

Augusto Ferreira Gomes and *Orpheu* 3: The “Death of a Faun” and Literary *Ekphrasis* in Portugal at the beginning of the twentieth century

Foteini Vlachou*

Keywords

Augusto Ferreira Gomes, *Orpheu* 3, ekphrasis, Death of a Faun, António Soares.

Abstract

“Por esse crepusculo a morte de um fauno” was Augusto Ferreira Gomes’s contribution to the third number of *Orpheu*, that was never published despite repeated attempts and announcements. Only in 1983 the typographical proofs of the number would be published in a photomechanical reproduction. This article transcribes and discusses the recently discovered manuscript of the text, in the context of the magazine’s history, focusing on three points: the characterization of the text as *ekphrasis*, and the analysis of its expressive means; the imagery of the faun in contemporary European culture and Ferreira Gomes’s possible cultural referents; and the omission of the dedication to the painter António Soares in the published version of the manuscript (1983, 1984).

Palavras-chave

Augusto Ferreira Gomes, *Orpheu* 3, ekphrasis, Morte de um Fauno, António Soares.

Resumo

“Por esse crepusculo a morte de um fauno” é o texto que Augusto Ferreira Gomes ia contribuir para o terceiro número da revista *Orpheu*, que nunca foi publicada apesar de repetidos esforços e anúncios. Foi em 1983 que as provas tipográficas para o número apareceram numa edição de reprodução fotomecânica. Este artigo apresenta a transcrição do recém-descoberto manuscrito do texto e o contexto da história da revista, enfocando os três pontos seguintes: a caracterização do texto como écfrase e a análise dos seus meios expressivos; a iconografia do fauno na cultura Europeia contemporânea e as possíveis referências culturais do autor; e a omissão da dedicatória ao pintor português António Soares na versão publicada do manuscrito (1983, 1984).

* IHA, DHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa.

The manuscript of Augusto Ferreira Gomes's "Por esse crepusculo a morte de um fauno," was recently discovered in a private collection.¹ The text, intended for the third number of *Orpheu* (1917), the Portuguese modernist magazine whose only two numbers appeared in 1915, was first published in 1983, in the photomechanical reproduction of the typographical proofs that never made it to the press (SEABRA, 1983; see also SARAIVA, 1984: iii-xliv). Seabra's publication reproduced the paginated proofs in the possession of the poet Alberto de Serpa, a photocopy of which had been deposited at the Biblioteca Municipal do Porto (SEABRA, 1983: vi; SARAIVA, 1984: xxv-xxix). Previously, an edition of Fernando Pessoa's poems intended for the third number of *Orpheu* had taken place, after a partial copy, which had been discovered by Adolfo Casais Monteiro in the poet's archive (PESSOA, 1953).

Fernando Pessoa's letter to Armando Côrtes-Rodrigues (Sept. 4, 1916) announcing the imminent publication of the third number already at the end of the month does not include any mention to a possible participation of Ferreira Gomes (PESSOA, 1945: 78-81), whose manuscript is dated "October 1916." Pessoa was still discussing the details of the third number's printing, distribution and advertisement the following summer (in a letter to José Pacheco, dated July 11, 1917; SARAIVA, 1984: xx-xxi). *Orpheu 3* would be announced as forthcoming in October 1917, in a list of Álvaro de Campos's publications: "Saudação a Walt Whitman (in *Orpheu 3* a aparecer em Outubro 1917)" (PESSOA, 1917). Furthermore, Pessoa "num prefácio escrito para uma antologia de poetas sensacionistas, pela mesma altura, cita *Orpheu* como tendo tido já 3 números publicados" (SEABRA, 1983: v). An astrological map, bearing the inscription "*Orpheu* decided in 12.5.1917" (Fig. 1; cf. PESSOA, 2009: 86), might indicate that the issue was finalized around May 1917.

The names of participants mentioned in the letter to Côrtes-Rodrigues (Camilo Pessanha, Mario Sá-Carneiro, José de Almada-Negreiros, Albino de Menezes, Carlos Parreira, Álvaro de Campos, and Fernando Pessoa himself) are markedly different from the ones that appear in the typographic proofs (to the names of Sá-Carneiro, Albino de Menezes, Fernando Pessoa and Almada Negreiros, those of Augusto Ferreira Gomes, D. Thomaz de Almeida, C. Coelho Pacheco, and Castello de Moraes have been added, while Camilo Pessanha and

¹ I would like to thank Jerónimo Pizarro and Carlos Pittella-Leite for inviting me to participate in this issue of *Pessoa Plural*, and trusting me with Augusto Ferreira Gomes's manuscript. Ana Isabel de Ornellas, who continues the work of her father, Américo de Miranda Soares (the painter's brother), in the organization and preservation of the António Soares archive (future Casa-Memória Mestre António Soares, Santo Tirso), put at my disposal a wealth of unpublished material (including correspondence between the painter and Ferreira Gomes, as well as the digitized copies of rare exhibition catalogues). Without her indispensable collaboration and unbounded generosity, this article would not have been written.

Carlos Parreira do not appear). An undated manuscript index of *Orpheu* 3 by Fernando Pessoa, including the names of participants and the number of pages allocated to each, also does not mention Augusto Ferreira Gomes (the participants were Camilo Pessanha, Albino de Menezes, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, José Pacheco, Álvaro de Campos, Ricardo Reis and Pessoa himself, Fig. 2; cf. PESSOA, 2009: 79-81). The index totals up to 64 pages, plus 16 more that Pessoa was reserving for him and his heteronym, Ricardo Reis. The four *hors-texte* by Amadeo de Souza Cardoso, that were to be included in the third number, are also mentioned in the manuscript.²

This number of pages closely corresponds to the final number of pages of the existing proofs (63 pp., from 165 to 228, as the pages would follow the pagination of the second number). There is however another prospective index (also undated), entitled “*Orpheu* 3 e 4” (published by LOPES, 1993: 255; cf. PESSOA, 2009: 82), with a different list of participants, including Ferreira Gomes (the others were Sá-Carneiro, Albino de Menezes,³ José Coelho Pacheco, Mário da Cunha e Sá, Silva Tavares, José de Almada-Negreiros, M. Barradas Telles d’Aviz, Fernando de Carvalho, Fernando Pessoa, Castello de Moraes and Álvaro de Campos). Ten pages were allocated to Ferreira Gomes in this version, instead of the four pages that Ferreira Gomes’s text occupies in the typographical proofs (SEABRA, 1983: 189-192, including the title page and blank page preceding the text).

Ferreira Gomes’s participation in the third number of *Orpheu* has not been previously discussed in detail, the most likely cause being that he was not among the central figures in the history of the magazine’s publication, neither was his text a poem. His contribution has frequently been dismissed as a minor one, not adequate for the modernist environment of *Orpheu* and resulting probably from personal relationships rather than from intrinsic literary value (SARAIVA, 1984: xxxiii). This article aims to address these issues, proposing that “Por esse crepusculo a morte de um fauno” belongs to the literary genre of *ekphrasis* and that, instead of it being a simple evocative description of a mythological scene (in the guise of an object), it explores ideas of representation and intermediality. The article will also concentrate on the choice of its subject matter, as well as on the differences observed between the manuscript and the text in its publishable form, referring most notably to the removal of the dedication to the painter and graphic designer António Soares.

² On the works by Amadeo that might have been intended for the third number of *Orpheu*, see “Os 4 *hors-texte* de *Orpheu* 3” by Marta Soares (in ZENITH 2015: 103-108) and “Nota editorial” by Steffen Dix, in *Orpheu – Edição fac-similada* (2015a).

³ Lopes has mistakenly transcribed the name as “Alvaro de Menezes” (1993: 255).

The literary genre of *ekphrasis*

Augusto Ferreira Gomes (1892-1953), a journalist, writer and modernist poet, was also a close personal friend of Fernando Pessoa,⁴ and moved in the intellectual circles of writers and painters that pushed the boundaries of literary and artistic creation in Portugal at the beginning of the twentieth century. He was the author of various literary works such as *Rajada Doentia* (1915), *Múmia Assassina?* (1923) and *Quinto Império* (1934). The books published by Ferreira Gomes attest to this dense network of relationships, through their reciprocated dedications and complex intertextual references (*Rajada Doentia*), their artwork (see for example the cover and illustrations of *Múmia Assassina?* by Martins Barata, Fig. 3), and friendly participations (such as the preface of *Quinto Império*, written by Pessoa himself).

The text “Por esse crepusculo a morte de um fauno” belongs to the literary genre of *ekphrasis*, according to its modern definition as constituting the description of works of visual art (for a string of examples, see CUNNINGHAM, 2007). Nevertheless, *ekphrasis* was conceived more broadly in the ancient world and was probably “not so much a genre as a technique or quality of both literary and oral composition” (FRANCIS, 2009: 2). It “encompasse[d] descriptions of all types,” and one of its distinctive qualities was that of “narrative vividness (*enargeia*), that is, the ability of ekphrastic language to create the illusion that the absent object of description is actually present in discourse.” (CHINN, 2007: 267).⁵

Although the first example of *ekphrasis* in Western literature is often considered to be the description of the shield of Achilles in Homer’s *Iliad*, a passage to which authors have responded to throughout history,⁶ the implications of Homer describing an object (a shield made of gold, and forged by Hephaestus) instead of a painting have not always been taken into account.⁷ Ferreira Gomes’s

⁴ He even participated with Fernando Pessoa in the so-called “Mistério da Boca do Inferno” prank, the staging of Aleister Crowley’s suicide in 1930. See Augusto Ferreira Gomes, “O Mistério da Boca do Inferno,” in *O Notícias Ilustrado* 121 (Oct. 5, 1930), pp. 9-10, 16.

⁵ See also Chinn (2007: 268): “*ekphrasis* should create the illusion that a listener almost sees the object being described, and hence is almost transported to its presence.”

⁶ See for example W. H. Auden’s 1952 poem “The Shield of Achilles.” Auden seem to have been particularly sensitive to the genre, as his *Musée des Beaux Arts* poem attests (1938), that includes a description of Pieter Bruegel’s *Landscape with a Fall of Icarus* (c. 1558).

⁷ For example, see David Rosand (1990), who only discusses *ekphrasis* in the context of Renaissance visual culture, and more specifically the production of images based on ekphrastic texts (in this case, Titian’s paintings after Philostratus’s *Imagines*). Francis—although careful with the distinction between ancient and modern definitions of *ekphrasis*, and although referring to Achilles’s shield as

choice of an object, a low-relief (frieze) made of malachite and gold, places him in close association to this first instance of *ekphrasis*.

The object described, however, in Ferreira Gomes's text is a fictional one, something that modern scholars often term "notional *ekphrasis*," although this was not a matter of concern in antiquity, as the "distinction between real and fictional subject matter in this regard" was not made (FRANCIS, 2009: 6). As far as I have been able to ascertain, the frieze that Ferreira Gomes describes does not exist. None of the contemporary publications on Pompeii—from guides to detailed descriptions of archaeological findings—includes a similar object (for example, MACKENZIE, 1910). The frieze described as having been found in the ruins of the house of Caius Syrus, in all likelihood a fictional personality as well (see Annex I), might be an oblique reference to one of the most important private residences of Pompeii, the so-called "House of the Faun," taking its name from the bronze statue of the dancing faun that decorated it (the house was also famous for the so-called Alexander mosaic, today in the Naples National Archaeological Museum).

The choice of a fictional instead of real object could also be meaningful in the context of experimentation that *Orpheu* provided. Instead of providing the description of an object that existed in physical reality, Ferreira Gomes plays with the ability of literature to generate images (including the images of objects), thus concentrating on the reflexive function of *ekphrasis*. Although recent scholarship on *ekphrasis* has tended to concentrate on the perceived "agonistic" relationship between word and image (see FRANCIS, 2009: 7, 18, for criticism), the "Death of a faun" does not seem to be motivated by a desire to prove what literature can accomplish, as opposed to sculpture or painting. On the contrary, the text seems rather conscious in its attempt to probe the convergence of different media (the literary and the plastic) through an excessive, almost obsessive, use of color and material references.

As far as expressive means are concerned, Ferreira Gomes employs a series of devices in order to bring the object he describes "before the eyes" of his readers/viewers. This was precisely the expression used by ancient writers to describe the function of *ekphrasis*: "In antiquity, *ekphrasis* was a rather uncommon and late-developing term defined, not as a description of art, but as evocative description pure and simple, 'laying out the subject before the eyes' (*sub oculus subiectio*) as Quintilian says, citing Cicero" (FRANCIS, 2009: 2). Given the central position of the eyes, it is perhaps not a coincidence that the poem "Olhos" by D. Thomaz de Almeida, also included in the proofs of *Orpheu 3*, bears a dedication to Augusto Ferreira Gomes. D. Thomaz de Almeida also appears, as a dedicatee of the text "Rendez-vous macabro" (mentioned as D. Thomaz de Chatillon-Almeida),

an "artistic object" —quickly slips to the *ekphrasis* as description of an image. What falls between the cracks in this (or any other) case is the materiality of the object.

in Ferreira Gomes's *Rajada Doentia* (GOMES, 1915: 5-21).⁸ Interestingly, the fictional story regarding the relationship between Ferreira Gomes and "Alberto," taking place at Lisbon and the Hospital de Rilhafoles (Hospital Miguel Bombarda), and dated October 16, 1914, may have been inspired by a 1911 newspaper article on the poet Ângelo de Lima (SAMPAIO, 1911). Lima's poems were included in the second number of *Orpheu*, an inclusion that is widely considered as having resulted from the contemporary reception of the magazine, whereby the *Orpheu* poets were harshly criticized as lunatics (DIX, 2011: 158). The text by Ferreira Gomes, as well as the Poe epigram accompanying it ("Será a loucura o grau sublimado da intelligencia?"), may suggest an earlier and sustained interest in madness and the relationship between madness and genius that clearly antedates the Lima "stunt."⁹

Returning to the text and its literary devices, references to both color and material abound. More specifically, there are twelve references to color (turquoise, magenta, blue, white, green-black, even "made up" colors such as "côr de nardo," etc.) and almost twenty references to material, with emphasis on precious metals and stones (alabaster, crystal, onyx, amber, rubies, sapphire, jasper, mother-of-pearl, repeated references to gold, as well as references to rarer or more obscure materials such as lyncurium). In this, Ferreira Gomes seems to follow the Homeric archetype: "Homer is careful to specify the metal Hephaestus uses to construct the various figures, even calling attention to their crafted realism: e.g., the ground looked like earth, even though it was made of gold [...]; golden grapes are darkened to appear realistic, though the vine-poles are silver [...]; gold and tin oxen pour out of a farmyard to graze near a stream, shedding blood when they are attacked by lions" (FRANCIS, 2009: 12-13). Thus, the imagined materiality of the object described (gold, malachite) does not seem to impose any limitations on the writer. On the contrary, he uses words to convey information that the reader/viewer could never obtain from the object itself (even if the object existed), in an effort not to simply evoke its physical presence, but also a certain poetic mood. Thus, *ekphrasis* posits the writer as twice the creator: of the object, and of its description.

Another characteristic that places Ferreira Gomes closer to the Homeric archetype is the description of scenes that transform into movement, betraying a concept of *ekphrasis* that is not narrowly descriptive.¹⁰ Apart from movement

⁸ On Thomas de Chatillon-Almeida, see the short biographical note by Fernando Fisher (1988), "Um que também foi de 'Orpheu': D. Tomás de Almeida."

⁹ On Pessoa's views on madness and genius during the period c. 1915-1919, see PIZARRO (2007: 168-176).

¹⁰ On the distinction between description and narration as relating to *ekphrasis*, see FOWLER (1991).

(running, dancing), another element that could not have possibly been transmitted by the the object itself is music (compare sound in the description of Achilles's shield). Ekphrasis then becomes the vehicle for the exploration of representation (verbal, visual), and its possibilities, as well as an attempt to experiment with the limits of media, something that situates Ferreira Gomes's text at the heart of *Orpheu*'s objectives.

The imagery of the faun

Ferreira Gomes's text, whose title is undoubtedly reminiscent of Pessoa's "Impressões do crepúsculo" (dated March 29, 1913 and published in the first, and only, number of *A Renascença* in 1914), belongs to a long literary and visual tradition of the representation of the faun. The faun, a half-human with goat legs and horns, was a mythological creature residing in forests and often associated with music and the playing of the flute. Undoubtedly, the most famous of these representations in the nineteenth century was Stéphane Mallarmé's poem "L'après-midi d'un faune" (published in 1876),¹¹ which inspired Debussy's symphonic poem "Prélude à l'après-midi d'un faune" (first performed in 1894). Ferreira Gomes knew Mallarmé's work and probably shared Pessoa's appreciation of his poetry.¹² An unpublished letter to António Soares, dated September 26, 1916, starts by citing the first line of Mallarmé's "Brise Marine" (1865): "La cher [*sic*] est triste, hélas!" (António Soares archive, 0045 AFG), a verse singled out by Pessoa as well, who underlined it in his copy of the third edition of *Poésies* (COELHO, 2015: 45). An affinity between two verses, Ferreira Gomes's "nuvens de oiro acendrado" (see Annex I) and Mallarmé's "bois d'or et de cendres" from the "Faune" (cited in WALKER, 1978: 110), may be coincidental, but may also indicate a good knowledge of the French original by the Portuguese writer.

It is also tempting to suggest that the melancholic tone of Ferreira Gomes's text, far removed from the amorous content of Mallarmé's poem, can somehow be associated with the pall that must have fallen over the group of friends and collaborators of *Orpheu* after the suicide of Sá-Carneiro in Paris, in April 1916.

¹¹ As far as possible literary precedents are concerned, one may even consider in this context the poem "The Nymph complaining for the Death of her Fawn," by Andrew Marvell (1621-1678). Marvell's works were known at least to Fernando Pessoa, who owned the compilation of his poems by G. A. Aitken (*Poems of Andrew Marvell*, CFP 8-345). Although the Routledge edition in Pessoa's library is undated, Aitken's compilation dates from 1892 (*The Poems of Andrew Marvell*, edited by G. A. Aitken, London: Lawrence & Bullen, 1892). Marvell also attracted the attention of T. S. Eliot, whose "[1921] provocative essay helped set the direction for the modern re-evaluation of Marvell as a serious poet" (GOTTLIEB, 1999: 273).

¹² On Pessoa and symbolist poetry, see Paula Mendes Coelho (2015), "Pessoa, 'leitor voraz e ardente' dos simbolistas e de suas curiosas 'tentativas frustes'."

