunay, whom he befriended in 1910, distinctively known for its simultaneous colour contrasts. According to Jean Cassou:

Il y a donc, avec Souza Cardoso, une participation d’expression portugaise à ce grand concours d’inventions plastiques qu’a été notre Cubisme. Participation [...] que, parmi les variétés du cubisme, on peut classer du côté orphique. Cette tendance lyrique et dynamique de Souza Cardoso ira s’accroissant, et on ne s’étonnera pas de rencontrer chez lui des cercles chromatiques proches de ceux de Robert Delaunay [...]

(CASSOU, 1959: preface, 1)

[With Souza Cardoso there is a Portuguese contribution to that big contest of creations in the visual arts that was our Cubism. A participation which, amid the varieties of Cubism, can be considered as belonging to the Orphic side. This lyrical and dynamic tendency of

---

<sup>3</sup> The two paintings mentioned by Gaudier-Brzeska were lost and only the third, entitled *Les Oeillets ou Dame ou La Fille aux oeillets* (an earlier painting from 1913), survived.

Souza-Cardoso will become more pronounced to the extent that chromatic circles similar to those of Robert Delaunay also feature in his works.]

Their friendship continued in Portugal, where they sought refuge from the war. Its outbreak brought Sá-Carneiro, Souza-Cardoso, and the other artists back from Paris, setting the scene for a fruitful encounter with locally-based writers and visual artists who shared a common goal of rejuvenating the Portuguese cultural milieu. That meeting of creative minds materialised in the magazine *Orpheu*, which “publicly registered their opposition to the reigning post-symbolist aesthetics of the day” (SAPEGA, 2011: 55). The months that straddled the launch of the two issues of *Orpheu* also coincided with the arrival of Robert and Sonia Delaunay in Portugal in the late spring of 1915. Upon landing in Lisbon in May 1915, the couple met with several members of the *Orpheu* group interested in their work and eager to develop collaborations. According to Joana Leal, “[a]t the *Brazileira do Chiado* café, the Delaunays met various artists and poets who were involved in the inaugural issue of the magazine *Orpheu*, whose publication in March would be one of the primary motives behind their move to Portugal. This group included Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro and José Pacheco.” (Cf. LEAL, 2015: 207). In particular, according to Ellen Sapega, their arrival was instrumental in “allowing fresh opportunities for viewing new works”, which “were undoubtedly important for both Fernando Pessoa and José de Almada Negreiros, for whom new contact with visual media would serve as an important supplement to their literary experiments” (SAPEGA, 2011: 56).

By late May, the Delaunays had settled in Vila do Conde at the invitation of Eduardo Viana, another artist from their Paris circle based in Minho (Cf. LEAL, 2015: 205), not far from Amadeo’s ancestral home in the north of Portugal and, enthralled with the Mediterranean light and local colour, began painting intensively, producing some of their most accomplished simultaneist works. They regularly corresponded with the painter for the length of their stay in Vila do Conde into early 1916, and during the summer they spent between Galicia and Minho. The correspondence largely pertains to their plans for itinerant exhibitions –“Expositions Mouvantes”– throughout Europe, under the aegis of the artists collaborative “Corporation Nouvelle”, which also included Viana and Almada. It attests to a great degree of aesthetic affinity, encapsulated in Souza-Cardoso’s declaration in a letter from 28 Aug 1916, “J’aime vraiment votre art” [I truly love your art], and evinced in the preponderance of chromatic circles and the simultaneous quality of his paintings from this period (FERREIRA, 1981: 186).

### **José de Almada Negreiros**

Almada also corresponded with the Delaunays. In his first letter to them, from September 1915, he praises the colours he had seen in their works during their stay



in Lisbon, in particular those of Sonia Delaunay, to whom he was especially drawn. In a letter to Eduardo Viana from 27 Jan 1916, he dedicates a poem to Mme Delaunay which evokes ‘des cercles-soleil’ [the sun-disks], “des disques-lumière” [the light-disks] in her paintings (FERREIRA, 1981: 106). In another letter to her from 23 April 1916, he states, “J’ai beaucoup travaillé la couleur simultanée” [I have worked extensively on the simultaneous colour] (FERREIRA, 1981: 175), signalling his allegiance to the simultaneism practised by the couple by subtitling *Os Saltimbancos*, his contribution to the single issue of *Portugal Futurista* (1917), “Contrastes simultaneus” [Simultaneous Contrasts]. Referring to *Cena do Ódio* [The Scene of Hate], intended for the third issue of *Orpheu*, in another letter from the previous month, he states,

Je pense toujours à nos poèmes de couleurs, mais je sais que j’en ai pas encore fait un digne de ma gloire avec votre belle collaboration. [...] Et nos ballets? [...] Je sens dans vos tableaux les beaux gestes de mes ballets simultaneistes. [...] Je travaille toujours, toujours, enchanté par votre inspiration.

(FERREIRA, 1981: 108)

[I constantly think of our poems of colours, but I know that I haven’t yet accomplished one worthy of my glory with your beautiful collaboration. And our ballets? In your paintings I feel the beautiful gestures of my simultaneist ballets. I work all the time, all the time, enchanted by your inspiration.]

As this statement shows, her paintings provided inspiration for the works he produced during that period, notably ballets such as the “Ballet Véronèse et Bleu” that features in a list of works in the last page of his *Manifesto Anti-Dantas*, which he dedicated to her. Moreover, Almada aspired to undertaking an artistic collaboration with Sonia Delaunay similar to those she had produced with Cendrars such as *Zénith*, which he mentions in one of his letters to her, proposing “Poèmes Portugais por Mme Sonia Delaunay-Terk e José de Almada-Negreiros” as the title of their collaborative work in a letter from 30 May 1916 (FERREIRA, 1981: 177). Although these projects did not take place and the collaborative partnership with Sonia Delaunay did not, in effect, materialise, they were not fruitless for, as noted by Mariana Santos, “Negreiros’ creative work between the ages of 22 and 28 was highly marked by his understanding of the Delaunay’s artistic ideas and by his interpretation of Futurism. In fact, Almada Negreiros combined Delaunayan Orphism and Italian Futurism, reinventing both into a single entity” (SANTOS, 2015: 253). According to the critic, works such as *Saltimbancos* (1916), *A Engomadeira* (1917), and *K4 Quadrado Azul* (1917), as well as the two poems entitled “Mima Fataxa” published respectively in the “Frisos” section of *Orpheu* 1 (1915) and in *Portugal Futurista* (1917), reflect this aesthetic imbrication (SANTOS, 2015: 254).

In the artist book *Orpheu 1915-1965*, which he devised to commemorate the fiftieth anniversary of the magazine, Almada claims, “[h]á quem persista em que

*Orpheu* foi o início de um epocal das letras, quando, afinal, era já a consequência do encontro das letras com a pintura” [there are those who persist in saying that *Orpheu* was the beginning of a literary era when, in effect, it was already the result of a confluence between literature and painting] (NEGREIROS, 1993: 8). As writer and visual artist, Almada embodied the said confluence better than any other figure of that generation. Accordingly, the title of his contribution to the first issue, ‘Frisos’ [Friezes], argues Sapega, refers to the “texto como um objecto visual” [text as a visual object] and underscores the influence of the visual arts, which is reinforced by the fact that he identifies himself as a “desenhador” [draughtsman] in the subtitle (SAPEGA, 1992: 23). In effect, the painterly quality of the writing, particularly noticeable in the use of colour and pictorial motifs, leads her to propose the term “scenes” for this series of micro-texts (SAPEGA, 1992: 16, 18-19). Based on Almada’s contribution, she concludes that ‘é pela incorporação de motivos plásticos que todos os poetas de *Orpheu* tentam conseguir uma maior objectividade poética’ [it is through the incorporation of motifs from the visual arts that all the poets of *Orpheu* try to achieve a greater degree of poetic objectivity] (SAPEGA, 1992: 24). While not applicable to all the writers who contributed to the magazine in that not all of their work was directly influenced by the visual arts, her contention aptly describes the contributions of its founders. In effect, Pessoa and Sá-Carneiro incorporated not only motifs but also formal procedures from contemporary visual arts’ movements into the poetry they published in *Orpheu*. Reflecting the impact of those movements, their contributions constituted the most productive instances of cross-fertilization in the literary field featured in the magazine.

### Fernando Pessoa & Mário de Sá-Carneiro

Almada’s claim about the confluence of visual and literary elements underpinning *Orpheu* is substantiated by Pessoa, who acknowledges the input from the visual arts on Sensationism, the name of the aesthetic he associates with *Orpheu*. In a text addressed to an international readership, he states

[a]s to our influences from the modern movement which embraces cubism and futurism, it is rather owing to the suggestions we received from them that [sic] to the substance of their works properly speaking. *We have intellectualised their processes.* The decomposition of the model they realise (because we have been influenced, not by their literature, if they have anything resembling literature, but by their pictures), we have carried into what we believe to be the proper sphere of that decomposition – *not things, but our sensations of things.*

(PESSOA, 2009: 403)

The avowed influence of Cubist and Futurist painting is evident in Pessoa’s formulation of the formal processes deployed by the Sensationists in this passage, namely the “decomposition of the model”, originally introduced by the Cubists,

and the primacy of the “sensations”, which echoes Boccioni’s claim that the dynamism of futurist art is “based on sensation” (BOCCIONI, *Pittura e Scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, quoted in PIZARRO, 2011: 29). According to Jerónimo Pizarro, this manifesto dating from 1914, which advanced Boccioni’s theories about “the interpenetration of planes, dynamic complementarity and simultaneity, could have been written by Pessoa” (PIZARRO, 2011: 29). If it was known to Pessoa, possibly through Sá-Carneiro, who was in Paris at the time, it could potentially have acquainted him with some of the “pictures” whose influence he avows in the above passage, since it featured reproductions of works by several futurist artists.

However, whilst acknowledging the said cubist and futurist influences, Pessoa is equally intent on distinguishing the formal processes of the Sensationists from those of the Cubists and Futurists. Accordingly, he shifts the focus of the process of decomposition from the concrete object, as is the case with Cubism, to the more abstract decomposition of the sensations provoked by the object – encapsulated in the expression, “*not things, but our sensations of things*”. Moreover, he counters “the style of the impression”, which Boccioni ascribes to the futurist rendering of the “dynamic form” of the sensation, with an emphasis on intellectual processes, as suggested by the expression, “*we have intellectualised their processes*” (PIZARRO, 2011: 29). Pessoa’s characterisation of Sensationism relies on “incremental self-differentiation”, a term employed by Miranda Hickman to characterise the positioning of the English Vorticists in relation to the Cubists and the Futurists (HICKMAN, 2005: xviii). The goal of differentiation from a hegemonic Futurism, which he shared with the Vorticists, is likely what led Pessoa to acquire both issues of *Blast* (1914-1915) – advertised as a “Death Blow to Impressionism and Futurism” (O’CONNOR, 1914: 788). In an effort to distance themselves from the impressionistic quality they criticised in Futurism, the Vorticists turned to geometry, which drew them nearer to the Cubists. In “The Wisdom of Poetry” (1912), Pound claims “[w]hat the analytical geometer does for space and form [...] the poet does for the states of consciousness”, an objectivity which he subsequently identifies with Imagism (HICKMAN, 2005: 1). Similarly, Pessoa resorts to geometrical analogies derived from Cubism to describe the *modus operandi* of the Sensationists, claiming that

Every sensation (of a solid thing) is a solid body bounded by planes, which are inner images (of the nature of dreams – two dimensioned), bounded themselves by lines (which are ideas, of one dimension only). *Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements. [...]*

What is the process to be adopted to realise sensationism? [...]

Intersectionism realised it by attempting to realise the deformation which every cubic sensation suffers by the deformation of its planes. Now every cube has six sides: these sides, looked at from the sensationist standpoint, are: the sensation of the exterior object as object, quâ object; the sensation of the exterior object quâ sensation; the objective ideas associated to this sensation of an object; the subjective ideas associated to this sensation –

i.e., the 'state of mind' through which the object is seen at the time; the temperament and fundamentally individual mental attitude of the observer; the abstract consciousness behind that individual temperament

(PESSOA, 2009: 153-54).

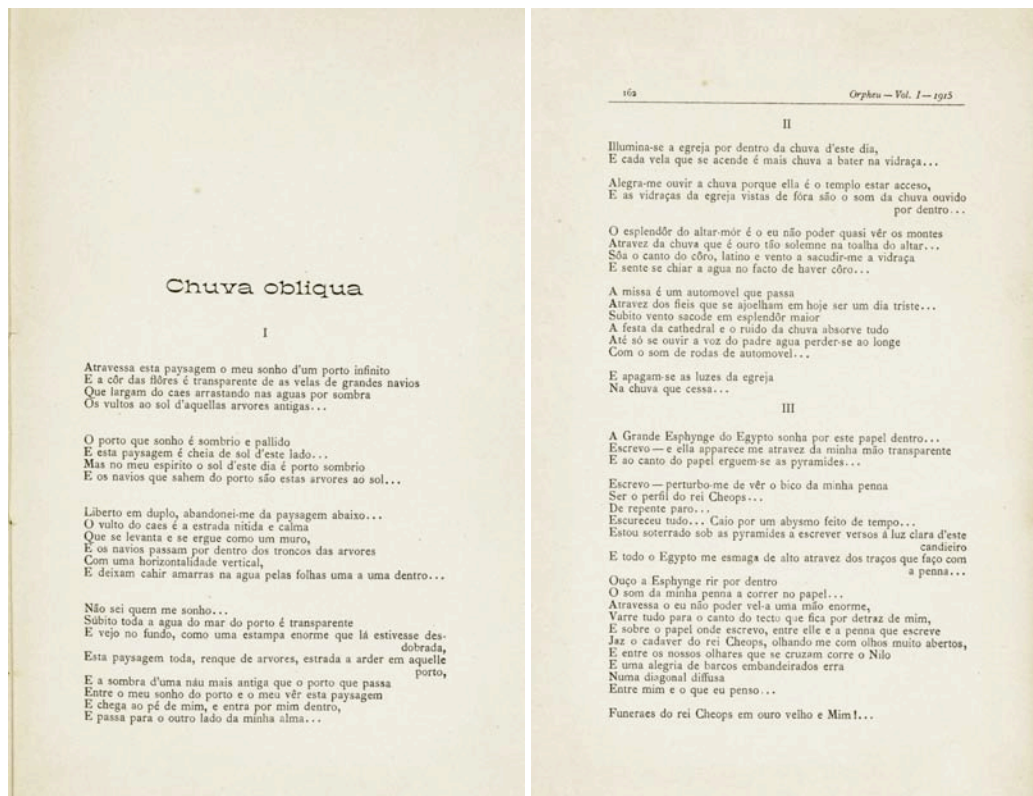
Evoking the geometrical figure of the cube, Pessoa's description of Intersectionism, the compositional technique of Sensationism, in this excerpt resembles the Cubist practice of "breaking objects into their component parts, and by thus projecting several aspects of these objects, an expanded selection of their structural properties, onto the visual field of a canvas" (DIJKSTRA, 1978: 67, 68). Pizarro argues that "intersectionism is the current in which the influence (on Pessoa) of Pablo Picasso, Georges Bracques and Juan Gris is most clearly observed" which, according to him, occurred 'through the literary and theoretical mediation of Apollinaire, for example, or even the ascendancy of Futurism and Vorticism, through their manifestos and programmatic texts' (PIZARRO, 2011: 27). However, despite the parallels between Intersectionism and the formal procedures adopted by Picasso, Bracques and Gris, Pessoa resists their efforts to fully eliminate subjectivity and isolate the thing in itself as proposed by Bertrand Russell, whose theories of perception of objects exercised a major influence on analytical Cubism. By contrast, he emphasises "the subjective ideas" associated to the sensation such as state of mind, temperament and mental attitude. In exploring the subjective decomposition of sensations, Intersectionism approaches the position of some futurist painters, notably Boccioni, who explored that same process in the series of paintings entitled *States of Mind* (1911), and argued in *Futurist Painting and Sculpture* (1914), "the principle of pictorial emotion is in itself a state of mind. It is the organization of the plastic elements of reality interpreted through the emotiveness of their dynamism [...]. It is the lyrical relativity of the movements of material, expressed through forms" (TISDALL & BOZZOLLA, 1978: 43-44). Additionally, the principles upheld by Pessoa are also akin to the "mental-emotive impulse" which Wyndham Lewis identifies with Vorticism and, like this aesthetic, reflect an understanding of the decomposition of the object which is closer to that purported by Jean Gleizes and Albert Metzinger in *Du 'Cubisme'* (1912):

There is nothing real outside ourselves; there is nothing real except the coincidence of a sensation and an individual mental direction. [...] Far be it from us to throw any doubts upon the existence of the objects which strike our senses; but, rationally speaking, we can only have certitude with regard to the images which they produce in the mind. [...] An object has not one absolute form; it has many. It has as many as there are planes in the region of perception.

(Metzinger and Gleizes, *On 'Cubism'*, quoted in HERBERT, 2000: 11)

Pessoa's Intersectionism was actualized in "Chuva Oblíqua" [Slanting Rain], published in the second issue of *Orpheu* (June 1915). This multi-part poem is

structured as a series of overlaid contrasting scenes, which encompass both the physical reality and imaginary or mental experiences associated with different states of mind simultaneously perceived by the speaker. A case in point is the first section of the poem, in which a sunlit countryside landscape surveyed by the speaker is intersected by a dreamt sombre seascape, leading to an overlaying of details from both scenes encapsulated in the lines, “E os navios passam por dentro dos troncos das árvores / Com uma *horizontalidade vertical*, / E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...” (PESSOA, 1979: 117, my emphasis).



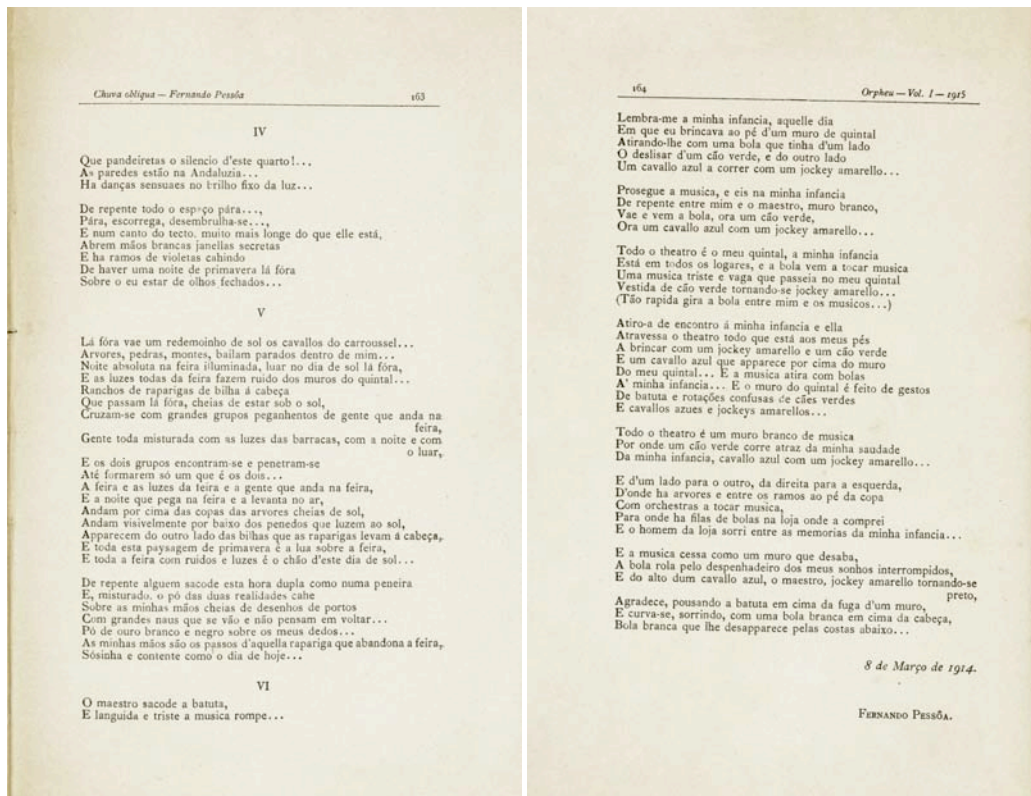


Fig. 1: Facsimile of the pages with “Chuva Oblíqua” by Fernando Pessoa.

The interpenetration of vertical and horizontal planes produced by the juxtaposition of the two scenes in the first part of “Chuva Oblíqua” produces what the speaker terms a “vertical horizontality”, which evokes the overlapping, slanting lines characteristic of analytical Cubism, encapsulated in the very title of the poem. Cubism was a topic of interest for the two friends, which features in their correspondence around this time. In a letter to Pessoa from 10 March 1913, Sá-Carneiro comments on the “curvas picarescas” [picaresque curves] in Picasso’s *Man with a Violin* (SÁ-CARNEIRO, 2015: 97), mockingly alluding precisely to the slanting lines in the painting. In another letter dated from 25 March, he claims to agree with the views Pessoa expressed about Cubism in his previous letter, saying that he had heard about the painter Pessoa had mentioned, Amadeo Souza-Cardoso, through Santa-Rita, and adding that he had seen some of his paintings in the *Salon d’Automne* (SÁ-CARNEIRO, 2015: 118).<sup>4</sup> Most likely, Pessoa read about Amadeo in the “cubist page” featured in the magazine *Teatro* which he had sent Sá-Carneiro and which seems to have triggered their discussion (SÁ-CARNEIRO, 2015: 95). Pessoa’s emulation of the cubist style in the lines quoted above resembles the geometrical shapes in Amadeo’s *Barcos* [Boats], a painting from 1913, therefore contemporary with Pessoa’s reference to the painter in the aforementioned letter.

<sup>4</sup> Since Pessoa’s letters to Sá-Carneiro have been lost, it is not possible to confirm his statements about Cubism, nor his sources.



Fig. 2: Amadeo de Souza-Cardoso, *Barcos* (1913), Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

The striking resemblance between the images evoked lyrically and pictorially by Pessoa and Amadeo respectively could partly derive from Pessoa having seen this or other paintings of his from this period, either in *Teatro* or in reviews or the catalogue of the *Salon d'Automne* of 1912, possibly sent by Sá-Carneiro who had gone to see that exhibition. However, it is more plausible that the plastic affinities between the scenes depicted in Pessoa's poem and in Amadeo's painting originate in their shared engagement with the Cubist motif of 'figures [...] intersecting, overlapping, interlocking [...] building up into larger and fluctuating configurations' (ROWE and SLUTZKY, cited in HENDRIX, 2004: 226).<sup>5</sup>

The following section of "Chuva Oblíqua" intersects a dark stormy exterior and a church interior lit up for mass, which is metaphorically equated with a car driving past the kneeling churchgoers, "A missa é um automóvel que *passa* / *Através* dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste..." (PESSOA, 1979: 117). The disturbance of a longstanding Catholic tradition through the intrusion of such a symbol of modernity and the embodiment of the futurist obsession with speed could be construed as a critique of the destruction of the past and tradition which Marinetti advocated for Futurism. Thematically, the scene calls to mind "the street pavement, soaked by rain beneath the glare of electric lamps", described in "The Technical Manifesto of Futurist Painting" (TISDALL & BOZZOLLA, 1978: 42), and the verses quoted above emulate "the simultaneous compenetration of planes" and "force-lines" practised by the futurist painters, as represented in Boccioni's *The Forces of the Street*, *Simultaneous Visions* and *The Street Enters the House* (COEN, 1988: 136, 251). Dating from 1911, when Boccioni visited Paris, these paintings reflect the

<sup>5</sup> Marta Soares draws a comparison based on style between "Chuva Oblíqua" and "Chalupa", another painting by Amadeo from 1914, relating their practices to Rimbaud's technique of intercalation deployed in "Marine", likely emulated in both works (SOARES, 2014: 70-71).

lessons he learnt from Cubism and in particular Robert Delaunay, emulating the representation of buildings from various perspectives in the latter's Eiffel Tower series, notably *Tour Eiffel* and *Champs de Mars: La Tour rouge*. These paintings illustrate Delaunay's "attraction to windows and window views, linked to the Symbolists" use of glass panes as metaphors for the transition from internal to external states, which is also Boccioni's preoccupation in the aforesaid paintings, as well as Pessoa's in this section of "Chuva Oblíqua" (BLESSING, 2012-2013). *The Street Enters the House* was reproduced in a review of the 1912 Futurist exhibition at the Parisian gallery *Bernheim Jeune*, written by the well-known writer Aquilino Ribeiro and published in the popular magazine *Ilustração Portuguesa* (11 March 1912).<sup>6</sup> Given that Sá-Carneiro and some of his other acquaintances in Paris attended this event, Pessoa would have likely read the review. Therefore, if he was familiar with *The Street Enters the House* through this source, the intersection of the exterior and interior scenes in this section of "Chuva Oblíqua" could potentially emulate the interpenetration of internal and external planes of buildings depicted in the painting. Aside from reproductions of several paintings by the Futurists, the review included direct quotations from the exhibition catalogue, notably regarding the "simultaneidade dos estados de consciencia" [simultaneity of the states of consciousness] and the "sensação dinâmica e intuitiva" [dynamic and intuitive sensation] of futurist painting (RIBEIRO, 1912: 346).

---

<sup>6</sup> I would like to thank Ellen Sapega for first drawing my attention to this review. Steffen Dix also refers to it in his article included in this issue. Drawing on a letter from Santa-Rita, published in *Ideia Nacional* on 4 May 1916, he claims elsewhere: 'há vários indícios de que, o mais tardar durante esta exposição foram estabelecidos contactos entre o fundador do Futurismo e alguns jovens artistas portugueses' [there is some evidence of contacts established between the founder of Futurism and some young Portuguese artists occurring during this exhibition at the latest] (DIX, Jan. 2017: 49).





que percorrem. Um cavalo a galope terá, não quatro patas, mas vinte e a sua carreira é triangular. Em suma, em teoria o espaço não existe, milhares de quilómetros separam uma casa do sol, mas isso não impede que o futurista a engaste no disco solar. Além d'isso não ha mais opacidade nos corpos. Os olhos do artista enxergam como os raios X. Sobre a queixada do interlocutor vê-se passar a trote a azemola que vae além no cabo da rua. Os nossos corpos entram nos canapés e os canapés entram nos nossos corpos. O autobus lança-se atravez das casas que ultrapassa e por sua vez as casas precipitam-se sobre o autobus e fundem-se com ele.

Modestamente o futurista pretende reentrar na vida d'onde desertaram os artistas de Rafael para cá. Para isso a arte renegará o passado e colaborará com o seculo, na dominação, na vontade, traduzindo as multidões torrencias, o seu notambulismo electrico, os trens loucos e as grandes ilhas desamarradas que são os transatlânticos. O futurismo quer representar a vida moderna por impressões psicicas e totaes, sem analyse, nem ótica. Quer, emfim, imitar o gesto do Creador do nada, sem nada arrancar o tudo, mas o tudo que seja d'hoje, erratico, selvagem, de aço e luz electrica. Nada das suavidades falaciosas do repouso, nada de curvas volutuosas, da elegante firmeza das retas. Tudo em ebulição, em fuga, arrastando o seu eu, a galopar, um galope doído, que nem o pensamento tem o direito de obstrair n'uma das suas infinitas posições do espaço.

Ha todavia n'esta escola, que acaba de estalar em Paris como uma bomba, alguma coisa de util e bem intencionado. A característica do nosso seculo é efetivamente o movimento. A mobilidade, a rapidez, a ação são tão nossas como dos gregos eram a placidez, o repouso, a serenidade. Nós somos sofregos, enquanto que os antigos eram moderados. Nós somos vítimas da insatisfação e eles eram-no da saciedade. Nos nossos dias o homem

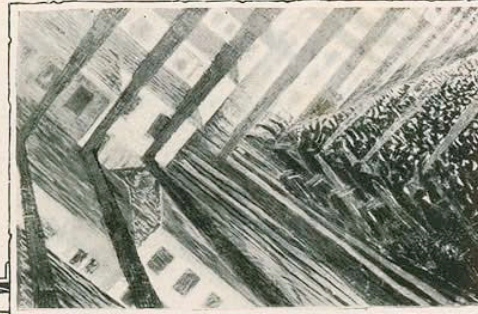
vôa nos bons tempos da Grecia, de Roma e de Florença o homem peripatetisava. Onde eles tinham a elegante quadriga, a galéra, nós temos o expresso de 100 á hora, o aeroplano de 150; para eles as termas, o acubito, os columbarios, os ginasios onde se cultivava a fórma; para nós o automovel, o ascensor electrico, a cosinha *saignante*, a casa de dez andares. As epocas são essencialmente diferentes. Por isso a arte antiga se inspirava em linhas de abandono e em imobilidades elegantes, por isso a arte d'hoje deve procurar o jogo das forças, a instantaneidade das coisas. N'isto o futurismo é um sinal de alarme aos artistas que persistem em pintar com os pinceis de Van Dyck ou Velasquez. A vida é outra, os simbolos e as representações devem ser outras. Nós estamos fartos do convencional, do hieratico, da etiqueta abaixo da obra d'arte. Os Amôres, as Caridades, as Historias, as Preces, tudo é bafo na nossa era nevrotica e de ciencia. Depois do impressionismo e outras escolas anciosas de novidade os futuristas, loucos e irritantes, teem o prestimo de esquisar corajosamente a teoria nova da arte. São precursores pedantes e ilogicos, mas trouxeram *quand mène* uma revelação. A revelação foi impôr como principio supremo de escola o carater da epoca.

Os futuristas são sectarios formidaveis que espalham as suas idéas a sóco, pela conferencia, pelo jornal, pelo manifesto. Até onde vae a sua fiducia dil-o esta peroração de Marinetti, patriarca do futurismo:

«Um dia virá em que o quadro não ha de bastar. A sua imobilidade aparecer-nos-ha como um anacronismo ridiculo, no movimento vertiginoso e crescente da vida. A vista humana, perceberá a cor como um sentimento. As côres, multiplicando-se, não terão necessidade de fórmas para serem percebidas e compreendidas. Porêmos então de parte télas e pinceis. E em vez de quadros ofereceremos ao mundo pinturas gigantescas efemeras, formadas por archotes incandescentes, refletores electricos e gazes policromos, os quaes harmonisando suas grinaldas, suas espiraes, sua ramagem no arco do horizonte, encherão de entusiasmo a alma complexa das multidões futuras.»

Paris 17 fev.

AQUILINO RIBEIRO.



1—A rua entra pela casa, por Boccioni 2—A revolta, por Russolo

Fig. 3. Boccioni, *The Street Enters the House*, in Aquilino Ribeiro, "A Pintura Futurista", *Ilustração Portuguesa*, n.º 316, 11 March 1912, p. 347.

Absorbing the lessons from Futurism, in the course of “Chuva Oblíqua” Pessoa’s Intersectionism becomes increasingly dynamic, as evinced by the subsequent sections of the poem. In the third section, the dynamic quality of the intersection of the planes is grammatically conveyed by the use of the verb “errar” [to wander] in the lines, “E uma alegria de barcos embandeirados erra / Numa diagonal difusa / Entre mim e o que eu penso...” (PESSOA, 1979: 120). The interval between the speaker and his thoughts drawn by the slanting orientation of a school of boats signals the *topos* of the dissociation of the self. Conversely, the following section of the poem displays an integrative movement whereby the slant visually represents the interpenetration of the two groups of people depicted in the daylight and night time scenes:

Ranchos de raparigas de bilha à cabeça  
 Que passam lá fora, cheias de estar sob o sol,  
 Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira,  
 Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar,  
 E os dois grupos encontram-se e *penetram-se*  
*Até formarem só um que é os dois...*

(PESSOA, 1979: 121, my emphasis)

The dynamic quality of the intersections is epitomised by the line “Lá fora vae um redemoinho de sol os cavallos do carroussel...” [A swirl of sun the carrousel horses outside], which fuses the whirling movement of the sun and of the carrousel (PESSOA, 1979: 120). The motif of the funfair and the image of the sun-drenched country girls with pitchers on their heads ascribe a celebratory quality to this section of the poem, which is expanded through the imagery of music and dance that pervades the ensuing section. The shift from a dissociative to an integrative Intersectionism in “Chuva Oblíqua” is comparable to the transition in Delaunay’s paintings from a so-called ‘destructive’ phase, associated with the fragmented planes of the aforementioned Eiffel Tower series, to a “constructive” one, materialised in *Simultaneous Windows on the City* (1912). Referring to the *Simultaneous Windows* series, “Delaunay stated that these works began his ‘constructive’ phase, in which he juxtaposed and overlaid translucent contrasting complementary colors to create a synthetic, harmonic composition” (Blessing, 2012-2013). The affinities between the Intersectionist exercises in “Chuva Oblíqua” and aspects of Orphism denote Pessoa’s awareness and engagement with new developments in late Cubism. That he was familiar with the aesthetic coined by Apollinaire in response to Delaunay’s pictorial style is corroborated by his reference to it in a fragment from a Sensationist manifesto destined for the magazine “Europa”, which he and Sá-Carneiro intended to launch in 1914 (PESSOA, 2009: 115). The fact that Pessoa lists this *ism* alongside Futurism and Cubism as part of the mainstream artistic movements he attempts to eschew shows that he considered it as significant an aesthetic as theirs.

The final section of “Chuva Oblíqua” displays a series of chromatic effects which resemble the colour-based Simultaneism characteristic of Orphism:

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância  
 Está em todos os logares, e a bola vem a tocar musica  
 Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal  
 Vestida de cão verde tornando-se jockey amarello...  
 (Tão rapida gira a bola entre mim e os musicos...)

(PESSOA, 1979: 122)

[My backyard takes up the whole theatre, my childhood  
 Is everywhere, and the ball starts to play music,  
 A sad hazy music that runs around my backyard  
 Dressed as a green dog turning into a yellow jockey  
 (So quickly spins the ball between me and the musicians...)]

(PESSOA, 1999: 223)

In this stanza, a classical music concert intersects with a childhood memory of bouncing a ball against a backyard wall, recollected as a result of the sad score. As it reaches a climax, the symphonic phrases and the bouncing movements of the ball become increasingly enmeshed and the accelerated motion of the ball causes the colourful figures of a blue horse, a green dog, and a yellow jockey printed on it to fuse as indistinct masses of colour. The climactic emotional intensity is conveyed through a series of images which, like snapshots, capture glimpses of the two intersecting planes morphing into one another:

Atiro-a de encontro à minha infância e ela  
 Atravessa o teatro todo que está aos meus pés  
 A brincar com um jockey amarelo e um cão verde  
 E um cavalo azul que aparece por cima do muro  
 Do meu quintal... E a música atira com bolas  
 À minha infância... E o muro do quintal é feito de gestos  
 De batuta e rotações confusas de cães verdes  
 E cavalos azuis e jockeys amarelos...

(PESSOA, 1979: 122, my emphasis)

[I throw it at my childhood and it  
 Passes through the whole theatre that's at my feet  
 Playing with a yellow jockey and a green dog  
 And a blue horse that looms above the wall  
 Of my backyard... And the music throws balls  
 At my childhood... And the wall is made of baton  
 Movements and wildly whirling green dogs,  
 Blue horses and yellow jockeys...]

(PESSOA, 1999: 223)

Pessoa's depiction of the transformation of an object caused by motion in the above stanzas calls to mind the Futurist principle that "os objectos em movimento multiplicam-se continuamente, deformam-se como vibrações precipitadas no espaço que percorrem" [objects in motion multiply continuously, and are deformed as vibrations propelled through the space they cover], quoted in the aforementioned review of the 1912 Paris Futurist exhibition from *Ilustração Portuguesa*, which Pessoa likely read (RIBEIRO, 1912: 346). More particularly, it resembles Severini's "plastic dynamism", described in 'Plastic Analogies of Dynamism: Futurist Manifesto' (1913) as "the simultaneous action of the motion characteristic of an object, mixed with the *transformation* which the object undergoes in relation to its mobile and immobile environment" (HARTE, 2009: 18). Additionally, the analogies between geometric shapes and chromatic shades recall Severini's claim that "a real object of which we know the volume and blue color can be expressed artistically through its *formal and chromatic complementaries*, i.e., round shapes and yellow colors" (RAINEY and others, 2009: 165). This synaesthetic approach materialised in his paintings *Expansion of Light* and *Spherical Expansion of Light (Centripetal and Centrifugal)*, from 1913-14, inspired by Delaunay's experiments with Simultaneism. Both the chromatic synaesthesia and the circular movement featuring in the title of the latter painting are matched in Pessoa's poem by the colour fusion and the rotations of the maestro's stick and of the ball in each of the intersecting planes depicted in the above stanzas.

In effect, as "Chuva Oblíqua" progresses, its intersectionist procedures increasingly resemble the Simultaneism practised by Futurists such as Boccioni and Severini and by Cubists like the Delaunays. In doing so, the poem re-enacts the growing articulation of Cubism and Futurism in the shift from Analytical to Synthetic Cubism (ALVARENGA, 1984: 59). As noted by Fernando Alvarenga, '[n]ão se trata de justapor às partes de um plano visível outras partes de planos ocultos, como foi característico de um inicial Cubismo, pois se trata já de trazer à visibilidade simultânea os diferentes planos de uma realidade física ou espiritual, como vem sendo feito pelo Cubo-Futurismo' [it isn't a question of juxtaposing to the parts of a visible plane those of hidden ones, as was characteristic of an initial Cubism, but rather of making simultaneous the different planes of a physical or a spiritual reality, as has been done by Cubo-Futurism] (ALVARENGA, 1984: 67). This ostensible Cubo-Futurist concern with representing the "spiritual" or imaginary reality, is central to Pessoa's formulation of the formal processes of Sensationism, described in the lengthy passage quoted earlier as the "decomposition of reality into its psychic geometrical elements" (PESSOA, 2009: 153), which he claimed distinguished it from contemporary *isms*. Accordingly, it is enacted in his intersectionist poem, which relies on the juxtaposition of real and imagined scenes, including reveries and memories. In the closing section of "Chuva Oblíqua", specifically, the representation of a moving object – the circular movement of the

colourful ball – is inflected with a subjective quality by virtue of its association with a past memory, reflecting the “psychic” elements in the aforementioned passage. These features also call to mind Kandinsky’s theory of geometric figures and their relationships and the synaesthesia of music and colour imagery in the above stanzas evoke Kandinsky’s musical colour theory expounded in *Concerning The Spiritual In Art*, with which Pessoa was likely familiar through a review and translated excerpts published in the first issue of *Blast* (1914). In this book, Kandinsky identifies certain colours with the sounds of specific musical instruments and argues that combinations of colours produce vibrational frequencies, akin to chords played on a piano. Kandinsky’s interest in the relationship between art and classical music inspired his orchestral *Composition VI* (1913), where colliding forms and colours move across the canvas, to which Pessoa could possibly be alluding in the closing section of through the image of the colour patches and the musical notes dancing throughout the yard. Similarly, the figures of the rider and blue horse printed on the ball in the recollected scene can be seen as an allusion to *Der Blaue Reiter* movement and magazine named after Kandinsky’s eponymous painting from 1903 or to the Blue Horse motif which featured in Franz Marc’s paintings from 1911 through 1913, signalling Pessoa’s salute to German Expressionism. In this respect, the distinctive indefiniteness of shapes and colours at the close of “Chuva Oblíqua” is also comparable to the growing abstraction in pictorial representation introduced by Delaunay and, more markedly, by Kandinsky.

### **Amadeo, Pessoa & Sá-Carneiro: pre- and post-Orpheu**

A possible indirect source for Pessoa’s acquaintance with Kandinsky’s abstract Expressionism and, in particular, with Delaunay’s Orphism is Amadeo de Souza-Cardoso. That Pessoa was to some extent interested in Amadeo is corroborated by the fact that he cast an astrological chart of the painter. Although the chart is undated, it preceded 1930, according to Paulo Cardoso, who also notes that Pessoa resorted to an astrological technique known as “Progressions”, about which he acquired a book in 1913; so, it was likely cast during or after this year, since it coincides with the time when he became familiar with the Portuguese painter (PESSOA, 2011: 224-225).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> The book mentioned by the editor is *The Progressed Horoscope* by Alan Leo, a respected figure in the astrological milieu. The hypothesis that the chart was cast in 1913, at the time when this book was published and likely acquired by Pessoa is reinforced by the fact that during this period he cast several charts for other figures whose works he also became acquainted with at the time, suggesting that he might have been practising the technique expounded in the book.





Fig. 5. Amadeo de Souza-Cardoso, *Cavaliers*, 1913.

Similarly, *O Jockey*, also from 1913 – which synthesises a typical futurist motif with cubist “deformation” and the “simultaneous contrasts [...] in the forms of colour” Robert Delaunay mentions in his essay from the same year, ‘Simultaneism in Contemporary Modern Art, Painting, Poetry’ (CAWS, 2001: 160) – could possibly have inspired the figure of the yellow jockey featured in “Chuva Oblíqua”.



Fig. 6. Amadeo de Souza-Cardoso, *Titre Inconnu (Le Jockey)*, 1913.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Figs. 5 & 6. Scanned copy from *Amadeo de Souza Cardoso: l'album de l'exposition du Grand Palais* (2016), pp. 26-27. Fig. 7, p. 21.

Although Amadeo did not exhibit in Portugal until 1916, Pessoa could have seen reproductions of his works in 1913, either through reviews or the catalogue of the *Salon d'Automne* of 1912, as suggested earlier in this essay, or of the *Armory Show*, which took place in February of 1913 in New York and featured several works by the Portuguese painter which received substantial attention, especially in the Anglophone press, which Pessoa followed regularly. Regardless of whether or not some of the imagery in “*Chuva Oblíqua*” was suggested by specific paintings by Amadeo, the aesthetic affinities apparent in their works clearly derive from a shared interest in and engagement with similar artistic movements and practices. Referring to Amadeo in a text memorialising the *Orpheu* generation posthumously published in *Colóquio* in April 1968, Pessoa claims not to be certain “se era propriamente futurista” [whether he was exactly a futurist] (PESSOA, 2009: 90), which shows that he had some reservations in pigeonholing the painter to Futurism. And, in effect, Amadeo referred to himself as “an impressionist, cubist, futurist, abstractionist”,<sup>10</sup> displaying a multifaceted style that synthesised the dominant aesthetics of the period and played a seminal role in the dissemination of the artistic vanguards of the day in Portugal. Similarly, as argued in this essay, Pessoa played an analogous role in the literary reception and transfiguration of those movements into the *isms* he disseminated through *Orpheu* and other magazines, which had a significant impact on the works of other writers and artists of that generation. Pedro Lapa ascribes Amadeo’s hybridization of avant-garde styles to the fact that he produced much of his most accomplished work after 1916 in a semi-peripheral socio-cultural context which, borrowing from Boaventura Sousa Santos’ concept of semi-periphery, he describes as a ‘border culture’

Estamos aqui arredados de uma configuração normalizadora e hegemónica de certos aspectos do Modernismo, uma vez que as condições de enunciação se inscrevem num contexto socio-cultural semiperiférico. Esta semiperiferia é ela uma distância espacial e, sobretudo, um quadro temporal não completamente coincidente com o do centro, que então Paris ocupava. [...] Os signos são por isso rearticulados num contexto descentrado, mas que não é radicalmente diferente. O lugar de enunciação do projecto de Amadeo de Souza Cardoso é elaborado nesta margem do valor cultural dominante, sem ter como referência uma alteridade cultural especificamente constituída e identitária. (LAPA, 2001: 34)

[In this instance, we are removed from a normalizing and hegemonic configuration of certain aspects of Modernism, since the conditions of enunciation are inscribed in a semi-peripheral socio-cultural context. This semi-periphery is in itself a spatial distance and, especially, a temporal framework not completely coincident with that of the center, which Paris occupied at the time. The signs are, therefore, re-articulated in a de-centered context, but which is not radically different. The place of enunciation of Amadeo de Souza

---

<sup>10</sup> Statement from an interview to the newspaper *O Dia* (04-12-1916) at the time of the inauguration of his solo exhibition in Portugal.



Cardoso's project is elaborated in this margin of the dominant cultural value, without having as reference a specifically constituted and identitarian cultural alterity.]

The latter aspects, he argues, account for the heterogeneous references and different temporalities Amadeo's work summons (LAPA, 2001: 28-29), an observation which is also pertinent in relation to Pessoa's literary practices. Therefore, it can be argued that Amadeo and Pessoa constitute comparable eruptions in different media of a plural modernism which synthesised the creative effervescence across Europe at that time, reframing it from the de-centred position Lapa describes, which is eccentric to the normalizing, homogenous accounts of Modernism and the discursive logic of exclusion generally adopted by the avant-gardes.

In trying to reproduce procedures from contemporary visual arts movements poetically, Pessoa's Sensationism is analogous to other *isms* such as Henri-Martin Barzun's "Simultaneism", Nicolas Beauduin's Paroxysm, and the visual lyricism of Apollinaire, who sought the synthesis of poetry and painting in his *Calligrammes*, originally entitled *Et moi aussi je suis peintre* (1914). Pessoa likely knew about some of these aesthetic developments through Sá-Carneiro, who was in Paris at the time of the publication of the latter book, as well as of *Alcools* and the earlier *Méditations esthétiques: Les peintres cubistes* (1913), which could have also fuelled his and Pessoa's discussion of Cubism in the aforesaid set of letters from 1913. Ricardo Vasconcelos identifies various parallels between Apollinaire's arguments in *Les peintres cubistes* and Sá-Carneiro's views, claiming that he became familiar with them at that time whether or not he read them directly in Apollinaire's book (VASCONCELOS, 2015: 158). According to him, "Manucure", published in the second issue of *Orpheu*, displays a "figuração cubist" [cubist figuration] in its 'apresentação de diferentes objectos ou espaços físicos, ou até conceitos mais abstractos (no que se confunde com a proposta pessoana para o interseccionismo), numa visão sempre fragmentada que permite que diferentes planos ou ângulos se sobreponham, misturem ou fundam' [the presentation of different objects or physical spaces, or even more abstract concepts (and in this it resembles Pessoa's proposal for intersectionism) in an ever fragmented vision that allows for different planes or angles to overlap, mingle or fuse] (VASCONCELOS, 2015: 159). Carlos D'Alge claims that in combining 'os sinais do mundo exterior, da metrópole febricitante e embriagada com o progresso, com o seu psiquismo' [the signs of the external world, the frantic metropolis inebriated with progress, with his psychology], the poem emulates the interpenetration of exterior and interior planes in *Et moi aussi je suis peintre* (ALGE, 1989: 94). In turn, Alvarenga argues that, in "Manucure", "um Futurismo de outro nível parece configurar-se, animado talvez pelos "disques simultanéés" da pintura órfica de Robert Delaunay' [a Futurism of another degree seems to gain expression, likely inspired by the simultaneous discs of Robert Delaunay's orphic painting], quoting as example the

lines “‘Mais longe um criado deixa cair uma bandeja... | Não tem fim a maravilha! | Um novo turbilhão de ondas prateadas | se alarga em ecos circulares, rútilos, farfalhantes”” (ALVARENGA, 1984: 76). In effect, the poem evokes several advanced aesthetics in the lines, “Meus olhos ungidos de Novo, | Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas | Não param de fremir, de sorver e faiscar” (SÁ-CARNEIRO: 1979, 29). In effect, Sá-Carneiro’s listing of contemporary *isms* leads Alvarenga to claim that “Manucure” constitutes “melhor um novelo de informações teóricas do que uma transfiguração artística adentro a estética cubo-futurista” [more of a skein of theoretical information than an artistic transfiguration within the cubo-futurist aesthetic] (ALVARENGA, 1984: 76). Arguably, as I tried to show in this essay, that transfiguration occurs with growing complexity in Pessoa’s “Chuva Oblíqua”, attesting to the productive creative dialogue between these two central figures amid the *Orpheu* generation.

In turn, the transfiguration of visual into literary *isms* undertaken in “Chuva Oblíqua” has a more comprehensive and experimental expression in Álvaro de Campos’s Sensationist odes. Thus, the Futurists’ goal “to embrace and dominate the world, to render division and inhibition inoperative through the discovery of an indefinitely extending network of analogy incorporating events and contexts”, proposed by Severini in “The Plastic Analogies of Dynamism” (MATHEWS, 1987: 110), is matched by the desire to ‘ser eu toda a gente em toda a parte’ [to be myself everyone everywhere], pressingly expressed at the close of “Ode Triunfal” (PESSOA, 1958: 110), published in the first issue under the name Álvaro de Campos. Singing all things modern in free prosaic verse, the poem was heavily criticized in the Portuguese press for being “futurist”, a depreciatory epithet which extended to the whole magazine. Campos refutes the label in a letter published in *Diário de Notícias* from 4 June 1915, claiming that his poem shares with Futurism the subject – the machines invoked in the opening lines – but not its *modus operandi* and, argues Campos, “em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas” [in art the *modus operandi* is what characterises and distinguishes the movements and the schools] (PESSOA, 2009: 376). In effect, the paroxystic tone of Campos’s ode betrays its subversive gesture as a mock futurist poem, critiquing the exacerbated type of literature produced by the Italian Futurists. So as to distance himself from the epithet of acolyte of Futurism, Campos signs the newspaper article as “Sensationist poet”, in what is the first public reference to the *ism* coined by Pessoa. In a subsequent text, entitled “Modernas Correntes da Literatura Portuguesa”, Campos explains some of the affinities with Futurism by establishing a shared genealogy, claiming that Sensationism ‘prende-se à attitude energética, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fóra representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos generos diferentes dentro da mesma corrente!)’ [is linked to the energetic, vibrant attitude that celebrates Life, Matter and Strength,

which abroad has such representatives as Verhaeren, Marinetti, the Countess of Noailles and Kipling (so many different genres under the same movement!)] (PESSOA, 2009: 161).

Thus, the all-embracing Futurist axiom of “Ode Triunfal” becomes the Sensationist motto of “Sentir tudo de todas as maneiras” [To feel everything in every way] in “Passagem das Horas”, with its emphasis on the sensory and sentient experience (PESSOA, 2014: 130). Written subsequently to the two odes signed by Campos in *Orpheu*, “Passagem das Horas” (22-5-1916) constitutes the most experimental of his Sensationist poems. Accordingly, the speaker conveys the sensation of simultaneity he experiences in a busy city street through the juxtaposition of words without immediate grammatical connections between them, as in the lines “Rumor tráfego carroça comboio carros eu-sinto sol rua, | Aros caixotes trolley loja rua vitrines saia olhos | Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua | Passeio lojistas «perdão» rua” (PESSOA, 2014: 149) [Noise traffic train pushcart cars I-feel sun street, | Hoops crates streetcar shop street shopwindos skirt eyes | Quickly tracks pushcarts crates street crossing street | Sidewalks shopkeepers «excuse me» street] (PESSOA, 1999: 160). That sensation is also suggested by representing glimpses of different objects or planes synchronously through transparent mirror reflections, as in the lines “Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá” | “A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras” (PESSOA, 2014: 149-50) [All is mirrors shops on this side in the shops on that side | The speed of the cars upside down in the tilted shopwindow mirrors] (PESSOA, 1999: 160). These refracted reflexions resemble Boccioni’s *Simultaneous Visions* and the “force-lines” used to convey the directional tendencies of objects through space in *The Forces of the Street* are evoked in the poem by prismatic deformations caused by the effects of the strong midday light on the speaker’s retina, conveyed in the lines, “Rua pelo meu monculo em circulos de cinematographo pequeno, | Kaleidoscopio em curvas iriadas nitidas rua” (PESSOA, 2014: 150) [Street through my monocle in circles of a small movie projector | Kaleidoscope in distinct iridescent curves street] (PESSOA, 1999: 160). In turn, the reference to iridescent curves evokes “the synchromatic movement (simultaneity) of light” described by Robert Delaunay in his 1912 essay “Lumière” and Sonia Delaunay’s chromatic circles (CAWS, 2001: 158), which avowedly inspired Amadeo in works such as *Pintura abstracta* (1913) – a painting that was on display in his solo exhibition in Lisbon in 1916, which Pessoa attended – underscoring further affinities between the artistic and literary expression of Amadeo and Pessoa.



Fig. 7. Amadeo de Souza-Cardoso, *Titre Inconnu (composition abstraite)*, 1913.

The examination of the poetry of Pessoa and Sá-Carneiro published in *Orpheu* or in its aftermath shows a common sustained engagement with contemporary artistic currents continuously transfigured through the *isms* Pessoa devised, particularly in the second and openly avant-garde issue of the magazine and in other Sensationist poems by Campos that followed in its aftermath. Hence, their poems represent instances of literary reception of what Pessoa regarded as ‘the modern movement which embraces cubism and futurism’ and includes other *isms* such as Orphism in its multifaceted artistic expression (PESSOA, 2009: 403). Therefore, according to Pessoa, Sensationism differs from other movements in that “it does not claim for itself the monopoly of right aesthetic feeling” (PESSOA, 2009: 155). Espousing a syncretic attitude comparable to that of Amadeo, Pessoa claims that the “sensationist movement (represented by the Lisbon quarterly ‘Orpheu’) constitutes the final synthesis. It gathers into one organic whole [...] the several threads of modern movements, extracting honey from all the flowers that have blossomed in the gardens of European fancy” (PESSOA, 2009: 159). This effort to synthesize contemporary aesthetics, incorporating complementary facets from different *isms* and combining them with regional traits and personal preferences in order to produce modern art which can convey the experience of modernity in Portugal in the early twentieth century was a leading motivation for Sá-Carneiro’s and Pessoa’s project of launching a magazine and modernizing the Portuguese literary and artistic milieu. However, as I hope to have shown in this essay, their approach was not an isolated phenomenon among the generation of early modernists in Portugal but was common to several figures involved in the magazine or with affinities with it, including artists of great standing such as

Amadeo de Souza-Cardoso. As argued here, many of these artists benefited from exposure to the international avant-garde through a series of networks, which were instrumental in ensuring the originality and versatility of an incipient Portuguese modernism. Additionally, the works by the artists and writers discussed in the essay also corroborate the cross-fertilization between literature and the visual arts in *Orpheu* and in other outputs by the first Portuguese modernists.

## Bibliography

- ALFARO, Catarina, Leonor de OLIVEIRA (2007). *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo raisonné*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim.
- ALGE, Carlos D' (1989). *A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu*. Lisbon: Ministério da Educação, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- ALVARENGA, Fernando (1984). *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Notícias.
- BLESSING, Jennifer. "Robert Delaunay, 'Saint-Séverin No. 3'," in *Picasso et les origines du cubism*. Accessed February 2, 2017 <http://tranb300.ulb.ac.be/2012-2013/groupe218/items/show/30>.
- CASSOU, Jean (1959). "Preface," in *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918: Exposição Retrospectiva*, Secretariado Nacional da Informação. n.p.
- CAWS, Mary Ann (2001) (ed.). *Manifesto. A Century of Isms*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- COEN, Ester (1988). *Umberto Boccioni*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- DIX, Steffen (2015). *Orpheu: Fac-simile edition*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_ (2017). "'Ah, poder ser futurista, sendo sensacionista!' Fernando Pessoa e a sua posição ambivalente perante o Futurismo", in *Colóquio/Letras* 194, pp. 48-63.
- DIJKSTRA, Bram (1978). *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams: The Hieroglyphics of a New Speech*. Princeton: Princeton University Press.
- FERREIRA, Paulo, Ed. (1981). *Correspondance de quatres artistes portugais: Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais; Presses Universitaires de France.
- HARTE, Tim (2009). *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*. Madison: University of Wisconsin Press.
- HENDRIX, John (2004). *Platonic Architectonics: Platonic Philosophies & the Visual Arts*. New York, Bern, Oxford, and others: Peter Lang.
- HERBERT, Robert L., Ed. (1999). *Modern Artists on Art*. Mineola: Dover Publications. 2<sup>nd</sup> ed. (repr. 1964).
- HENRIQUES, Raquel, Leonor de OLIVEIRA (2016). *Amadeo de Souza Cardoso: l'album de l'exposition du Grand Palais [Exposition à Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 20 avril-18 juillet 2016]*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Délégation en France; Edition de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais.
- HICKMAN, Miranda (2005). *The Geometry of Modernism: The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D. and Yeats*. Austin: University of Texas Press.
- LAPA, Pedro (2001). "Amadeo de Souza-Cardoso, a memória de um presente distante", *Amadeo de Souza-Cardoso: um pioneiro do modernismo em Portugal*. Nuno Ferreira de Carvalho (ed.). Lisboa: Museu do Chiado. 2001. pp.27-37.