Ferreira Gomes would write to António Soares, on May 4, 1916: “Sobre o Sá-Carneiro só tenho a dizer-lhe que o Fernando Pessoa já recebeu a carta de despedida; é simples, sendo enorme: Diz somente o seguinte: ‘Um grande, muito grande adeus do seu pobre Mario de Sá-Carneiro’.” (António Soares archive, 0031 AFG).

There is, however, a number of cultural references converging in Ferreira Gomes’s text, not all of them direct, French symbolist poetry being but one of them. Other artists took an interest in similar subject matter during the nineteenth- and early-twentieth century—writers as well as painters. Chief among the latter is probably the Swiss painter Arnold Böcklin (1827-1901), whose landscapes were often populated with hybrid mythological creatures such as fauns and centaurs, hybrids that “necessarily gained new connotations in post-Darwinian modern culture, preoccupied with ideas of evolution and the struggle for life” (LÜTTICKEN, 2005: 53). Böcklin was a widely admired figure who was frequently seen as the quintessential representative of contemporary German art, and was even used by critics of the period as the standard bearer of its superiority compared to contemporary French art. Aby Warburg would comment on Böcklin’s use of the “mythopoetic power of the image” (LÜTTICKEN, 2005: 52), and E. M. Forster would respond enthusiastically to his paintings, mentioning them in *Howards End*: “Böcklin [...] wants [...] beauty and all the other intangible gifts that are floating about the world,” and “...a landscape of Böcklin [...], strident and ill-considered, but quivering into supernatural life. It sharpened idealism, stirred the soul” (cited in VARTY, 1988: 516, 517).

Whether Böcklin’s paintings were known in Portugal is a question far from resolved, but at least some echo of his work might have been transplanted in Portugal through Parisian symbolist magazines, where his work was being enthusiastically written about (LUCBERT, 2001). One might even consider the creation of the other short-lived literary modernist enterprise of the period, the 1916 *Centauro*, directed by Luís de Montalvor, as a manifestation of this same fascination for the hybrid mythological creatures that Böcklin had become known for. The imagery of the faun had certainly penetrated the artistic milieu in Portugal. Both António Soares and Almada Negreiros exhibited works with this subject matter, although it is not clear whether they were paintings or drawings. António Soares exhibited “Un Faune” in the *II Salão de Modernistas no Porto* (Porto, 1916), while Almada Negreiros had exhibited the year before “O fauno loiro” (as well as another work, titled “Crepusculo”) in the *Salão dos Humoristas no Porto* (Famalicão, 1915).

Undoubtedly, the most important contemporary cultural reference to the faun must have been Nijinsky’s *L’Après-midi d’un Faune*, performed for the first time in Paris in 1912. The Faune “evoked much larger issues regarding modernism and modernity and the role of art in contemporary society,” thus transcending the

space of theater and dance strictly speaking, and it “broke the ‘rules’ of staged representation in ways reminiscent of contemporary art, and more specifically, of cubism, with which also the choreographer associated its aesthetic” (JÄRVINEN, 2009: 28-29) The scandal that erupted after the première (JÄRVINEN, 2009: 30-35) surpassed national borders and the ballet toured various European cities (Berlin, Vienna and London).

In Portugal, the modernist dimension of the Russian Ballets was not only known and felt, but also feverishly preached. In a text by Almada Negreiros, Ruy Coelho and José Pacheco, published in 1917 in *Portugal Futurista*, and called “Os Bailados Russos em Lisboa,” the ballets were being referred to as “[u]ma das mais bellas étapes da civilização da Europa moderna” and as “a melhor expressão de Arte que hoje te podemos aconselhar porque elles explicar-te-hão a Sublime Simplicidade da Vida onde tu, Portuguez, vives ignorantemente crucificado. Os Bailados Russos teem uma compreensão feliz da Arte moderna” (*Portugal Futurista*, 1990: 1). Ferreira Gomes’s text, with its insistent references to dancing (the verb “bailar” is used seven times), must be seen as subtly and indirectly acknowledging the impact and novelty of Nijinsky’s choreography and the importance of the Russian Ballets for bringing together all the arts in a total work of art (much like Mallarmé himself would have wished)¹³.

The dedication to António Soares

Notwithstanding some uncertainty as to the editor of the typographical proofs of the third number of *Orpheu*, it seems more than plausible that, after Sá-Carneiro’s death, Pessoa was left as the only one in charge. Apart from small variances (orthography, punctuation), there are not significant differences between the manuscript (see Annex I) and the published version of the proofs (SEABRA, 1983). In one case, the substitution of a verb (“bailar”) with another (“chocar”) has been done with the clear intention of not repeating twice in the same sentence the verb “bailar” (since the word “bailado” immediately follows). This is a purely stylistic intervention and it may strengthen the hypothesis that Fernando Pessoa was personally responsible for preparing the proofs, datable to a period between October 1916 (the date of Ferreira Gomes’s text) and July 1917 (see the letter to José Pacheco, discussed before; SARAIVA, 1984: xx-xxi).

The most glaring difference between manuscript and proof version of the text is the omission of Ferreira Gomes’s dedication to his friend, the painter

¹³ Camille Mauclair, the conservative art critic who blasted the *Faune* with chauvinistic comments (“il est impossible qu’un danseur slave, meme si intelligent, pénètre une oeuvre de ce genre”), had previously written (in a 1912 issue of *Le Courrier Musical*) “of how the Ballets Russes had realised Mallarmé’s dream of a symbolist total work of art” (JÄRVINEN, 2009: 31).

António Soares: “Ao Pintor luzitano Antonio Soares” (fl. 1).¹⁴ It is unclear why this should have been removed.¹⁵ António Soares was a close friend of Ferreira Gomes, as their correspondence during this period attests, and had a personal relationship with Pessoa as well. As a matter of fact, it was Soares who designed the cover of Pessoa’s *Antinous*, something that has so far escaped the attention of scholars (*Olhares*, 2015: 27). *Antinous* was published in 1918 and had been originally intended for the third number of *Orpheu*. In the António Soares archive, a copy with a handwritten dedication by Fernando Pessoa can be found, dated August 5, 1918 (Fig. 4): “Ao Antonio Soares, ao artista e ao amigo, off., com um abraço de gratidão pelo ‘porteio’, o Fernando Pessoa, 5.8.1918.”¹⁶ The relationship between the two clearly continued after that date, as the handwritten note by Pessoa accompanying the 1922-1923 exhibition catalogue of the painter attests. Dated January 22, 1923, the note reads: “Meu caro Antonio: Vi, senti (não sei se bem) & depois lhe direi. Muito obrigado. Não o pude esperar para além da 1.30. Muito seu Fernando Pessoa 22/1/1923” (Fig. 5).

The dedication to António Soares (who is referred to as a Lusitanian painter, instead of as simply Portuguese) is a testament of the complex network of personal relationships that Portuguese modernists—painters as well as writers—established during the first decades of the twentieth century. The study of the dynamics within these groups, their social composition and interactions, as well as the precise history of their formation have been the subject of much recent art historical scholarship (COTTINGTON, 2012; JOYEUX-PRUNEL, 2014), and the application of prosopographic methods that usually derive from the social sciences might expand the understanding of Portuguese modernism, literary as well as artistic.

What is most interesting in the case of António Soares and Augusto Ferreira Gomes is not so much the probability of the latter being directly inspired by the former in his choice of subject matter for his “Death of a Faun” text, or the

¹⁴ There is a lamentable lacuna in Portuguese art historiography regarding the work of António Soares. The first monographic exhibition dedicated to the painter, co-organized by the Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado and the Museu do Teatro (curated, respectively, by Rui Afonso Santos and José Carlos Alvarez), will hopefully redress this situation (the exhibition is expected to open in Feb. 2016). The small catalogue accompanying the exhibition *Olhares: Os Estudos e os Desenhos de António Soares. Comemoração do 120º Aniversário do Nascimento 1894/2014* (20 Sep. 2014—21 Mar. 2015, Porto, Fundação Escultor José Rodrigues) includes a useful chronology of the painter’s life and work. See also the short biographical notice on the painter by Leonor Oliveira (2009: 173), as well as the entries by Pedro Lapa (1994).

¹⁵ See exhibition catalogue *Nos, os de Orpheu*, CARDIELLO et al. [ed.] (2015: 129); the catalogue reproduces the first two pages of Ferreira Gomes’s manuscript. See Annex I for complete facsimile and transcription.

¹⁶ The António Soares archive also contains a copy of the 1918 edition of 35 *Sonnets*, with a handwritten dedication by Pessoa bearing the same date (Aug. 5, 1918).

possibility that both of them drew upon common repositories of contemporary cultural references. It is rather that they constitute an optimal example for precisely the study of group-formation mentioned above, and the understanding of how relationships operated on a personal as well as practical level. The letters of Ferreira Gomes to António Soares¹⁷ reveal the social spaces frequented (cafés, exhibition spaces etc.), the common acquaintances (frequently other writers and painters), even the physical objects exchanged, thus painting a vivid tableau of the period and of the creative forces that propelled the people involved in these, often collective, enterprises.

References to *Orpheu* appear in the letters, most surprisingly perhaps in relation to the actual object. In an undated note, written on stationery with the letterhead of “A Brasileira,” Ferreira Gomes asks António Soares to leave the copy of *Orpheu* at the café and makes plans to return it, in case the painter still needs it: “Se por acaso ainda necessita d’elle, eu copio o que preciso, e torno-a dar-lhe” (António Soares archive, 0013 AFG, bearing a handwritten date by Américo Soares c. March 1915, Fig. 6). One can almost imagine the precious volume changing hands, but the letter also raises questions as to the physical realities of *Orpheu*’s dissemination: was it rare to obtain or considered too expensive, so that two people had to actually use the same copy? In another letter, this time written by Fernando Pessoa himself and dated Nov. 29, 1915, Pessoa informs Soares that he is leaving him a copy of *Orpheu* 2, apologizing for it being already opened, and mentioning a quantity of copies that he had at home: “Aqui lhe deixo um *Orpheu* 2. Desculpa elle já estar aberto, mas os que tenho lá em casa estão todos assim; de resto, elle está novo.” (António Soares archive, 0017 FP, Fig. 7).¹⁸

The letters also hint to antagonisms and intrigues, as well as to the difficulties of artistic creation. In a letter dated Nov. 28, 1915, Ferreira Gomes apologizes to Soares for his “affastamento d’este cenaculo de intriga” (without referring specific names) and concludes by asking the painter: “Et à cause d’art? Toujours foutu?” (António Soares archive, 0016 AFG). Switching from Portuguese to French was probably a common way to show camaraderie and cultural affinity, among a group of artists and writers who frequently looked to Paris for inspiration.

The correspondence between the two men includes references to what may be common, unidentified projects¹⁹ and to other painters. These latter references

¹⁷ Will António Soares’s letters ever resurface to provide the other side of this conversation?

¹⁸ The letter closes with the following curious warning: “Cuidado com o novo celestial amigo Neptuno,” attesting to Pessoa’s and Soares’s common interest in astrology (also shared by Ferreira Gomes). Could Pessoa be referring to a specific person belonging to the sign of Pisces?

¹⁹ In an undated letter (c. 1915, according to Américo Soares handwritten note), also written on the Brasileira’s stationery, Augusto Ferreira Gomes apologizes for his absence and for “não lhe ter

often reveal indirect criticisms, opinions and even gossip that was shared between writer and painter. Thus, Ferreira Gomes writes that “Barradinhas²⁰ escreveu ao Jose Pacheco dizendo que tem tido uma enorme dificuldade em encaixar os bonecos. Vê V. Soares, simples *triumpho de sala*” (letter dating May 4, 1916, António Soares archive, 0031 AFG). Ferreira Gomes refers to the May 1916 *Salão dos Modernistas* in Porto, where António Soares participated with numerous works and for which he had drawn the cover of the catalogue (Fig. 8).

On another occasion (Sept. 26, 1916), Ferreira Gomes writes to António Soares about the upcoming edition of *Centauro*, expressing his certainty about the choice of the artist for the *hors-texte*, should he have been available, and asking him his opinion about Christiano Cruz (1892-1951), the painter who provided it after all: “Brevemente sae a Revista do Montalvor “Centauro” e vem com um Hors-texte do Christiano Cruz. Se V. cá estivesse teria sido V. o ilustrador. Mas creio que V. considera o Christiano?” (António Soares archive, 0045 AFG). Ferreira Gomes considered António Soares not only a “sincere friend,” but also a “great artist,” as one reads in the handwritten dedication to the painter of a copy of *Rajada Doentia* (António Soares archive). Soares had even been responsible for the cover of the book, providing a highly stylized front page and a rather humorous emblem of an owl resting on a skull for the back cover (Fig. 9).

The dedication of “Por esse crepusculo a morte de um fauno” to António Soares, although omitted in the typographical proofs of the text, is consistent then with Ferreira Gomes’s enthusiastic appreciation of his friend’s art (expressed in other letters as well, to be published in a separate article). It also reveals the interconnectedness of the actors of Portuguese modernism, and the vitality of the networks they established.

trazido os desenhos” (António Soares archive, 0021 AFG), without further specifications on what these drawings might be for.

²⁰ The painter, ceramist and caricaturist Jorge Barradas (1894-1971).

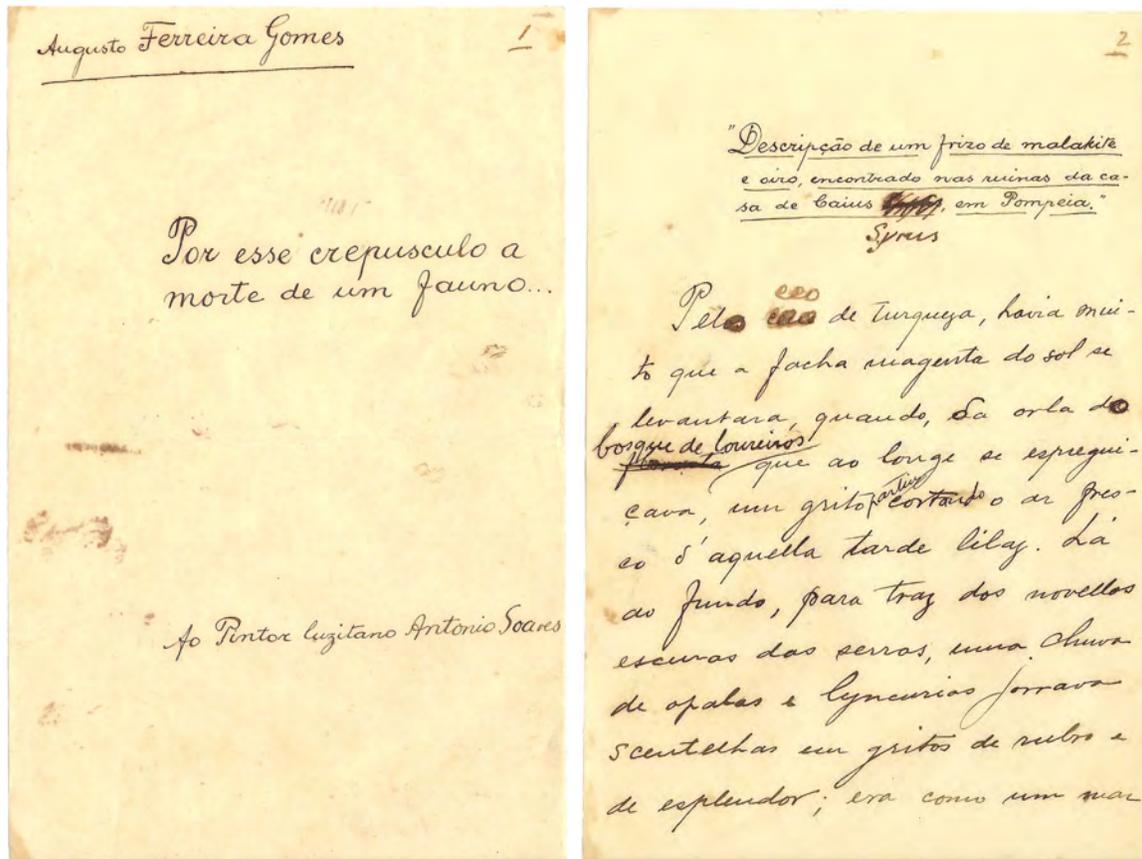
Bibliography

- CARDIELLO, Antonio; COSTA, Sílvia Laureano; PIZARRO, Jerónimo [eds.] (2015) *Nós, os de Orpheu*. Lisbon: Boca.
- CHINN, Christopher M. (2007). "Before Your Very Eyes: Pliny *Epistulae* 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis," in *Classical Philology*, vol. 102, n.º 3, pp. 265-280.
- COELHO, Paula Mendes (2015). "Pessoa, 'leitor voraz e ardente' dos simbolistas e de suas curiosas 'tentativas frustes'," in *Colóquio Letras*, n.º 190, pp. 45-58.
- COTTINGTON, David (2012). "The Formation of the Avant-Garde in Paris and London, c. 1880–1915," in *Art History*, vol. 35, n.º 3, pp. 596-621.
- CUNNINGHAM, Valentine (2007). "Why Ekphrasis?" in *Classical Philology*, vol. 102, n.º 1, pp. 57-71.
- DIX, Steffen (2015a) "Nota editorial," in *Orpheu – Edição fac-similada*. Lisbon: Tinta-da-China.
- ____ [ed.] (2015b) *1915 – O Ano do Orpheu*. Lisbon: Tinta-da-China.
- ____ (2011). "How the First Portuguese Modernism Became Public: From *Orpheu* to *Athena*," in *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Ed. Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. London: Legenda, pp. 156-170.
- FISHER, Fernando (1988). "Um que também foi de 'Orpheu': D. Tomás de Almeida," in *Revista da Biblioteca Nacional* vol. 3, n.º 3, pp. 262-264.
- FOWLER, D. P. (1991). "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis," in *The Journal of Roman Studies*, n.º 81, pp. 25-35.
- FRANCIS, James A. (2009). "Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of 'Ekphrasis'," in *The American Journal of Philology*, vol. 130, n.º 1, pp. 1-23.
- GOMES, Augusto Ferreira (1934). *Quinto Império*. Preface by Fernando Pessoa. Lisbon: Parceria António Maria Pereira.
- ____ (1923). "Múmia Assassina?" in *Novela Sucesso*, vol. 1, n.º 13, 10 May, pp. 5-31.
- ____ (1915). *Rajada Doentia*. Lisbon: Empresa de Publicações Populares.
- GOTTLIEB, Sidney (1999). "'The Nymph Complaining for the Death of Her Faun': Marvell's Ovidian Study in Hysteria," in *Huntington Library Quarterly*, vol. 62, n.º 3/4, pp. 273-294.
- JÄRVINEN, Hanna (2009). "Dancing without Space—On Nijinsky's *L'Après-midi d'un Faune* (1912)," in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 27, n.º 1, pp. 28-64.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (2014). "Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art," in *La prosopographie au service des sciences sociales*. Edited by Bernadette Cabouret-Lauriou. Lyon: Presses universitaires de Lyon, pp. 339-354.
- LUCBERT, Françoise [2001]. "Un rêveur chez les symbolistes," in *Arnold Böcklin 1827-1901* (exhibition catalogue, Kunstmuseum, Basel; Musée d'Orsay, Paris; Neue Pinakothek, Munich), eds. Katharine Schmidt and Christian Lenz. Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 112-117.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (comp.). *Pessoa Inédito*. Lisbon: Livros Horizonte.
- LÜTTICKEN, Sven (2005). "'Keep Your Distance'. Aby Warburg on Myth and Modern Art," in *Oxford Art Journal*, vol. 28, n.º 1, pp. 47-59.
- MACKENZIE, W. M. (1910). *Pompeii*. London: A. & C. Black.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1953). *Poemas Inéditos destinados ao n.º 3 do "Orpheu"*. Preface by Adolfo Casais Monteiro. Lisbon: Inquérito.
- ____ [1945]. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introduction by Joel Serrão. Lisbon: Editorial Confluência.
- ____ (1917). *Ultimatum de Alvaro de Campos Sensacionista (separata do Portugal Futurista)*. Lisbon: Tipografia P. Monteiro.