- LEAL, Joana Cunha (2015). "A Corporation Nouvelle, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneista" / "Corporation Nouvelle, the Barcelona Exhibition Plans and the Simultaneist International". *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Ana Vaasconcelos (ed.). CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Pp. 37-68, 205-225.
- \_\_\_\_ (2014). "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o 'decorativismo' na pintura de Amadeo de Souza Cardoso", *Arbor* 190 (766): a113.  
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1915/2161>
- MATHEWS, Timothy (1987). *Reading Apollinaire: Theories of Poetic Language*. Manchester: Manchester University Press.
- NEGREIROS, José de Almada (1993). *Orpheu 1915-1965: fac-simile edition*. Lisboa: Ática (repr. 1965).
- O'CONNOR, T.P. (19 June [Jan-Jun] 1914). *T.P.'s Weekly* 23. London.
- PEREIRA, Margarida Isabel Esteves da Silva (1998). *A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal: Vorticism e futurismo*. Braga: Universidade do Minho & Centro de Estudos Humanísticos.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello (eds.). Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_ (2011). *Cartas Astrológicas*. Edited by Paulo Cardoso, with the collaboration of Jerónimo Pizarro, Lisboa: Bertrand.
- \_\_\_\_ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Critical edition by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_ (1999). *Fernando Pessoa & Co: Selected Poems*. Edited and translated by Richard Zenith. New York: Grove Press; Atlantic Monthly Press.
- \_\_\_\_ (1979). *Orpheu 2*. Lisboa: Ática. Facsimile second reedition.
- \_\_\_\_ (1958). *Orpheu 1*. Lisboa: Ática. Facsimile third reedition.
- PIZARRO, Jerónimo (2011). "Fernando Pessoa: Not One, But Multiple Isms," in *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Steffen Dix and Jerónimo Pizarro (eds.). Oxford: Legenda, pp. 24-41.
- POGGIOLI, Renato (1968). *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- RAINEY, Lawrence, Christine POGGI, Laura WITTMAN (2009) (eds.). *Futurism: An Anthology*. New Haven: Yale University Press.
- RIBEIRO, Aquilino (11 March 1912). "A Pintura Futurista," in *Ilustração Portuguesa*, 2.<sup>a</sup> série, n.º 316, Lisbon, pp. 345-347.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*. Ricardo Vasconcelos and Jerónimo Pizarro (eds.). Lisboa: Tinta-da-china.
- SANTOS, Mariana Pinto (2015). "Almada Negreiros e Sonia Delaunay: Contrastes Simultâneos e Futurismo" / "Almada Negreiros and Sonia Delaunay: Simultaneous Contrasts and Futurism". *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Ana Vasconcelos (ed.). CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Pp. 145-157, 253-260.
- SAPEGA, Ellen (2011). "Lisbon Stories: The Dialogue Between Word and Image in the Work of José de Almada Negreiros," in *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Steffen Dix and Jerónimo Pizarro (eds.). Oxford: Legenda, pp. 55-68.
- \_\_\_\_ (1992). *Ficções Modernistas: Um estudo da obra em prosa de José de Almada: Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SOARES, Marta (2015). "Os 4 hors-textes de Orpheu 3," in *Os Caminhos de Orpheu*. Richard Zenith (ed.). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel, pp. 103-108.
- \_\_\_\_ (2014). "Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu", Master thesis, FCSH/UNL.
- TISDALL, Caroline and Angelo BOZZOLLA (1978). *Futurism*. New York; Toronto: Oxford University Press.
- VASCONCELOS, Ricardo (2015). "Orpheu e Paris: Ecos Cubistas na Poesia de Mário de Sá-Carneiro," in *1915: o ano do Orpheu*. Steffen Dix (ed.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 149-166.

# *Orfeu em Lisboa: um compositor* — uma geração? — à procura de sua Eurídice

Edward Ayres de Abreu\*

## Keywords

Ruy Coelho, *Orpheu* Generation, The Tavares Group, Avant-garde movements, Modernism, Futurism, Sensationism, Intersectionism, Chamber music, Opera.

## Abstract

Much has been written lately about *Orpheu* and its context, but there have been two noteworthy absences: as if it were possible to conceive of the mythical player of lyre without speaking of the art of the muses and, as if it were possible to imagine him while ignoring the importance of the unfortunate nymph, little has been written about music, little about Eurydice. This article tries to reflect on these two absences by revealing some steps of the beginning of the career of Ruy Coelho (1889-1986), a composer still virtually unknown nowadays, raising some questions regarding the recent discovery of the manuscript “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal” (1922) and of a largely ignored unusual event from fifty years ago — the opera-reading-ballet-mime *Orfeu em Lisboa* (1963-1966).

## Palavras-chave

Ruy Coelho, Geração de *Orpheu*, Grupo do Tavares, Movimentos de vanguarda, Modernismo, Futurismo, Sensacionismo, Interseccionismo, Música de câmara, Ópera.

## Resumo

Sobre a revista *Orpheu* e seu contexto muito se tem escrito ultimamente, mas duas ausências flagrantemente se acusam: como se fosse possível conceber o mítico tangedor de lira sem falar da arte das musas, e como se fosse possível imaginá-lo ignorando a essencialidade da ninfa desafortunada, pouco se tem escrito sobre música, pouco se tem escrito sobre Eurídice. Este artigo procura reflectir sobre estas duas ausências em desvelando alguns passos do início de carreira de Ruy Coelho (1889-1986), compositor ainda hoje praticamente esquecido, problematizando-o em função do recém-descoberto manuscrito “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal” (1922) e de um ignorado insólito de há cinquenta anos — a ópera-declamação-ballet-mímica *Orfeu em Lisboa* (1963-1966).

---

\* Universidade NOVA de Lisboa — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. O autor, doutorando, escreveu este artigo enquanto bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

## Constrições

A doação do espólio do compositor Ruy Coelho (1889-1986) à Biblioteca Nacional de Portugal em 2011, cujo depósito se completou em 2017, proporciona agora um contacto privilegiado com documentos imprescindíveis para o estudo de sua vida e de sua obra. O silenciamento geral a que foi votada esta figura controversa dever-se-á provavelmente, mais do que à obra musical propriamente dita, à natureza acintosamente polemista do seu carácter — donde as decorrentes inimizades que foi transversalmente acumulando ao longo do tempo — e à penúria do meio musical seu contemporâneo — desde as praticamente nulas condições editoriais às incertas suficiências (em número) e proficiências dos intérpretes, o que evidentemente inviabilizaria execuções fidedignas e, assim, uma apreciação justa das suas partituras.<sup>1</sup> Um estudo que se debruce sobre estas várias hipóteses está, contudo, por fazer. A surpreendente dimensão da produção criativa deste compositor — a quem pouco tempo faltaria para celebrar um século de vida —, confirmada aquando da inventariação preliminar das partituras do seu espólio, é outro imponderável que tem dificultado ou, pelo menos, atrasado uma reavaliação que esclareça, mitigue, confirme ou contrarie os preconceitos de que são feitas as quase sempre breves e superficiais referências ao seu nome, nas raras vezes em que é lembrado.

Especialmente instigante, e fonte dos maiores equívocos e imprecisões, é o seu início de carreira, época em que convive proximamente com todos aqueles que, hoje, associamos à “geração de *Orpheu*”. A este período dedicaram-se já alguns estudos (cf. AYRES DE ABREU, 2014, 2015a, 2015b, 2015c, 2016), de que o presente artigo aproveita grande parte das referências que, destarte, para melhor legibilidade, se reduzirão aqui ao essencial. Todavia, as reflexões têm sido, necessariamente, embrionárias, porquanto condicionadas a um levantamento de dados ainda longe de exaustivo e à escassez de edições críticas das fontes musicais — e, já agora, sua execução prática e respectivo registo sonoro, como exemplarmente no-lo proporcionou *O violino d’Orpheu* (COELHO, 2015), recente projecto discográfico que veio pela primeira vez disponibilizar publicamente uma leitura rigorosa de obras fundamentais: o *Largo* e a *Sonata para piano e violino n.º 1*, ambas de 1912, a *Sonata para piano e violino n.º 2* e o *Trio*, ambas de 1916. Aos poucos, pois, reúnem-se condições para a compreensão do lugar e impacte de Ruy Coelho enquanto agente modernista, e a essa demanda procuram dedicar-se as seguintes linhas.

---

<sup>1</sup> Isto depreendemos das linhas e entrelinhas de inúmeras críticas e testemunhos publicados ao longo da vida de Ruy Coelho, como exemplarmente no-lo acusa o seu paradigmático opúsculo *Os grilos da “Seara”* (1931), resultado de prolongadas e irremediáveis contendas, alimentadas de superficialíssimo argumentário, com, dentre outros, Fernando Lopes-Graça (1906-1994).



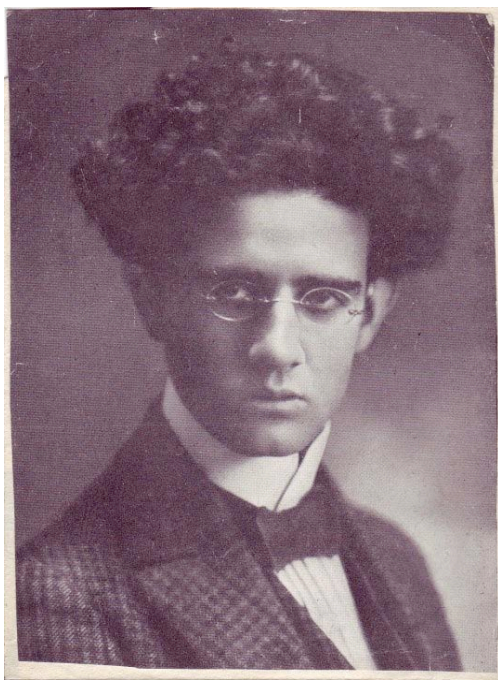


Fig. 1. Registro fotográfico de Ruy Coelho em 1911. Coleção particular.



Fig. 2. Captado por Victoriano Braga, em *Atlantida*, n.º 32, Lisboa, 1918.

O artigo centra-se no período compreendido entre as duas primeiras “sinfonias camoneanas”, estreadas respectivamente em 1913 e em 1917. Não obstante o facto de os sintomas aqui levantados se evidenciarem muito para além do período seleccionado, e de as relações e concretizações artísticas entre Ruy Coelho e demais figuras da sua geração continuarem a desenvolver-se pelos anos seguintes, creio ser suficientemente forte o contraste entre uma e outra obra, e suficientemente revelador o percurso que as medeia, para enfim procurar reflectir sobre *Orpheu*, música e Eurídice no diálogo que as fontes de que dispomos estabelecem com dois achados particularmente sugestivos: “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal”, conferência apresentada em 1922, e *Orfeu em Lisboa*, ópera-declamação-ballet-mímica composta entre 1963 e 1966.

### Deambulações

Quando Ruy Coelho regressa de Berlim em 1913, para onde partira em 1909, traz consigo uma “pasta cheia de partituras nervosas”, como lembrará mais tarde o escultor Diogo de Macedo, num texto em que se fazia ainda destacar a sua “petulância valorosa”, o seu “temperamento revolucionário” e a *Symphonia Camoneana*, “hino guerreiro e encorajante da linda aventura da geração a que pertencia o compositor” (MACEDO, 1942: 88). Obra programática, escrita com a colaboração de Theophilo Braga — a quem Ruy Coelho devia a mediação com António Augusto Carvalho Monteiro, o “Monteiro dos Milhões”, que assim se tornara mecenas do jovem estudante —, pretendia-se profeticamente inaugural de

uma carreira votada ao louvor da pátria e ao elogio da modernidade musical. Permeável à descoberta da *Sinfonia n.º 8* de Gustav Mahler e ao contacto com as experiências pantonais de Arnold Schoenberg, de quem Ruy Coelho chega a receber algumas lições, a partitura serviu como aparatosa demonstração de poder empreendedor e como manifesto de uma intrepidez experimental seguramente inédita e inaudita. Qual *happening* ou, permita-se-me ainda maior anacronismo, qual *flash mob*, a *Camoneana* terá reunido coro, orquestra e fanfarras *ad hoc* num total de aproximadamente cinco centenas de músicos aquando da estreia — e única apresentação — a 10 de Junho, “Dia da Raça”.

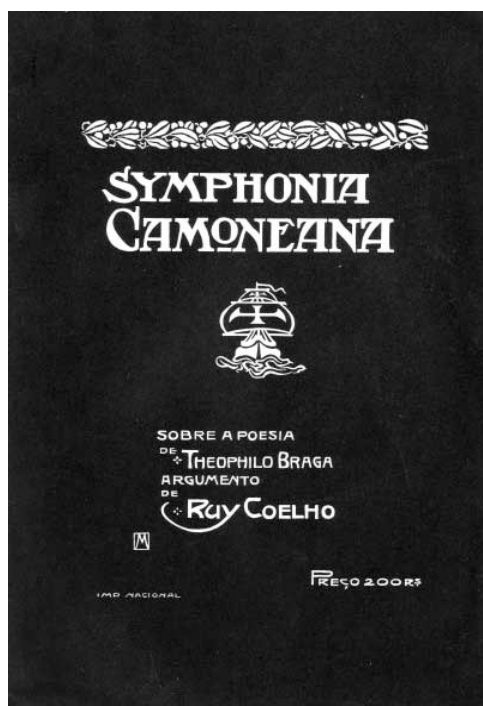


Fig. 3. Capa do programa de sala da *Symphonia Camoneana*. Espólio Ruy Coelho.

O novel compositor foi em geral satirizado ou recebido com incredulidade: havia quem confessasse ser difícil apreciar a obra “pelo simples facto [de] que nada compreendemos d’ella” e por ser “de tal forma confusa e *original* que leva a palma a tudo que até hoje se tem escrito no genero *ultra-moderno*”<sup>2</sup> (L. C., 1913: 138); para outro crítico, “[n’]aquelle poço de dissonancias, mal se distingue coisa que prenda a atenção” (MODESTO, 1913). Pouco depois, qual resposta indirecta à *Camoneana*, Júlio Neuparth faz publicar um texto contrapondo “modernismo” — em que, note-se a ingenuidade terminológica, destacava compositores românticos como Gabriel Fauré e Gustave Charpentier — a “futurismo”, que associava a Francesco Balilla Pratella: o primeiro caso seria “a mais eloquente prova de que se pode fazer musica [...] sem recorrer a processos incompreensíveis que nos arranham os ouvidos”, e no segundo haveria todo um “longo percurso sem um só

<sup>2</sup> Itálicos conforme o original.

acorde perfeito, nem uma só frase que nos acaricie o ouvido, ou entretenha o espirito” (NEUPARTH, 1913).

Outra foi a recepção de Ruy Coelho por parte dos artistas com ambições artísticas renovadoras. Victoriano Braga, “*compagnon de route* dos modernistas” (ZENITH, 2011: 11), oferece-lhe cópia dactilografada, com assinatura autógrafa, do episódio dramático *Extremo recurso*.<sup>3</sup> Fernando Pessoa regista encontros com o compositor no seu diário, mostrando-se “muito entusiasmado por o ouvir descrever a sua obra, agora patriótica”, e referindo-se mais tarde a uma “sinfonia das Caravelas”, talvez relacionada com os projectos sinfónicos do companheiro, que por seu turno lhe anunciara a intenção de musicar “Ó naus [felizes, que do mar vago]” (PESSOA, 2014: 126-132). Por este altura, ambos são caricaturados por Almada Negreiros para o II Salão dos Humoristas (cf. [SEM AUTOR], 1913b).

Depois da megalómana *Camoneana* seguiu-se *Serão da infanta*, ópera estreada em Dezembro na tentativa de seduzir o poder político e de acalmar os ânimos da crítica por via de uma linguagem “à maneira de Massenet e Puccini” (S. T., 1913: 4), conseguindo assim Ruy Coelho “impôr-se á opinião rebelde e acéfala do nosso meio pequenino de literatura e arte”, com:

[...] musicas de encanto[,] toadas de sentimento, motivos de graça, curvas de som, que se erguem, mais alto e mais, em girandola, num alegre vivo, como grinaldas, para, em breve, se esfolharem mansamente e acariciarem, num deliquio de extase, o ar morno da noite...

Ao longe, vagamente, um solo de harpas, melodico, subtil, abre a amfora dos seus perfumes de som, que se disseminam e alastram em nebulosa remotissima...

(COBEIRA, 1913: 378)

Mário de Sá-Carneiro — que por esta altura lhe oferece um exemplar de *Dispersão*, com dedicatória “Ao admiravel compositor [...] com extrema simpatia e apreço” —, José Pacheco, Mário Beirão, Carlos Franco, João do Amaral e outros amigos avançam com uma subscrição pública para pagar as despesas contraídas em tão melíflua récita. Confiante no sucesso potencial além-fronteiras da *Camoneana*, o compositor parte em época natalícia para Paris com o sonho de aí apresentar a sua obra, mas não leva consigo o esperado lucro de *Serão da infanta* que, pelo contrário, revelara-se novo descalabro. A obstinação messiânica por uma vitória artística espiritual, concretizada em redentora obra musical, idealizava-se agora sob o sacrifício de um exílio auto-imposto:

E se depois d’isto tudo, não consigo nem a audição da Symphonia [...] tenho o recurso mais bello que pode querer um homem da minha condição: Volto para a minha terra, e faço-me como antigamente embarcado. E ahí longe da imbecilidade apavoneada comporei a Tetralogia do Mar. [...] Dou o pontapé n’essa cambada, e vou para o barco — Depois então ao fim de 8 ou 10 annos quando tiver acabado a grande-obra, virei aqui e a Berlim, impô-la.

(COELHO, 1914)

<sup>3</sup> Este documento, datado de Junho de 1913, acha-se depositado, sem cota, no Espólio Ruy Coelho.

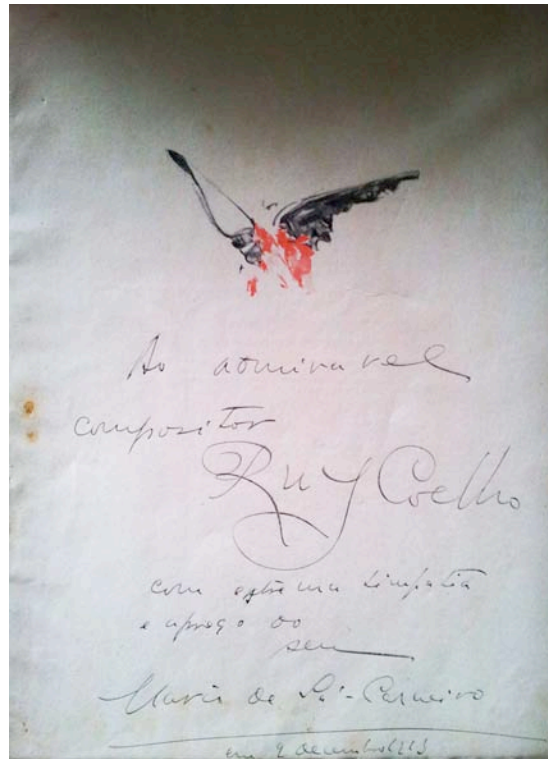


Fig. 4. Dedicatória de Sá-Carneiro num exemplar de *Dispersão*. Espólio Ruy Coelho.

Tenta ainda a intercessão de Theophilo Braga e dos ilustres republicanos Xavier de Carvalho e Magalhães Lima. Nada consegue. Entretanto começa a compor uma *Symphonia Militar*, “canto heroico ao espirito da liberdade da nossa Raça”, para ser cantada e tocada no próximo 10 de Junho, na Rotunda, à noite, por um conjunto de mil militares e seus “instrumentos de guerra”, e para ser ouvida por um público de sessenta mil pessoas: “verdadeira apothese” bem afim dos preceitos artístico-belicistas de Marinetti...

Regressará a Portugal por volta de Março de 1914 sem *Camoneana* em Paris e sem *Militar* em Lisboa. Restava-lhe satisfazer as necessidades de subsistência mediante actividades pianísticas em casinos, em termas e noutros contextos marginais, voltando a tentar a sorte com a reposição de *Serão da infanta* e a estreia de uma nova ópera, *O Vagamundo*, que também se perdeu e sobre a qual pouco se conseguiu apurar<sup>4</sup>. A desolação de Ruy Coelho coincidiu, no seu pior momento, com o eclodir da I Grande Guerra; motivado por ambas as fatalidades, escreve, em Agosto, uma crónica musical feita enigmática descrição de um sonho apocalíptico em torno de um compositor, Malmoral, e de sua obra tão devastadora quanto o seu grito: *Finis Humanitates*.

<sup>4</sup> O *Vagamundo* partia de um poema de Lutegarde de Caires, e ambas as óperas se programaram em festa de homenagem à cantora Cezarina Lira, sob a direcção de David de Souza, no Politeama, a 8 de Julho de 1914. Cf. [SEM AUTOR], 1914.

O referido retiro de oito a dez anos, todavia, não se cumpriu. De volta ao Chiado, regressam ambições de vanguarda: o mesmo Ruy Coelho que havia ficado horrorizado com *Pauis* no ano anterior projecta agora uma sessão de música moderna sobre paúlismo e, depois, sobre interseccionismo. Um manifesto assinado por Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, Pacheko, Jorge Barradas, António Ferro, entre outros, dirigindo-se ao Visconde de São Luiz de Braga, influente empresário teatral, apela por esta altura à execução de um *Hymno aos Soldados de Portugal*, de Ruy Coelho — obra provavelmente relacionada com o projecto da *Symphonia Militar*...<sup>5</sup> Novamente, nada disto se concretizará. Falhando um concurso para pensionistas no estrangeiro e incapacitado de levar avante os seus projectos mais arrojados, e ainda sob o peso das polémicas que envolveram a *Symphonia Camoneana* e *Serão da infanta*, distribui folhas volantes e faz-se presença regular na imprensa atacando com virulência os meios musical e político. Chega a pedir ao célebre Paul Dukas um comentário sobre um quarteto de cordas do já citado Júlio Neuparth, o que consegue e faz publicar; como Neuparth são criticados vários professores do Conservatório, e Ruy Coelho ousa mesmo arrasar a consagrada autoridade de Vianna da Motta, satirizando o *Scherzo* da sinfonia *À Pátria* (“dominante, dominante, tonica, tonica, dominante, dominante, tonica, tonica — repete, pum-tá-tá, pum-tá-tá, — a menor, — ora-agora-viras-tu” (COELHO, 1915: 32)... e nem mesmo Pedro Blanch, o maestro que dirigiu a *Camoneana*, escapa a uma severa caricatura:

A sobreposição de dois accordes diferentes torturava aquele “Kapelmeister”. E uma phrase paráda e longa, quasi lhe congestionava o cerebro. [...] [Os] musicos hespanhoes não dispensam o «colorau» e as “Malaguenhas”! [...] No dia do ensaio geral já era um cadáver quem dirigia a execução da minha Symphonia.

(COELHO, 1915: 8)

Aos críticos de sua obra acusava a ignorância ante os clássicos e a actualidade da nova música: “nunca ouviram os ‘Primitivos’[,] a ‘Falange Russa’[,] a potente geração symphonica de Beethowenn — Bruckner — Mahler, os modernos coloristas francezes, os Impressionistas, desconhecem o esforço audaz de Schönberg e Satie” — e, sobretudo, acusava-os de não entenderem o seu projecto como urgente e fatal culminar de uma superior genealogia musical — germanófila, por sinal — que se iniciara com Beethoven:

[...] não sentem mesmo as palavras do filosofo alemão: “É preciso mediterranisar a musica”[,] não sentem a “Raça”[,] não veem a relação entre um verso de Camões, “Eu canto o peito ilustre luzitano” e as tendencias symphonicas iniciadas por Beethowenn na “Heroica”[,] passando pelos “Nibelungen” de Wagner, pela “Vida de um Heroe” de Strauss, pela VIII de Mahler, até

<sup>5</sup> Estes projectos são referidos em missiva de Sá-Carneiro para Pessoa, a 2 de Dezembro de 1914 (cf. SÁ-CARNEIRO, 2004: 234). O manifesto foi leiloado em 2012; uma breve descrição foi publicada no catálogo então divulgado (cf. [SEM AUTOR], [2012]).

á formação das teorias cheias de “Raça” de Marinetti, o chefe do Futurismo, o que fatalmente, levando Portugal a integrar-se neste movimento, trará á Musica a criação duma obra monumental resultante das profundas características da “Raça Portuguesa”. Não veem que depois da Tetralogia da Terra, de Wagner, Portugal, fatalmente creará a Tetralogia do Mar!

(COELHO, 1915: 32-33)

Tais farpas são reunidas em *Carta a um compositor célebre*, opúsculo impresso no início de 1915 que oferece aos seus amigos próximos.<sup>6</sup> Neste ano, o de *Orpheu*, o seu nome é anotado por Pessoa numa (provável) lista de assinantes e divulgadores (cf. PESSOA, 2009: 501-506), e Ruy Coelho, no *Jornal da Noite*, satiriza um concerto com obras de Vianna da Motta reduzindo o célebre pianista à imagem de um “braço, vestido de casaca”, dançando no “palacio do Vice-Rei”, assim parafraseando parte de 16, poema publicado na célebre revista e mais tarde republicado em *Indícios de oiro*.<sup>7</sup> Também se mantém próximo dos seus colegas quando Júlio Dantas mimoseia os criadores do segundo número da revista com o título de “paranóicos”, contra o que assina, com Almada e Pacheko, a convocatória do “Grande Congresso de Artistas e Escritores da Nova Geração para protestar contra a modorra a que os velhos a obrigam”, realizado na cervejaria Jansen, na sequência do qual Almada escreve o célebre *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, em cujo rol de visados se mencionava, qual eco do desentendimento havido com Ruy Coelho, o já referido Blanch.

Musicalmente, há registo de alguma actividade pianística com repertório tardo-romântico, sendo neste contexto assaz elogiado pela crítica, e, como compositor, logra publicar um *Fado* para piano de intenção plausivelmente comercial. Começam também, nesta altura, a surgir indícios da sua proximidade com Affonso Lopes Vieira, com quem enceta um projecto de criação do *Lied* português enquanto “retrato de uma sentimentalidade descomplicada” (CARDOSO PEREIRA, 2009: 597) — para aproveitar uma justa descrição referente à obra do poeta — e enquanto procura de uma comunicabilidade que, recusando a via folclorizante, tanto absorve fórmulas técnicas de tradição erudita como elementos de cariz popular. Esta senda neo-romântica — assim adjectivamo-la à falta de melhor termo, e com a ainda ligeireza com que folheámos as obras, e ainda “apesar da inércia com que certa crítica prolonga o preconceito de entender a qualificação de ‘neo-romântico’ como labéu de retoma serôdia do expressivismo romântico e como *capitis diminutio* no âmbito da axiologia estético-literária” (SEABRA PEREIRA, 2004: 359) — parece culminar na publicação de *Canções de saudade e amor*, em 1918, ciclo celebrado pelos então jovens compositores Ivo Cruz e António Fragoso — figura mítica que faleceu nesse fatídico ano e que seria lembrada como um d’“Os Mortos da Geração Nova”

<sup>6</sup> Achou-se um exemplar no Espólio José Pacheko, com dedicatória ao “caro amigo” e “brilhante espírito”, datada de 22 de Janeiro de 1915, e um outro no Espólio Fernando Pessoa (Casa Fernando Pessoa, Lisboa), com dedicatória de 2 de Fevereiro de 1915.

<sup>7</sup> O recorte, identificando como sendo do *Jornal da Noite* (20/04/1915), acha-se num conjunto coligido por Mário de Sá-Carneiro, agora depositado no Espólio Fernando Pessoa (Biblioteca Nacional de Portugal).

no primeiro suplemento da *Contemporânea*, em 1925. Ora o mesmo espírito revelava-se já, também, na *II Symphonia Camoneana*, partitura que integrava duas das canções do ciclo e que estaria já completa em Dezembro de 1915, mas que, à excepção de um seu excerto,<sup>8</sup> não seria estreada senão em 1917 — altura em que, apesar de a linguagem empregue ser muito menos ousada do que a da anterior sinfonia (fosse linear a história do “primeiro modernismo” e veríamos nisto um afastamento estético face aos seus correlegionários), Ruy Coelho merecerá almoço de homenagem por Almada, Santa-Rita, Pacheko, Victor Falcão e João do Amaral, entre outros, e verá ainda a sua música adjectivada de “ultra-moderna” (cf. QUINTELA, 1917: 92).

Esta sucessão de insucessos, de adiamentos e de derivações estéticas faz-nos perguntar sobre que obras de Ruy Coelho terão afinal configurado momentos marcantes num quadro musical de cariz modernista. Como vimos, durante os dois anos que se seguiram à estreia da megalómana *Symphonia Camoneana*, e a menos que novos dados venham contradizer esta percepção, foram mais modernistas as intenções goradas e as polémicas de imprensa do que a efectiva prática musical do *enfant terrible*. Estranhamente, dentre as “partituras nervosas” que trouxera de Berlim nenhuma outra parece ter-se apresentado durante estes anos. Dentre outros títulos, mantiveram-se formidavelmente emudecidos o ciclo *6 Kacides Mauresques*, testemunho de contacto com *Estampes* e *Chansons de Bilitis* de Debussy, e a que é ainda irresistível associar a xilogravura *Mauresques* de Amadeo; *Largo*, aforística e pantonalmente schoenberguiano; o bailado *A princeza dos sapatos de ferro*, devedor de *Pétrouchka* de Stravinsky; ou mesmo a primeira *Sonata para piano e violino*, cujas frases nervosas, para aproveitar a descrição de Romain Rolland (cit. em [SEM AUTOR], 1913a), lembram Richard Strauss, e que, nalguns passos, como já notado, soam qual premonição de Prokofiev (AZEVEDO, 2010: 42).

Ora o ano de 1916 parece responder com especial pertinência a esta questão. À parte a tentativa de uma opereta, *Margarida do Adro*, o compositor procura, sob a influência do pensamento de Jaques-Dalcroze, a realização de bailados de câmara como a *Historia da Carochinha* e *O Sonho da Princesa na Rosa* — este último lembrado em reportagem da *Ilustração Portuguesa* (cf. [SEM AUTOR], 1916a), em que se publicou a única fotografia de que há memória com a presença, no mesmo espaço, de Almada Negreiros e de Ruy Coelho, cujo nome é omissso no texto e na legenda — e duas outras obras de câmara vêm enriquecer sobremaneira o catálogo do compositor: um trio para violino, violoncelo e piano, e uma segunda sonata para piano e violino.

---

<sup>8</sup> Um dos seus andamentos, a “égloga” *Na fonte dos amores de Ignez (na madrugada)*, é apresentado em Março de 1915, no Teatro Politeama, numa festa de homenagem ao maestro David de Souza.



Fig. 5. Almada Negreiros, Ruy Coelho e as bailarinas de *Sonho da Princeza na Rosa*, fotografados para a *Ilustração Portuguesa*, n.º 528, 1916.



Fig. 6. O compositor rodeado de alguns dos intérpretes de *Historia da Carochinha*, em 1916. Coleção particular.



O *Trio* é estreado a 24 de Fevereiro na Liga Naval, revelando “originalidade” e “recorte moderno” (S. T., 1916), ainda que de forma mais reservada do que a ensaiada na *Camoneana* ou na primeira *Sonata para piano e violino*. Debalde a contenção, Rey Colaço, dedicatário, numa revista musical madrilena, descreve-a como “um interessante trio, de moderníssimas tendências” (cit. em [SEM AUTOR], 1916b). A sintaxe é tonalmente mais clara, de condução mais evidente, o melodismo mais contido e gracioso, a execução instrumental menos virtuosística, a estrutura formal mais sóbria e expectável — apesar de haver, é certo, sobretudo no terceiro andamento, momentos de brusca não-modulação, de incrustação de acordes estranhos à tonalidade global de dó maior — donde alguma graça pontualmente bitonal —, e também de alguma excentricidade tímbrica. Com efeito, segundo um crítico, o *Trio* “nada tem que aproveitar, na louca extravagância com que as frases, ou antes, as notas, se sucedem e sobrepõem, sem que consiga apreender-se uma ideia, por pequena que seja, que nos guie no temeroso labirinto dos seus tres andamentos” (AVELAR, 1916: 689-690).

Depois, a 8 de Novembro de 1916, Ruy Coelho termina a *Sonata para piano e violino* n.º 2. Escrita num só andamento, configura-se como corpo irregularmente compósito em que os mais contrastantes gestos técnicos e ambientes evocativos se sucedem e coexistem, ora lembrando o aparato tímbrico de carrilhões ora uma expansividade lírica de singular candura, harpejos de exóticas distorções harmónicas, marchas marteladas contra melodias de extrema angulosidade, a solidão atonalmente expressionista feita monodia hesitante ou sombria polifonia, uma fuga pantonal a três frenéticas vozes ou mesmo ecos desfigurados do início da *Sonata* para piano de Liszt, em que as pausas, ante a desintegração dos materiais sonoros, ganham espaço dramático “de forma a que o lento, a expressão estática, — o silêncio — por contraste máximo, alcançam finalmente todo o seu poder infinito de evocação” ... e, enfim, tudo isto entrecortado, truncado ou subitamente diluído em inesperadas não-cadências: em suma, como de novo diria Ruy Coelho, “simultaneísmo da rítmica, da cor, da linha e da ideia em sínteses rápidas de vertigem” (COELHO, 2016 [1922]: 71). Por outras palavras, simultaneidade de materiais e de emoções como recurso anti-dogmático de princípios técnicos que, destarte, se anulam como tal e se valorizam como sensações tão-só, na aparência intuitivamente urdidas. Desta anulação de princípios evidencia-se a recorrente ofensiva à sintaxe tonal, tal como preconizado em reflexão autógrafa, localizada em página solta cujo restante caderno se perdeu: Ruy Coelho concede a dó maior — qual cor branca, reunindo em si todas as cores — a universalidade sobre todos os sons (os então conhecidos e os que viessem a surgir), podendo assim “afirmar-se que não ha tons affastados e que se pode modular logo directamente para todos os tons; seja qual fôr o ponto de partida”<sup>9</sup> — ideal não muito distante, afinal, do que se reclama em alguns passos do manifesto *La musica futurista* (BALILLA PRATELLA, 1986 [1911]).

<sup>9</sup> Esta página solta acha-se, sem cota, no Espólio Ruy Coelho. Deverá datar de 1917, dada a sua presumível relação com um curso de música na Liga Naval adiante referido.

A multitude de recursos da partitura e a forma como se apresentam lembram igualmente o projecto sensacionista de Fernando Pessoa, ao centrar-se na sensação em si como meio e fim de criação e leitura de uma arte (cf. PESSOA, 1966 [circa 1916]: 134-138), podendo ainda referir-se o ideário interseccionista no primado da intersecção multiplicativa de valores interartísticos e da intersecção da sensação com o próprio objecto sentido (in LOPES, 1993: 265-266; datável de 1915). Nesta assumpção, a segunda *Sonata* de Coelho soa como manifesto em potência no seu primado da sensação como meio e fim, o objecto sonoro por ele mesmo e a nossa sensação dele *nele* vertida: em inúmeras passagens, ao invés de frases lógicas e cadências expectáveis segundo a sintaxe romântica tradicional, há para o ouvinte objectos que se fazem e se desfazem irracionalmente como sensações indomadas; quase como paradoxo, à falta de programa há música “pura”, mas sem lei que lhe ofereça arquitectura por nada que não apenas o usufruto da sensação — o que, de novo, lembra Pratella: é mister considerar-se “le forme musicali conseguenti e dipendenti dai motivi passionali generatori” (BALILLA PRATELLA, 1986 [1911]: 550-551).

A proximidade com os actores de *Orpheu* mantinha-se estreita em 1916. Temos registo de várias cartas parisienses de Sá-Carneiro, endereçadas a Pacheco e a Pessoa, em que o escritor lhes pede para cumprimentar os seus amigos, Coelho inclusive. A 5 de Dezembro — menos de um mês depois de terminada a *Sonata*, portanto —, Almada organiza em sua casa um jantar de homenagem a Amadeo em que Pessoa, Pacheco e Ruy marcam presença. Quando o compositor visita a exposição de Amadeo na Liga Naval, acompanhado do pintor e de Almada, salva os seus amigos do contacto inoportuno com o crítico Alfredo Pimenta. Também Falcão lembra “Amizades do Ruy e José Pacheco” e “Blagues do Santa-Rita” em missiva para Amadeo, a 28 de Dezembro (cf. PIRES, 1993: 135-136; SÁ-CARNEIRO, 2004 [1916]: 345; ZENITH, 2015: 144; PAMPLONA, 1983: 70-71; VASCONCELOS, 2016: 304).

Não teria sido oportuno fazer estrear esta sua partitura no contexto da exposição de Amadeo — cuja obra, aliás, tem também motivado reflexões na sua eventual relação com o ideário sensacionista (cf. SOARES, 2015)? Podemos até perguntar se a coincidência de datas entre a composição desta sonata e a exposição de Amadeo não o pressuporia já: afinal, por que razão se lançaria Ruy Coelho, naquele período, à composição de uma obra tão peculiar? Certo é que a estreia se deu apenas, aparentemente, a 9 de Maio de 1917, no São Carlos, num concerto em que um crítico a descreveu como “mais uma obra de estylo charivarico, do genero d’aquellas de que Ruy Coelho é useiro e vezeiro” (AVELAR, 1917) — ao passo que algumas das *Canções de saudade e amor*, no mesmo evento apresentadas, mereceram elogioso destaque.

Seria preciso esperar até 1924 para ouvir de novo esta obra em Portugal, num evento em que, acompanhada da estreia nacional da primeira *Sonata para piano e violino*, integrou a parte musical d’*A Idade do Jazz-Band*, conferência de António Ferro promovida pela *Contemporânea*... Antes disso, em 1922, Ruy Coelho

(como também António Ferro, aliás) viajou para o Brasil, contactando com, dentre outros, Carlos Lobo de Oliveira, que lhe reserva o direito de musicar o bailado *Christmas Cake* e que o faz co-dedicatário da obra (juntamente com Ronald de Carvalho, Almada Negreiros, António Sardinha e João do Amaral).<sup>10</sup> O momento mais importante desta viagem deu-se no Rio de Janeiro com “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal”, conferência que precedeu, sintomaticamente, a estreia internacional da *Sonata para piano e violino n.º 2*. O texto da conferência (COELHO, 2016 [1922]) é, apesar de incompleto, um extraordinário testemunho da sua época e da geração a que pertenceu o compositor, qual panorâmica em que se destacam menções a Santa-Rita, Almada, Pacheko, Eduardo Vianna, João do Amaral e Victor Falcão, e em que tece algumas considerações pessoais sobre como criar uma música simultaneamente portuguesa e moderna. Acha-se no manuscrito, para além disto, uma confissão particularmente reveladora... Lá iremos.

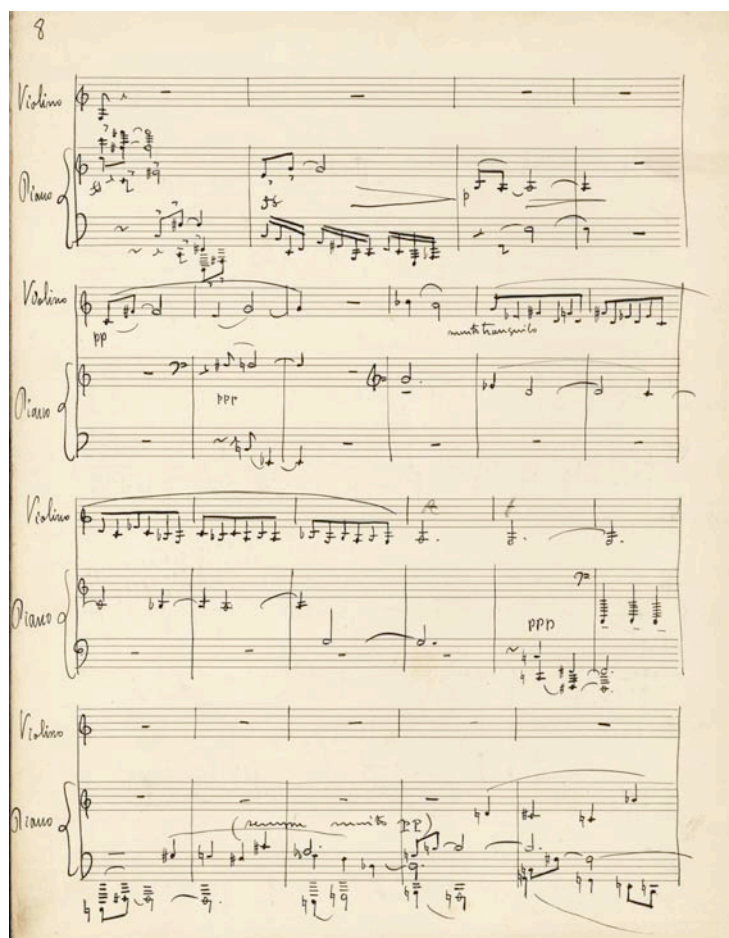


Fig. 7. Excerto do manuscrito autógrafa da *Sonata para piano e violino n.º 2*. Espólio Ruy Coelho.

<sup>10</sup> Conforme documentação autógrafa de Carlos Lobo de Oliveira, assinada a 27 de Janeiro de 1923, e depositada, sem cota, no Espólio Ruy Coelho. Note-se que *Christmas Cake* é depois publicado em *Athena 4*, de Pessoa e Ruy Vaz, em 1925, com dedicatória ligeiramente diferente: “A Ronald de Carvalho, Homero Prates, Aggripino Grieco, Ruy Coelho, João do Amaral, José Osorio de Oliveira, em lembrança de camaradagem no Brasil” (LOBO DE OLIVEIRA, 1925: 125).

## Revisitações

Diz-nos Eduardo Lourenço que, “paradoxalmente, em termos míticos e, ao mesmo tempo, biográficos, esse Orpheu — pelo menos para quase todos eles — era um Orpheu sem Eurídice” (LOURENÇO, 2016: 445). Arnaldo Saraiva havia já sublinhado uma outra constrição de ausência: a da orfandade (em Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, Côrtes-Rodrigues, e de certa forma também em Santa-Rita), lendo no *corpus* destes autores obras atravessadas

[...] por sentimentos e pensamentos que definem uma orfandade essencial, uma vida fantasmática, errante ou “sem suporte”. O nome *Orpheu* ganha assim a imprevista ressonância que vem não só da paronomásia, porque pode vir da etimologia. Como disse Alain Rey, “na ausência de etimologia segura, podemos perguntar-nos se *Orpheus* não é um derivado de *orphanos*, ‘privados de’”.

(SARAIVA, 2015: 15)

Curiosamente, podemos juntar Ruy Coelho a esta enumeração: também ele perde ainda jovem um ascendente — no seu caso o pai, barqueiro em Alcácer do Sal.<sup>11</sup> Mas, aproveitando as ideias de Lourenço e de Saraiva, pode *Orpheu sem Eurydice* ser uma forma outra de orfandade? E de que *Eurydice* estaria este *Orpheu* privado?

Avancemos até 1962. Talvez como rememoração de quanto produziu durante a sua juventude, Ruy Coelho faz finalmente estrear *Largo*, precisamente meio século depois de o ter composto. No ano seguinte, estes dois minutos e meio de música são transcritos para orquestra, integrando *Calendário (impressões dum parque de Lisboa)*, um conjunto de sete “quadros sinfónicos”. E é também em 1963 que o compositor se lança à composição de *Orfeu em Lisboa*, a sua última obra musicodramática de grandes dimensões — de resto, pouco mais comporá até ao final da sua vida. Estranhamente — porque caso único no seu catálogo de mais de vinte títulos operáticos —, *Orfeu em Lisboa* é anunciada como ópera-declamação-ballet-mímica, qual *Gesamtkunstwerk* derradeiro, e a este insólito acresce um libreto que, escrito pelo compositor num português tão magro em léxico e recursos estilísticos quão inquietantemente penumbroso em significação, nos oferece bizarro itinerário, “por vezes difuso numa floresta de elementos cuja função redundante rocambolesca” (FIALHO, 2001: 229). Ensaie-se aqui uma sinopse.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Não nos foi possível confirmar a data exacta em que Ruy Coelho perde o pai. A orfandade e as dificuldades económicas da família são mencionadas em carta de Alexandre Rey Colaço a 13 de Novembro de 1918, preservada sem cota no Espólio Ruy Coelho.

<sup>12</sup> A sinopse e respectivas citações prepararam-se a partir das partituras manuscritas autógrafas, depositadas sem cota no Espólio Ruy Coelho.



Fig. 8. Desenho de cenário para a barraca de feira de *Orfeu em Lisboa*. Não assinado<sup>13</sup> nem datado. Espólio Ruy Coelho.



Fig. 9. Desenho de cenário para a *Boîte d'Or* de *Orfeu em Lisboa*. Não assinado nem datado. Espólio Ruy Coelho.

Primeiro acto: numa barraca de feira, enquanto o povo vai chegando, um espalhafatoso Parlapatão anuncia o espectáculo e explica a trama: Orfeu chegará a Lisboa sem saber como veio, nem por que razão, e será então conduzido, primeiro, ao Inferno, de lá trazendo Eurídice, acalmadas as fúrias e vencendo o Diabo com a sua lira, e, depois, à Boîte d'Or, onde encontrará uma Eurídice moderna, amada dos

<sup>13</sup> Segundo o programa de sala da estreia do primeiro acto, em 1964, conservado sem cota no Espólio Ruy Coelho, as “maquetas dos cenários” são de Raul Coelho, filho do compositor, e os “cenários, luzes e arranjos de cena” são de Alfredo Furiga.

fadistas e dos elegantes, que fuma, bebe e joga. Orfeu, ao chegar, parece de facto não ter vontade própria: é Parlapatão quem o conduz. A primeira viagem prossegue como previsto e Orfeu consegue levar Eurídice até aos Campos Elíseos. A segunda viagem não corre tão bem: ouve-se fado, as pessoas “bem” dançam uma valsa, bailarinas dançam *zapateado* e um *toreador* aproxima-se de Eurídice, que ignora Orfeu... À insistência do poeta, o dono do *cabaret* responde com arma branca. Só depois de morto consegue Orfeu o abraço de sua amada.

Segundo acto: a mesma barraca de feira, os mesmos espectadores. Parlapatão avisa: “Venham ver a continuação! Afinal Orfeu não sucumbiu!”... Com efeito, vêmo-lo ser levado para “o Alto da Colina do Lago Azul”, onde começa um cortejo de julgamento à luz baça dos archotes. Orfeu é trazido por sátiros e bacantes e seguido por um cão, um burro, uma galinha, um mocho — isto é, figuras da Boîte d’Or metamorfoseadas. Começa a serenata dos “Noctívagos de Lisboa”, que vêm assistir ao julgamento. Então, o mocho chia para Orfeu: “Porque não chias como eu?”... A galinha cacareja, o burro zurre, o cão ladra, todos com questões similares. Ouvem-se as doze badaladas. Atraído pela vozearia aparece um cisne, que vem para salvar Orfeu mas, dardejado pelo olhar do mocho, cai morto. Sátiros, bacantes e animais ordenam que Orfeu vá para o Inferno. Lá chegando, rodeado por todos, é agarrado pelos diabos que o tentam levar para a “Gruta do Fogo”. Clamando por Eurídice, chega enfim a sua amada, trazida por Amor, por quem é agora conduzido: “Vem para o jardim das quimeras onde as flores florescem sempre”. Dirigem-se então para a eterna primavera. As flores dançam. As flores florescem sempre...

Terceiro acto: a mesma barraca de feira, os mesmos espectadores. Parlapatão avisa: “Venham ver a continuação! Orfeu, levado pelos deuses, vai a caminho do Olimpo!”... Até lá chegar, Orfeu e Eurídice passam por um sapal que brilha aos reflexos intensos do sol poente. Rãs e outros batráquios, sapos e ralos — de novo os frequentadores da Boîte d’Or metamorfoseados —, saltam, dançam, coacham. Depois do sapal, passam pelo “Vale da Maceira”, onde bruxas dançam de noite em volta de um velho poço sem fundo. Ao romper da manhã, os viajantes deparam com três meninas debaixo de um laranjal: “uma está com uma roca, a fiar; outra, doba, doba, dobadoira; e a do meio dedilha uma lira”. Chegam, finalmente, ao Olimpo. Os deuses rodeiam o casal em cortejo solene, que é levado para junto de Júpiter pela mão de Vénus. O deus-mor manda trazer os animais que julgaram Orfeu e sentencia: “o Mocho que nunca mais possa ver a luz do Sol”, “a Galinha que cacareje sempre que ponha ovos”, “o Burro que seja sempre burro e que lhe ponham albarda”, “o Cão que seja cão e que lhe ponham açaimo”. Quando os animais saem, todo o Olimpo ri. E Júpiter remata: “Ergamos um Hino à luz, à Verdade”.

Não sendo propósito deste artigo interpretar todas as nuances deste insólito libreto, cumpre destacar alguns aspectos. Primeiro, Orfeu não tem vontade

própria. Quem o guia? Ora Parlapatão, ora Amor. Parlapatão é um feirante perspicaz, mestre publicitário, narrador omnipresente que vai explicando aos actores-espectadores a peculiar sucessão de artifícios em curso como se eles não fossem capazes de perceber o que se passa (e seria oportuno perguntarmo-nos se, de facto, nós, espectadores reais, percebemo-lo)... Já Amor é presença subtil e fugaz, mas a única capaz de resgatar Orfeu do Inferno, trazendo-lhe a Eurídice mundana — eis curiosa inversão de papéis. Quanto à Boîte d’Or, somos nela confrontados com os caprichos da boemia, o superior desdém do prazer e do vício ante a lira do poeta, e os seus frequentadores metamorfoseiam-se em diversos animais a cuja posterior condenação olímpica não pode negar-se irónica e arguta lapalissada: “o burro que seja sempre burro”... Esta tensão entre sofrimento e inevitabilidade parece ser, de resto, *the missing link* com o subtítulo “Ópera de Job”, anunciado num cartaz torto que Parlapatão procura endireitar ao subir o pano do primeiro acto e que, significativamente, retoma a célebre história do Antigo Testamento, tortuosa prova de amizade para com os seus próximos, tortuosa prova de fé para com o divino...

O que nos diz a partitura? Se *Orfeu em Lisboa* se contrói em palco como um espectáculo dentro de outro espectáculo, numa sucessão interpenetrativa de cortinas a reforçar máscaras e ironias entre o espectador e o artifício, também à partitura consignou Ruy Coelho um peculiar exercício de recontextualização de múltiplos tempos e espaços, incorporando auto-citações de, entre outras fontes, *A princeza dos sapatos de ferro* e a *Symphonia Camoneana*... Mesmo a representação da feira é mote recorrente ao longo do percurso do compositor, que já em 1908 apresentava, para orquestra, uma *Tarde de feira*, e que em 1912 ambicionava refazê-la como “partida aos exclusivistas”, procurando “[s]entimentos, côres, gestos, rythmos, impressionismos, realismos, interiores de barracas, mysterios, palhaços, poeira, sol quente, aleijados, gritos d’horror, d’ironia, o diabo” para “acabar com principios n’uma arte tão livre como por excellencia o é a Musica!” (COELHO, 1912). Este seria, aliás, provavelmente, o *Bailado da feira* que se anunciava “em preparação” em *Portugal Futurista*.<sup>14</sup> Neste quadro, qual último grande fôlego de um compositor que cuidou da sua produção como quem persegue uma missão fatalmente inexorável, *Orfeu em Lisboa* parece bem um gesto que, mais do que releitura, serve de espelho autobiográfico para um premeditado fim artístico.

E se Eurídice for Música? Ou se for Eurídice a própria Arte? Como a música-arte impossibilitada de se fazer cumprir em *Música surda* de Amadeo (cf. VASCONCELOS, 2016: 220-221), a Eurídice de Ruy Coelho é presença absolutamente muda do início ao fim da ópera... Eurídice é uma ilusão, uma inexistência a que este Orfeu se dedica com alguma ingenuidade, sem saber sequer onde buscá-la. A busca fá-la mediante as ordens de um destino caprichoso, corporalizado num espalhafatoso

<sup>14</sup> Em 1930 apresentará, efectivamente, um bailado intitulado *A feira*, e em 1957 um *Auto da feira* sobre Gil Vicente, mas não dispomos de dados para confirmar relação entre estes títulos.

Parlapatão, que o faz passar pelas mais bizarras e fantásticas experiências. Pontualmente, a busca prossegue com a graça anímica de um Amor que o eleva ao eterno idílio, eterno sonho, eterna primavera — mas, note-se, não ao Olimpo. Pelo caminho, os que lhe são próximos e os que assistem com desdém à sua procura por um ideal maior — eis Job, eis o *cabaret* quotidiano — tornam-se os seus próprios julgadores, levando-o ao inferno. No fim, todos se vêm condenados, pasme-se, a ser aquilo que são, mas Orfeu, que é Job, que é Ruy — curioso jogo linguístico-ontológico<sup>15</sup> —, consegue enfim chegar à utopia politeísta na companhia de sua musa.

Com efeito, segundo as notas de programa, *Orfeu em Lisboa* procurava reflectir sobre “o conflito entre o artista que procura os caminhos que têm florescido desde os mais antigos tempos, e o panorama de certa frivolidade dos tempos modernos”.<sup>16</sup> Parlapatão bem avisava, no primeiro acto, que “n’estes tempos o Inferno é diferente”: “Vai, Orfeu, à Boîte d’Or, e verás como o Inferno ali é outro”. Como reza a célebre expressão “o inferno são os Outros” (SARTRE, 2013 [1944]: 53), a visão de Orfeu enferma da visão dos companheiros (Parlapatão, actores-espectadores e espectadores-reais *y compris*) e da visão que lhe transmitiu o mundo no seu processo de descoberta de si próprio. A viagem de *Orfeu em Lisboa* é tanto a do artista em busca do seu ideal artístico como a nossa em busca da nossa verdade última, seja o que isso for — e os outros, e o mundo, são enfim o inferno em nós, fonte permanente de tensão e contingência, fonte e causa de um encontro possível apenas através de uma *conditio irrealis*: a via olímpica. Como confessava Almada, a propósito das comemorações do meio século de *Orpheu* — isto é, na mesma época em que Ruy Coelho compunha *Orfeu em Lisboa* —, os “companheiros do ‘Orpheu’ foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum” (NEGREIROS, 2016 [1965]: 502).