- PIZARRO, Jerónimo (2007). *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Portugal Futurista* [1917]. Facsimiled edition, with texts by Nuno Júdice and Gustavo Nobre. Lisbon: Contexto, 1990.
- ROSAND, David (1990). "Ekphrasis and the Generation of Images," in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 1, n.º 1, pp. 61-105.
- II Salão de Modernistas no Porto*, Porto: Lito Nacional, 1916.
- Salão dos Humoristas no Porto*, Famalicão: Typographia Minerva, 1915.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (1911). "Um Poeta em Rilhafoles," in *Ilustração Portuguesa*, n.º 286, Aug. 14, pp. 212-214.
- SARAIVA, Arnaldo [ed.] (1984). *Orpheu 3*. Lisboa: Edições Ática.
- SEABRA, José Augusto [ed.] (1983) *Orpheu 3 (Provas de Página)*. Porto: Nova Renascença.
- VARTY, Anne (1988). "E. M. Forster, Arnold Böcklin, and Pan," in *The Review of English Studies*, vol. 39, n.º 156, pp. 513-518.
- WALKER, Steven F. (1978). "Mallarmé's Symbolist Eclogue: The *Faune* as Pastoral," in *PMLA*, vol. 93, n.º 1, pp. 106-117.
- ZENITH, Richard [ed.] (2015). *Os Caminhos de Orpheu*. Lisbon: Babel / Biblioteca Nacional de Portugal.

Annexes

I. Fifteen pages of "Por esse crepusculo a morte de um fauno," handwritten by Augusto Ferreira Gomes and with the dedication "Ao Pintor luzitano Antonio Soares." Unpublished, except by the first two pages, which were reproduced in CARDIELLO et al. (2015). Fernando Pessoa had prepared the text for publication in Orpheu 3, which didn't make to the press; the typographical proofs were eventually published (SEABRA, 1983; SARAIVA, 1984). The pages are numbered 1 to 14, with two different pages being numbered 11. Dated "Outubro 1916."



3

que ardese, e sempre mais, n'uma ruiva apotheca, como se ondas fossem d'esse mar, tudo illuminavam com a magia do seu brilho... Rezavam n'uma presa de sonho nubes de alabastro, e somnambuladas seguia a guindas por um vento morno, que vez em vez, erguia da placida nubes de ciro acendrado, e n'um vago perfume fazia ondular a agua silenciosa da ~~lagoa~~ lagoa azul e ~~fazendo~~ fazendo tremor a sombra verde-negra de dois cyrestes schematicos e esguios...

Debil como um gemido de pallida

4

eufema tocada pelo outomno, agora sentia-se longinqua e melodiosa uma flauta, e, tambem pelo ceo, n'um arranco, a cavalgada d'ouro galopou uma instante... Semia pelo abraço do vento, agora mais forte, ~~o flauta~~ ^{o flauta} imponente como um cyclope adormecido, e novamente, agora mais perto, silou estridente um grito da flauta, como n'um apelo...

Rumorosamente, primeiro na distancia, depois mais perto, um gargarhar vibrante como

5

o chocar de crystaes, arrepiou aquelle logar ermo, e nymphas de mãos brancas e olhos d'onix, flexiveis como ^{loquios} giestas surgiram dos ~~flautas~~. Embalsamava o ar um perfume pagão e as nymphas de mãos brancas e corpos cor de uardo, pararam com o espanto veludo. Deso o olhar ~~escutando~~ silenciosas a flauta flebil agora moribunda, e, quando os ultimos sons se perderam ao longe, nos seus corpos coruscantes de luxuria um fremito passou... Um bando de aves douradas voava sobre a lagoa e do alto de

6

um cyrestes um ~~coro~~ ^{coro} sonhador, em gritos sinistros, evocava a terra...

Novamente, o som longinquo da flauta morden o plavato, e, n'um bailar de curvas, as nymphas romperam ~~silencio~~ n'um bailado de perfumes em pastor acris de camelia em flor... Depois, mais uma vez, a flauta cressou... Agora, junto da lagoa, as romageiras abriam os seus poms, e d'esses fructos d'ouro cahia uma chuva de rubis... E soffregas, as

7

Nymphas, sequiosas abriam
 os rubros labios e deixavam
 que os bagos n'elles entrassem
 como gotas de sangue... Algu-
 mas bagas caíam nos seus
 peitos e — allegoria magisto-
 sa — confundiam-se com
 os rijidos bicos d'esses seios
 perfeitos como os limões
 do Libano... Uma tomã
 tambor e rolando foi qual
 o pomo que venem estolan-
 ta até cair na agua perpu-
 mata da lagoã, e, duas
 nymphas correndo fôrãem

8

mergulhar os corpos ^{Sambor} n'aquelle
 agua azulada de mysterio, quic-
 do, outra vez, silvem ouxada a
 flauta na floresta, e entã,
 todos — bando de colovios
 alvos — correram para ella.
 Agora a flauta, perfu-
 mava o campo com a
 magna crescente deessa
 canção paga, bordada de
 Tragedia, riscando como
 um punhal os ouvidos e
 aquillo que corriam. E
 á uma, auctores, ^{hellenicos} os nym-

9

phas perguntorãem:
 — "Quem sera'?... Serã bello?...
 E todas — corpos emmar-
 nhados na corrida — seguiã
 de seios oscillantes e olhos
 de saplira lapidada...
 — Othal, é o velho fauno,
 disse a mais liuda e a
 que á frente ia... — Po-
 bre fauno, é a denuncia da
 Dor que tão triste assim
 o faz...
 O fauno othou a Nym-
 pha e nos seus olhos de
 topazio, d'un relampago,

10

perpassou toda a tragedia
 e aquella oleua apunhalada...
 Lembrou-se do passado... Reviu
 a tardes d'ouro em que os per-
 seguia... Recordou-se do
 acre perfume do seus leitos
 de fêus e de papoilos... Ser-
 ven o halito d'aquellas que
 possua... Um halito mono,
 halito de quem mortija vio-
 letas... E nos olhos de topa-
 zio o velho fauno um dia
 perante broton... Depois,
 sereno — othal impene-travel

11

pegou na flauta, e mais suaves
 so que nunca, uma Canção
 surgiu... E as nymphetas
 de mãos dadas em círculo
 de joelhos balançaram os
 corpos no compasso vago,
 moribundo, d'esse baile de morte...
 Lá longe, para trás do planalto
 e do bosque de loureiros, um
 combate de gladios d'arso sin-
 gular, e alfin, o vencido, em
 borbotões, sanguineos, tomou
 o sangue n'um leito de au-
 traçites e rubis: . . .

11

A tarde magoadi n'elo
 vento ia seguir para longe,
 e as nymphetas, bailando, lavam
 a impureza de estatuas satis-
 sos marcos n'uma alle-
 goria melancolica ao
 tombar da sombra... E,
 sempre, sempre iam
 bailando...

12

Também, o fauno, pendera
 a velha fronte... fugira
 com o sol a sua almas de
 Tragedia... E as nym-
 phas ainda bailavam...
 Os ultimos tons de sangue
 do vencido, coando-se
 pelo loureiro aureolavam
 a cabeça do velho fauno
 morto e punham baixos
 relevos de madriperola
 nos corpos n'as nym-
 phas que illuminaram
 o clarim...
 Um ultimo soluço e

13

vencer a Treva... do
 alto do cypreste, o corvo
 fatidico, saudou a...
 As nymphetas ainda baila-
 vam...
 Bandos de insectos lumi-
 nosos vem corar-lhes os
 cabelos d'os e ellas, sem-
 pre, sempre bailando em
 volta do velho fauno...

14

A lua estava doída pelo
Parque da Noite...

Augusto Ferreira Gomes

Outubro 1916

Herdade da Trilha - Odemira

Augusto Ferreira Gomes

Por esse crepusculo a
morte de um fauno...

Ao Pintor luzitano Antonio Soares

[2]

*“Descrição de um frizo de malakite²¹
e oiro, encontrado nas ruínas da casa
de Caius <†> [↓ Syrus], em Pompeia.”*

Pel<os>/o\ <ceu> [↑ ceo] de turqueza, havia muito que a facha²² magenta do sol se levantara, quando, da orla d<a>/o\ <floresta> [↑ bosque de loureiros], que ao longe se espreguiçava, um grito [↑ partiu] cortando o ar fresco d’aquella tarde lilaz. Lá ao fundo, para traz dos novellos escuros das serras, uma chuva de opalas e lyncurios jorrava scentelhas em gritos de rubro e de esplendor; era como um mar [3] que ardesse, e sempre mais, n’uma ruiva apotheose, como se ondas fossem d’esse mar, tudo illuminavam com a magia do seu brilho... Rezavam n’uma prece de sonho nuvens de alabastro, e somnambulas seguiam guiadas por um vento morno, que vez em vez, erguia da planicie nuvens de oiro acendrado, e n’um vago perfume fazia ondular a agua silenciosa d<e>/a\ <uma> lagôa azul e <†> fazendo tremer a sombra verde-negra de dois cyprestes scismaticos e esguios...

Debil como um gemido de pallida [4] enferma tocada pelo outomno, agora sentia-se longinqua e melodiosa uma flauta, e, tambem pelo ceo, n’um arranco, a cavalgada d’oiro galopou um instante... Gemia pelo abraço do vento, agora mais forte, <a>/o\ <floresta> [↑bosque] imponente como um cyclope adormecido, e, novamente, agora mais forte, o bosque imponente como um ciclope adormecido, e, novamente, agora mais perto, silvou estridente um grito da flauta, como n’um apêlo...

Rumorosamente, primeiro na distancia, depois mais perto, um gargalhar vibrante como [5] o chocar de crystaes,²³ arrepiou aquelle logar ermo, e nymphas de mãos brancas e olhos d’onyx²⁴, flexiveis como giestas surgiram d<a>/os\ <floresta> [↑ loureiros]. Embalsamava o ar um perfume pagão e as nymphas de

²¹ “de malakite” is “a malachite” in the published version.

²² “faixa” in the published version.

²³ “cristaes” in the published version.

²⁴ “olhos de onyx” in the published version.

mãos brancas e corpos côm de nardo, pararam com o espanto velando-lhes o olhar <†> escutando silenciosas a flauta flebil agora moribunda, e, quando o[s] ultimo[s] sons se perderam ao longe, nos seus corpos coruscantes de luxúria um fremito passou... Um bando de aves doiradas voava sobre a lagôa e do alto de [6] um cypreste um <corvo> [↑ mocho]²⁵ sonhador, em gritos sinistros, evocava a treva...

Novamente, o som longínquo da flauta mordeu o planalto, e, n'um bailar²⁶ de curvas, as nymphas romperam <o silêncio> n'um bailado de perfume em passos aereos²⁷ de camélia em flôr... Depois, mais uma vez, a flauta cessou... Agora, junto da lagoa, as romanzeiras abriam os seus pômios, e d'esses fructos d'oiro cahia uma chuva de rubis... E soffregas, as [7] nymphas, sequiosas abriam os rubros labios e deixavam que os bagos n'elles entrassem como gottas de sangue... Algumas bagas cahiam nos seus peitos, e—allegoria magestosa—confundiam-se com os rigidos bicos d'esses seios perfeitos como os limões do Libano... Uma romã tombou, e rolando foi qual <†> o pomo que venceu Atalanta até cahir na agua perfumada da lagôa, e, duas nymphas correndo fôram [8] mergulhar os corpos [↑ d'ambar]²⁸ n'aquella agua azulada de mysterio, quando, outra vez, silvou ousada a flauta na floresta, e então, todas—bando de cotovias alvas—correram para ella.

Agora a flauta perfumava o campo com a magua crescente d<e>/\ uma canção pagã, bordada de Tragedia, riscando como um punhal os ouvidos d'aquellas que corriam. E á uma, anciosas, [↑ lubricas] as nym-[9]phas perguntavam:

—Quem será?... Será bello?...

E todas—corpos emmaranhados na corrida—seguiram de seios oscillantes e olhos de saphira lapidada...

—Olhae, é o velho fauno—disse a mais linda e a que á frente ia... —Pobre fauno, é a demencia da Dôr que tão triste assim o faz...

O fauno olhou a nympha e nos seus olhos de topazio, n'um relampago, [10] perpassou toda a tragedia d'aquella alma apunhalada... Lembrou-se do passado... Reviu as tardes de oiros em que as perseguia... Recordou-se do acre perfume dos seus leitões de fêno e de papoilas... Sorveu o halito d'aquellas que possuira... Um halito morno, halito de quem mastiga violetas... E nos olhos de topazio do velho fauno um diamante brotou... Depois, sereno—olhar impenetravel—[11] pegou na flauta, e, mais maguada²⁹ que nunca, uma canção surgiu... E as nymphas de mãos

²⁵ The published version has “corvo.”

²⁶ the “bailar” of the manuscript has been replaced by “chocar” in the published version.

²⁷ “aereos” in the published version.

²⁸ “de ambar” in the published version.

²⁹ “maguada” in the published version.

dadas em cadeia de jaspe balançaram os corpos no compasso vago, morbido, d'esse baile de morte...

[insert 11] A tarde magoada pelo vento ia seguir para longe, e as nymphas bailando, davam a impressão de estatuas saídas dos macissos n'uma allegoria melancolica ao tombar da sombra... E sempre, sempre iam bailando...

[11] Lá longe, para traz do planalto e do bosque de loureiros, um combate de gladios d'oiro³⁰ surgiu, e alfim, o vencido, em borbotões sanguineos, tombou exangue n'um leito de antracilhes³¹ e rubis...

[12] Tambem, o fauno pendera a velha frente... Fugira com o sol a sua alma de Tragedia... E as nymphas ainda bailavam... Os ultimos tons de sangue do vencido, coando-se pelos loureiros aureolavam a cabeça do velho fauno morto e punham baixos-relevos de madreperola nos corpos nús das nymphas que illuminavam a clareira...

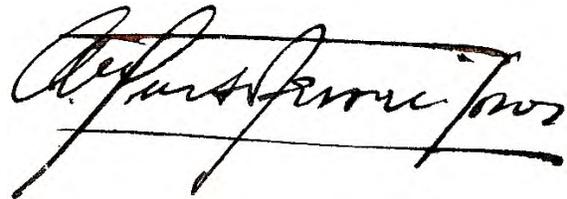
Um ultimo soluço e [13] vencera a Treva... Do alto do cypreste o corvo fatidico saudou-a...

As nymphas ainda bailavam...

Bandos de insectos luminosos veem coroar-lhes os cabellos soltos e ellas sempre, sempre bailando em volta do velho fauno...

.....

[14] A lua errava doida pelo Parque da Noite...



Outubro 1916³²

Herdade da Irinha—Odemira

³⁰ "de oiro" in the published version.

³¹ "anthracites" in the published version.

³² The published version inverses the order, putting the place first, the date after.

Orpheu 3 87A-4

Varios poemas -	Camillo Penanha.	10
Apozo rapto -	Aluis de Menezes.	6
Poemas de Paris -	Mario de Sa-Camoes.	10
Scena do Otis -	Amadeo de Souza Cardoso.	18
	Ine Cardoso Pacheco.	8
Alg. Estados de Alena -	Alvaro de Campos.	12
	- Ricardo Reis	8
Alb	Fernando Pessoa.	8
O Rei.		

4 hors-texte duplas de
Amadeo de Souza Cardoso

	<u>pp.</u>	
As vers. amo...	Penanha -	10
	Aluis -	6
	de Sa-Camoes -	10
	Ine Pacheco -	8
	Amadeo -	18
	de Campos -	12
	F. Pessoa -	8 ou 16
		22

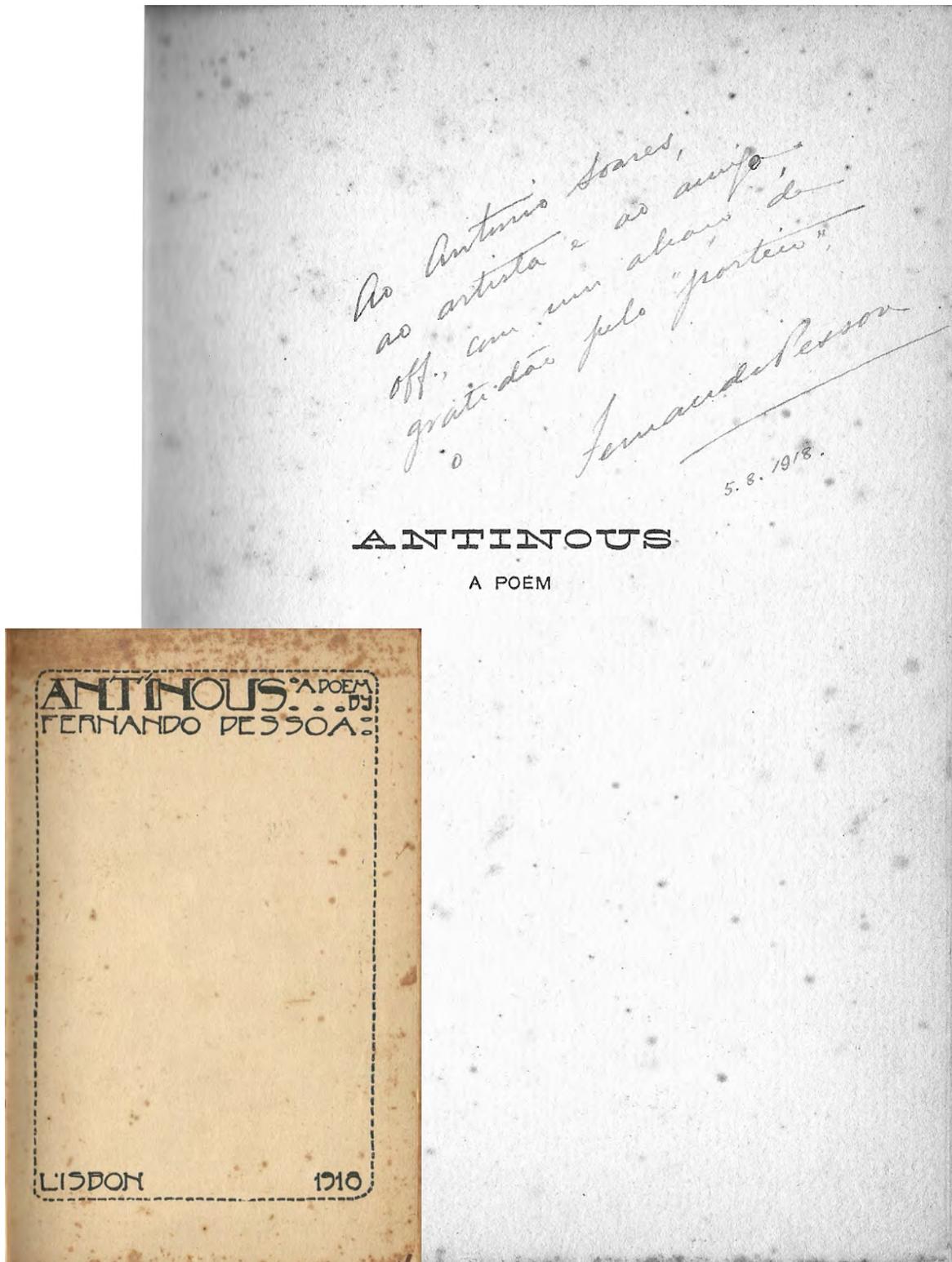
		54
		16
		70
		52
		6
		58

estas 8p
fr me
or

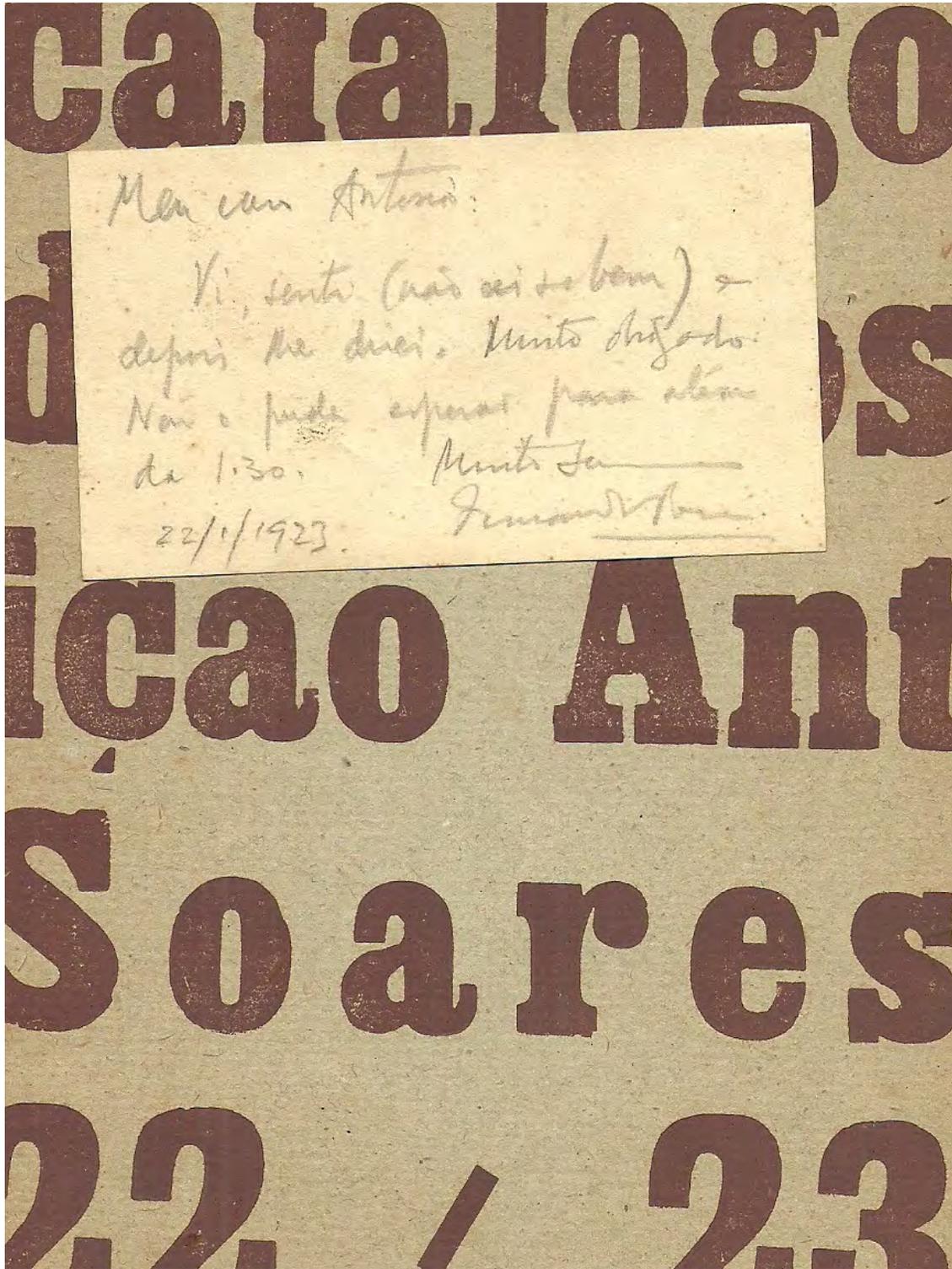
[Fig. 2. Fernando Pessoa, undated index of Orpheu 3, including names of participants and respective number of pp. allocated to each, as well as the mention of the four hors-texte that Amadeo de Souza Cardoso would contribute to the third number of the magazine; BNP/E3, 87A-4]



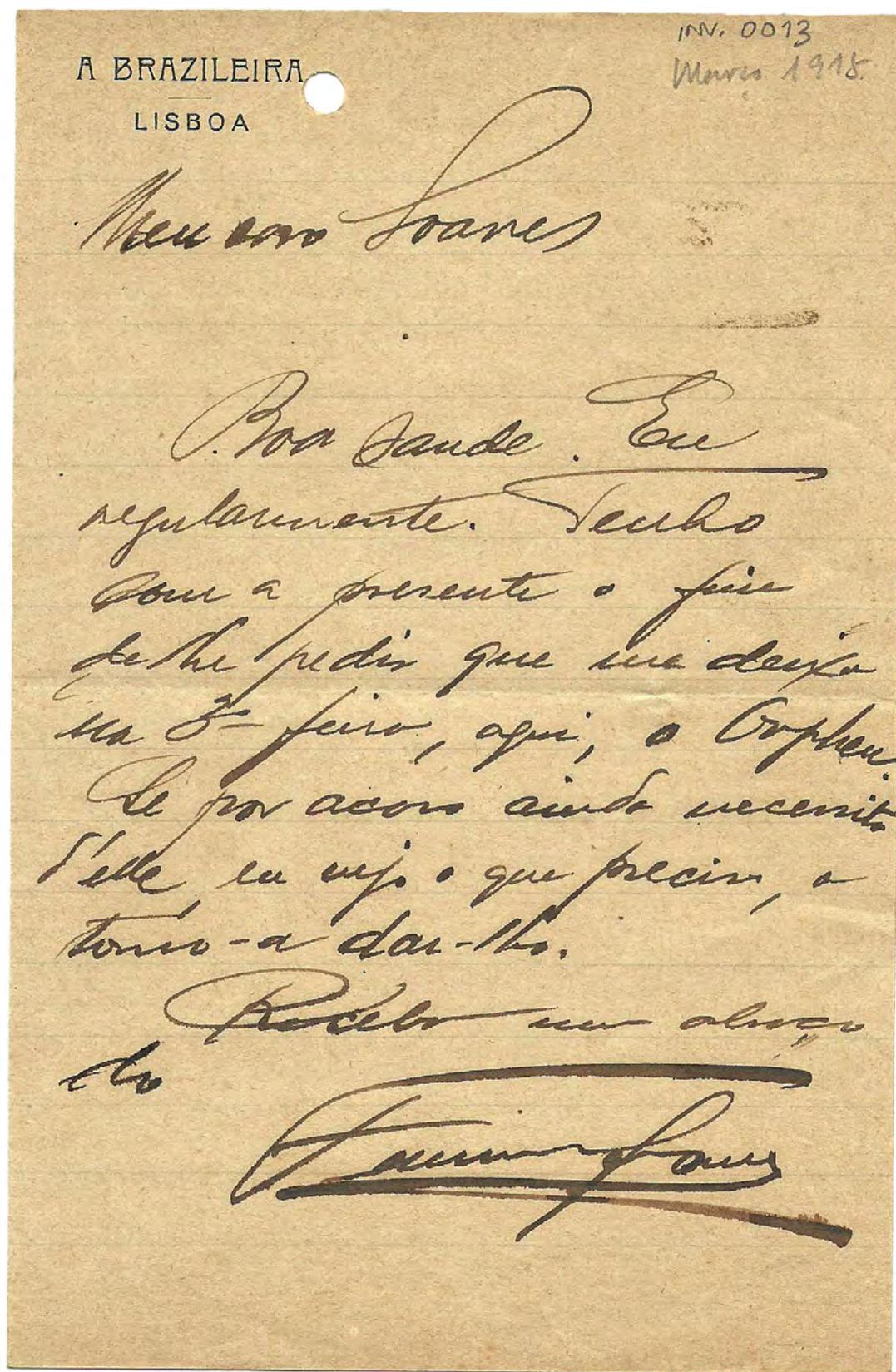
[Fig. 3 Martins Barata, cover of F. Gomes's *Múmia Assassina?*; CFP 8-616 LMR]



[Fig. 4. Cover of Antinous designed by A. Soares and title p. with dedication by F. Pessoa, dated Aug. 5, 1918; António Soares archive]



[Fig. 5. Cover of A. Soares's 1922-1923 exhibition catalogue, with note by Fernando Pessoa, dated Jan. 22, 1923, António Soares archive]



[Fig. 6. Letter from Ferreira Gomes to António Soares, c. March 1915 (dated by the painter's brother, Américo Soares); António Soares archive, 0013AFG]

29/XII/1915.

Min. cargo António Soares.

Aqui he deixo
 um Orpheu 3. Des-
 culpe elle já estar
 aberto, mas es que te-
 nha lá em casa estas
 todas, assim; de resto,
 elle está novo.

Cuidado com o
 novo celestial amigo
 Neptuno.

Amato seu,
Amegado Soares

[Fig. 7. Letter from Fernando Pessoa to António Soares, Nov. 29, 1915; António Soares archive, 0017 FP]



[Fig. 8. Cover of the catalogue *II Salão de Modernistas*, Porto, 1916, by António Soares; digitized copy from the António Soares archive]



[Fig. 9. António Soares, cover (front & back) of F. Gomes's *Rajada Doentia*, 1915; digitized copy from the António Soares archive]

Uma Noite em Durban: o vislumbre do outro lado

Maria Helena Nery Garcez *

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Un Soir à Lima, Durban, radiofonia, Félix Godefroid, memória, poesia mística.

Resumo

Faz-se uma leitura de “Un Soir à Lima,” poema longo, fragmentário e pouco conhecido de Fernando Pessoa, que o escreveu em 1935, alguns meses antes de morrer. A partir do poema, o artigo explora questões de memória e religiosidade na obra pessoana. “Un Soir à Lima” é lido tanto em relação a outros textos de Pessoa, quanto em relação a poemas de Charles Baudelaire e San Juan de la Cruz. Incluem-se facsímiles de trechos do poema de Pessoa e uma transcrição completa dos seus mais de trezentos versos.

Keywords

Fernando Pessoa, Un Soir à Lima, Durban, radio, Félix Godefroid, memory, mystic poetry.

Abstract

This text is an interpretation of “Un Soir à Lima,” a long, fragmentary and little known poem of Fernando Pessoa, who wrote it in 1935, a few months before dying. Using the poem as a starting point, the article explores the concepts of memory and religion in the Pessoaan works. “Un Soir à Lima” is read in relation to other texts of Pessoa, as well as in relation to poems written by Charles Baudelaire and San Juan de la Cruz. The article includes facsimiles of parts of Pessoa’s poem and a complete transcription of its more than three hundred verses.

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Um poema há, ortônimo, publicado pela primeira vez por Luís Prista na edição crítica de *Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935*, no ano 2000 e, posteriormente, em *Poesia (1931-1935 e não datada)*, por Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dines¹, que me tem feito voltar repetidas vezes a refletir sobre as célebres profissões de fé que constituem os poemas “Autopsicografia” e “Isto”. Trata-se de um poema datado de 17 de setembro 1935, que Pessoa, segundo essa indicação cronológica, teria dado por quase concluído dois meses e treze dias antes de seu falecimento. Ao lê-lo, porém, no estado em que foi fixado pelos editores, damo-nos conta de que podia ter sido aperfeiçoado: tem lacunas e talvez falte, arrisco-me a dizer, corrigir uma palavra. Contudo, apesar de, no estado em que está, padecer de algumas imperfeições, ele constitui um poema ortônimo nuclear, para o qual, penso, é muito importante atentar. Refiro-me a “Un Soir à Lima”². Como se trata de um poema bastante longo, transcrevo aqui apenas as estrofes iniciais e remeto o leitor para o texto completo que se segue à bibliografia.

Vem a voz da radiophonie e dá
A notícia num arrastamento vão;
“A seguir
Un Soir à Lima”...

Cesso de sorrir...
Para-me o coração...

E, de repente,
Essa querida e maldita melodia
Rompe do aparelho inconsciente...

Numa memória súbita e presente
Minha alma se extravia...

O grande luar da África fazia
A encosta arborizada alvinitente. [reluzente.]

A sala em nossa casa era ampla, e estava
~~luminosamente~~ iluminada ~~iluminada~~
Sob o céu
Posta onde, até ao mar, tudo se dava
À clara escuridão do luar ingente...
Mas só eu, à janela

Vem a voz da radiofonia e dá
A notícia num arrastamento vão:
“A seguir
Un Soir à Lima”...

Cesso de sorrir...
Para-me o coração...

E, de repente,
Essa querida e maldita melodia
Rompe do aparelho inconsciente...
Numa memória súbita e presente
Minha alma se extravia...
O grande luar da África fazia
A encosta arborizada alvinitente.³

A sala em nossa casa era ampla, e estava
Posta onde, até ao mar, tudo se dava
À clara escuridão do luar ingente...
Mas só eu, à janela.

(BNP/E3, 66-95^r)

¹ Este volume foi publicado em São Paulo pela Companhia das Letras em 2009.

² *Un Soir à Lima*: além de ser o título desse poema ortônimo é, originalmente, o título da *Sérénade pour piano*, op. 99, do compositor romântico belga Félix Godefroid (1818-1897), publicada por volta de 1860.

³ Variante de alvinitente: “reluzente”.

Lendo o poema em sua totalidade, não poderíamos pensar que nele, por antonomásia, se materializa o que diz a primeira estrofe da “Autopsicografia”? Não chega o poeta a “fingir que é dor | a dor que deveras sente”? Não modela – e é esse prioritariamente o sentido que aqui dou ao “fingir” – de um modo saturado de emotividade a recordação que o “comboio de corda” chamado “o coração” põe a girar repetidas vezes nas “calhas de roda” a “entreter” sua “razão”? Se respondermos afirmativamente a essas questões, então não se impõe quase logicamente esta outra: e a poética da despersonalização? como fica diante de um poema como “Un Soir à Lima”? Como fica o que se afirma naquela outra espécie de profissão de fé que se encontra no poema “Isto”? Se o eu da máscara ortônima escreve “em meio | Do que não está ao pé”, se diz estar “livre” de seu “enleio | Sério do que não é” e se aconselha: “Sentir? Sinta quem lê!” (Pessoa, 2009: 65 e 151)⁴, não se poderia objetar que fica patente para quem lê o poema que este fingidor está muito “ao pé” daquilo que modela, que ele não usa apenas a “imaginação”, não está “livre de seu enleio”, mas usa, maciçamente, o “coração”? Se, pois, é do coração que se trata, sigamo-lo desde os inícios do longo poema.

Lembremos que o eu poético parte do anúncio de uma transmissão radiofônica: a execução da peça *Un Soir à Lima*. Esse é seu ponto de partida, seu *spunto*, na terminologia pareysoniana⁵. Ele ocupa a primeira estrofe, constituída de quatro versos: dois mais longos seguidos de dois mais curtos. Aliás, ao longo de todo esse poema heterométrico, predominam versos mais curtos, desde os de 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 sílabas, combinando-se com outros mais longos de 10 (cerca de 81), 9 (dezoito), 11(seis) e 12 (doze). Tal variação rítmica tem tudo a ver com a semântica dos versos, bem como com a peça de Félix Godefroid que lhes serve de partida. Considerando, porém, que a análise desse casamento de forma e conteúdo terá de ser muito minuciosa e extensa, reservamo-la para o livro que sobre o ortônimo estamos a escrever pois, neste texto, nos desviaríamos de nosso propósito. Isso mesmo que dissemos acerca da métrica do poema deve ser aplicado ao caso da rima; seu estudo minucioso é feito no livro. Adiantemos, porém, que não há um esquema fixo de rima a percorrer todo o poema; em cada estrofe há versos que rimam, criando ritmo e música, sendo de ressaltar que muitas das estrofes, quase todas, se fecham com “Un Soir à Lima”, à maneira de refrão, sendo que esse martelar exprime o quão inolvidável se tornou essa música para o eu da enunciação.