A Boîte d’Or pode neste sentido ser lida como ressonância de *Orpheu* ou daquilo em que *Orpheu* teria degenerado, para o compositor, no defluir do tempo. Isto é, símbolo de uma senda artística de ideais elevados que se resumia agora — ou que se subjugara, em seu tempo — à mundanidade de desígnios menores de que o fado, o *zapateado*, as valsas de salão são signos representativos. Mais do que isso, e finalmente aproveitando o testemunho do compositor na referida conferência de 1922, a Boîte d’Or pode ser lida como símbolo das “preocupações estéticas [da geração], e [sua] direcção espiritual; ~~e até mesmo, porque não, as suas desilusões, desenganos e falência estética~~” (COELHO, 2016 [1922]: 67) — desilusões, desenganos e falência estética que ousou pensar mas rasurou, quem sabe se porque, a mantê-lo, formularia sensível e inoportuna contrariedade face à tese com que terminaria o depoimento:

<sup>15</sup> Orfeu, Job, Ruy: três letras sempre, se apartado ficar o remanescente reduto *eu*.

<sup>16</sup> O programa de sala acha-se, sem cota, no Espólio Ruy Coelho.



O Grupo do Tavares<sup>17</sup> jamais vendeu a sua Arte. [...] O essencial é o artista nunca se nivelar para agradar às multidões. Elas que venham até nós. Por isso, caminhemos sempre nesta formosa estrada de sonho, mesmo que se tenham momentos em que, sem luz do sol, seja nosso guia, somente, a nossa própria estrela.

(COELHO, 2016 [1922]: 72)

Quase a perfazer oitenta anos, o compositor substitui, em suma, a estrela por um parlapatão. Eis Eurídice: arte inefável e inatingível. E por que razão? Já aqui a florámos a dificuldade técnica das partituras, a falta de músicos, a viabilidade orçamental para executar as obras — factor este decisivo, por exemplo, para o adiamento d’*A princeza dos sapatos de ferro*, estreada apenas em 1918. Aliás, quando reposta em 1925, Almada, poucas semanas depois de oferecer um exemplar de *Pierrot e Arlequim* com esclarecedora dedicatória — “para o Ruy Coelho— ao camarada— ao amigo — o seu maior admirador” —, é preso por sua própria vontade “por não querer bailar no Teatro de S. Carlos” ([SEM AUTOR], 1925). Passado um mês, o caso torna-se ainda menos reconciliável: para Coelho, Almada seria mero “intérprete” e não “colaborador”; o ego de Almada ripostou, subitamente céptico face ao talento do “camarada” e lembrando a precariedade do processo de concretização musical dos seus espectáculos, “tão conhecidos na nossa praça por *salve-se quem puder!*” (NEGREIROS, 1925). Em resposta, Ruy Coelho justificava os espectáculos “*salve-se quem puder*” com a inevitabilidade de um contexto artístico e pessoal de fracos recursos, comparando-se a outros respeitadas compositores e maestros:

Exigente era Mancineli, e já no fim da sua gloriosa carreira vi-o no «Tristão», em S. Carlos, substituir instrumentos para não comprometer a companhia.

Exigente era Guy e vi-o, no Porto, fazer o «Parsifal», sem os scenarios de rotação, para salvar os camaradas.

Exigente era Wagner, e em Paris, para seguir a sua vida, copiava valsas...

Mas estes eram profissionais. Os amadores são sempre muito impressionáveis...

(COELHO, 1925)

Claro que o agravo entre os dois artistas durou pouco tempo. Em 1926 ainda Almada incluía Ruy Coelho em selecta enumeração enquanto reflectia sobre modernismo: “o nosso grupo inicial está reduzido a quatro: um escritor, Fernando Pessoa; um músico, Ruy Coelho; um pintor, Eduardo Vianna, e eu. Morreram, um poeta, Mário de Sá-Carneiro; e dois pintores: Guilherme de Santa Rita e Amadeo de Souza-Cardoso” (NEGREIROS, 2006 [1926]: 144). Esta posição não surpreende, para um Almada cuja memória da estreia d’*A princeza* acusava “nem mais nem menos” do que a “noite mais entusiastica” da sua vida (NEGREIROS, 1925) — e, de facto, esta obra configurou-se, no contexto português, como o espectáculo musico-dramático mais

<sup>17</sup> Designação que, neste texto, Ruy Coelho atribui ao grupo de amigos com ambições artísticas renovadoras, e que se refere ao restaurante em que se reuniam habitualmente.

próximo dos ideais futuristas daquela década e como marco incontornável na história do bailado moderno e da música de vanguarda portuguesas — marco bem mais actual e inovador do que a música afinal não mais que romântica na sua generalidade (e em grande parte já conhecida do público lisboeta) que os Ballets Russes trouxeram a Lisboa. E, ainda assim, nova contradição: no mesmo programa d’*A princeza dos sapatos de ferro* estreava-se o *Bailado do encantamento*, a partir de um poema de Martinho Nobre de Mello, com cenários e figurinos de Raul Lino fundamentalmente devedores de imaginários simbolistas...

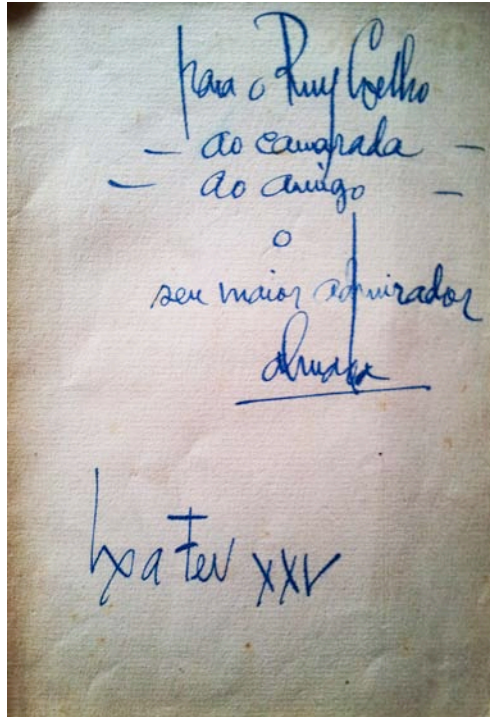


Fig. 10. Dedicatória de Almada Negreiros em exemplar de *Pierrot e Arlequin*. Espólio Ruy Coelho.

Com efeito, não terá sido também pertinente, neste deambular, o factor *aplauso*? Eis porque Ruy Coelho faz, de *Orfeu em Lisboa*, teatro dentro do teatro: farpa-mor para uma audiência-inferno. Neste inferno, que são os outros, trata-se afinal de escrever não por uma estrela mas pelo que se é levado a moldar para satisfação do espectador. Sintomaticamente, posto o célebre aviso que contrariava as pretensões futuristas de Ruy Coelho (O COMITÉ FUTURISTA, 1984 [1917]), não deixa de ser irónico que, um ano após a sentença, Almada apresente o bailado *O jardim da Pierrette* com música de Grieg e de Chopin. E o que tem o Almada Negreiros de *Portugal Futurista* a ver com o d’*A Invenção do Dia Claro*, manifesto poético da ingenuidade, publicado em Dezembro pela Olisipo, editora de Pessoa, que traduz parte do texto para inglês (cf. PIZARRO e AFONSO FERREIRA, 2009)? Para Ruy, este documento seria a “síntese peninsular do Portuguesismo que nós conquistámos para a nossa arte actual, que desejamos reflorir e fecundar no mais íntimo amor rácico da Pátria a que

pertencemos” (COELHO, 2016 [1922]: 68). Depois, ao regressar de Espanha, Almada entrega-se “à elaboração de uma *Histoire du Portugal par coeur*, próxima ideologicamente da carga mítica e da atitude deliberadamente ingenuísta que conduziria Pessoa a Alberto Caeiro e, mais tarde, à codificação da *Mensagem*” (HENRIQUES DA SILVA, 1995: 380). Pessoa empenhar-se-á também, “entre 1924 e 1925[,] na revista *Athena*, [...] em que tentará defender, entre classicismo e algum academismo, a harmonia do paradigma clássico” (SILVESTRE, 2008: 475). No fundo,

[a] consideração de presenças de excepção e de momentos marcantes ao longo dos anos 10, não pode fazer-nos esquecer um fundo residual no qual se movem numerosos artistas [...] que evoluem diferentemente para os anos 20, consolidando a estética modernista, que lentamente se vai aproximando de uma padronização, através da qual penetrará num gosto oficial e numa aceitação tácita de algum público.

(CASTRO e HENRIQUES DA SILVA, 1997: 106-107)

## Bibliografia

- AYRES DE ABREU, Edward (2016). “Do imaginário iconográfico em torno de Ruy Coelho e de sua música, ou quando imagem revela som na construção do modernismo português da década de 1910”, *no prelo*.
- \_\_\_\_ (2015a). “O violino d’Orpheu na música de Ruy Coelho”, in Ruy Coelho, *O violino d’Orpheu*. CD. [S. l.]: MPMP.
- \_\_\_\_ (2015b). “Ruy Coelho e a geração d’Orpheu”. *Nova Águia*, n.º 15, pp. 64-71.
- \_\_\_\_ (2015c). “Ruy Coelho como arauto do ‘portuguezismo’ e da modernidade lusitana: as viagens ao Brasil em 1919 e 1922”, *no prelo*.
- \_\_\_\_ (2014). “Ruy Coelho: o compositor da geração d’Orpheu”. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- AVELAR, Humberto de (1917). “Concerto de Musica de Camara Portuguesa”, in *A Capital*, n.º 2420 (11 de Maio), p. 3.
- \_\_\_\_ (1916). “Crónica Musical”, in *Atlantida*, n.º 7 (15 de Maio), pp. 688-691.
- AZEVEDO, Sérgio (2010). “Valerá a pena redescobrir a música de Ruy Coelho?”, in *Glosas*, n.º 1, Maio, pp. 39-43.
- BALILLA PRATELLA, Francesco (1986). “La musica futurista”, em *Futurismo & Futurismi*. Pontus Hulten (ed.). Milão: Bompiani, pp. 550-551.
- CARDOSO PEREIRA, Paulo Alexandre (2009). *A beleza imortal das catedrais — Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol. I.
- CASTRO, Laura, e Raquel HENRIQUES DA SILVA (1997). *História da Arte Portuguesa — Época Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.
- COBEIRA, António (1913). “Cronica Ocidental”, in *O Occidente*, n.º 1258 (10 de Dezembro), p. 378.
- COELHO, Ruy (2016). “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal — e outras páginas inéditas de Ruy Coelho”, in *Glosas*, n.º 14, Maio, pp. 67-74.
- \_\_\_\_ (2015). *O violino d’Orpheu*. CD. [S. l.]: MPMP.
- \_\_\_\_ (1931). *Os grilos da “Seara”*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial.
- \_\_\_\_ (1925). “Outra carta — O caso do bailado ‘A Princesa dos Sapatos de Ferro’”, in *Diario de Lisboa* n.º 1248, (7 de Maio), p. 2.
- \_\_\_\_ (1915). *Carta a um compositor célebre — Factos para a historia da Arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Brasileira de Monteiro & C.ª.

- \_\_\_\_ (1914). [Carta a Theophilo Braga, de Paris, a 10 de Março]. Arquivo Regional de Ponta Delgada, TB/189/098.
- \_\_\_\_ (1912). [Carta a Theophilo Braga, de Berlim, a 27 de Novembro]. Arquivo Regional de Ponta Delgada, TB/189/076 e TB/189/077.
- FIALHO, Maria do Céu (2001). "Ruy Coelho, Orfeu em Lisboa", em *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, coord. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Colibri, vol. II, pp. 228-229
- HENRIQUES DA SILVA, Raquel (1995). "Sinais de ruptura: «livres» e humoristas". In *História da Arte Portuguesa*, vol. III (*Do Barroco à Contemporaneidade*). Paulo Pereira (dir.). Lisboa: Temas e Debates, pp. 369-405.
- L. C. (1913). ["Concertos"], in *A Arte Musical*, n.º 348 (15 de Junho), pp. 135-139.
- LOBO DE OLIVEIRA, Carlos (1925). "Christmas Cake", in *Athena*, n.º 4, pp. 125-134.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOURENÇO, Eduardo (2016). "Conferência", in *100 Orpheu*. Annabela Rita e Dionísio Vila Maior (orgs.). [S. l.]: Edições Esgotadas, pp. 443-450.
- MACEDO, Diogo de (1942). "Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal II", in *Aventura* n.º 2, Agosto, pp. 85-89.
- MODESTO, Dom (1913). "Theatro de S. Carlos — Symphonia Camoneana para grande orchestra, córos e fanfarras de Ruy Coelho sobre a poesia Á Morte de Camões de Theophilo Braga", in *O Dia* (12 de Junho). [Recorte preservado sem cota no Espólio Ruy Coelho.]
- NEGREIROS, José de Almada (2016). "Orpheu 1915-1965: una reedición". Editado por Alejandro Giraldo Gil. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, pp. 495-563. Consultável em <http://www.pessoaplural.com/> Última visita a 15/05/2017.
- \_\_\_\_ (2006). *Manifestos e Conferências*. Edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (1925). "O caso do bailado 'Princeza dos Sapatos de Ferro' — Almada responde á carta de Ruy Coelho", in *Diario de Lisbôa*, n.º 1245 (4 de Maio), p. 2.
- NEUPARTH, Júlio (1913). "Musica Moderna – Musica Futurista", in *Eco Musical*, n.º 121 (8 de Julho), p. 202.
- O COMITÉ FUTURISTA (1984). "Atenção!", in *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto Editora. 3.ª ed. fac-similada, p. 42.
- PAMPLONA, Fernando de (1983). *Chave da Pintura de Amadeo — As ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª.
- PESSOA, Fernando (2014 [2003]). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo e AFONSO FERREIRA, Sara (2009). "A génese d'A *Invenção do Dia Claro* e o estabelecimento de *Invention of the Bright Day*", in *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Jerónimo Pizarro (org.). Alfragide: Texto Editores, pp. 283-338.
- QUINTELA, Augusto (1917). "São Carlos – Concerto Ruy Coelho", in *Eco Musical*, n.º 294, (20 de Abril), p. 92.
- SÁ-CARNEIRO (2004). *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTA-RITA, Augusto de (dir.) (1924). *Folhas de Arte*. Lisboa: Livraria Portugalia — Editora.
- SARAIVA, Arnaldo (2015). *Os Órfãos do Orpheu*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- SARTRE, Jean-Paul (2013). *À Porta Fechada — A P... Respeitadora*. Tradução de Virgínia e Jacinto Ramos e Regina Guimarães. Lisboa: Artistas Unidos e Livros Cotovia.

- SEABRA PEREIRA, José Carlos (2004). *História Crítica da Literatura Portuguesa*; vol. VII: *Do Fim-de-século ao Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2.<sup>a</sup> ed.
- [SEM AUTOR] [2012]. *Leilão de Manuscritos — 10 de Dezembro — Lisboa, Palácio da Independência* [catálogo]. Lisboa: José F. Vicente / Leilões. [Documento em formato digital (\*.pdf)]
- \_\_\_\_\_ (1925). “Uma questão de arte — Foi preso a seu pedido Almada Negreiros por não querer bailar no Teatro de S. Carlos”, in *Diário de Lisboa*, n.º 1240, (27 de Abril), p. 5.
- \_\_\_\_\_ (1916a). “Uma festa elegante”, in *Ilustração Portuguesa*, n.º 528, (3 de Abril), p. 444.
- \_\_\_\_\_ (1916b). “Ruy Coelho e a crítica”, in *A Ideia Nacional*, n.º 20, (13 de Abril), p. 9.
- \_\_\_\_\_ (1914). “A nova opera ‘O Vagamundo’”, in *Republica*, n.º 1250, (5 de Julho), p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1913a). “A Symphonia Camoneana de Ruy Coelho”, in *Novidades*, n.º 8777 (22 de Abril), p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1913b). *Grupo de Humoristas Portugueses. 2.<sup>a</sup> Exposição em 1913* [catálogo]. Lisboa: Typographia do Commercio.
- SILVESTRE, Osvaldo (2008). “Modernismo”, em *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, 472-476.
- SIMÕES, Nuno (1918). *Sobre o Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro* [suplemento], in *Atlantida*, n.º 32.. Pacheko, Almada e «Contemporânea». Daniel Pires (coord.). Lisboa: Centro Nacional de Cultura; Bertrand Editora, 1993.
- SOARES, Marta (2015). “Parto da Viola para ‘Orpheu’: Amadeo de Souza-Cardoso, o sensacionismo e os ‘hors-textes’ de Orpheu 3”, in *Anuário de Literatura*, vol. 20, n.º 2, pp. 116-135.
- S. T. (1916). “Música — Concerto Ruy Coelho”, in *Republica*, n.º 1841, (26 de Fevereiro), p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1913). “‘O Serão da Infanta’, opera de Ruy Coelho”, in *Republica*, n.º 1040 (4 de Dezembro), p. 4.
- VASCONCELOS, Maria João (2016) (coord.). *Amadeo de Souza-Cardoso — 2016-1916 — Porto-Lisboa*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis e Blue Book.
- ZENITH, Richard (2015) (org.). *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Fotobiografia de Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras.

## Arquivos

- Coleções particulares dos herdeiros de Ruy Coelho e de Martinho Almada Pimentel.
- Espólio José Pacheko, Centro Nacional de Cultura.
- Espólio Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal.
- Espólio Fernando Pessoa, Casa Fernando Pessoa.
- Espólio Ruy Coelho, Biblioteca Nacional de Portugal.

# De *Orpheu* (1915) a *Portugal Futurista* (1917): três anos de revistas literárias

Ricardo Marques\*

## Keywords

Portuguese Modernism, Literary Magazines, *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *Arrière-garde*, *Avant-garde*.

## Abstract

The purpose of our article is to fill the sometimes hazy space around and between the two crucial literary magazines in Portuguese Modernism (*Orpheu* and *Portugal Futurista*), showing a rich panorama of literary magazines, from north to the south, with the most diverse protagonists and intentions, forging bonds with the future and sometimes presenting continuities and bridges with the past.

## Palavras-chave

Modernismo Português, Revistas Literárias, *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *Arrière-garde*, *Avant-garde*.

## Resumo

Partindo das duas revistas fundamentais do Modernismo Português (*Orpheu* e *Portugal Futurista*), o propósito do nosso artigo será o de preencher o espaço por vezes nebuloso que existe à sua volta e entre as duas, mostrando um panorama rico de publicações periódicas, de norte a sul do país, com os mais diversos protagonistas e intuítos, tecendo relações com o futuro e por vezes apresentando igualmente continuidades e pontes com o passado.

---

\* Bolseiro de Pós-Doutoramento (IELT/FCSH-Universidade Nova de Lisboa.)

[...] Portugal Futurista. Publicação Eventual, uscita nel 1917 e subito sequestrata dalle autorità, non fu en realtà puramente una rivista d'avanguardia: accanto ai centoni, alle traduzioni o alla riproduzione in originale dei testi programmatici dell'avanguardia italiana, a composizioni versiliber e quasi parolibere, agli Ultimatum, sono incredibilmente presenti i Três Poemas decadentisti di Mário de Sá-Carneiro e gli Episódios esoterici a firma Pessoa. Le due anime del modernismo portoghese continuavano a camminare di pari passo: un passo in avanti, un passo indietro, un passo di fianco...

ToCCO (2007: 42-43)

É comum afirmar-se que é com *Orpheu* que se dá o começo do Modernismo em Portugal.<sup>1</sup> Tal afirmação é verdadeira e falsa ao mesmo tempo, já que subestima um clima de regeneração das letras nacionais que já decorria, sobretudo vindo e sentido no norte, nomeadamente desde o começo da década, com a criação d'*A Águia* (1910-1932). De certa forma, esta torna-se a revista-emblema de um Modernismo nacionalista, já que percorre todo o período que designamos de Modernismo Português, revelando nomes díspares e diversos, assumindo diferentes caminhos e propósitos nas variadas direcções das suas cinco séries. Por outro lado, o próprio ímpeto vanguardista que parece eclodir com *Orpheu* e *Portugal Futurista* poderia fazer pensar que, por essa altura, as revistas nacionais estariam a par e passo com o que se passava lá fora (os *ismos* de Paris e da Europa Ocidental). No entanto, estas constituíam, ao invés, tentativas efémeras de *avant-garde* que não têm grande seguimento no que se publica entre o seu surgimento (1915-1917) ou mesmo depois, em Portugal.

Dada a complexidade e o carácter heterogéneo do Modernismo Português (de que as suas revistas literárias e artísticas são paradigmáticas) é bastante importante analisar as revistas desses primeiros anos do Modernismo à luz de dois movimentos aparentemente contrários, mas que se interligam – *arrière e avant-garde*<sup>2</sup> – e que se plasmam nas revistas literárias nacionais surgidas entre 1915-1917. Esta complexidade terá a ver, na nossa opinião, com uma certa propensão, por um lado, para um nacionalismo exacerbado, quase um protecționismo literário provinciano e cego para o que se faz no resto do mundo (e que efectivamente parece prevalecer, sobretudo com a entrada de Portugal na Primeira Guerra

<sup>1</sup> Artigo escrito no Âmbito da Bolsa de Pós-Doutoramento FCT SFRH/BPD/101758/2014.

<sup>2</sup> Sobre este conceito de *arrière-garde*, cf. Martin PUCHER: "Rear-guardism [...] is located within the field of advancement but it is skeptical of its most extreme practitioners; rear-guardism seeks to correct and contain the avant-garde's excess without falling behind and losing touch with it entirely" (*apud* MCNEILL 2015: 32). Veja-se igualmente o livro de William MARX, *Les Arrières-gardes du XX<sup>e</sup> siècle* (2008).

Mundial em 1916), por oposição a uma atitude cosmopolita e transnacional, virada para fora. A leitura da correspondência de Mário de Sá-Carneiro com Fernando Pessoa, de resto, acaba por ilustrar essa mesma dialéctica, sendo dela uma perfeita síntese. Como se nota por estas cartas, nas suas três estadias em Paris, Sá-Carneiro tomou contacto com as mais vanguardistas figuras literárias e artísticas, influenciando Pessoa e a direcção que *Orpheu* tomaria (numa revista que sintomaticamente se iria chamar *Europa*). Pessoa, por seu lado, recebe esta influência e retransmite-a a Sá-Carneiro, filtrada num dos seus *ismos* – interseccionismo (e de que é exemplo máximo *Manucure*, o poema vanguardista do número 2 de *Orpheu*). Uma complexidade que comprova, no fundo, que “foi nas revistas literárias que o Modernismo começou” (SCHOLÉS, 2010).<sup>3</sup>

\*

Ilustrativo do ímpeto de *arrière-garde* e da propensão para um nacionalismo exacerbado, é o enaltecimento de figuras patriarcais da literatura do passado. Presença constante nas revistas literárias da Primeira República, veremos como no período compreendido entre 1915-1917 isso não constituiu excepção. Na verdade, o ano de 1916 começa logo com uma publicação literária em volume único, que pretende ser, de acordo com o subtítulo, um “arquivo de matérias para um monumento litterario ao Grande Escritor Camillo Castello Branco” e que dá pelo nome de *Camilliana*. Saído no Porto no dia 1 de Janeiro, apresenta uma foto até então inédita do escritor, e com pormenores estéticos bem ao gosto da época (como os motivos *art nouveau* dos bordos ou dos *incipit*). *Camilliana*, “ponto de concentração e convívio de todos os que professam o culto camiliano”, como nos diz Alfredo de Faria no editorial, não pretendia ser um acto isolado, estando “no seu programa a reedição de interessantissimos folhetins [...] do Mestre” (Janeiro 1916, p. 2). Não foi, porém, o que aconteceu. A revista apenas teria este número único, mas inclui logo colaboradores de peso: Eduardo Sequeira, Pinheiro Chagas, Sebastião Lima.

---

<sup>3</sup> Não iremos falar do jornal *O Heraldo* (1916-17) uma vez que este sai do nosso âmbito de “revista literária”, mas não queremos deixar de assinalar a sua importância para a consagração de uma atitude vanguardista uma vez que é um periódico absolutamente ligado ao desenvolvimento do Futurismo em Portugal. Para além disso, é de notar que a eclosão dos *ismos* vanguardistas é feito por manifestos publicados em periódicos, naquilo que é uma característica indiscutível do período. É de lembrar, a título de exemplo desta relevância dos periódicos que, se é no *Figaro* que Marinetti publica o seu Manifesto, em francês, também é no *Diário dos Açores* que sai a primeira tradução em Português, dias depois.





Fig. 1. Capa do número único da revista *Camilliana*.

Já *Gente Lusa* (1916-17) foi uma revista igualmente surgida em Janeiro e que percorre em 10 números e 2 séries todo o ano de 1916 e 1917. O seu propósito, logo denotado no primeiro número (Janeiro 1916, pp. 1-2) é inequívoco:

Não temos programa; não fazemos promessas. *Gente Lusa* não ousa disputar primazias às suas irmãs ilustres, tão pouco pretende marcar nas letras e nas artes pátrias o lugar que caberia a um esforço pioneiro. A sua aparição traduz - quando muito - a aspiração de gente moça para quem a vida é uma primavera constante, um campo de luta onde apraz entrar quichotescamente, com o coração cheio de fé e de vizeira erguida. [...] Nascida numa terra de glorioso passado *Gente Lusa* processará o culto nobilíssimo da Tradição, não para diante dela se quedar em contemplação doentia, antes muito singelamente para na sua força salutar beber alentos para a realização de uma tarefa bem digna da terra portuguesa. Aos novos, àqueles que, como nós, crêem e sonham, iremos pedir um pouco da sua Fantasia [...]

A sua índole, como o nome indica, é eminentemente nacionalista. “*In Hoc Signo Vinces*”, máxima cristã do imperador Constantino I aparece associado ao título logo na capa: *Gente Lusa*. Veja-se agora o seu subtítulo – *Arquivo* – a revista está sempre com um pé no presente e outro no passado, publicando inéditos do início do século e do fim do século anterior. Camilo e Manuel Laranjeira são autores homenageados no afã de compilar informação de referência sobre o que se designa como ‘Letras e Artes portuguesas’. Nele colaboram variadíssimos autores,

alguns ainda hoje lidos e estudados, como é o caso de Leonardo Coimbra (“Aspectos da Vida Religiosa [notas]”, datado de Dezembro de 1915), e inclui um inédito de Júlio Brandão.

António Carneiro, o pintor portuense, é um grande colaborador na parte estética. Em todos os números aparece um desenho seu, normalmente submetido ao tema do número. No caso do primeiro e do segundo, serão respectivamente Camilo e Manuel Laranjeira os homenageados com desenhos seus. No terceiro número aparece o desenho de uma Ronda, uma roda de mulheres dançando, aspecto bem tradicional da cultura portuguesa. Já o número quatro e o número cinco revelam duas fotografias, uma do claustro do Pilar, e outra de uma escultura da figura mitológica de Baco, da autoria de Teixeira Lopes. Nos 5 números da 2.<sup>a</sup> série, já de 1917, surgirá uma miscelânea de suportes e autores: no número 1 é a fotografia de uma jarra (“Manoel Bernardes”, p. 10) vista numa exposição em Lisboa, alusão às conquistas dos Descobrimentos, fabricada na Fábrica da Torrinha, em Gaia. Se do número 2 consta um desenho de Eça por António Carneiro, no número 3 volta a ser uma fotografia, desta feita do Mosteiro do Grijó, e no número 4 novo desenho de Carneiro – “La Bilbaínita” (p. 9) –, uma alusão a um artigo, algumas páginas antes, sobre “Sete Danças de ‘La Bilbaínita’”, de Manuel de Sousa Pinto. O último número tem ainda a mais-valia de reproduzir um desenho do romântico Domingos Sequeira, de índole mitológica (p. 11).