⁴ “Autopsicografia” e “Isto” foram publicados na revista *Presença* 36 (nov. 1932) e 38 (abr. 1933).

⁵ Luigi Pareyson (1918-1991) foi Professor na Universidade de Turim. Publicou numerosas obras no âmbito da estética e não só. Dentre elas cito: *Estética – Teoria da Formatividade* e *Os Problemas da Estética* (1.^a ed. brasileira, 1984). Pareyson desenvolveu a *primeira* proposta de uma filosofia da interpretação, *Unità della Filosofia*, em 1952. Uma de suas obras fundamentais nesse domínio é *Verdade e interpretação* (1971; 1.^a ed. brasileira, 2005).

Após tais elucidações e prosseguindo na análise das estrofes iniciais do poema, vemos, imediatamente após o anúncio do aparelho radiofônico, o registro da reação do eu: “Cesso de sorrir... | Para-me o coração...”. Algo naquele anúncio foi tão decisivo que lhe provocou uma espécie de parada cardíaca, um choque na sede da afetividade, desencadeando tudo quanto a seguir flui. A “melodia” vem logo qualificada por meio do poderoso oximoro, “querida e maldita”, que expõe a tensão conflituosa de emoções do que a ouve – amada pelas entranháveis recordações suscitadas, “maldita”, pois aquela hora já se foi – ao mesmo tempo em que nos é dito que ela “Rompe do aparelho inconsciente...”, estabelecendo nova oposição, agora entre o rádio – inanimado – e, parafraseando Camões, o puro amor de que é feito o centro emocional do eu poético. Mais de uma vez repetir-se-á essa contradição entre o aparelho e o eu, emocional consciência em carne viva, em que o rádio é nomeado ora como “aparelho mudo” (v. 174) – embora esteja reproduzindo a melodia – ora na variante “emissora indiferente | Que por um aparelho inconsciente” (vv. 261 e 262) o angustia.

Como no breve e proustiano poema “Pobre velha música” – intitulado “Realejo” depois das edições críticas – a alma se “extravia” na memória e um cenário africano e familiar, grandemente enluarado, vai sendo construído pelo poeta fingidor para a contemplação dos “que leem o que escreve”.

Estamos na “ampla sala” da casa africana, “À clara escuridão do luar ingente...”, novo oximoro, que leio como a sala em penumbra, iluminada pelo “luar”, na casa frente ao oceano. Era ali que um serão familiar – designado por “tudo” – se dava. No entanto, a localização do eu chama a atenção: “Mas só eu, à janela” (v.17). Há nessa indicação espacial, repetida noutros versos do poema (150, 177, 205, 246), algo que talvez indique certo isolamento, uma consciência de diferenciação ou também que tal localização possibilitasse um ponto de vista privilegiado para a observação da cena, ou ainda que o eu gostasse de estar à janela para melhor contemplar a lua e o luar refletindo-se no “lá fora”, como lhe apraz dizer, ou tudo isso junto e mais alguma coisa que me escape.

Imediatamente após ter-se situado, a memória centra-se sobre a figura materna que, ao piano, tocava *Un Soir à Lima* e uma quarta estrofe é dedicada a comentar o serão musical, referido pelo demonstrativo neutro “isso”, a levantar indagações e, neste poema de oposições, a começar a confrontá-lo com o “hoje”. Em face da perda do “isso”, é significativo que aquele que mais adiante se auto definirá, no verso 141 como “raciocinador subtil” e no 180 como “raciocinador exacto”, se dirija a Deus numa desalentada queixa de impotência, formulada num verso alexandrino: “Meu Deus, que longe, que perdido, que isso está!” Mais significativo e curioso ainda é o que se segue na quinta estrofe, quando ao referir-se à figura materna, diz: “E eu que nunca julguei que ela morresse | E me deixasse entregue a quem eu sou! | Morreu, mas eu sou sempre o seu menino. Ninguém é homem para a sua mãe!”. É quase inconcebível que o coração tenha prevalecido

tão completamente sobre o “raciocinador subtil” ou “exacto” que é o ortônimo, criador de “Análise”⁶, por exemplo, e que estejamos a lidar com “o menino da sua mãe”, tal um Peter Pan, a ponto de confessar nunca se ter posto a possibilidade de um dia ela morrer-lhe. É nessa mesma estrofe que esse eu, suposto não escrever “em meio do que está ao pé”, abandona a terceira pessoa e a chama, pela primeira vez, para com ela dialogar, evoca seus traços físicos e a tuteia, de novo num verso alexandrino. A afetividade, num crescendo, vai-se tornando de tal modo ingente quanto o grande luar da África. No decorrer do poema dirige-se outras vezes à mãe, repete e/ou duplica seguidamente a invocação e, no verso 221, usa o mais íntimo e familiar apelo, “mamã”. Pessoa disse em carta a Adolfo Casais Monteiro que em Alberto Caieiro ele havia atingido sua despersonalização máxima⁷; não se daria o caso de dizermos que em “Un Soir à Lima” ele chega a uma despersonalização mínima?, que na despersonalização ortônima há graus?, há mais e há menos?, coração e razão não se acabaram fundindo?

A oitava estrofe introduz algo novo e torna a cena mais entranhável: inicia-se um diálogo, possivelmente entre a mãe ao piano, que pergunta à família se “os pequenos dormiram logo”. Uma voz responde afirmativamente, resposta logo atalhada, provavelmente por um deles, que se manifesta: “Esta está quasi a dormir”. Ora, a estrofe nona faz o comentário do eu ao quadro que rememora.

Tudo que fui quando não era nada,
 Tudo que amei e sei só eu verdade
 Que o amei por não ter hoje estrada,
 Que tenha qualquer realidade.
 Por não ter dele mais que a saudade –
 Tudo isso vive em mim
 Por luzes, música e a visão
 Que não tem fim
 Dessa hora eterna no meu coração,
 Em que voltavas
 A folha irreal da música a tocar
 E eu te ouvia e via
 Continuar
 A eterna melodia
 Que está
 No fundo eterno desta nostalgia
 De quando, mãe, tocavas,
 Un Soir à Lima.

Tudo que fui quando não era nada,
 Tudo que amei e sei só eu verdade
 Que o amei por não ter hoje estrada,
 Que tenha qualquer realidade.
 Por não ter dele mais que a saudade –
 Tudo isso vive em mim
 Por luzes, música e a visão
 Que não tem fim
 Dessa hora eterna no meu coração,
 Em que voltavas
 A folha irreal da música a tocar
 E eu te ouvia e via
 Continuar
 A eterna melodia
 Que está
 No fundo eterno desta nostalgia
 De quando, mãe, tocavas,
 Un Soir à Lima.

(BNP/E3, 66-90^r)

⁶ No conjunto das edições críticas da Imprensa Nacional-Casa da Moeda perdeu esse título e passou a ser nomeado pelo primeiro verso: “Tão abstracta é a ideia de teu ser”.

⁷ Cf. “... pus no Caieiro todo o meu poder de despersonalização dramática” (PESSOA, 1976: 94).

O comentário insiste sobre a condição “eterna” daquele momento: “hora eterna no meu coração”, “eterna melodia”, “fundo eterno desta nostalgia”. Aquele serão familiar vence o tempo, superava a precariedade da condição humana e, em sua simplicidade, pertencia a outra dimensão. Vem depois uma estrofe de três versos em que se aponta a diferença de circunstâncias que o “hoje” lhe apresenta, pois sua realidade é a do “aparelho indiferente”, que lhe “traz” a mesma melodia, vinda de uma “emissora inconsciente”. Segue-se um dístico conclusivo: “Eu não sabia então que era feliz. | Hoje, que o já não sou, sei bem que o era.”

Fica, em parte, explicitada a resposta à pergunta também lançada no “Pobre velha música”: “E eu era feliz? Não sei”. Aqui também o eu afirma não saber que “então” era feliz, mas acrescenta saber *hoje* que “então” o era, hoje, quando já não o é.

Desejo, porém, aprofundar mais nesta cena, o que farei assim que completar o diálogo sobre o dormir dos pequenos, que prossegue na estrofe duodécima: “Esta também está a dormir...” diz uma voz e segue-se o desmentido, certamente vindo da própria pequena: “Não está”. “Ficamos todos a sorrir” é o comentário do observador, que retrata a ternura de toda a família à fala infantil. Ato contínuo ao breve episódio, na estrofe seguinte irrompe nova manifestação do eu, que explode num desejo inexecutável, análogo a um desses ímpetos que também na peça musical encontramos, quando se alternam momentos de maior suavidade e outros mais intensos e dramáticos:

*Não ter aqui numa gaveta,
Não ter aqui numa algibeira,
Fechada, haurida⁸, completa,
Essa cena inteira!
Não poder arrancar
Do espaço, do tempo, da vida
E isolar
Num lugar
Da alma onde ficasse possuída⁹
Eternamente
Viva, quente,
Essa sala, essa hora,
Toda a família e a paz e a música que há
Mas real como ali está
Ainda agora,
Quando, mãe, mãe, tocavas
Un Soir à Lima.*

Não ter aqui numa gaveta,
Não ter aqui numa algibeira,
Fechada, haurida⁸, completa,
Essa cena inteira!
Não poder arrancar
Do espaço, do tempo, da vida
E isolar
Num lugar
Da alma onde ficasse possuída⁹
Eternamente
Viva, quente,
Essa sala, essa hora,
Toda a família e a paz e a música que há
Mas real como ali está
Ainda agora,
Quando, mãe, mãe, tocavas
Un Soir à Lima.

(BNP/E3, 66-85r)¹⁰

⁸ Leitura conjectural.

⁹ Este verso e os dois seguintes foram reescritos na margem inferior.

Ao constatar o ortônimo sua impotência frente ao desejo irrealizável de guardar consigo aquele serão familiar e musical e atentando bem para os termos que emprega ao referir-se à cena, vemos que desejaria possuí-la “inteira” numa “gaveta”, numa “algibeira”, “fechada, haurida, completa”. “Fechada”, ela não deveria admitir interrupções, chegada de intrusos ou saída de participantes. “Haurida”, extraída de algo profundo, esgotada, colhida. “Completa”, sem perder um pormenor sequer, na sua inteireza. Tudo aí nos fala de uma totalidade, pois ele quer a “cena inteira”, imexível. O lamento se torna mais dramático quando reitera a impossibilidade de “arrancar” – o termo é forte – a “cena” das coordenadas do “espaço”, do “tempo”, da “vida”, de isolá-la para possuí-la num lugar da alma onde deseja que “Eternamente | Viva, quente, | Essa sala, essa hora, | Toda a família e a paz e a música que há | Mas real como ali está | Ainda agora, | Quando, mãe, mãe, tocavas | *Un Soir à Lima*”. Salientem-se nesses últimos versos, novo alexandrino quando se refere ao desejo de “arrancar” e “possuir” “toda a família”, etc., e o verso em que reitera o chamamento à “mãe”.

O que vai ficando cada vez mais claro para quem lê o poema é que essa cena, que ele queria eternizar e não podia, foi vivida por ele como uma experiência de extraordinária elevação, uma vivência espiritual de plenitude, de intensa união familiar, quase sem palavras, um momento também de beleza pela execução que a mãe fazia da peça musical, beleza ainda pela plenitude ingente do luar, pela manifestação da candura infantil, pelo calor, ternura e paz de um intuído convívio sagrado.

A análise se enriquece se lembrarmos de que, na reflexão sobre a Trindade, o cristianismo diz que Deus não é solitário, é família. Nele existem eterna e maximamente as relações de paternidade, filiação e amor recíproco, que constituem as Pessoas do Pai, do Filho e do Espírito Santo; imersas no Amor, Elas vivem o dinamismo dessas relações. Para o cristianismo, a família humana, comunhão de pessoas, é reflexo e imagem dessa comunhão trinitária. A cena de Durban fez-me pensar nisso.

Mais. Quer-me parecer que, enquanto a mãe tocava *Un Soir à Lima*, o eu à janela vivia *a sua pessoal noite de Durban* e saiu – ele, sim – do tempo e do espaço e da vida, de seu eu de “raciocinador subtil”, “exacto” e foi capaz de experienciar o *quid* de divino, de sagrado e de eterno daquele momento de profundo aconchego, numa palavra: viveu a proximidade da alegria absoluta, um *êxtase*. Daí sua ânsia de eternizar o momento, de possuí-lo “vivo” e “quente”, de guarda-lo para si, de fixar até a “sala”, a “hora”, “toda a família e a paz e a música” e a “mãe”, por quem

¹⁰ Álvaro de Campos, no poema “Aniversário”, exclama algo parecido no verso: “Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...” quer em relação ao conteúdo, quer quanto ao modo de expressão.

duplica o chamamento, vivenciando singularmente a relação de filiação, imerso na unidade do amor familiar.

Chegados a este ponto, pensei fazer uma reflexão sobre o motivo da busca do êxtase no ortônimo, porque me parece que está presente ou latente em várias de suas poesias¹¹ e para mostrar como nele o tema recebe um tratamento diferente dos tradicionais. Para principiar recorro ao poema no qual Pessoa *ipse* dialoga com o conhecido “Invitation au Voyage” de Charles Baudelaire, em que está implícita a temática do êxtase. Com a finalidade de rememorar o poema baudelairiano aos leitores, transcrevo-o, mas não o analisarei.

Mon enfant, ma soeur,
 Songe à la douceur
 D’aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.

Lá, tout n’est qu’ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
 Polis par les ans,
 Décoreraient notre chambre;
 Les plus rares fleurs
 Mêlant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l’ambre,
 Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 À l’âme en secret
 Sa douce langue natale.

Lá, tout n’est qu’ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l’humeur est vagabonde;

¹¹ Aparece também em poemas de Álvaro de Campos e em textos do semi-heterônimo Bernardo Soares.

C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 – Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

(BAUDELAIRE, 1961: 69-70)

Passemos agora ao poema do ortônimo, cuja cadência, mas não só, dialoga com a do francês, como veremos a seguir.

Não sei se é sonho, se realidade,
 Se uma mistura de sonho e vida,
 Aquela terra de suavidade
 Que na ilha extrema do sul se olvida.
 É a que ansiamos. Ali, ali
 A vida é jovem e o amor sorri.

Talvez palmares inexistentes,
 Áleas longínquas sem poder ser,
 Sombras ou sossego deem aos crentes
 De que essa terra se pode ter.
 Felizes, nós? Ah, talvez, talvez,
 Naquela terra, daquela vez.

Mas já sonhada se desvirtua,
 Só de pensa-la cansou pensar,
 Sob os palmares, à luz da lua,
 Sente-se o frio de haver luar.
 Ah, nessa terra, também, também
 O mal não cessa, não dura o bem.

Não é com ilhas do fim do mundo,
 Nem com palmares de sonho ou não,
 Que cura a alma seu mal profundo,
 Que o bem nos entra no coração.
 É em nós que é tudo. É ali, ali,
 Que a vida é jovem e o amor sorri.

(PESSOA, 2009: III, 166; data 30-8-1933)

Partindo de uma concordância inicial com o sonho baudelairiano de um êxtase voluptuoso num paradisíaco cenário tropical, onde uma exigência *sine qua non* – repetida por três vezes em refrão – para que o amor erótico fosse perfeito, teria que se realizar num espaço de completa ordem, beleza, luxo, calma e voluptuosidade, o eu ortônimo, nos finais da segunda estrofe de Pessoa, principia a problematizar essa proposta e, nas seguintes, dela acaba divergindo totalmente. A resposta ortônima ao sonho baudelairiano lembra a existência de um elemento que fora completamente ignorado no poema francês e que teria condições para destruir o que fora instantaneamente desejado no seu refrão: a do mal. Situa-o não no idealizado espaço paradisíaco do poema baudelairiano, mas na alma dos que potencialmente protagonizariam o êxtase voluptuoso. “É em nós que é tudo”, diz o verso, e, no poema ortônimo, não adiantaria viajar a “ilhas do fim do mundo” ou a “palmares de sonho” para alcançar a plenitude, pois o que, para ele, de fato importa é que a “alma” cure “seu mal profundo”, que o “bem” entre “no coração”. Não, não é o êxtase da embriaguez dos sentidos que o atrai; o ortônimo tem uma faceta fortemente ascética, que importa considerar.

Para tanto, vejamos primeiro como essa questão aparece na mística da tradição clássica de um São João da Cruz e, posteriormente, nalguns poemas do ortônimo. Como ponto de referência, escolhi o poema “En una noche oscura”, que serve de introdução a dois tratados do místico espanhol: *Subida do monte Carmelo* (1578-1585) e *Noite escura* (1582-1585). Neles, São João da Cruz parte dessa canção que celebra a união da alma com a Divindade depois das purificações nas noites dos sentidos e do espírito e as comenta. Reproduzo-o:

1

En una Noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

2

A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,

a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

3

En la Noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

4

Aquésta me guiaba
 más cierto que la luz del mediodía,
 adonde me esperaba
 quien yo bien me sabía,
 en parte donde nadie parecía.

5

¡Oh Noche que guiaste!
 ¡Oh Noche amable más que el alborada!
 ¡Oh Noche que juntaste
 Amado con amada,
 amada en el Amado transformada!

6

En mi pecho florido,
 que entero para él solo se guardaba,
 allí quedó dormido,
 y yo le regalaba,
 y el ventalle de cedros aire daba.

7

El aire de la almena,
 cuando yo sus cabellos esparcía,
 con su mano serena
 en mi cuello hería
 y todos mis sentidos suspendía.

8

Quedéme y olvidéme,
 el rostro recliné sobre el Amado,
 cesó todo y dejéme,
 dejando mi cuidado
 entre las azucenas olvidado.

(CRUZ, 1950: 558-559)

Em ambos os comentários em prosa, ao explicar as duas primeiras estrofes do singelo poema que culmina no êxtase, mostra como para chegar lá é preciso passar por um árduo caminho de desprendimentos e luta contra as paixões que solicitam os sentidos e o espírito humanos. É o que ele denomina “noite”. Trata-se de um comentário minucioso e exigente, tanto que, nas numerosas páginas que o compõem, o autor não vai além das referidas duas primeiras estrofes. Os comentários em prosa permaneceram inacabados, mas a explicação da etapa das purificações ou ascese ficou nitidamente esmiuçada e seu resultado, o êxtase da união com Deus, aparece no poema como seu coroamento gozoso. Se o comentário em prosa do caminho ascético é descrito com pormenor, o poema já parte do eu purificado das paixões, pecados, más tendências, numa palavra, do mal, pois diz

que a alma sai para encontrar o Amado, “estando ya mi casa sosegada”. A canção deleita-se, então, no encontro da amada, com minúscula, com o Amado, com maiúscula, na união gozosa que se realiza até o ponto da sua transformação no Amado, cume do caminho místico. Nesse êxtase de amor, em São João da Cruz, não está alheio o corpo, que participa do gozo da união.