Esteticamente, há uma evolução na gramática dos elementos, no sentido de ainda mais denotar este nacionalismo e de uma maior complexificação do desenho. Adicionalmente, e contrariamente a muitas revistas literárias do período, esta não apresenta qualquer publicidade.

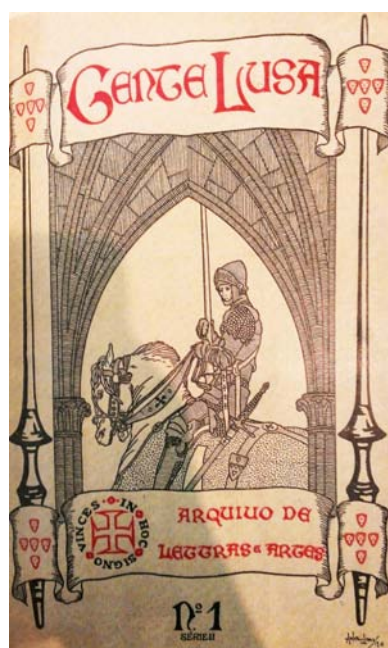
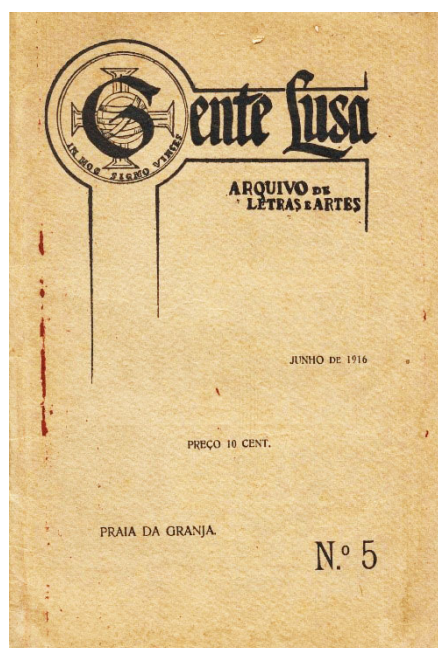


Fig. 2. “Gente Lusa”, n.º 5 (interior). Fig. 3. *Gente Lusa*, n.º 1 da 2.<sup>a</sup> série.

Curiosamente, no primeiro número, dedicado a Camilo, aparece uma crítica muito favorável à *Camilliana* (coluna intitulada de “Livros”, a última página de *Gente Lusa*, p. 26, escrita por Ruy Vaz, o mesmo crítico de arte que mais tarde será co-director, com Pessoa, da revista *Athena* (1924-1925). Aliás, toda a secção é dedicada a Camilo visto o outro livro recenseado ser uma nova edição de *A Brasileira de Prazins*, na colecção “Lusitania”, seu décimo quarto volume, editada pelos “importantes livreiros senhores Lello & Irmãos”, a livraria que todos conhecemos ainda no Porto. Uma colecção que já teria então *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, por exemplo, e que é recomendada encomiasticamente por Ruy Vaz, quer pela “modicidade do seu preço, quer pela sua original e primorosa apresentação” (Janeiro de 1916, p. 18). Assim podemos perceber que esta atenção dada aos clássicos portugueses e ao elemento decorativo de uma estética finissecular da Fantasia, estão de acordo com o propósito exposto logo no editorial do primeiro número, mostrando uma revista ancorada na Tradição (outra palavra-chave do editorial).

Por último, “Ramalho e Bruno” é o nome de um artigo de Pinto de Ribalda (talvez pseudónimo), onde se fala das mortes recentes (em Setembro e Novembro de 1915, respectivamente) dos dois grandes vultos das letras de então e de sempre: Ramalho Ortigão e Sampaio Bruno.

Enquanto o segundo número é dedicado ao pessimista finissecular Manuel Laranjeira (1877-1912), escritor e pensador de Santa Maria da Feira nos números seguintes (3, 4 e 5) não parece haver uma consagração temática a uma personalidade. Laranjeira e Camilo aparecem dispersamente, seja como autores em nome próprio (cartas inéditas, sobretudo) seja como autores estudados. António Augusto Soares de Passos (1826-1860), figura portuense conotada com o Ultra-Romantismo, aparece brevemente no número 3, porém, com cartas escritas durante a Revolução de 1851.

Na recensão literária, a partir do terceiro número há igualmente uma mudança de crítico. Ruy Vaz é substituído pelos pseudónimos: Aquiles e Pátroclo. Dada a alusão grega, é muito possível que este seja pseudónimo de Narciso de Azevedo (1888-1969), tendo em conta igualmente as suas poesias dispersas na segunda série, sempre com citações clássicas e de um pendor sexualizante muito indirecto.<sup>4</sup>

Um pormenor curioso das recensões e nótulas, o que não abona a favor da idoneidade e da imparcialidade que deviam ser características deste tipo de labor, é que alguns dos autores recenseados são ou foram colaboradores de *Gente Lusa*, como é o caso de António Carneiro (recenseado nas nótulas finais com uma alusão

---

<sup>4</sup> Esta pista é-nos dada por uma nota dos próprios Aquiles e Pátroclo, numa recensão a um livro de odes à maneira de Horácio da autoria do jovem poeta António Ferreira. É-nos assim dito na recensão: “No próximo número publicaremos sobre as Horacianas uma apreciação de Narciso de Azevedo.” O que acabou por não suceder, diga-se.

a uma exposição a decorrer nessa altura, p. 17), de Júlio Brandão, ou de Eduardo Pimenta, de António de Lima. Esta estratégia funciona duplamente como um autoelogio da própria revista, bem como de um protecționismo do talento “da Terra de glorioso passado” que é o Porto, como nos é dito no editorial.

*Terra Nossa* constitui um exemplo importante da colaboração pessoana em revistas retiradas tradicionalmente do cânone modernista. A sua importância centra-se fundamentalmente no facto de uma versão inicial de “A Ceifeira” (p. 46) aparecer no terceiro e último número, de Setembro de 1916 (mensal, 1º número é em Maio), versão que é depois revista quando aparece em *Athena*, (n.º 3, 1924) e que é próxima daquela que conhecemos (retira uma estrofe e reescreve dois versos). Curiosamente, é por volta desta altura que o autor decide retirar o circunflexo de *Pessôa*, de forma a torná-lo mais internacional, cosmopolita, o que contrasta com a publicação numa revista que enfatiza a dimensão nacional (como lemos no “Ponto Final”).

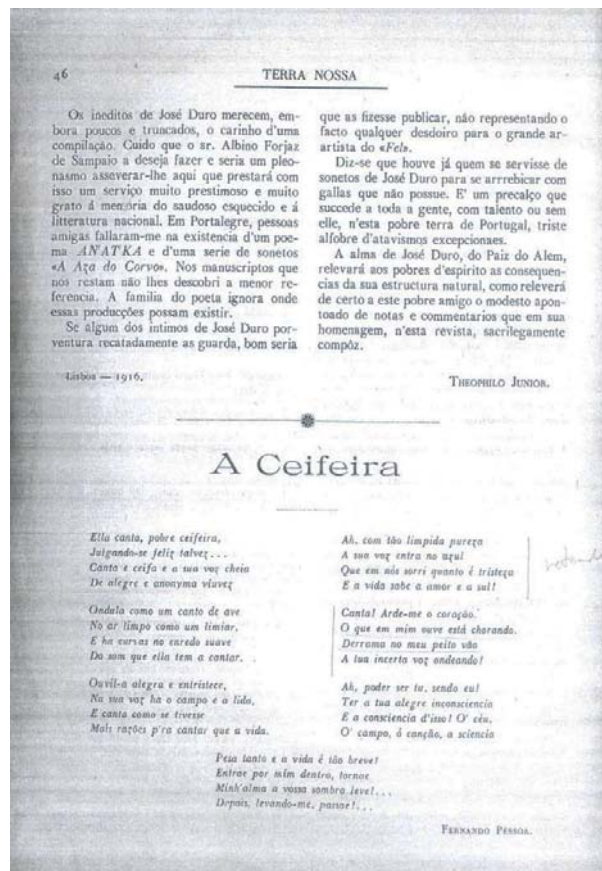


Fig. 4. Poema “A Ceifeira”, na sua primeira publicação na revista *Terra Nossa*.

Diz o “Ponto Final”, última página da revista (p. 55), do primeiro número:

Entrou o mês de maio, o mês da Vida. Entrou o mês de Maio, o mês das primeiras calmas, o mês das feiras, o mês das touradas, o mês das flores, o mês da cor. Entrou o mês de maio e

com ele entrou a publicar-se o nosso modesto mensário cujas páginas traçadas sob a emoção nostálgica da Charneca-Mãe representam os primeiros passos de uma inspiração a caminho de um objectivo maior. Um mensário é necessariamente um jornal que se publica menos vezes do que o comum dos jornais, como o poderia afirmar catedrático qualquer Monsieur de la Palisse em que é fértil esta pequenina terra de Portugal. [...]

Os objectivos traçados não são muito diferentes daqueles que lemos em *Gente Lusa*, se compararmos os dois editoriais: enquanto a revista do Porto nos assegura não ter qualquer programa – assunção reiterada no início da segunda série, em 1917 – aqui o mensário é caracterizado como “modesto”, pretendendo apenas pôr em dia uma “emoção nostálgica” desta região do país. Ambas, no entanto, reiteram que há um caminho maior, mais ambicioso: o culto nobilíssimo da tradição, no caso de *Gente Lusa*, e a inspiração “a caminho de um ‘objectivo maior’” no caso de *Terra Nossa*.

De uma forma geral, e no que toca à estética das capas, esta apresenta-se sem muitos pormenores, com alusão à vida alentejana, fornecendo assim ao poema de Pessoa um contexto espacial específico. No primeiro número, quem desenha a capa é Martinho Gomes da Fonseca, discípulo de Columbano Bordalo Pinheiro. No número dois, da capa diz o Ponto Final, última página da revista, “O desenho da capa d’este número da *Terra Nossa* é um motivo alentejano, que Saavedra Machado tirou do natural em pleno campo. Figura a casa do ferreiro, em Santa Victoria do Ameixial, pequenina aldeia, repleta de evocações, no extremo do concelho de Estremoz”. Já o terceiro e número final, é da autoria de novo discípulo de Columbano, Gil Romero, e temos a informação que o original é uma aguarela a cores.



Fig. 5. Capas dos três números da revista *Terra Nossa*.

Em todos os números há uma fotografia de um ilustre poeta: Fialho de Almeida, escritor alentejano recentemente falecido, no primeiro número; o Conde de Monsaraz no segundo; e José Duro, poeta alentejano bem conhecido da altura,

de pose simbolista, no terceiro. Mais uma vez, a estratégia do ponto de vista do conteúdo é a mesma de *Gente Lusa*, mudando apenas o espaço: enaltecer o talento da terra, ou da “Charneca-Mãe” como nos é dito no editorial, seja ele o talento coevo, seja os nomes incontornáveis do passado recente.

Do ponto de vista literário, e para além de Pessoa, são ilustres os colaboradores dos outros números desta revista. O integralista António Sardinha colabora com um extenso “Poema do Outono” (“Vem a subir o Outono, amiga, como será o nosso envelhecer...”, p. 50). É o próprio Sardinha que no segundo número consagra várias páginas ao Conde de Monsaraz, páginas autobiográficas que analisam a obra do autor, seguido daquele que é o “ultimo poema do Conde de Monsaraz”; um artigo sobre Fialho de Almeida (1857-1911), os seus últimos dias, da autoria de Garcia Pulido, seguido de um inédito do autor alentejano e, finalmente, sonetos decadentistas de Hernâni Cidade e de Alberto de Castro Osório.

No terceiro número, Brito Camacho fala do “Celeiro de Portugal”. Sendo um número com poemas inéditos de José Duro e parecendo a ele consagrado, Teófilo Júnior faz uma descrição sumária deste autor, analisando a sua obra comparativamente a outros, como Poe. António Ferro tem um poema dedicado a Augusto Mira da Silva, intitulado “Carpideiras do Sol morto”. No cabeçalho reproduz-se uma versão dos respigadores de Millet, ilustrando o poema. O número termina com um artigo sobre Eça de Queirós em Évora, com trechos das crónicas escritas para o Distrito de Évora pelo escritor de Vila do Conde.

\*

*Exílio* e *Centauro* são dois novos exemplos, talvez os mais importantes de 1916, de uma atitude *arrière-garde* dentro do Modernismo português. Dirigida por Augusto de Santa Rita, irmão de Santa Rita-Pintor, *Exílio*, como o nome indica, é um bom exemplo de uma revista com uma visão dupla de quem está ausente, mas presente ao mesmo tempo. O seu editorial, aliás, não deixa margem para dúvidas, asseverando-se que a nossa geração literária poderá encontrar naquelas páginas o seu lugar de “exílio”, local de desterro e de “beleza”. Este *ethos* é a verdadeira pedra-de-toque da revista, ancorada ainda no Decadentismo simbolista, com um intuito nacionalista e integralista (e por isso eminentemente político) de que António Sardinha é paradigma, insere-se cronologicamente entre *Orpheu* e *Portugal Futurista*. *Exílio*, deve ser notado, é continuada pelos mesmos responsáveis que estiveram ligados a *Orpheu* (Côrtes-Rodrigues, Ferro, Alfredo Guisado-Pedro de Meneses), com textos conciliadores de uma ideologia estética passadista (como dissemos atrás sobre as figuras do passado, é bastante ilustrativo que Guerra Junqueiro apareça com um retrato inédito logo nas primeiras páginas) com outros

mais cosmopolitas (nomeadamente o texto crítico de Pessoa sobre o Sensacionismo, ao qual aludiremos à frente).

Já *Centauro* tem um ímpeto *arrière-garde* bastante próximo do da *Exílio*. Luís de Montalvor, que de resto já colaborara em *Orpheu* no ano transacto, sendo seu director no primeiro número, era director deste número e para ele escreve a sua “Tentativa de Ensaio sobre a Decadência”, artigo com quem abre a revista (Outubro-Novembro-Dezembro 1916, pp. 5-12). Por outro lado, as parecências com *Orpheu*, do ponto de vista do grafismo, são muitas. Para além de não conter qualquer publicidade, anterior ou posterior ao conteúdo da revista, apresentar *hors-texte* ilustrativos, apresenta também uma página de rosto em tudo semelhante à daquela na disposição dos seus elementos, (incluindo o mesmo subtítulo “Revista Trimestral de Literatura”), isto é, a mesma disposição do sumário, de indicação de propriedade, direcção e datação:

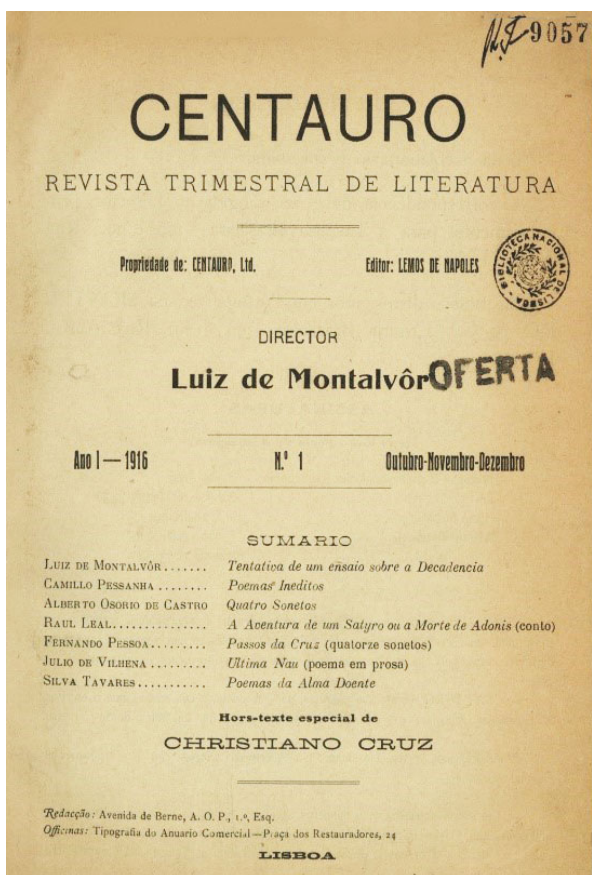


Fig. 6. *Centauro* (número único)

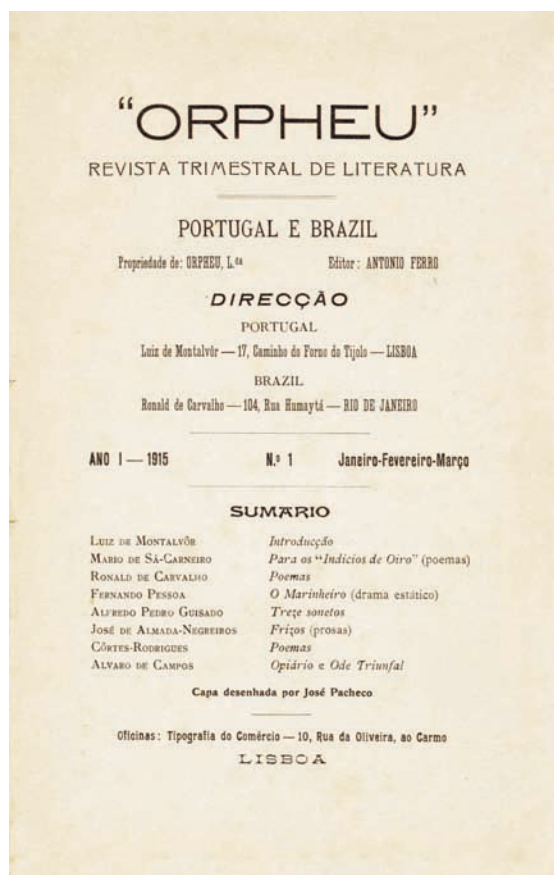


Fig. 7. *Orpheu*, n.º 1.

Por outro lado, o periódico é de resto bastante importante na medida em que é aqui que Camilo Pessanha publica, via Ana de Castro Osório, uma série de “Poemas Inéditos” (pp. 13-32) que virão a constar postumamente de *Clepsidra*

(1926)<sup>5</sup>. Este “provocatório anacronismo” da revista, de que fala Nuno Júdice (*apud* MARTINS, 2008, 155) e que é aqui aplicável mais do que em *Exílio*, está em suma patente na tríade Montalvor-Pessoa-Pessoa, expoentes máximos de uma era que se tentava entender a si própria. No fundo, a verdadeira provocação de que fala Nuno Júdice é exactamente essa de continuar a atender às referências simbolistas do passado, sobretudo depois da revolução que foi *Orpheu*, o que é confirmado em estudos posteriores sobre o Modernismo português (cf. GUIMARÃES, 1992; MARTINS, 2015b) onde se defende essa linha simbolista muito vincada no âmago do movimento modernista.

A colaboração de Pessoa, quer em *Exílio*, quer em *Centauro* é portanto singular e exemplificativa dos múltiplos modernismos vigentes nesta primeira fase do Modernismo português. Em *Centauro*, Pessoa decide enviar ao seu editor outro longo poema, desta feita em catorze sonetos perfeitos, que intitula “Passos da Cruz” (pp. 61-76), uma pequena obra poética composta entre 1914 e 1916 e que se situa precisamente entre o Simbolismo e o Modernismo. Já em *Exílio* a sua colaboração literária é muito semelhante à de *Centauro*. Na primeira, colabora Fernando Pessoa de duas formas - como crítico e como autor. Nesse número único inclui um dos mais importantes poemas do seu primeiro período simbolista, “Hora Absurda” (Abril de 1916, pp.13-16), um poema datado de 4 de Julho de 1913, e portanto datado de meses antes do aparecimento dos heterónimos (Março de 1914). Quando aqui o publica, porém, já Pessoa estaria distante dele, tendo desenvolvido a sua teoria paúlca, primeiro dos seus ismos, noutras direcções, actualizadas pelo Interseccionismo e, subsequente-mente, o Sensacionismo. Por outro lado, é apresentado um texto crítico da sua autoria, sobre o qual falaremos em seguida.

\*

Se 1915 é então o ano de *Orpheu*, 1917 é o de *Portugal Futurista*. Um mês antes do bailado “Parade” (18 Maio) em Paris, realiza-se a 1ª Conferência Futurista (14 de Abril), em Lisboa, e entre elas uma batalha sangrenta, a de Arras (23-24 de Abril), ganha sobretudo pelas tropas inglesas para os aliados. Este é o contexto bélico de uma primeira guerra mundial que vai a meio, e é o contexto em que surgem outras revistas de *arrière-garde* em Portugal : tratam-se de *Alba* e *Sphinx*.

Para falar delas, e perceber assim mais de perto as polivalências estéticas do período entre *Orpheu* e *Portugal Futurista*, aludiremos à figura do poeta João Cabral do Nascimento (1897-1978), que parece ser algo tutelar sobre o período.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Poemas estes que deveriam ter constado do malogrado e sempre adiado número 3 de *Orpheu*, pedidos directamente por Pessoa a Pessoa por carta.

<sup>6</sup> Não falaremos, porém, da sua participação em *A Tradição*, periódico bimensário integralista, de existência efémera – foram publicados apenas dois números, um em 15 de Maio e outro a 9 de



Colaborador de inúmeras revistas e outras publicações periódicas relacionadas com o Modernismo, no tempo em que esteve a estudar em Coimbra, foi um dos fundadores da revista *Ícaro* (1919-20, três números), uma das revistas que, no dizer de Fernando Guimarães, preparou a eclosão de *presença*.<sup>7</sup>

Logo Fernando Pessoa o chama para o Sensacionismo com a saída do seu primeiro livro, com um texto com o qual termina o número único de *Exílio* (1916), verdadeiro manifesto desse ismo pessoano num texto que estava destinado, um ano antes, ao número 3 de *Orpheu*. O livro em causa, hoje esquecido<sup>8</sup>, intitulava-se *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas* e tinha “qualidades de imaginação e inteligência que podem fazer dele um poeta inadjectivável”, ainda que apresentem elementos “inarmónicos e inindividualizados” [sic] (pp. 46-48). É de ressaltar o curioso apontamento moderno numa publicação que é eminentemente decadentista, facto que já foi relevado por outros autores. Aliás, Pessoa e outros, como Mário de Sá-Carneiro, colaboram sempre com outras revistas estabelecidas, ainda que estejam na vanguarda.<sup>9</sup>

Em *Sphinx*, “revista de novos”, que apenas teve dois números, colaborou Cabral do Nascimento no segundo número com dois sonetos ainda do seu período inicial: “Luar Enfermo” e “Estação Morta”<sup>10</sup>; são poemas que muito devem ao diapasão simbolista, incluindo uma “princesa” que ecoa o título e tema do livro recenseado no ano transacto em *Exílio*. Mas de *Sphinx* temos de reter o facto de a sua direcção artística ser ocupada por dois vultos do Modernismo que se desenvolveria nas décadas seguintes em Portugal – Leitão de Barros e Cottinelli

Junho de 1917, ambos dirigidos por Cordeiro Ribeiro. Contam-se Afonso Lopes Vieira e o Conde de Monsaraz como seus pares na revista.

<sup>7</sup> Enquanto tradutor, assumiu o pseudónimo de Mário Gonçalves, tendo traduzido grandes nomes da literatura mundial (Pearl Buck, Poe, Conrad, D.H. Lawrence). Sobre ele diz Óscar Lopes, na *História da Literatura Portuguesa*, “A poesia de Cabral do Nascimento evolui de um certo neoclassicismo esteticista até ao lirismo que tudo tende a reduzir como que à simples apreensão do ritmo do tempo pela melodia das palavras e imagens, num tom que lembra muita a amarga sabedoria desistente de Pessanha. E é pelo seu equilíbrio sereno, cantabile, por essa como que interiorização do tempo, que aqui incluímos este poeta, pois foi de início bafejado por ventos decadentistas e saudosistas-nacionalistas.”

<sup>8</sup> É um volume de 20 sonetinhos, dois dos quais dedicados à mesma pessoa, Alfredo Guisado, e ao seu pseudónimo Pedro de Menezes, também visado aliás neste artigo de *Exílio* de Pessoa.

<sup>9</sup> Existe um pequeno apontamento em prosa, datado de Outubro de 1915 e apenas publicado in *Ilustração Portuguesa*, n.º 513 de 20 de Dezembro de 1915 que Mário de Sá-Carneiro intitulou “A Batalha de Marne: impressão de aniversário.” Neste número especial de Natal, o editorial é assinado por Júlio Dantas, o que numa carta, de 29 de outubro de 1915, a Pessoa deixa muito desconfortável Mário de Sá-Carneiro, não deixando este de lembrar Pessoa que este também havia colaborado com a anti-monárquico e anti-integralista *Eh Real* (1915), de que só saiu um único número.

<sup>10</sup> Poemas que constariam de um dos seus livros de 1917, *A Hora de Noa* (cf. NASCIMENTO, 2003). Aparecem originalmente in *Sphinx*, n.º2, Março de 1917, pp. 36-37.

Telmo. Efectivamente, se a publicação está longe de ser considerada próxima da Vanguarda (e de *Portugal Futurista* em particular, que sairia em Novembro), apresenta um texto de Cottinelli Telmo (sob pseudónimo de José Ângelo) que é considerado por Fernando Cabral Martins como “paúlco especialmente arrevezado e ornamentado de maiúsculas” (Cf. MARTINS, 2008: 826), o que o põe no centro, ainda que tardiamente, do paulismo desenvolvido por Pessoa poucos anos antes.

*Alba*, uma revista dos alunos da Faculdade de Direito, é outra *Revista de Novos, Mensal, Literária e Artística*, dirigida por Vasco Camélier, da qual saíram apenas 3 números. Apesar disso, é apresentada logo no primeiro número por um nome consagrado (e detestado pelos vanguardistas) – Júlio Dantas, em modos que estão nos antípodas do que escreveriam os poetas de *Orpheu* no editorial do primeiro número (p. 1):

[...] A ALBA tem um só programa: a beleza. A ALBA aparece quando deve aparecer: na primavera. Saúdo-a com a viva esperança com que nós todos, homens de letras, quando começam a apontar os primeiros cabelos brancos, saudamos a juventude que chega.

Efectivamente, e se atentarmos no editorial de *Orpheu* e a este o compararmos, a mesma palavra – Beleza – ali aparece como fito da publicação, mas enquanto em *Alba* a sua comunicação é caracteristicamente trivial (vinda de um poeta consagrado), já a de *Orpheu* pretende ser renovada, diferente dos demais, uma ‘beleza’ dos novos cumprida como destino: “Puras e raras suas intenções como seu destino de beleza é de: Exílio! Bem propriamente, ORPHEU é exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...” (Março de 1915, pp. 5-6).

Em *Alba*, Cabral do Nascimento contribui logo no segundo número, de Maio, com um poema intitulado “A oração das catedrais ao poente”. Ainda que publicado no mesmo ano de outros poemas, como os de *Sphinx*, que já vimos, este apresenta uma estrutura diferente, longe do soneto, e até próxima do tema de “Nossa Senhora de Paris”, de Mário de Sá-Carneiro (saída, como se sabe, no primeiro número de *Orpheu*), ainda que não o levando tão à frente, com as inusitadas flexões de verbo e o tom interseccionista do poeta suicida.

De índole claramente luso-brasileira foi a revista *Atlântida* (1915-20), um caso de grande sucesso e longevidade no primeiro modernismo português (5 anos e 48 números). É uma revista equilibrada, que mescla a parte política com a literária e a cultural, apostando fortemente nas artes pictóricas, mostrando não só aceitar António Carneiro, pintor, como vimos, que colabora com revistas do norte eminentemente *arrière-garde*, como também Almada Negreiros, um dos de *Orpheu*. Por outro lado, estão aqui igualmente patentes as homenagens a figuras ilustres, visto o seu 19º número ter sido consagrado a Guerra Junqueiro (1850-1923), seu colaborador, a par de Teófilo Braga e Jaime Cortesão. Outra figura do norte, Júlio

Brandão, já aqui referido, seria um dos responsáveis pela crítica literária (e desde o número 15, a crítica de arte seria assinada por Aquilino Ribeiro e pelo primeiro director do Museu de Arte Antiga, José de Figueiredo). Assim vemos como logo no ano de *Orpheu*, *Atlântida* vem alongar esta vertigem cosmopolita da primeira revista (de lembrar que *Orpheu*, sempre virada para o exterior, se iria chamar primeiramente “Europa”), não deixando de fazer alinhar, nas suas páginas, não só artistas e literatos consagrados e de renome, mais conotados com uma verve finissecular decadentistas, com outros nomes mais novos e mais vanguardistas.

Caso igualmente curioso é o aparecimento do número espécime de *Contemporânea*, ainda neste mesmo ano de *Orpheu*, 1915. Normalmente é associado ao aparecimento da revista uma das figuras que igualmente fizeram a história dessa revista, José Pacheco (1885-1934) o artista e ilustrador, mas a actividade mais importante deste periódico foi sobretudo nos anos 20, de 1922 a 1926. A guerra domina o número espécime, com diversos artigos a ela devota, incluindo a parca colaboração literária (nomeadamente do seu director, com um poema longo “Aos Soldados que partem”, p. 5).

É comumente aceite que *Contemporânea*, apenas ganhará verdadeiro corpo quase dez anos mais tarde, já na década de vinte (1922-1926), com a retoma da sua publicação. O primeiro suplemento, de Março de 1925, já em formato de jornal e não revista, é, neste contexto, extremamente importante – constitui uma homenagem à geração de *Orpheu*, como se vê logo no frontispício, que aqui reproduzimos:



Fig. 8. Capa do 1º Suplemento de *Contemporânea* (1925)

A *Ideia Nacional*, de 1915, surge no mesmo mês de Março que *Orpheu* e apesar de ser bissemanal, e assim ter chegado facilmente ao número 18, também acaba em Maio desse ano. Iminentemente monárquica, vai fechar com o surgimento da Ditadura de Pimenta de Castro, para retornar no ano seguinte com o mesmo Homem de Cristo Filho, já retornado do exílio, na direcção e José Pacheco, de *Orpheu*, como redactor artístico. O subtítulo iria igualmente ser modificado, no sentido de ser mais explícita a sua direcção, passando a ter o longo título de *Revista Monárquica Semanal Ilustrada, Política, Arte, Literatura, Modas, Elegâncias, Sport*. Na verdade, não é só o nome que muda, há um grande salto pictórico qualitativo quando a revista é retomada, em 1916. Em primeiro lugar, as capas começam a ter imagens, hoje icónicas, da gramática modernista, muitas delas da responsabilidade de Almada Negreiros. Por outro lado, Sonia Delaunay, recentemente chegada de Paris com o seu companheiro Robert Delaunay, vai igualmente colaborar na parte artística da revista nesta sua segunda vida (de notar que a artista não só aqui colabora como virá a ser instrumental no contacto com Paris, de que é exemplo a publicação do poema “Arbre” de Apollinaire, conseguida por ela para a *Portugal Futurista*), bem como o pintor Eduardo Viana, com quem o casal francês habitou em Vila do Conde e cujo orfismo influenciou o seu trabalho da altura (nomeadamente o óleo “K4 O Quadrado Azul”). Por último, esta segunda série apresentará alguma correspondência entre essa primeira

geração modernistas, nomeadamente Amadeo, Almada e Santa-Rita Pintor, assim como um ‘reavaliado’ Pessoa, anteriormente criticado na primeira série.

Se efectivamente pareceria a início uma revista aberta à participação dos modernistas (pela presença facilitadora de José Pacheco), a série de polémicas que decorre nas páginas da revista durante o mês de Abril e Maio de 1916 com Homem de Cristo Filho e Almada à cabeça faz desbaratar o grupo.<sup>11</sup>

\*

A história das revistas literárias deste período são feitas pelos indivíduos que as personificaram e que lhes deram corpo e ideia. Vimos por isso Fernando Pessoa, que idealiza a vanguardista *Orpheu* em 1915, e depois colabora em 1916 com *Exílio* e *Centauro*, comumente aceites como as revistas mais importantes de 1916, e uma espécie de *arrière-garde* no Modernismo português. Vimos igualmente Cabral do Nascimento, poeta importante da época, que colabora de perto com as revistas mais importantes de uma primeira fase do Modernismo português, referido pelo mesmo Pessoa (através do seu primeiro livro) como pertencente ao Sensacionismo.

Parece-me assim, por esta brevíssima análise de revistas literárias dos três anos que mediaram entre *Orpheu* e *Portugal Futurista*, que *Exílio* e *Centauro* não estariam sozinhas na sua invectiva nacionalista e decadentista, havendo, em simultâneo, uma outra corrente mais progressista e vanguardista, de que aliás são exemplo as primeiras. Como propusemos a início, esta dupla invectiva – *arrière* e *avant-garde* – complexifica o Modernismo português (de facto, talvez apenas se possa usar a expressão no plural – “Modernismos”, como aponta MARTINS, 2015a) a ponto de mostrar a interligação de uma perspectiva mais transnacional e cosmopolita com um nacionalismo literário muito forte. Parece assistir-se, por um lado, nas revistas mais de perto analisadas, a um movimento de sacralização e canonização de autores finiseculares e ainda pertencentes ao século anterior, de forma a cimentar as fundações dessa mesma tradição – autores que, como se viu, em tudo têm a ver com a terra gloriosa de Portugal e do local de onde vieram, e

---

<sup>11</sup> Polémica resumida por Sara Afonso Ferreira no seu verbete sobre a revista, que aqui lembramos. Depois do ataque do semanário católico *A Ordem* à capa de Almada representando um cristo verde, e depois de uma defesa muito ténue do director de *Ideia Nacional* do desenho de Almada, o mesmo director da revista ataca implacavelmente todos os futuristas “que considera ‘novos arautos da anarquia’, ‘bastardos invejosos do génio criador’, e sem dúvida inspirado no desenho de Almada, ‘iconoclastas impenitentes sem Fé nem Pátria!’.” Por outro lado, Homem Cristo Filho é acusado por outro semanário católico de “cumplicidade com o ‘Modernismo’ dos que ‘têm criado a Contemporânea, *Orpheu* e quejandos repositórios de banalidade’ (*A Voz da Verdade*, 27-4-1916).” A última gota foi o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, cuja notícia saiu naquela revista anunciando que morrera um poeta de obra “mórbida”, “defeituosa” e “pequenina”, que o tempo iria tragar. (MARTINS, 2008: 345-346).

por outro, parece convergir um desejo de ser fiel a essa mesma tradição secular de forma a assim estar mais atento ao presente das coisas simples, e assim mais actual.

## Bibliografia

### Artigos e monografias:

- BARREIRA, Cecília (1981). *Nacionalismo e Modernismo. De Homem de Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- D'ALGE, Carlos (1989). *A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- GUIMARÃES, Fernando (1992) [1982]. *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*. Porto: Lello & Irmãos.
- JÚDICE, Nuno (1993) [1981]. *Poesia Futurista Portuguesa (1916-17)*. Lisboa: Vega.
- MCNEILL, Patrícia (2015). "Orpheu e Blast: resistência e afirmação pela revista modernista", in *Colóquio/Letras*, n.º 190, Lisboa, pp. 28-36.
- MARTINS, Fernando Cabral (2015a). "Múltiplo modernismo: Teixeira de Pascoaes, *Verbo Escuro*, 1914", in *Colóquio/Letras*, n.º 190, Lisboa, pp. 59-67.
- \_\_\_\_ (2015b). *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- \_\_\_\_ (2008) (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- MARX, William (2008). *Les Arrières-gardes du XX<sup>e</sup> siècle – L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF.
- NASCIMENTO, João Cabral do (2003). *Obra Poética*. Porto: Edições ASA.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIRES, Daniel (1996). *Dicionário da Imprensa Periódica Literária, 1900-1940*. Lisboa: Grifo.
- ROCHA, Clara (1985). *Revistas Literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma: correspondência com Fernando Pessoa*. Edição crítica de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- SCHOLES, Robert et al. (2010). *Modernism in the Magazines: an introduction*. New Haven: Yale University Press.
- TOCCO, Valeria (2007). "Il Futurismo portoghese tra sperimentalismo e conservazione", in *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*. Stefania Stefanelli (ed.). Pisa: Scuola Normale Superiore.
- VASCONCELOS, Ana Isabel et al. (2004). *O Teatro de Lisboa no Tempo da Primeira República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

### Revistas literárias (referidas e analisadas)

- Alba: Revista de Novos, Mensal, Literária e Artística* (1917). Dir. Lit. Vasco Camélier. Lisboa: António Pinto de Campos. (3 números).
- Atlântida: Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil* (1915-1920). Dir. João do Rio e João de Barros. Lisboa: P.B. Pinheiro. (48 números).
- Camilliana: Archivo de Materiaes para um Monumento Litterario ao Grande Escripitor* (1916). Dir. lit. Alfredo de Faria. Porto: A.F. (número único).
- Centaurus: Revista trimestral de Literatura* (1916). Dir. lit. Luís de Montalvor. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial. (número único).

- Contemporânea: Grande Revista Mensal* (1915). Dir. João Correia de Oliveira; dir. artístico José Pacheco. Lisboa: Imprensa Líbano da Silva. (número espécime); (1922-26). Dir. lit. José Pacheco. (13 números).
- Eh Real!* (1915). Dir. João Camoesas. Lisboa: J. Camoesas. (número único).
- Exílio: Revista Mensal de Arte, Letras e Ciências* (1916). Dir. lit. Augusto de Santa-Rita. Lisboa: Rodrigues e C<sup>a</sup>. (número único).
- Gente Lusa: Arquivo de Letras e Artes* (1916-1917). Dir. Carlos de Moraes, Zacarias Correia. Praia da Granja: António Reis. (10 números, 2 séries).
- Ideia Nacional: Revista Política Bi-semanal* (1915). Dir. Homem de Cristo Filho. Aveiro: s.n. (18 números); (1916). 2.a série. (28 números).
- Sphinx: Revista Mensal Ilustrada* (1917). Dir. Laura de Almeida Nogueira, Celestino Soares. Lisboa: Luis d'Almeida Nogueira. (2 números).
- Terra Nossa* (1916). Dir. lit. António Lobato Adegas. Lisboa: Typ. Annuario Commercial. (3 números).
- (A) *Tradição: Bimensário integralista, político, literário e artístico* (1917). Dir. J. Cordeiro Ribeiro. Lisboa: Armando da Silva. (2 números).

# Almada's Notes for the Memory of *Orpheu*

Sílvia Laureano Costa\*  
Jerónimo Pizarro\*\*

## Keywords

*Orpheu*, José de Almada Negreiros, Portuguese Modernist generation, Inter-artistic, Avant-garde.

## Abstract

Our present proposal is to critically revisit a limpid and very personal text written by José de Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, and rediscover the Portuguese Modernist generation in the words of this artist.

## Palavras-chave

*Orpheu*, José de Almada Negreiros, Geração modernista portuguesa, Inter-artes, Vanguarda.

## Resumo

Com este ensaio, propomos a leitura de um texto límpido e muito pessoal escrito por José de Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, redescobrimos assim a geração modernista portuguesa nas palavras deste artista.

---

\* IELT-FCSH / UNL.

\*\* Universidad de los Andes.



## Celebrating *Orpheu*

In 2015, *Orpheu*, the magazine and the generation of artists linked to it, celebrated its 100<sup>th</sup> birthday. Centenaries are usually opportunities to look back and reflect on legacies, but also to look forward towards future possibilities.

In 1913, José de Almada Negreiros (1893-1970) – known as Almada – left an ironical note in the catalogue of the second exhibition of the Group of Portuguese Humorists: “A data mais memorável da minha individualidade será por certo a de 1993, quando universalmente se festejar o centenário do meu nascimento” [“The most memorable date related to my own individuality will most certainly be that of 1993, when the centenary of my birth shall be universally celebrated”] (ALMADA, 1913: 14).<sup>1</sup>

May we say as much for the *Orpheu* magazine in the midst of the recent centennial (and international) celebrations? The artists related to *Orpheu* were aware of the breach their gesture of modernity provoked within the Portuguese artistic expression of the XX<sup>th</sup> century. To celebrate *Orpheu* is (also) to keep *Orpheu* alive.

But *Orpheu* already celebrated its 50<sup>th</sup> birthday in 1965<sup>2</sup>. In those days three of its authors were still alive (Almada, Côrtes-Rodrigues and Guisado), but “tanto a revista como a geração que nela se revelou não tinham uma aceitação unânime” [“neither the magazine nor the generation it revealed had an unanimous acceptance”], as Nuno JÚDICE (2015: 69-74) remarks. It was necessary to rediscover *Orpheu*.

According to this, our present proposal is to critically revisit a clear and very personal text written by José de Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, and rediscover *Orpheu* in the words of this Portuguese artist.

Almada was not the only member of the Portuguese Modernist generation to write a text about *Orpheu*, but he was, as we see it, the one who left the most prominent “notes for the memory”<sup>3</sup> of the group that formed around the magazine. His notes are not the “notes for the memory” of a master; this figure did not exist, and Pessoa confirmed this point: “No *Orpheu*, corrente ou revista, não havia chefes nem mestres” [“In *Orpheu*, the literary movement or the magazine, there were neither leaders nor masters”] (PESSOA, 2009: 91). Almada’s notes were

---

<sup>1</sup> The catalogue includes a portrait of Fernando Pessoa by Almada, with the following legend: “O Senhor Fernando Pessoa, vulgo o *Pessoa*” [Mr. Fernando Pessoa, commonly known as *Pessoa*”].

<sup>2</sup> The volume has been carefully anoted by Alejandro GIRALDO in a reedition based on a handwritten version, a typed versión and a render of the format for the final versión left by Almada Negreiros. See the bibliography at the end of this document.

<sup>3</sup> Referring to a text of Álvaro de Campos, “Notas para a recodação do meu Mestre Caeiro” [“Notes for the Memory of My Master Caeiro”]. Almada was familiar with this text, which was published for the first time in *Presença*, n.º 30, Coimbra, January-February 1931.

rather destined to evoke a moment in history, that can only be seen in retrospect as such, and that will never finish being recounted nor “trapped”. For Almada, this moment of artistic modernity was the consequence of a happy encounter between writing and painting. In fact, it is hard to imagine a more inter-artistic age than that which occurred at the beginning of the twentieth century, and the historical avant-gardes may be understood, as Almada wanted, as one of the most important outcomes of the mingling of different art forms, as well as that of art forms with various sciences, trends, and disciplines of all types.

### **They, *Orpheu***

Before we undertake the reading of Almada's text, let us take a look at the names of those who formed the group of *Orpheu*. It is not enough to consult the table of contents of the different issues. The list was modified with the passing of the years, due to forgetfulness and circumstances of the moment, and we could almost say that it was divided among protagonists, collaborators and the “audience”, this last a label given by Pessoa.

If we use the two issues that were published as a guide, *Orpheu* was formed by: Luís de Montalvor (1891-1947), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), Ronald de Carvalho (1893-1935), Fernando Pessoa (1888-1935), Alfredo Pedro Guisado (1891-1975), José de Almada Negreiros (1893-1970), Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971), José Pacheco (1885-1934), Ângelo de Lima (1872-1921), Eduardo Guimaraens (1882-1928), Raul Leal (1886-1964), Santa-Rita Pintor (1889-1918) and perhaps António Ferro (1895-1956), who appears, in jest, as an editor but who never contributed any text. We say “perhaps”, because Almada, on December 3<sup>rd</sup> 1935, with seven members of the generation already deceased (Pessoa died on November 29<sup>th</sup>), and having celebrated the twentieth anniversary of *Orpheu* in the *Sudoeste* magazine (November 1935)<sup>4</sup>, sent a letter to the director of the *Diário de Notícias* in which he asked the director to correct a piece of information. According to the letter, – also found in Almada's Archive ANSA-RI-62 – Ferro was not a representative contributor of *Orpheu*. He adds, “(...) serem hoje únicos representantes vivos do *Orpheu* Luís de Montalvor, Alfredo Guisado e eu, mais o colaborador extraordinário do *Orpheu*, Dr. Raul Leal” [“Today, the only living representatives of *Orpheu* [are] Luís de Montalvor, Alfredo Guisado and I, as well as the extraordinary contributor Dr. Raul Leal”] (NEGREIROS, 1935: n.p)

---

<sup>4</sup> In this magazine, dedicated to the 20<sup>th</sup> anniversary of *Orpheu*, Fernando Pessoa signs the article “Nós, os de *Orpheu*” [“We, *Orpheu*”], which contains an imprecision: when referring to the Brazilian authors Ronald de Carvalho and Eduardo Guimaraens he says that they are missing because of the “motivos de estreiteza de tempo e largueza de distância” [“lack of time and excess of distance”], not mentioning that, by then (November 1935) both had already died.

It seems that, in this letter, Almada forgets to mention Côrtes-Rodrigues, whether because Almada was not able to include any of Côrtes-Rodrigues's contributions in *Sudoeste 3* or because Côrtes-Rodrigues had "disappeared" to an Azorean island, just as Pessoa refers in his article "Nós os de Orpheu" ["We, Orpheu"] (1935: 3); but Almada is emphatic when it comes to Ferro: he was alive but he neither contributed to nor represented *Orpheu*. Despite the fact they were friends, and actually collaborated with each other on some occasions; for example, Ferro presents Almada's conference *A invenção do dia claro* [*The Invention of the Clear Day*], in 1921, at the Naval League, in Lisbon, and Almada illustrates diverse texts and books for António Ferro; their divergent ideologies end up creating a distance between them. Director of the National Propaganda Secretariat of the *Estado Novo* in 1933, Ferro went from being a legal minor who illegally served as the director of *Orpheu* (an illegality that pleased Sá-Carneiro and Fernando Pessoa in 1915<sup>5</sup>), to being Salazar's right-hand man.

Moreover, in Almada's archive there is a manuscript, with the date of 1936 attributed to it, which illustrates the clear differences between Almada and Ferro<sup>6</sup>. In this text, which bears the title "Não António Ferro não" ["No António Ferro No"], Almada Negreiros uses the plural, "nós, os artistas portugueses" ["we, Portuguese authors"], to report the abusive declarations of António Ferro about the relationship between art, modern artists and the State, which were published by the *Diário de Lisboa* on the 28<sup>th</sup> of April 1936 and by the *Diário de Notícias* on the 17<sup>th</sup> of May that same year. Almada Negreiros accuses Ferro of:

2.º De estabelecer propositadamente em público a confusão entre o seu nome pessoal e a entidade cargo que ocupa oficialmente. [...]

4.º De fazer-se passar (sobretudo no estrangeiro) por animador da Arte moderna portuguesa e até por director do movimento modernista em Portugal! [...]

8.º De tomar iniciativas de ordem artística como Director do Secretariado da Propaganda Nacional sem se consultar publicamente com os artistas [...]

11.º De dar a entender em público que o Estado faz materialmente o bastante pelos artistas, que é absolutamente falso, e que, sendo falso ilude por conseguinte o Estado e prejudica colectiva e individualmente os artistas portugueses [...]."

2nd, deliberately establishing in public a confusion between his own name and the position he officially occupies. [...]

4th, pretending (especially abroad) that he is a promoter of Portuguese Modern Art and even the director of the modernist movement in Portugal! [...]

<sup>5</sup> Mário de Sá-Carneiro, with Fernando Pessoa's complicity, chooses António Ferro to set him as editor of the *Orpheu* magazine because he was, at that moment, the only one of the group who had not yet reached legal age, just in case accusations were made. See PESSOA (2009: 89).

<sup>6</sup> The complete document is in Almada Negreiros's archive: ANSA-L-213 and also in SANTOS, Mariana Pinto dos, *Almada Negreiros confronta António Ferro: um documento inédito* (separata), in *Colóquio Letras*, n.º 190, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro/ Dezembro 2015.

8th, taking artistic initiatives as the Director of the Ministry of National Propaganda without consulting the artists [...]

11th, making the public believe that the State materially does enough for the artists, which is absolutely false, and that, in being false deludes the State and collectively and individually damages the Portuguese artists [...]"

(Almada Negreiros's archive, ANSA-L-213)

The list of accusations is extensive (we here present only some as an example). Almada repudiates any affinity with Ferro's behaviour serving Portuguese Art and as a Director of the Ministry of National Propaganda.

But what reveals a letter published the 7th of July 1915 in the newspaper *O Mundo* is that, still in 1915, within the sequence of quarrels aroused by the *Orpheu* magazine, and its repercussion in the printed media which had already evolved towards political issues, António Ferro and Alfredo Pedro Guisado declared themselves distant from certain Orphics, "repudiamos qualquer solidariedade com esses senhores" ["repudiating any solidarity with two of *Orpheu's* contributors"]: Raul Leal published a violent manifesto in 1915, and as Álvaro de Campos, Pessoa sent an sarcastic letter against the republican politician Afonso Costa and his party to a Portuguese newspaper the 6<sup>th</sup> July 1915 (cf. PESSOA, 2014: 537-538).

### The last "Orphics"

Years later, Guisado appears as one of the *Orpheu* group. In a press cutting from 1953 (*O Primeiro de Janeiro*, October 20<sup>th</sup>), "the three boys left in the *Orpheu* group" are Armando Côrtes-Rodrigues, who has been "resuscitated", Alfredo Guisado, who was already a prominent journalist, and José de Almada Negreiros, who is described as a "painter".



Fig. 1. Alfredo Guisado, Armando Côrtes-Rodrigues and José de Almada Negreiros, *O Primeiro de Janeiro*, October 20<sup>th</sup> 1953.

Dr. Raul Leal, the "extraordinary contributor to *Orpheu*" is missing in the photograph. Had nobody heard about him lately? In 1959 he published a text, that

has been unfairly forgotten, titled “As tendências orfaicas e o saudosismo” [“Orphic Trends and the Saudosist Movement”] (LEAL, 1959: 17-24). Leal’s absence is difficult to explain, but what is true is that he was always a little different, marginal, “extraordinary”, and his “Devaneios e Alucinações” [“Delusions and Hallucinations”], to cite the title of the book that he intended to publish, never fit comfortably into Portuguese literary history.

In 1960, the newspaper *Diário da Manhã* dedicated a page to the Azorean poet and ethnographer, Armando Côrtes-Rodrigues, publishing a photograph in which he is accompanied by Raul Leal.



Fig. 2. Raul Leal and Armando Côrtes-Rodrigues, *Diário da Manhã*, December 25<sup>th</sup> 1960.

In 1954, Almada Negreiros is called by the restaurant *Irmãos Unidos* in Lisbon to create a special work evoking *Orpheu*, to celebrate the group’s meetings

in this place. Among the many previous attempts there is one, which we here reproduce, that shows two young people (timeless) reading *Orpheu* in an artistic coffee-atelier atmosphere. On the brick floor, illuminated by a strand of light, there is a list with some of the names of the *Orpheu* group, in this order: “Fernando Pessoa, Luís de Montalvor, Mário de Sá-Carneiro, Côrtes-Rodrigues, José Pacheco, Alfredo Guisado, Ronald de Carvalho, Guimaraens, José de Almada Negreiros”. The list, which is incomplete, still has space to (who knows) be completed with the missing names.



Fig. 3. Almada Negreiros, from the project to celebrate the *Orpheu* group (1953-54), FCG CAM DP 137.

But the painting that will finally hang on the wall of the restaurant *Irmãos Unidos* will be the famous *Portrait of Fernando*, duplicated as if seen in a mirror, years later (in 1964), for the Calouste Gulbenkian Foundation.

Much more could be said about who was and who was not part of *Orpheu* (page proofs from *Orpheu* 3 are available<sup>7</sup> and a draft index from *Orpheu* 4 is known<sup>8</sup>), but we believe that this is sufficient to define the most “visible” nucleus of contributors before and after 1935 (Pessoa and Côrtes-Rodrigues’s correspondence wasn’t published until 1945, for instance). We opened this section mentioning Raul Leal, and it is important to note that Almada never forgot Raul Leal. In *Orpheu* 1915-1965, Almada even stated that he had distanced himself from those in the group who wanted to marginalise the apocalyptic philosopher.

<sup>7</sup> Included in the “Orpheu Box” edited by Steffen DIX published in 2015 by Tinta-da-china.

<sup>8</sup> For the history of *Orpheu*, see the first chapter of the critical volume *Sensacionismo e Outros Ismos* (PESSOA, 2009; especially pp. 79-82).



Fig. 4. Almada Negreiros, *Portrait of Fernando Pessoa* (1954), House of Fernando Pessoa, in Lisbon.



Fig. 5. Almada Negreiros, *Portrait of Fernando Pessoa* (1964), Calouste Gulbenkian Foundation, FCG CAM 64P66.

das Artes O PRIMEIRO DE JANEIRO das Letras

NO CINQUENTENÁRIO DE

É um acontecimento histórico o mês de Janeiro... O primeiro de Janeiro de 1916...



Orpheus

O Orpheu do Grupo Novo não foi criado... O primeiro de Janeiro de 1916...

Mãe, o tempo de ler e de escrever... O primeiro de Janeiro de 1916...

Em 1916, o primeiro de Janeiro... O primeiro de Janeiro de 1916...

O primeiro de Janeiro de 1916... O primeiro de Janeiro de 1916...

O primeiro de Janeiro de 1916... O primeiro de Janeiro de 1916...

O PÚBLICO E A REVISTA

RAMAYANA Orpheu não era... O primeiro de Janeiro de 1916...



FERNANDO PESSOA



MARCO DE SA-CARNEIRO, RAUL LEAL, LUIS DE MONTALVÃO, ANÍBAL DE LIMA

O ORPHEU OU CINQUENTA ANOS DE MODERNISMO

O Orpheu nasceu em 1916... O primeiro de Janeiro de 1916...

Poema de Violante de Cymeneiros que não foi publicado

Que poema que não foi... O primeiro de Janeiro de 1916...

CASTELO ADORNICEDO

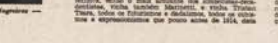
O castelo que não foi... O primeiro de Janeiro de 1916...

SANTA-EFIA PINTOR

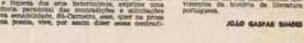
Santa-Efia pintor... O primeiro de Janeiro de 1916...



Fernando Pessoa



Fernando Pessoa



Santa-Efia

Fig. 6. The fiftieth anniversary of Orpheu, O Primeiro de Janeiro, March 31st 1965.



## Recalling *Orpheu*

Finally, let us learn more about the notes that made up *Orpheu 1915-1965*, a booklet from which a significant amount of preparatory material has been preserved in Almada's archive. It is interesting to note that part of this text was published, by the poet Alberto Serpa, on March 31<sup>st</sup> 1965 in the newspaper *O Primeiro de Janeiro*, to celebrate the fifty years of *Orpheu* (See Fig. 6).

The photo of the "orphic trio" (published in 1953) was republished and it was stated, in a text box above the photograph on a yellow background, that Almada, Guisado, and Cortês-Rodrigues were indeed the only "three still walking among the earth and creating".

The issue of *O Primeiro de Janeiro* dedicated to the fiftieth anniversary of *Orpheu* featured commemorative texts by José de Almada Negreiros, Alfredo Guisado and João Gaspar SIMÕES. The Portuguese critic and writer Gaspar Simões wrote: "Nunca em Portugal se publicara uma revista de tão curta vida que mais longa vida viesse dar à literatura e à arte nela representadas." ["Never before in Portugal had a magazine been published for such a short time that would have such a long life in terms of its contribution to the literature and arts written about on its pages"] (*O Primeiro de Janeiro*, March 31<sup>st</sup> 1965, p. 6).