Na poesia ortônima pessoana, encontramos três poemas sobre o Monte Abiegnó. Este é um espaço não geográfico, mas simbólico, de crença mística no rosacrucianismo, que constitui um caminho de elevação espiritual, de abdicação e desprendimento do terreno, para elevar-se a esferas de um conhecimento cada vez mais perfeito, cujo termo seria a posse da verdade, o acesso ao absoluto. O primeiro poema, de acordo com a datação, intitula-se “Monte Abiegnó”, de 26 de setembro de 1932, o segundo, sem título, principia com o verso “Na sombra do monte Abiegnó” e recebe a data de 3 de outubro de 1932. O terceiro consiste em uma estrofe de quatro versos, que menciona o referido monte; eis-lo: “Mas essa paz, que aqui não há, | Nem Vale de Kilwinnig | Nem Montanha de Heredon a dá. | No Monte Abiegnó a névoa está” (data de 1932, segundo a edição de 2009 que estamos utilizando).

Pelo teor desse quarteto citado, seria possível entender que, se não há paz no “aqui”, nem no “Vale de Kilwinnig”, nem na Montanha de Heredon, é possível que ela esteja no “Monte Abiegnó”, pois nele “a névoa está” e – agora somos nós a acrescentar – a névoa, ou outras vezes a nuvem, no contexto bíblico, surge associada ao Divino. Mas o Monte Abiegnó, diferentemente do Monte Carmelo, não pertence ao contexto bíblico e, portanto, a névoa pode, talvez, ser sinal da verdade almejada. Contudo, como a data foi só conjecturada¹², não se pode estabelecer com certeza uma progressão entre os três poemas. Possível é afirmar que, no “Monte Abiegnó”, de 26 de setembro de 1932, o eu, depois de ter deixado para trás o vale do comum dos mortais, diz estar de posse da verdade, grafada com minúscula, como nestes trechos:

[...]
Com grandes mágoas e saudades tantas
Até este ermo altíssimo subi.

[...]
E eu queria aquilo que não consegui –
O monte no alto e o seu cruel repouso.

Por isso, embora me prendesse, como
Um braço à cinta de quem se ama, o lar
Em que tudo que o vale tem consiste,
Tomei por bom o meu incerto assomo,

¹² A primeira publicação desse poema figura na Edição Crítica (*Poemas de Fernando Pessoa 1931-1933*) de 2004. Na edição que estamos utilizando, há a seguinte nota explicativa para a datação: “A data é conjecturada em função do tema do poema”.

E vim subindo até onde ousei estar –
 Esta alta solidão, sublime e triste.
 [...]

 Aqui farei meu lar, onde estou só.
 Aqui, enquanto vive o que em mim vive
 Do que eu sou que é igual ao sol e ao pó,
 Terei não ter aquilo que ontem tive.
 Serei rico de quanto eu abdiquei,
 E nem com saudades amarei
 Esse vale visível onde estive.
 [...]

 Amar, vencer, ser tudo – era o horizonte.
 Melhor é o nada que este monte tem.
 [...]

 Aqui estou, e contento-me de ver
 Sem saudades o que abandonei
 Com saudades que não julguei ter,
 Com prantos e amarguras que sequei.
 Aqui, na alta e solene soledade,
 Sozinho com a neve e a verdade,
 Tenho-me a mim, porque tudo abdiquei.
 [...]

 Aqui sem lar nem casa morarei.
 [...]

 Sobre a própria alma, □, reinarei,
 Liberto da ventura e da desdita.

Meu corpo mirrará de solidão.
 Minha alma secará de estar sozinha.
 Minha voz perderei de não ouvida.
 Mas serei dos que, na órbita mesquinha
 Da via, por ser altos, nada são;
 Dos que preferem a Montanha à vida.”

(PESSOA, 2009: III, 124-126; data 26-9-1932)

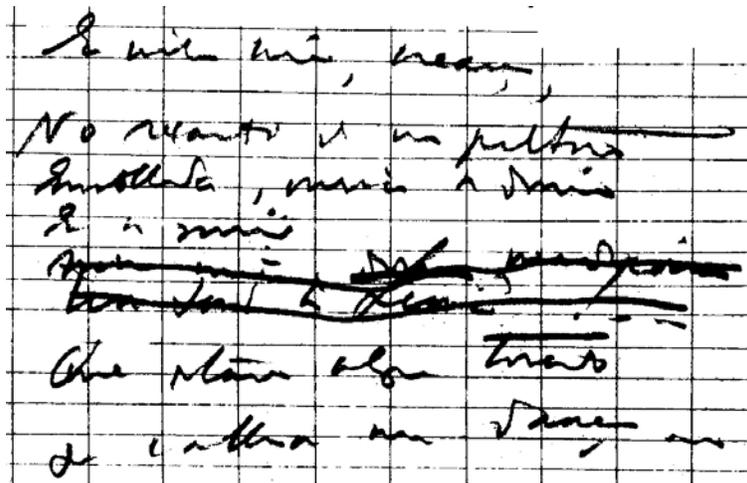
A subida do Monte Abiegno, como se vê pelos trechos reproduzidos, consiste numa severa ascese. Analogamente à subida do Monte Carmelo, exige abdição, desprendimento do terreno, dos afetos humanos, de um lar, de uma família, mas pelo que deste poema e do “Na sombra do monte Abiegno” (3 de outubro de 1932) se depreende, distancia-se fundamentalmente da canção da subida de Juan de la Cruz, porque o direcionamento da ascese e a meta de cada uma delas são diferentes. Na do Monte Carmelo, todo o esforço da ascese, do desprendimento, da luta pela purificação dos sentidos e do espírito está orientada pela mística de uma união do eu com o Amado, a Pessoa de Jesus Cristo, Segunda Pessoa da Trindade, o Logos encarnado, ou, noutros termos, a Verdade encarnada. Trata-se de uma mística pessoal, pois a qualidade mais profunda da fé cristã é seu caráter pessoal. A noite da purificação não desemboca na solidão, mas num

encontro com um Tu divino, é a luz que guia a alma e junta amada com Amado, resultando dessa união o que o verso sintetiza: “amada en el Amado transformada!”

A subida do Monte Abiegnio exige luta ascética para desprender-se do que constitui a vida no mundo e o eu afirma que, por ter subido à “alta e solene soledade”, está sozinho com a neve e a verdade. A meta da subida, o conhecimento da verdade, do absoluto foi atingida, mas ele está na “neve”, na “soledade”, pois essa “verdade” não o relaciona com um Tu, é um conhecimento impessoal. Seria mesmo “melhor o nada que esse monte tem”? O resultado dessa ascese não parece distinguir-se do ideal estoico de uma altiva e solitária posse de si mesmo, do autodomínio, da autossuficiência. A última estrofe do poema apresenta-nos um panorama melancólico e sombrio; nele não há gozo por ter chegado ao cume do caminho empreendido e muito menos êxtase; há solidão e uma orgulhosa manifestação de pertencer à elite dos “que preferem a Montanha, com m maiúsculo, à vida”.

Voltando agora à noite de Durban em que reinava soberana a execução de *Un Soir à Lima* com todo seu contexto circundante, vemos que, na estrofe 15, irrompe o topos do *Ubi sunt* e a questão: “Onde é que a hora, e o lar e o amar está | Quando, mãe, mãe, tocavas *Un Soir à Lima* ?” Ele reaparecerá com veemência crescente, nos versos 191, 230, 249, 325, apresentando matizes diversos, ora acentuando o “lar” e o “amar”, ora designando o que passou como “isso”, “isso tudo” e “tudo isso”, ora, quase nos versos derradeiros, de modo mais pungente, na indagação dos dois decassílabos que se seguem à derradeira invocação da mãe: “Mas, mãe, não haverá | Um Deus que me não torne tudo vão, | Um outro mundo em que isso agora está?”. Na *Sérénade pour piano*, op. 99, de Godefroid, tal como sucede no poema, encontramos análogos momentos de dinamismo melódico e de um andamento mais vibrante, alternando-se com momentos em que a intensidade forte e até fortíssima diminui e cede lugar ao piano e ao pianíssimo, bem como a um andamento que se torna mais suave. Essa penúltima estrofe do poema, em que ocorre essa derradeira indagação à mãe, impregnada de uma doída afetividade, constitui um perfeito exemplo disso.

No contexto familiar, move-o especialmente a lembrança da irmã que, “Pequena e encolhidinha | não sabe se dorme se não”. Julgo, ainda que é a ela que se referia o eu quando, na vigésimo oitava estrofe, no verso 239, por um lapso, diz “E minha mãe, criança, | No recanto da sua poltrona | Enrolada, ouvia a dormir | E a sorrir | Que estava alguém tocando | Se calhar uma dança...”. Ao leitor não escapa que a mãe está tocando ao piano e que quem está na poltrona, enrolada e é criança, é a irmã. Em princípio, a palavra não foi corretamente lida e conviria que em futuras edições houvesse uma nota alertando para o fato. Veja-se um pormenor da folha quadriculada (BNP/E3, 66-99^r):



Voltemos um pouco atrás, à vigésima estrofe, na qual chamo a atenção para uns versos de caracterização do “hoje” do eu adulto que escuta a execução da peça musical pelo rádio. Transcrevo: “A minha raiva de animal humano | A quem tiraram a mãe, | E não tem | Para o menino que lhe na alma há, | Para lhe encher o coração, | Mais que esta visão - | As tuas mãos pequenas pelo piano | Quando, oh meu Deus, tocavas | *Un Soir à Lima*”. A expressão que saliento é “encher o coração” (importante motivo poético pessoano). Aquela noite de Durban lhe enchia o coração, mas e no “hoje” do poema que analisamos? O primeiro verso da estrofe anterior dissera: “Já que não tenho lar” e os versos da vigésima estrofe falaram-nos da função de encher-lhe o coração, desempenhada pela visão da cena musical das “mãos” da mãe “pequenas e lindas”. Afinal, é de “encher o coração” que, no “hoje” se trata. Segue-se uma série de estrofes, nas quais o eu prossegue caracterizando o “raciocinador exacto | Cuja alma está em mil pedaços”, até a vigésima sétima, onde pela primeira vez, após nova interpelação a Deus sobre onde toda essa cena estaria, aparece a súplica, no verso 232, “Quebra-te coração!...”. Esse pedido de morte repetir-se-á no verso 251 da trigésima estrofe, e, na solitária quadragésima segunda estrofe, de um só verso, o 328, que constituirá o fecho do poema. Evoquemos agora a afirmação feita no verso final da nona estrofe do poema “Monte Abiegno”: “melhor é o nada que este monte tem”. Seria?

O coração que, desde o início resolvemos acompanhar em seus giros nas calhas de roda, na penúltima estrofe dirigiu-se mais uma vez à mãe. Como uma criança, pergunta-lhe sobre a possibilidade de um Deus que não lhe tornasse “tudo vão” e de “um outro mundo” em que “isso” estaria guardado, já que não pôde possuí-lo consigo nem numa “gaveta, nem numa “algibeira”. Sem esperar, contudo, a resposta materna, o “raciocinador” imediatamente responde ele mesmo, afirmando que “tudo é ilusão”. Resta-lhe apenas consolar-se com repetir mais uma vez o inolvidável refrão *Un Soir à Lima*, ícone da experiência do familiar/divino.

Poderia concluir neste ponto. Seria meu *gran finale*. Mas quero acrescentar ainda o que está noutro poema que também trata de “encher o coração”. Transcrevo-o:

A Igreja Católica cobriu como uma redoma
Meus dias serenos.
Chamo-lhe agora, com razões, a Igreja de Roma.
Sei mais ou sou menos?

Kabbalahs, gnoses, mistérios, maçônicas
Tudo tive na mão
Na busca ansiosa que enche minhas noites e dias.
Mas nunca o meu coração.

De que é que me deserdou a verdade?
A maçã diabólica
Comi-a, e sou outro, mas quanto?! Oh a saudade
Da Igreja Católica!

Qualquer cousa de mim quebrou-se, como uma mó
Que caísse mal.
Em pequeno eu seguia, magnanimamente só
Sem nada fatal.

(PESSOA, 2009: III, 261; data 20-4-1934)

Segundo esse poema, a Igreja Católica o teria protegido nas primeiras idades. Então, ele teria vivido “dias serenos”, diz-nos, coberto pela “redoma” da instituição, o que, para ela, não constitui um ponto positivo. Mas uma pergunta é lançada no quarto verso, relativa a seu “agora”: “Sei mais ou sou menos?”. Se é desfavorável a menção à redoma, também não é favorável à avaliação de seu presente a dúvida sobre seu estado atual. Saber mais, se fosse verdade, poderia ser bom, mas ser menos do que era naqueles dias, não.

Mais tarde, depreende-se, saiu da redoma e entrou em contato com “kabbalahs, gnoses, mistérios, maçônicas” – todas no plural, modo de falar também depreciativo – e, se bem entendemos o verso “Tudo tive na mão”, possuiu esses conhecimentos. O balanço sobre essa “ansiosa busca” é: ela “enche” suas “noites e dias”, mas nunca seu “coração”, pois em tais buscas ele não encontrou seu sossego.

De acordo com a terceira estrofe, o eu parece ter tido acesso à verdade, infringiu o interdito e comeu do fruto da árvore da ciência do bem e do mal, “a maçã diabólica”. Resultado: mudou, de modo a ser “outro”, mas tal mudança também é problematizada. Indaga-se sobre o quanto ele teria, efetivamente, mudado. Surpreendentemente, segue-se a exclamação: “Oh a saudade | Da Igreja Católica!” Ironia? Talvez. Mas não estará oculta outra pergunta relativa à qualidade da mudança nele operada? Não terá sido a resposta implícita o que

motivou a tão inesperada exclamação? E a quarta e última estrofe também é bastante reveladora a esse respeito, fazendo nova alusão a seu eu infantil, o da “redoma”.¹³

Voltando à “busca ansiosa” que “enche” “noites e dias”, diria ser esse o seu “desassossego”. “Desassossego” (derivações e o antônimo sossego) é termo maciçamente empregado nos livros místicos de São João da Cruz e de Santa Teresa de Ávila. Forte é a veia ascético-mística do ortônimo! A cena lembrada no poema “Un Soir à Lima” ter-se-ia dado antes ou depois de o eu ter entrado em contato com “kabbalahs, gnosés, mistérios e maçônicas”? O certo é que, naquela noite de Durban, ele saiu de si numa inesquecível experiência místico-amorosa que lhe encheu o coração e o marcou para toda a vida. Certo é também que depois ele diz ter encontrado a verdade, na ascética do “Monte Abiegnó”, mas que tal encontro não lhe encheu o coração. Não mais o eu ortônimo modelou, em seus poemas, uma experiência de amor e êxtase¹⁴ semelhante à do poema “Un Soir à Lima”, daí a enorme nostalgia e o desejo de morte que impregnam esse seu revelador poema.

Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles (1961). *Les Fleurs du Mal*. Paris; Coulommiers: Librairie Gallimard, pp. 69-70.
- CRUZ, San Juan de la (1950). *Vida y obras de San Juan de la Cruz. Subida del Monte Carmelo*. 3.ª ed., Madrid: BAC, pp. 558-559.
- PESSOA, Fernando (2009). *Poesia 1931-1935 e não datada*. Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dines. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2004). *Poemas de Fernando Pessoa: 1931-1933*. Ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2000). *Poemas de Fernando Pessoa: 1934-1935*. Ed. Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1976). *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

¹³ Sugerimos a leitura do poema “Na paz da noite, cheia de tanto durar”, editado por Luís Prista (*Poemas de Fernando Pessoa, 1934-1935*) logo a seguir a este.

¹⁴ Penso haver contemplação extática nos sonetos “Cabeça augusta, que uma luz contorna” (20-1-1933) e “O Rei” (31-7-1935), mas nesses trata-se de um êxtase doloroso, enquanto no poema que constituiu o cerne deste trabalho, ocorreu um êxtase de amor, ternura e felicidade.

UN SOIR À LIMA¹⁵

Vem a voz da radiofonia e dá
 A notícia num arrastamento vão:
 «A seguir
Un soir à Lima»...

5 Cesso de sorrir...
 Para-me o coração...

E, de repente,
 Essa querida e maldita melodia
 Rompe do aparelho inconsciente.
 10 Numa memória súbita e presente
 Minha alma se extravía...
 O grande luar da África fazia
 A encosta arborizada alvinitente.¹⁶

A sala em nossa casa era ampla, e estava
 15 Posta onde, até ao mar, tudo se dava
 À clara escuridão do luar ingente...
 Mas só eu, à janela.
 Minha mãe estava ao piano
 E tocava.
 20 Exactamente
 «*Un Soir à Lima*».

Meu Deus, que longe, que perdido, que isso está!
 Que é do seu alto porte?
 Da sua voz continuamente acolhedora?
 25 Do seu sorriso carinhoso e forte?
 O que hoje há
 Que mo recorda é isto que oiço agora
 Un Soir à Lima.
 Prossegue na radiofonia
 30 A mesma, a mesma melodia

¹⁵ Nota do Editor: em geral, editamos as variantes últimas de um manuscrito; entretanto, como a autora do artigo empregou uma edição em particular (PESSOA, 2009) para a elaboração do seu texto, optamos por reproduzir a obra consultada e as variantes nela indicadas.

¹⁶ Var. na margem a alvinitente: reluzente

O mesmo «*Un Soir à Lima*».

Seu cabelo grisalho era tão lindo
 Sob a luz
 E eu que nunca julguei¹⁷ que ela morresse
 35 E me deixasse entregue a quem eu sou!
 Morreu, mas eu sou sempre o seu menino.
 Ninguém é homem para¹⁸ a sua mãe!

E inda através de lágrimas não falha
 À memória que tenho
 40 O recorte perfeito da medalha
 Daquele perfeitíssimo perfil.
 Chora, ao lembrar-te, mãe, romana e já grisalha,
 Meu coração teu e¹⁹ infantil.
 Vejo teus dedos no teclado e há
 45 Luar lá fora eternamente em mim.
 Tocas em meu coração, sem fim,
Un Soir à Lima.