Therefore, the newspaper *O Primeiro de Janeiro* published an initial version (with minimal interferences) of the first half of *Orpheu 1915-1965*. The complete text was published afterwards by the Ática publishing house (2015), in a very close version to the typographic layout planned by Almada in a previous model.

Almada wrote this commemorative text on *Orpheu* in response to the request of the poet and friend Alberto Serpa, as testified in the correspondence existing in the archives of both authors:

According to a letter from Almada Negreiros to Alberto Serpa sent in March 24<sup>th</sup> 1965, *Orpheu 1915-1965* would come out around April 16<sup>th</sup> or 17<sup>th</sup> 1965: "A edição da Ática com o meu *Orpheu* na íntegra (como o desejo) sai um ou dois dias antes da Páscoa. A edição na íntegra é a que V. tem agora" ["The Ática edition of my *Orpheu*, complete (as I wish to see it) will appear one or two days before Easter. The complete edition is the one you have now"] (BNP\_M\_SER-15). In March 25<sup>th</sup> 1965, Serpa replied to Almada that he "muito desejava festejar o *Orpheu* antes do fim do mês" ["greatly wished to celebrate *Orpheu* before the end of the month"] (ANSA-COR-195).

Porto, 25 Março 65

Meu Querido e Grande Almada,

A alegria e o orgulho que me trouxe o seu Original! Pego-lhe que compreenda a minha suscetibilidade: no *O Primeiro de Janeiro* nunca saí o meu nome. Estabeleci este princípio para nunca me esquecer que eu posso receber qualquer colaboração ou qualquer nome e por lá o meu. De orgulho me esquecerá vir no seu *1915-Orpheu-1965*... completo.

Tomo a liberdade de mandar-lhe provas, para que faça o favor de ver se acha bem a selecção que fiz e corrigir qualquer engano. Quanto lhe agradeço que me mandasse na volta do correio, pois muito desejava festejar o *Orpheu* antes do fim do mês. Estou preso pelo Alfredo Guimarães.

Muito grato pelo retrato do José Pacheco

Fig. 7. Letter from José de Almada Negreiros to Alberto Serpa, BNP\_M\_SER-15 (1).

Amigo Alberto Serpa

Na cópia ontem enviada foi saltado parte do texto que envio agora para pag. 12 ou 13 imediatamente antes do trecho que começa "Que não surpreenda a inclusão aqui destes painéis."

Se o não tiver ainda estabelecido pode ser este o texto que queria para minha composição original.

A edição da ATICA com o meu ORPHEU na introdução (como o desenho) sai um ou dois dias antes da Tábua.

24-III-64

O abraço de

Almada

24-III-64

24-III-64

Fig. 8. Letter from Serpa to Almada, ANSA-COR-195.

In the last letter, Serpa refers to March, the month in which the modernist publication celebrated its anniversary. Today we can confirm that Serpa's wish was fulfilled: the commemorative edition of *O Primeiro de Janeiro* appeared on the 31<sup>st</sup>. And later the booklet *Orpheu 1915-1965* was also published.

### 1915-1965: the archive

In *Orpheu 1915-1965*, Almada defines himself as a visual artist. Referring to the differences between Pessoa and himself, Almada writes: "Até ele todos me foram sempre alguma vez parecidos, não-parecidos, afins, contrários. Ele era o meu oposto. Era-nos impossível a inveja um do outro. Até o facto ele ser um auditivo e eu um visual, não o trocávamos." ["Before him everybody resembled, or was not-similar, or alike, or contrary to me. He was my opposite. It was impossible for us to envy each other. Even the fact of him being an auditory person and I a visual person, we could not change"] (ALMADA, 1965: 7). In Almada's literary work a visual or graphic preoccupation is often present, and this memory of *Orpheu* is no exception. The written word is also a drawing. The signifier becomes alive, of course, with the form of the letters, with the kind of paper, with the dance of the words on the page. Almada is a painter, a page planner and a designer, creator of his own book covers.

*Orpheu* 1915-1965 is an artist's book, a harmonium-book, a modernity's hallmark; it invites an active reading. The pages unfold as bellows of an accordion, revealing most of the book with a single movement. However, despite its fidelity, the printed edition does not completely conform to Almada's projected model.

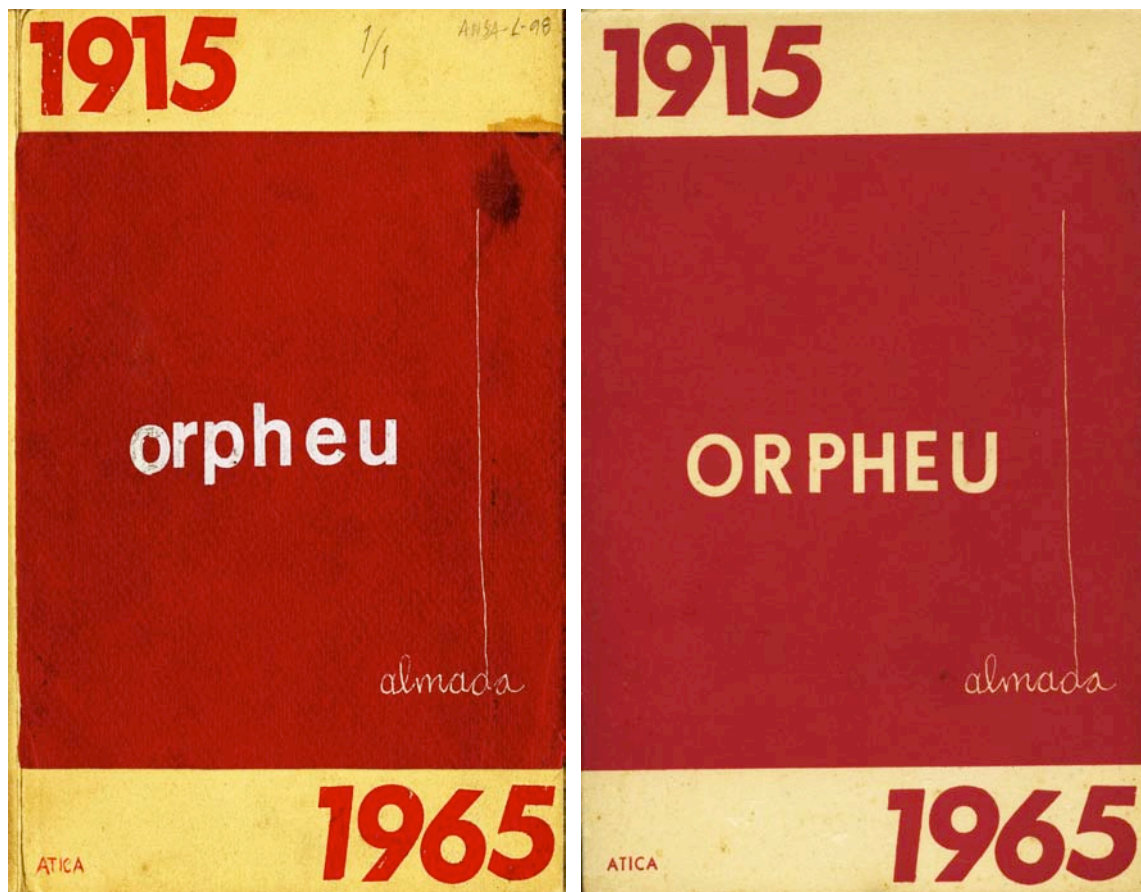


Fig. 9. Almada Negreiros, the model of *Orpheu* 1915-1965 (cover), ANSA-L-98.

Fig. 10. Almada Negreiros, the printed version of *Orpheu* 1915-1965 (cover), ANSA-IMP-20.

These are the book covers of the model created by Almada Negreiros (ANSA-L-98) and of the printed version published by Ática in 1965 (ANSA-IMP-20). As we can see, the title in the printed version has capital letters. But if we confront the second page of the model and of the book published by Ática in 1965, they are almost identical.

In addition to these testimonies, a handwritten version (ANSA-L-111) and a typewritten one (ANSA-L-112), with manuscript amendments, are preserved in Almada's archive.

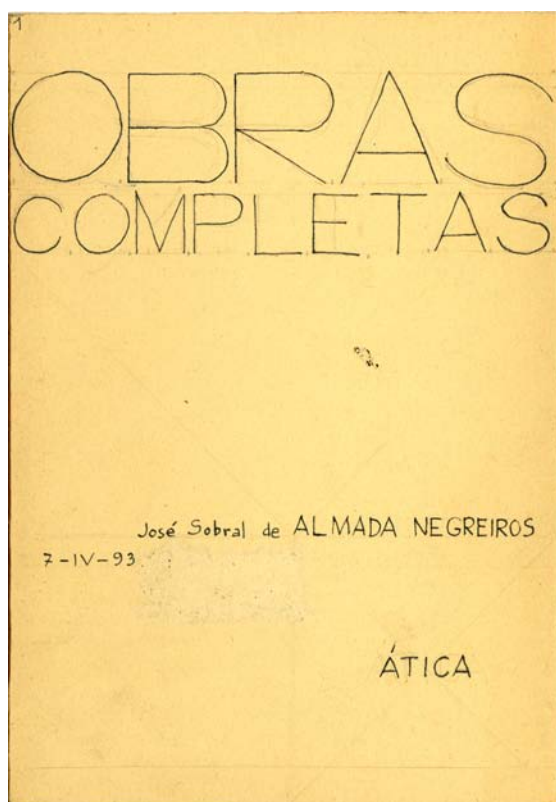


Fig. 11. Almada Negreiros, the model of *Orpheu* 1915-1965 (first page), ANSA-L-98.

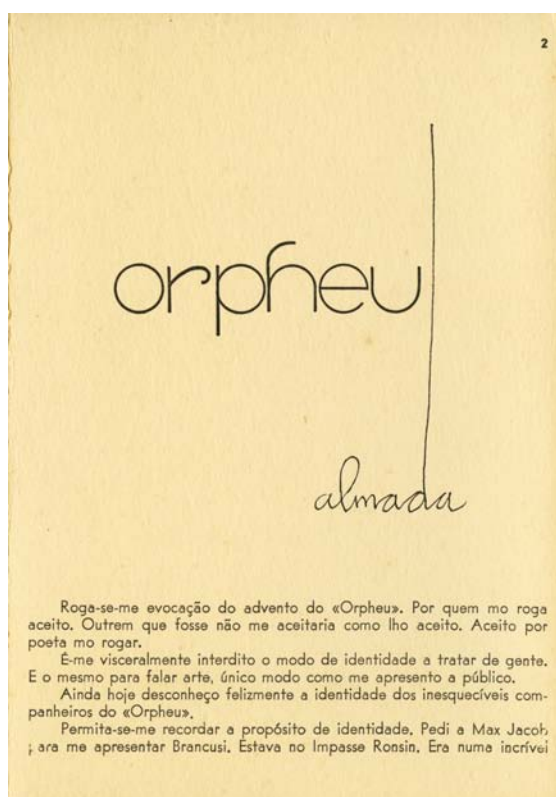


Fig. 12. Almada Negreiros, the printed version of *Orpheu* 1915-1965 (first page), ANSA-IMP-20.

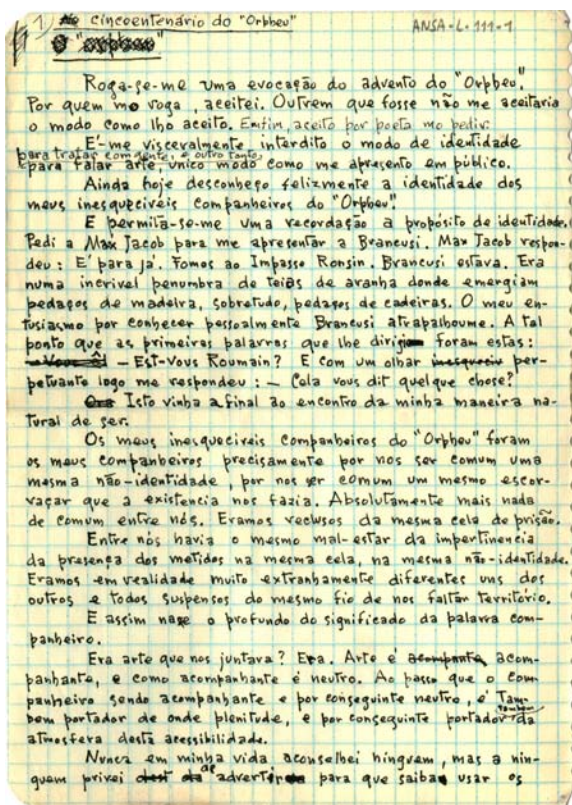


Fig. 13. Almada Negreiros, the first page of the handwritten version of *Orpheu* 1915-1965, ANSA-L-111.

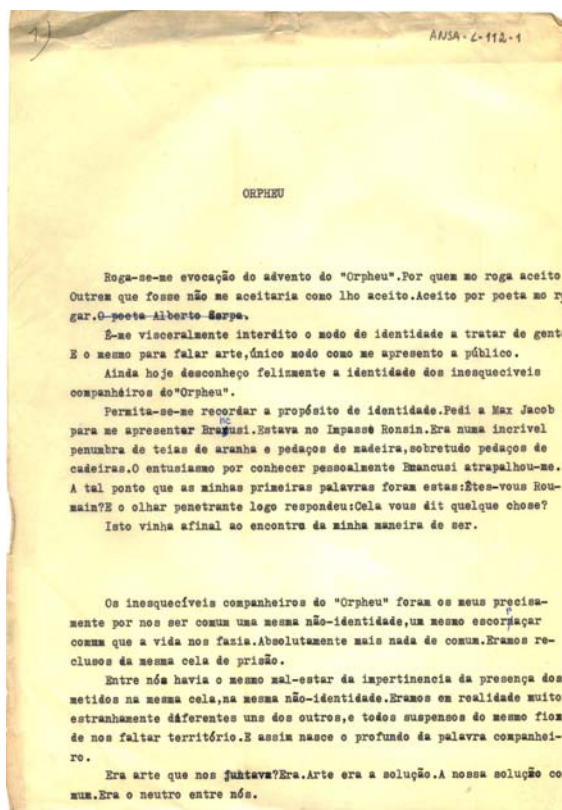


Fig. 14. Almada Negreiros, the first page of the typewritten version of *Orpheu* 1915-1965, ANSA-L-112.

These are the first pages of the handwritten and the typewritten versions preserved in Almada's archive. In due time, this text will need to be re-edited and the existing materials thoroughly collated in order to prepare a critical edition. But it is important to mention that during the celebrations of *Orpheu's* centenary, Almada Negreiros's heirs and the group forming the "Modernism online project", a virtual archive of the *Orpheu* generation, were responsible for the reedition of the book printed in 1965. According to the editors, the differences between both texts and the graphic work of the model justified the publication of the facsimile by Ática, 2015.

### 1915-1965: the manuscript

It is interesting to examine a passage found in the handwritten version of the text. This version is the oldest known and there are a few lines that are preserved there that were never printed in block letters. On page 8 of the manuscript, the following text is found: "O significado único do *Orpheu* era a modernidade. A nossa modernidade. Não apenas a nossa modernidade nacional, que não tem sentido

sem a modernidade universal" ["The only meaning of *Orpheu* was modernity. Our modernity. Not only our national modernity, as this does not make any sense without universal modernity" ] (ANSA-L-111). The printed version, in page 14, gives us this later version: "O selo do *Orpheu* era a modernidade. Se quiserem, a vanguarda da modernidade. A nossa vanguarda da modernidade. Toda modernidade nasce vanguarda. É universal" ["The stamp of *Orpheu* was modernity; if you like, the avant-garde of modernity; our avant-garde of modernity. All modernity gives rise to an avant-garde. It is universal"].

This extremely reworked segment fits in thematically with another section on page 11 of the manuscript:

Maria Aliette Galhoz conta sete os ismos que perpassam no *Orpheu*: paúlismo, interseccionismo, sensacionismo, simultaneismo, futurismo, cubismo, simbolismo, e podia juntar-lhes ainda exoterismo e ocultismo. É admirável recordar aqui esta circunstância do *Orpheu*: passam por *Orfeu* mais duma vintena de ismos das letras e da pintura. Três dos ismos [paúlismo, interseccionismo, sensacionismo] são criações de Fernando Pessoa. Criações da ordem literária. Como o surrealismo criado depois por dois literatos franceses e antes de chegar também à pintura. Mas os outros ismos são da ordem da pintura e um [simbolismo] abrange o pintado e o escrito. São criações francesas e italiana.

É o momento também de lembrar que estas criações literárias de Fernando Pessoa sucedem de perto as criações francesas e italiana e sobretudo fazem de Portugal o primeiro país a criar a sua vanguarda da modernidade depois da França e da Itália. No *Orpheu* estava a dar-se primeiro que noutra qualquer parte do mundo o que a latinidade havia feito eclodir mundialmente em Paris e Milão: o encontro das Letras e da Pintura. Este encontro continuamente aprazado para mais tarde desde o Renascimento.

[Maria Aliete Galhoz speaks of seven *isms* introduced in *Orpheu*: Paulism, Intersectionism, Sensationism, Simultaneism, Futurism, Cubism, Symbolism, to which Exotericism and Occultism could be added.

It is admirable to remember this characteristic of *Orpheu*: more than a score of literary and artistic *isms* appear on its pages. Three of these *isms* [Paulism, Intersectionism, Sensationism] are Fernando Pessoa's creations; creations exclusively of the literary order. Like Surrealism, later created by two French men of letters, before it expanded to include the world of painting. But the other *isms* are of the order of painting and one [Symbolism] covers the painted and the written. They are French and Italian creations.

It is also the time to remember that Fernando Pessoa's aforementioned literary creations arose shortly after the French and Italian creations, and especially served to make Portugal the first country where an avant-garde of modernity was created, after France and Italy.

This was happening on *Orpheu's* pages before it happened anywhere else in the world; it was what Latinity had detonated internationally in Paris and Milan: the meeting of Literature and Painting. This coming together had been continually postponed since the Renaissance ].

(ANSA-L-111)

We believe various points can be drawn and polished from these lines: 1. - *Orpheu*, in effect, sought to bring as many *isms* together as possible and, above all, the most well known *isms*; 2. - Three of these *isms* (Paulism, Intersectionism,

Sensationism) were created by Fernando Pessoa, who also imagined other less aesthetical *isms*, such as political Atlantism and religious and philosophical Neopaganism; 3. – PESSOA explained Sensationism as a synthesis of all *isms* (2009); 4. – Pessoa never knew how to properly appreciate other art forms apart from literature, but within the open spirit of *Orpheu*, painting (supposing Santa Rita Pintor's compositions can be described as painting, even though he was a self-proclaimed "Painter") coexisted with literature, as would have been possible with music or sculpture, art forms that Pessoa tended to place below "literature" (*belles-lettres*); 5. - Cubism and Futurism were decisive in the composition of some poems – "Manucure" and "Ode Triunfal", for example –, but German Expressionism and English Imagism, among other *isms*, should not be forgotten; 6. - In this sense, we do not think it would be accurate to say that Portugal was "o primeiro país a criar a sua vanguarda da modernidade depois da França e da Itália" ["the first country to create its avant-garde of modernity after France and Italy"] (Almada, [1965]: ANSA-L-111), forgetting, for example, Russia. Nor would it be accurate to state that "No *Orpheu* estava a dar-se primeiro que noutra qualquer parte do mundo (...): o encontro das Letras e da Pintura" ["This was happening in *Orpheu* before it happened anywhere else in the world (...): the meeting between Literature and Painting"] (Almada, [1965]: ANSA-L-111), forgetting the past: in the nineteenth century the Pre-Raphaelites and the Impressionists had already made a contribution to bringing certain art forms closer together and Wagner had proposed the concept of the total work of art.

What is true is that it was only in Portugal that a writer, Fernando Pessoa, had conceived so many *isms* and that a magazine existed where Luís de Montalvor's and Álvaro de Campos's ideals of beauty could coexist, among others. In terms of the coming together of literature and painting, *Orpheu* made a promise for a never reached future (*Orpheu* is a myth beyond the myth), as only two issues were published and Amadeo de Souza Cardoso's paintings were not collated in the page proofs of the *Orpheu* 3.

### 1915-1965: Amadeo de Souza Cardoso

In *Orpheu* 1915-1965, Almada claims to have in his possession the reproductions of Amadeo which would have been included in the 3<sup>rd</sup> number of the *Orpheu* magazine: "A colaboração de Amadeo ficou nas fotografias em meu poder de quadros seus para o *Orpheu* 3" ["Amadeo's collaboration consisted of some photographs of his paintings for *Orpheu* 3, which I now keep"] (ALMADA, 1965: 12). For a long time, the lack of information about these images fed several speculations: which paintings would Amadeo have chosen? The work at the archive of Almada Negreiros has enabled the localization of these images, signed and dated by Amadeo, thus satisfying the curiosity of researchers and all those

interested. Research made at the archive of Amadeo de Souza-Cardoso has also contributed to present different hypotheses about the *hors-texte* that would come to be published in *Orpheu* 3.<sup>9</sup> We include those which belonged to Almada's legacy as they relate to the essay we have been analysing in these pages. All are from 18<sup>th</sup> December 1916:



**Figs. 15, 16 & 17. Amadeo de Souza-Cardoso, “Cabeça-Oceano”;  
 “Trou de la serrure / Parto da viola / Bon ménage / Fraise avant-garde”;  
 “Arabesco Dinamico = Real / Ocre rouge café rouge / Zig Zag / Vibrações metálicas /  
 Cantante Couraceiro Bandolin / (Esplendor Mecano-geométrico)”, ANSA-IMP-62**

For Almada, *Orpheu* was a “consequência do encontro das letras e da pintura” [“consequence of the encounter of letters and painting”] (Almada, 1965: 8). And that encounter, Almada illustrates as a pyramid: “O encontro das letras e da pintura tinha cá o vértice bem postado da pirâmide em Mário e Amadeo. A base da pirâmide era Fernando Pessoa” [“the encounter of letters and painting had the apex of its pyramid firmly posted on Mário and Amadeo. The base of the pyramid was Fernando Pessoa”] (ALMADA, 1965: 9). It remains, thus, suggested that Almada himself would be the other face to enable the existence of this metaphorical pyramid.

The book itself, *Orpheu* 1915-1965, is the achievement of this encounter between letters and painting, avoiding the denomination of “literature” [“literature”], one of the words presented, at the end, as “vocábulos perjurativos<sup>10</sup> em dias do

<sup>9</sup> For further information see the book edited by Steffen Dix (2015), *1915 – O Ano do Orpheu*, or read the article “The 4 *hors-textes* of *Orpheu* 3”, by Marta SOARES (2015: 103-105).

<sup>10</sup> In the manuscript version of *Orpheu* 1915-1965 one reads “prejurativo” and in the printed version “perjurativo”.



*Orpheu*" ["perjurativos in the days of *Orpheu*"], beside "botas d'elástico" ["fuddy-duddies"] and "lepidótero" ["lepidopteron"] (ALMADA, 1965: 26).

### 1965-2015: *Orpheu* lives on

Almada's 1965 booklet has stood the test of time not because of its second half, which is more dysphoric, but because of the first half, which is more euphoric (there is joy at the evocation of his "unforgettable companions"); that is to say, today it can be read with pleasure, precisely because of these "useless" or more emotional notes, in which the author suddenly exclaims: "Francamente, isto interessa alguém no cinquentenário do *Orpheu*?" ["Frankly, will these notes be of any interest on *Orpheu*'s fiftieth anniversary?" ] (ALMADA, 1965: 7). There is a moment in which Almada, facing a storm, yells, exalted, "Vivam os raios!" ["Long live the lightning!"] (ALMADA, 1965: 8); and Pessoa, terrified, hides under a table. Who would be interested in anything of this sort? But the reminiscence of the storm was necessary to leave an indelible portrait of two friends in the time of *Orpheu*.

*Orpheu 1915-1965* is less a gallery brochure than a recollection of writers and artists. *Orpheu 1915-1965* has the merit of evoking this collective without treating it as such, according to Almada, those who made up the group had only one thing in common: being different. They were a dozen "Éramos reclusos na mesma cela de prisão" [ "we were recluses in the same prison" ] (ALMADA, 1965: 3). Their prison was Art: it was the common denominator. Almada even goes so far as to say that the *sine qua non* of their friendship and companionship was non-identity, the total non-identification of two people. As such, for example, he describes himself as visual and Pessoa as auditory, and he says that he had never met anyone so different from himself...

*Orpheu*, accordingly, would not have been an organised group but rather a casual meeting of individualities. Almada emphasises less the affinities of a group of contemporary spirits and more their differences, with a certain cult of individuality and certain disdain for gregariousness: "Isto que parecia afastamento irremediável foi afinal causa de me nascer alegria" ["This which may have looked like an irreparable separation was at the end a motive of joy"] (ALMADA, 1965: 4).

What is most interesting is that today, his text seems especially alive due to this sort of "individual" resistance. Almada refuses to contribute to canonisation of *Orpheu*; he states that *Orpheu* was what was left by a series of individuals in response to an impertinent question that he cites in this text: "O que considera de mais extraordinário nesse movimento chamado do grupo do *Orpheu*? ["What do you think is especially extraordinary in this *Orpheu* group that has been called a movement?"] (1965: 12), and he responds: "De mais extraordinário não vejo senão que tenha sido um movimento os nossos encontros pessoais entre companheiros

de revista” [“I just think it is extraordinary that our personal meetings have formed a movement”] (ALMADA, 1965: 12).

Sometimes Almada throws a bucket of cold water on *Orpheu's* 50<sup>th</sup> anniversary, but when he does so, he brings his companions even more back to life and he challenges us, or so it seems, not to fossilise himself or the others. And from there comes his denial; “Roga-se que recorde a público *Orpheu*. Tomo o rogo por insolência. Nego-me” [“Someone has pleaded that I write a text in memory of *Orpheu*. I take this pledge as insolence. I refuse”] (ALMADA, 1965: 13). But this refusal, it must be said, was fertile and it generated a text of short stories, of minor episodes, that supposedly nobody would be interested in, but that are still read today and considered unique.

## Bibliography

- DIX, Steffen (2015) (ed.). *Orpheu*. Facsimile edition. Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_ (2015) (org.). *1915: o ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-china.
- JÚDICE, Nuno (2015). “*Orpheu*: um caso para meditar,” in *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.
- LEAL, Raul (1959). “As tendências orfaicas e o saudosismo”, in *Tempo Presente*, n.º 5 & 7, Sept.- Nov.
- NEGREIROS, José de Almada (1913), in *Catálogo do II Salão dos Humoristas Portugueses*. Lisboa: Tipografia do Comércio, p. 14.
- \_\_\_\_ (1921). *A Invenção do Dia Claro*. Lisboa: Olisipo.
- \_\_\_\_ (1935). “O Orfeu”. *Diário de Notícias*. (n.p.)
- \_\_\_\_ (1935). *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*. Lisboa: Edições SW. 3 vols.
- \_\_\_\_ (1965). *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_ (2015). *Orpheu 1915-1965*. Facsimile edition. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro & Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Critical edition by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_ (1935). “Nós os de *Orpheu*”, in *Sudoeste*, n.º 3. Lisboa: Edições Sw, November.
- SANTOS, Mariana Pinto dos (2015). *Almada Negreiros confronta António Ferro: um documento inédito* (separata), in *Colóquio/Letras*, n.º 190, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro/Dezembro.
- SIMÕES, João Gaspar (1965). “O *Orpheu* ou Cinquenta Anos de Modernismo,” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, March 31<sup>st</sup>, p. 6.
- SOARES, Marta (2015). “Os 4 hors-texte de *Orpheu* 3,” in *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Babel.

## Images

- © Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna  
 © Herdeiros Almada Negreiros  
 © Modernismo online: Arquivo Virtual da Geração de *Orpheu*