O silêncio fatal das coisas findas
 As tuas mãos pequenas e tão lindas
 50 Com escrúpulo risonho e familiar
 Com um sorriso em que não há
 Nada senão o eternamente humano
 Tiravas da quietude o piano
Un Soir à Lima.

55 Tinhas, perfil, um rosto de medalha
 Eras de frente, e olhando, a minha mãe
 Como hoje o teu olhar me falha
 E o teu perfil me lembra bem.

«Os pequenos dormiram logo?»
 60 «Ora, dormiram logo».
 «Esta está quasi a dormir»
 E tu, sorrindo²⁰ e respondendo continuavas

¹⁷ Var. sobrep. a julguei: pensei.

¹⁸ Var. sup. A para: ante.

¹⁹ Var. subp. a teu e: sempre.

O que tocavas –
 Atentamente tocavas –
 65 *Un Soir à Lima.*

Tudo que fui quando não era nada,
 Tudo que amei e sei só eu verdade
 Que o amei por não ter hoje estrada,
 Que tenha qualquer realidade.
 70 Por não ter dele mais que a saudade –
 Tudo isso vive em mim
 Por luzes, música e a visão
 Que não tem fim
 Dessa hora eterna no meu coração,
 75 Em que voltavas
 A folha irreal da música a tocar
 E eu te ouvia e via
 Continuar
 A eterna melodia
 80 Que está
 No fundo eterno desta nostalgia
 De quando, mãe, tocavas
Un Soir à Lima.

E o aparelho indiferente
 85 Traz da emissora inconsciente
Un Soir à Lima.

Eu não sabia então que era feliz.
 Hoje, que o já não sou, sei bem que o era.

«Esta também está a dormir...”
 90 «Não está».
 Ficámos todos a sorrir
 E eu distraidamente vou
 Continuando a ouvir,
 Longe do luar que há
 95 E que lá fora existe duro e só,
 O que me faz sonhar sem o sentir,
 O que hoje faz que tenha de mim dó
 Esse canto sem voz, teclado e brando

²⁰ Var. sobrep. a e respondendo: ao responder.

Que minha mãe estava tocando –
 100 *Un Soir à Lima.*

Não ter aqui numa gaveta,
 Não ter aqui numa algibeira,
 Fechada, haurida, completa,
 Essa cena inteira!
 105 Não poder arrancar
 Do espaço, do tempo, da vida
 E isolar
 Num lugar
 Da alma onde ficasse possuída
 110 Eternamente
 Viva, quente,
 Essa sala, essa hora,
 Toda a família e a paz e a música que há
 Mas real como ali está
 115 Ainda, agora,
 Quando, mãe, mãe, tocavas
Un Soir à Lima.

Mãe, mãe, fui teu menino
 Tão bem dobrado
 120 Na sua educação
 E hoje sou o trapo que o Destino
 Fez enrolado e atirado
 Para um canto do chão.

Jazo, mesquinho,
 125 Mas ao meu coração
 Sobe, num torvelinho
 A memória de quanto ouvi do que há
 No que há de carícia, de lar, de ninho,
 Ao lembrar o ouvi, hoje, meu Deus, sozinho,
 130 *Un Soir à Lima.*

Onde é que a hora, e o lar e o amar está
 Quando, mãe, mãe, tocavas
Un Soir à Lima?

E num recanto de cadeira grande

135 Minha irmã,
Pequena e encolhidinha
Não sabe se dorme se não.

Eu tenho sido tanta coisa vil!
Tenho traído tanto do que sou!

140 Meu espírito sedento
De raciocinador subtil
Quantas vezes prolixamente errou!
Quantas vezes até o pensamento²¹
Inanimadamente me enganou!

145 Já que não tenho lar,
Deixa-me estar
Nesta visão
De então²²,
Deixa-me ouvir, ouvir, ouvir –

150 Eu à janela
Do nunca mais deixar de sentir,
Nessa sala, a nossa sala, quente
Da África ampla onde o luar está
Lá fora vasto e indiferente

155 Nem mal nem bem
E onde, no meu coração
Mãe, mãe
Tocas visivelmente,
Tocas eternamente

160 *Un Soir à Lima.*

A minha raiva de animal humano
A quem tiraram a mãe,
E não tem
Para o menino que lhe na alma há,
Para lhe encher o coração,

165 Mais que esta visão –
As tuas mãos pequenas pelo piano
Quando, oh meu Deus, tocavas
Un Soir à Lima.

170 Ai, mas é engano.

²¹ Var. sobrep. a pensamento: sentimento.

²² Var. na margem para o verso: No lar de então.

Aqui sou velho
 Não há sala nem há piano
 Nem tu existes a tocar.
 Há um aparelho mudo
 175 De onde um som vem de longe, e dói.
 Como é que eu te darei um beijo agora?

Eu poderia, vindo da janela,
 Como tantas vezes fiz
 [...]

180 O raciocinador exacto
 Cuja alma está em mil pedaços,
 Em mil pedaços que nem há...
 Deixa-me dormir
 E sonhar de estar vendo, a ouvir,
 185 *Un Soir à Lima.*

E era nesta calma,
 Nesta felicidade
 Em que existia uma alma
 (Meu Deus, que saudade!),
 190 Que, sob a luz que dourava,
 (Hoje onde é que isso está?)
 Longe de onde o luar prateava,
 Minha mãe tocava
 Medalha atenta e humana ao piano,
 195 *Un Soir à Lima.*

Desde então
 Tenho atravessado
 Muitas vidas.
 As mais das vezes tenho errado
 200 Meu coração
 Pesa de coisas esquecidas.
 Desde quando
 Nesse brando
 Conforto do meu lar extinto
 205 Eu, à janela, ouvia, hirto e sonhando,
 Ermo e indistinto,
 O que há
 Em toda a música de intuição e instinto,

Quanto tenho deixado morrer
 210 Dentro do que quis ser,
 Quanto tenho deixado
 Só pensado,
 Quanto, quanto,
 Tem sido para mim somente sonho,
 215 Somente o encanto,
 Tristemente risonho
 De o ter sonhado,
 Quem sabe se a saudade
 Transmutada num devaneio meio humano
 220 De quanto nessa noite está,
 Longínqua, em que, mamã, ao piano
 Tocavas, sob a crua claridade,
Un Soir à Lima.

Pesa-me o coração. Um torpor denso
 225 Ocupa-me a consciência de [...]
 E um frio informe, desolado e denso
 Não me deixa pensar.

Num baloiçar-me, num embalar
 Relembro tudo, relembro em vão.
 230 Meu Deus, isso tudo onde está?
Un Soir à Lima...
 Quebra-te coração!...

Meu padrasto
 (Que homem! que alma! que coração!)
 235 Reclinava o seu corpo basto
 De atleta sossegado e são
 Na poltrona maior
 E ouvia, fumando e cismando,
 E o seu olhar azul não tinha cor.
 240 E minha mãe, criança,
 No recanto da sua poltrona
 Enrolada, ouvia a dormir
 E a sorrir
 Que estava alguém tocando
 245 Se calhar uma dança.

E eu, de pé, ante a janela
Via todo o luar de toda a África inundar
A paisagem e o meu sonhar.

Onde tudo isso está!
250 *Un Soir à Lima,*
Quebra-te, coração!

Essa mão pequenina e branca,
Que nunca mais me afagará,
[...]
255 Sorrias, rindo, para mim
Esse sorrir que já teve fim,
E continuavas tocando
Un Soir à Lima.

E eu que nunca julguei que tu morresses
260 E me deixasses só com o que eu sou...

E é uma emissora indiferente
Que por um aparelho inconsciente
Em verdadeira música²³ me dá
A angústia viva que me vem
265 De te ver, por me lembrar,

Minha mãe, minha mãe,
Tão tranquila, tocar
Un Soir à Lima.

Mas entorpeço.
270 Não sei se vejo, se adormeço,
Se sou quem fui,
Nem²⁴ sei se lembro, nem se esqueço.
Há qualquer coisa que indistinta flui
Entre quem sou e o que eu era
275 E é como um rio, ou uma brisa, ou um sonhar,
Qualquer coisa que não se espera,
Que se suspende de repente

²³ Var. sobrep. a verdadeira música: música, só, música.

²⁴ Var. sobrep. a Nem: Não.

E, do fundo aonde ir acabar,
 Surge, cada vez mais distintamente,
 280 Num halo de suavidade
 E nostalgia,
 Onde o meu coração ainda está,
 Um piano, uma presença²⁵, uma saudade...
 Durmo encostado a essa melodia –
 285 E oiço que minha Mãe toca,
 Oiço, já com o sal das lágrimas na boca,
Un Soir à Lima.

O véu das lágrimas não cega.
 Vejo, a chorar,
 290 O que essa música me entrega –
 A mãe que eu tinha, o antigo lar,
 A criança que fui,
 O horror do tempo porque flui,
 O horror da vida, porque é só matar.
 295 Vejo, e adormeço
 Num²⁶ torpor em que me esqueço
 Que existo ainda neste mundo que há..
 Estou vendo minha mãe tocar.
 E essas mãos brancas e pequenas,
 300 Cuja carícia nunca mais me afagará,
 Tocam ao piano, cuidadosas e serenas,
Un Soir à Lima.

Ah, vejo tudo claro!
 Estou outra vez ali.
 305 Afasto do luar externo e raro
 Os olhos com que o vi.

Mas quê? Divago, e a música acabou..
 Divago como sempre divaguei
 Sem ter na alma certeza de quem sou,
 310 Nem verdadeira fé ou firme lei.

Divago, crio eternidades minhas
 Num ópio de memória e de abandono.

²⁵ Var. sobrep. a presença: figura.

²⁶ Var. sobrep. a Num: E no

Entronizo fantásticas rainhas
Sem para elas ter o²⁷ trono.

315 Sonho porque me banho
No rio irreal da música evocada.
Minha alma é uma criança esfarrapada
Que dorme num recanto obscuro.
De meu só tenho,
320 Na realidade certa e acordada,
Os trapos da minha alma abandonada
E a cabeça que sonha contra o²⁸ muro.

Mas, mãe, não haverá
Um Deus que me não torne tudo vão,
325 Um²⁹ outro mundo em que isso agora está?
Divago ainda: tudo é ilusão.
Un soir à Lima...

Quebra-te, coração...

(PESSOA, 2009: III, 438-449; data 17-9-1935)

²⁷ Var. sobrep. a o: um.

²⁸ Var, sobrep. a contra o [muro]: ao pé do [muro].

²⁹ Var. na margem a Um: Ou.

“Brandindo o cutelo da Maldição”

Em torno do manifesto *O Bando Sinistro* de Raul Leal

Antonio Almeida*

Palavras-chave

O Bando Sinistro, Raul Leal, Fernando Pessoa, modernismo português, Afonso Costa, política monárquica.

Resumo

Reproduz-se aqui, integralmente, o texto do manifesto político-literário *O Bando Sinistro* de Raul Leal (1886-1964), marco da literatura modernista portuguesa, dadas as suas repercussões no seio do grupo de colaboradores da revista *Orpheu*. A apresentação do documento inclui, como posfácio, uma detalhada análise das diligências tomadas para a produção e distribuição do manifesto, assim como dos antecedentes sociais e políticos que lhe serviram de base.

Keywords

The Sinister Band, Raul Leal, Fernando Pessoa, Portuguese modernism, Afonso Costa, monarchist politics.

Abstract

The political-literary manifesto *The Sinister Band* (*O Bando Sinistro*) by Raul Leal (1886-1964) is here reproduced in its entirety. The manifesto represents a landmark in the Portuguese modernist literary movement, due to its repercussions for the group of collaborators of the modernist magazine *Orpheu*. The presentation of the document includes, as postscript, a detailed analysis of the steps taken for the production and distribution of the manifesto, as well as a study of the underlying social and political context.

* Universidade Nova de Lisboa, CETAPS.

Profeta da Vertigem, invocador do fim dos tempos, criador de singulares utopias, Raul Leal (1886-1964) construiu uma obra em grande parte inédita, que, dado o seu interesse para o panorama do modernismo literário e artístico português, urge reabilitar.

Nesse sentido, o documento que aqui se apresenta é o texto integral do virtualmente esquecido manifesto político-literário *O Bando Sinistro – Appello aos Intellectuaes Portuguezes*, lançado por Raul Leal em julho de 1915, como colaborador de *Orpheu*. Produzido na sequência da revolução que depôs o regime ditatorial de Pimenta de Castro no dia 14 de maio, o manifesto lealino constituiu a primeira de muitas intervenções de carácter político.

Ditado pelas emoções e insuflado por um espírito de missão, o “Apelo” encerra um estilo quase profético. Raul Leal visa a congregar os intelectuais portugueses em torno de um Ideal: o derrube do regime republicano, cumulado na figura de Afonso Costa, líder máximo do Partido Democrático. Este regime encontrava-se assente naquilo que, na sua perspectiva, eram indivíduos medíocres e sem relevo espiritual, impreparados para a difícil arte de governar, quando confrontados com os monarcas que os precederam e com a aura sagrada que lhes estava associada. A tese aqui sustentada é a de que, com a revolução do 5 de outubro de 1910, Portugal se foi transformando gradualmente num pântano, constituindo a tarefa das “almas nobres e livres” banir os inferiores republicanos e, deste modo, tornar a iluminar o mundo, libertando-o das trevas.

O panfleto, editado com a preciosa colaboração de Santa-Rita Pintor, provocou definitivamente mais ondas de choque no seio do grupo de *Orpheu* do que à primeira vista o seu conteúdo faria supor, muito por conta da coincidência de ter sido lançado no mesmo dia do acidente de eléctrico que vitimou Afonso Costa. Este aspeto, a par da carta provocatória do “engenheiro sensacionista” Álvaro de Campos com que Pessoa retribuiu uma alfinetada do vespertino *A Capital* aos de *Orpheu*, motivaria a reação imediata por parte de alguma da imprensa republicana.

Embora tenham optado por exprimi-lo de modo diverso, Raul Leal e Fernando Pessoa tinham pontos de vista comuns relativamente a Afonso Costa, e ambos quase sofreriam na pele a audácia de afrontar o líder do Partido Democrático. A polémica daqui surgida estaria ainda na base do afastamento voluntário de alguns dos colaboradores de *Orpheu*. Este reduziu de forma drástica as chances de publicação de um terceiro número, pelo que, a par da apresentação do texto integral do manifesto, se inclui também neste artigo um historial do impacto deste episódio na revista e nos intervenientes na polémica.

Como foi referido, *O Bando Sinistro* constituiu um momento de viragem na escrita de Raul Leal, uma vez que até este momento a sua intervenção se tinha cingido meramente aos campos filosófico, sociológico e de crítica musical. Assim, com a produção deste manifesto, o autor inaugurou um período de ininterrupta

colaboração em jornais monárquicos em prol da restauração, que durou mais de uma década e culminaria com a edição a expensas próprias dos sete números d'*O Rebelde – Panfleto Monárquico Independente* (1927).

Ao longo dos anos, Raul Leal continuaria a desenvolver a sua doutrina de índole política, destacando-se neste particular os conceitos de Monarquia Graciana, de “Super-Estado” ou, numa fase mais avançada da sua vida, em plena Guerra Fria, de Sindicalismo Personalista, com o qual procura dar uma resposta à situação do pós-guerra, alertando para a urgência duma nova ordem mundial, produto da fusão utópica de todas as tendências contemporâneas de organização político-social. Terá sido este aspeto que levou Almada Negreiros a cunhar o epíteto “Raul Leal, o especulador de Política” (NEGREIROS, 1965: 10), com que o qualifica no volume comemorativo do cinquentenário de *Orpheu*.

O apagamento de um dos autores mais empenhados nas iniciativas em prol da afirmação do modernismo em Portugal nas décadas de 10 e 20 terá começado, porventura, na polémica da *Sodoma Divinizada* (1923), devido à reação violenta dos meios conservadores e tradicionalistas ao teor dos seus escritos, que acabou por lhe fechar algumas portas.

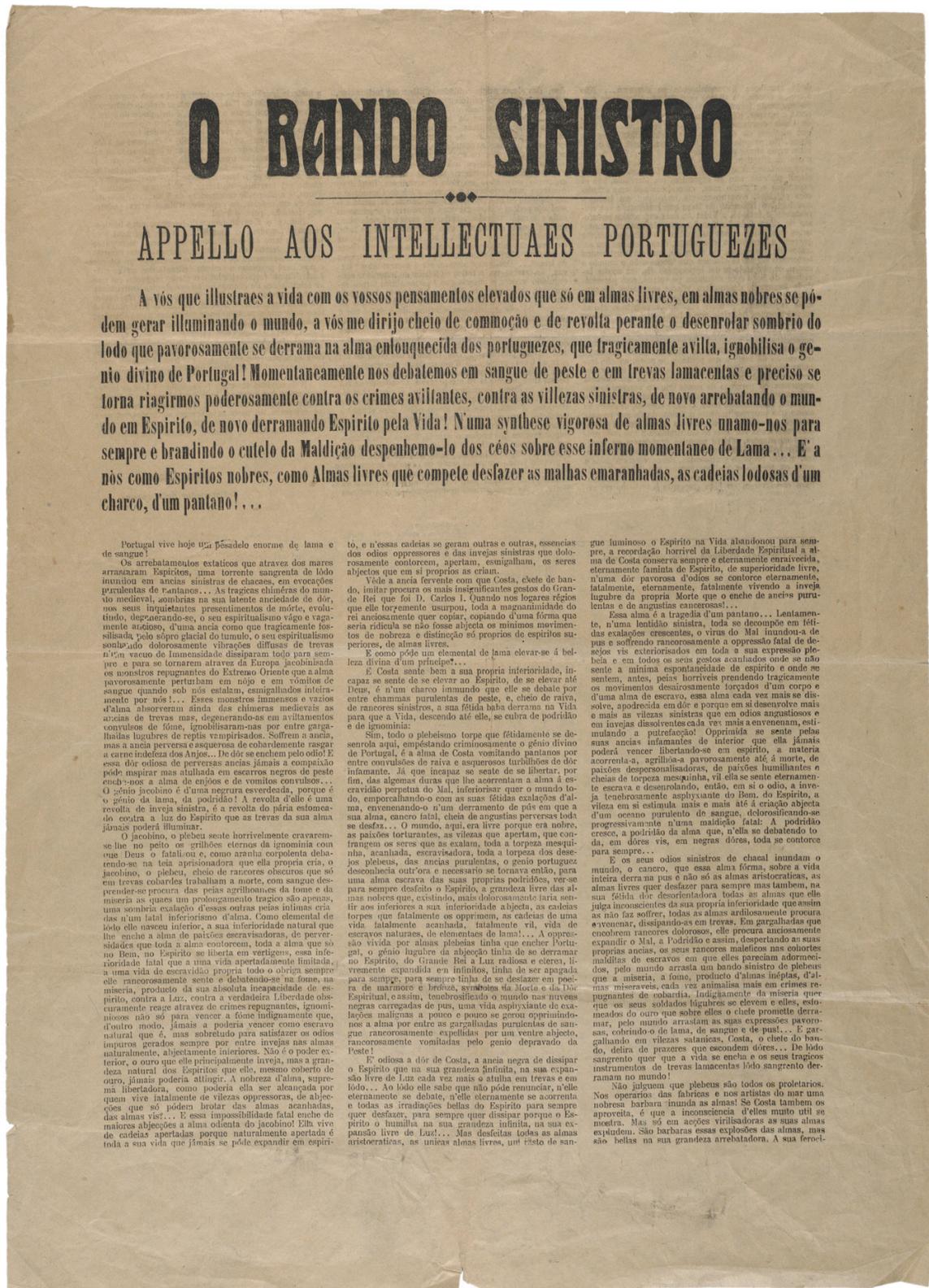
Não obstante as episódicas tentativas de reabilitação do poeta de *L’Antechrist et la Gloire du Saint-Esprit – Hymne Poème Sacré*, intentadas pela revista *Presença* que, entre outros textos, publicou nas suas páginas excertos de “Messe Noire” e alguns “Psaumes” e, já durante os anos 50, por parte dos surrealistas do Café Gelo, no seguimento da sua presença ativa nos debates do Jardim Universitário das Belas-Artes (J.U.B.A.), pela mão de Guilherme Filipe e António Pedro – seria apenas nos anos finais, que rodearam a sua morte, que Raul Leal teria uma maior fortuna crítica. Em primeiro lugar, com a publicação de *Sindicalismo Personalista – Plano de Salvação do Mundo* (1960) e com a reedição de *Sodoma Divinisada* (1962) na Contraponto de Luiz Pacheco; em segundo lugar, com a inclusão de artigos seus em algumas revistas e jornais conservadores como *Tempo Presente*, *Diário Ilustrado*, *Diário da Manhã* ou *Debate*; e, em último lugar, por intermédio dos esforços do seu biógrafo e maior exegeta, Pinharanda Gomes, que postumamente recolhe e anota os artigos incluídos nas obras *O Sentido Esotérico da História* (1970) e *Problemas do Desporto: Ensaios de Filosofia Desportiva* (1970).

Incompreendido pelo facto de trilhar o caminho de um Ideal inatingível, o filósofo de *A Liberdade Transcendente* resistiu ao longo da sua vida através de obstinadas investidas quixotescas contra os moinhos do *establishment*, sendo em todas elas derrubado, mas persistindo em avançar através da Vertigem.

Concluindo, façamos nossas as palavras do seu amigo Fernando Pessoa que afirmou a dada altura: “O seu espirito viveu demasiadamente o seu systema” (PESSOA, 2009: 320). Desta maneira, o filósofo ter-se-á sacrificado em face da importância capital da sua Obra, à qual se entregou tão completamente que, minado pela doença, se deixou (sobre)viver com o sonho de encontrar editor para

os numerosos inéditos. Tratou-se da opção vital de um homem rebelde que se posicionou fora das normas de atuação moral e social vigentes na sua época e se entregou sem limites à sua missão. Raul Leal demonstraria, assim, um total despreendimento no que se refere a aspetos materiais, em função da liberdade de poder afirmar o seu Espírito, e sujeitar-se-ia a um ocultamento que apresenta agora novamente indícios de chegar a um termo – com a publicação, nos últimos anos, de várias peças inéditas e artigos críticos sobre o autor e a sua obra.

Documentos:

I. Facsímile do manifesto *O Bando Sinistro – Appello aos Intellectuaes Portuguezes*, lançado por Raul Leal em julho de 1915.

RAUL LEAL

O BANDO SINISTRO

APPELLO AOS INTELLECTUAES PORTUGUEZES

A vós que illustraes a vida com os vossos pensamentos elevados que só em almas livres, em almas nobres se podem gerar illuminando o mundo, a vós me dirijo cheio de commoção e de revolta perante o desenrolar sombrio do todo que pavorosamente se derrama na alma enlouquecida dos portuguezes, que tragicamente avilta, ignobilisa o génio divino de Portugal! Momentaneamente nos debatemos em sangue de peste e em trevas lamacentas e preciso se torna riágrimos poderosamente contra os crimes aviltantes, contra as viltezas sinistras, de novo arrebatando o mundo em Espirito, de novo derramando Espirito pela Vida! Numa synthese vigorosa de almas livres unamo-nos para sempre e brandindo o cutelo da Maldição despenhemo-lo dos céos sobre esse inferno momentaneo de Lama... E' a nós como Espiritos nobres, como Almas livres que compete desfazer as malhas emaranhadas, as cadeias lodosas d'um charco, d'um pantano!...

Portugal vive hoje um pesadelo enorme de lama e de sangue!

Os arrebatamentos extáticos que através dos mares arrastaram Espirites, uma torrente sangrenta de lodo intuído em ancias sinistras de chaceas, em evocações purulentas de pantanos... As tragicas chimeras do mundo medieval, sombrias na sua latente aniquilação de dor, nos seus inquietantes presentimentos de morte, evoluindo, deprecando-se, o seu espiritalismo vago e vagamente arcaico, d'uma ancia como que tragicamente fossilizada pelo sopro glacial do tumulto, o seu espiritalismo sombreado dolorosamente vibrações difusas de trevas n'um vazio de imensidade dissiparam todo para sempre o para se tornarem através da Europa jacobinizada os monstros repugnantes do Extremo Oriente que a alma pavorosamente perturbam em nóje e em vômitos de sangue quando sob nós estalam, esmagando-nos intrinsecamente por nós!... Esses monstros imensos e vazios d'alma absorveram ainda das chimeras medievais as ancias de trevas mas, degenerando-as em aviltamentos convulsivos de fône, ignobilisaram-nas por entre garfaladas lúgubres de reptis vampirizados. Sofrem a ancia, mas a ancia perversa e escurra de cobardemente rasgar a carne indolente dos Anjos... De dor se enchem pelo odio! E essa dor odiosa de perversas ancias fêmeas a compaixão pôde aspirar mas atulhada em escuros negros de peste encubos a alma de enfiões e de vomitos convulsivos... O génio jacobino é d'uma negra esverdeada, porque é o génio da lama, da podridão! A revolta d'elle é uma revolta de inveja sinistra, é a revolta do pária estomacado contra a luz do Espirito que as trevas da sua ancia já não poderá illuminar.

O jacobino, o plebeu sente horrivelmente cravar-se-lhe no peito os garfilhos eternos da ignominia com que Deus o fatalizou, e como aranha corpulenta debatendo-se na teia aprisionadora que ella propria cria, o jacobino, o plebeu, cheio de rancores obscuros que só em trevas coaradas trabalham a morte, com sangue desprezendo-se procura das peias agrilhoas da fome e da miseria as quaes um prolongamento tragico são apenas, uma sombria exaltação d'esses outros peias infimas cria das n'um fatal inferiorismo d'alma. Como elemental de lodo elle nasceu inferior, a sua inferioridade natural que lhe enche a alma de paixões escravizadoras, de perversidades que toda a alma contorce, toda a alma que só no Bem, no Espirito se liberta em ventozes, essa inferioridade fatal que a uma vida apertadamente limitada, a uma vida de escravidão propria todo o obriga sempre elle rancorosamente sente e debatendo-se na fome, na miseria, producto da sua absoluta incapacidade de espirito, contra a Luz, contra a verdadeira Liberdade obscuramente reage através de crimes repugnantes, ignominiosos não só para vencer a fome indignamente que, d'outro modo, já não a poderia vencer como escravo natural que é, mas sobretudo para satisfazer os odios impuros gerados sempre por entre invejas nas almas naturalmente, abjectamente inferiores. Não o pôde vencer a natureza natural dos Espirites que elle, mesmo coberto de barro, já não poderia abrigar. A nobreza d'alma, suprema libertadora, como poderia ella ser alcançada por quem vive fatalmente de viltezas oppressoras, de abjecções que só podem brotar das almas acanhadas, das almas vies?... E' essa impossibilidade fatal enche de maiores abjecções a alma odienta do jacobino! Ella vive de cadeias apertadas porque naturalmente apertada é toda a sua vida que já não se pôde expandir em espirito,

e n'essas cadeias se geram outras e outras, essencias dos odios oppressores e das invejas sinistras que dolorosamente contorce, apertam, esmagam, os seres abjectos que em si proprios se criam.

Vede a ancia fervente com que Costa, chefe de bando, inflar procura os mais insignificantes gestos do Grande Rei que foi D. Carlos I. Quando nos logares répticos que elle torçemente usurpou, toda a magnanimidade do rei ansiosamente quer copiar, copiando d'uma forma que seria ridicula se não fosse abjecta os minimos movimentos de nobreza e distincção só proprios de espiritos superiores, de almas livres.

E como pôde um elemental de lama elevar-se á belleza divina d'um príncipe?...

E Costa sente bem a sua propria inferioridade, incapaz se sente de se elevar ao Espirito, de se elevar até Deus, é d'um charco immundo que elle se debate por entre chamas purulentas de peste, e, cheio de rancor, de rancores sinistros, a sua fétida baba derrama na Vida para que a Vida, descendo até elle, se cubra de podridão e de ignominia.

Sim, todo o plebeismo torpe que fétidamente se desenrola aqui, empastando criminosamente o génio divino de Portugal, é a alma de Costa vomitando pantanos por entre convulsões de raiva e asquerosos turbilhões de dor infamante, já que incapaz se sente de se libertar, por fim, das algemas duras que lhe acorrentam a alma á escravidão perpetua do Mal, inferioridade quer o mundo todo, empochando-o com as suas fétidas exaltações d'alma, envenenando-o n'um derramamento de póje em que a sua alma, cancro fatal, cheia de angustias perversas toda se desfaz... O mundo, aqui, era livre porque era nobre, as paixões torturantes, as viltezas que apertam, que contrungem os seres que as excitam, toda a torpeza mesquinha, acanhada, escravizadora, toda a torpeza dos vícios plebeus, das ancias purulentas, o génio portuguez desconhecido outrora e necessario se tornava então, para uma alma escrava das suas proprias potidões, ver-se para sempre deslizo o Espirito, a grandeza livre das almas nobres que, existindo, mais dolorosamente fazia sentir aos inferiores a sua inferioridade abjecta, as cadeias torpes que fatalmente os opprimem, as cadeias de uma vida fatalmente acanhada, fatalmente vil, vida de escravos naturaes, de elementaes de lama!... A oppressão vivida por almas plebeias tinha de encher Portugal, o génio lúgubre da abjecção tinha de se derramar no Espirito, do Grande Rei a Luz radiosa e eterna, livremente expandida em infinitos, tinha de ser apagada para sempre, para sempre tinha de se desfazer em poeira de maturoes e júbilos, symbolos da gloria e da Luz Espiritual, assim, tenebrosificado o mundo nas nuvens negras carregadas de pus, uma vida asphyxiante de exaltações malignas a pouco e pouco se gerou opprimido a alma por entre as garfaladas purulentas de sangue rancorosamente expelidas por um ventre abjecto, rancorosamente vomitadas pelo génio depravado d'esses!

E' odiosa a dor de Costa, a ancia negra de dissipar o Espirito que na sua grandeza infinita, na sua expansão livre de Luz cada vez mais o atulha em trevas e em lodo... Ao lodo elle sabe que não pôde renunciar, n'elle eternamente se debate, a'elle eternamente se acorrenta e todas as irradiações bellas do Espirito para sempre quer desfazer, para sempre quer dissipar porque o Espirito o humilha na sua grandeza infinita, na sua expansão livre de Luz!... Mas desfeitas todas as almas aristocráticas, as unicas almas livres, um riste de san-

gue luminoso o Espirito na Vida abandonou para sempre, a recordação horrivel da Liberdade Espiritual a alma de Costa conserva sempre e eternamente cravada, eternamente faminta de Espirito, de superioridade livre, n'uma dor pavorosa d'odios se contorce eternamente, fatalmente, eternamente, fatalmente vivendo a inveja lúgubre da propria morte que o enche de ancias purulentas e de angustias cancerosas!...

Essa alma é a tragedia d'um pantano... Lentamente, n'uma lúgubre sinistra, toda se descompõe em fétidas exaltações crescentes, o virus do Mal inundou-a de pus e soffrendo rancorosamente a oppressão fatal de desejos vis exteriorizados em toda a sua expressão plebeia e em todos os seus gestos acatados onde se não sente a minima espontaneidade de espirito e onde se sentem, antes, peias, horríveis prendendo tragicamente os movimentos desaccostumados d'um corpo e d'uma alma de escravo, essa alma cada vez mais se dissolve, apodrecida em dor e porquê em si desenvolve mais e mais as viltezas sinistras que em odios angustiosos e em invejas dissolventes cada vez mais envenenam, estimulando a putrefacção! Opprimida se sente pelas suas ancias infamantes de inferior que ella já não poderá vencer libertando-se em espirito, a materia acorrenta-a, agrilho-a pavorosamente até á morte, de paixões despersonalizadoras, de paixões humilhantes e cheias de torpeza mesquinha, vil ella se sente eternamente escrava e desenrolando, então, em si o odio, a inveja, feticosamente asphyxiante do Bem, do Espirito, a vilteza em si estimula mais e mais até á criação abjecta d'um oceano purulento de sangue, dolorosamente se progressivamente n'uma maldição fatal: A podridão cresce, a podridão da alma que, n'ella se debatendo toda, em dores vis, em negras dores, toda se contorce para sempre...

E os seus odios sinistros de chama inunda o mundo, o cancro, que essa alma fêmea, só a vida inteira derrama na pus e não só as almas aristocráticas, as almas livres quer desfazer para sempre mas tambem, na sua fétida dor desorientadora todas as almas que elle nunca inconscientes da sua propria inferioridade que assim as não faz soffrer, todas as almas arditosamente procura e vomitar, dissipando-as em trevas. Em garfaladas que expandir o Mal, a Podridão e assim, despertando as suas proprias ancias, os seus rancores malignos nas coihotes malditas de escravos em que elles pareciam dormiçoados, pelo mundo arrasta um bando sinistro de plebeus que a miseria, a fome, producto d'almas ineptas, d'almas miseráveis, cada vez animalisadas mais em crimes repugnantes de cobardia, indignamente da miseria quer que os seus soldados lúgubres se elevem e elles, estomados do ouro que sobre elles o clero promette derramar, pelo mundo arrastam as suas expressões pavorosas, cobrindo-o de lama, de sangue e de pus!... E' garçalhando em viltezas salgadas, Costa, o clero do bargalhando em viltezas salgadas, Costa, o clero do bargalhando que escodem dores... De lodo instrumento quer que a vida se encha e os seus tragicos instrumentos de trevas lamacentas lodo sangrento derramem no mundo!

Não julguem que plebeus são todos os proletarios. Nos operarios das fabricas e nos artistas do mar uma nobreza barbara invade as almas! Se Costa tambem os aproveita, é que a inconsciencia d'elles muito util se mostra. Mas só em açôes virilidades os seus almas espiudem. São barbas essas explosões das almas, mas espiudem bellas na sua grandeza arrebatadora. A sua ferocidade

O BANDO SINISTRO

APPELLO AOS INTELLECTUAES PORTUGUEZES

A vós que illustraes a vida com os vossos pensamentos elevados que só em almas livres, em almas nobres se pódem gerar illuminando o mundo, a vós me dirijo cheio de commoção e de revolta perante o desenrolar sombrio do lodo que pavorosamente se derrama na alma enlouquecida dos portuguezes, que tragicamente avilta, ignobilisa o genio divino de Portugal! Momentaneamente nos debatemos em sangue de peste e em trevas lamacentas e preciso se torna riagirmos poderosamente contra os crimes aviltantes, contra as villezas sinistras, de novo arrebatando o mundo em Espirito, de novo derramando Espirito pela Vida! N'uma synthese vigorosa de almas livres unamo-nos para sempre e brandindo o cutelo da Maldição despenhemo-lo dos céos sobre esse inferno momentaneo de Lama... É a nós como Espiritos nobres, como Almas livres que compete desfazer as malhas emaranhadas, as cadeias lodosas d'um charco, d'um pantano!...

Portugal vive hoje um pesadelo enorme de lama e de sangue!

Os arrebatamentos extaticos que atravez dos mares arrastaram Espiritos, uma torrente sangrenta de lôdo inundou em ancias sinistras de chacaes, em evocações purulentas de pantanos... As tragicas chiméras do mundo medieval, sombrias na sua latente anciedade de dôr, nos seus inquietantes presentimentos de mórte, evoluindo, degenerando-se, o seu espiritualismo vágo e vagamente ancioso, d'uma ancia como que tragicamente fossilizada, pelo sôpro glacial do tumulo, o seu espiritualismo sonhando dolorosamente vibrações diffusas de trevas n'um vacuo de Immensidade dissiparam todo para sempre e para se tornarem atravez da Europa jacobinizada os monstros repugnantes do Extremo Oriente que a alma pavorosamente perturbam em nojo e em vômitos de sangue quando sob nós estalam, esmigalhados inteiramente por nós!... Esses monstros immensos e vazios d'alma absorveram ainda das chimeras medievais as ancias de trevas mas, degenerando-as em aviltamentos convulsos de fome, ignobilisaram-nas por entre gargalhadas lugubres de reptis vampirizados. Soffrem a ancia, mas a ancia perversa e asquerosa de cobardemente rasgar a carne indefeza dos Anjos... De dôr

se enchem pelo odio! E essa dôr odiosa de perversas ancias jamais a compaixão póde inspirar mas atulhada em escarros negros de peste enche-nos a alma de enjoos e de vomitos convulsos... O genio jacobino é d'uma negrura esverdeada, porque é o genio da lama, da podridão! A revolta d'elle é uma revolta de inveja sinistra, e a revolta do pária esfomeado contra a luz do Espirito que as trevas da sua alma jámais poderá illuminar.

O jacobino, o plebeu sente horrivelmente cravarem-se-lhe no peito os grilhões eternos da ignominia com que Deus o fatalizou e, como aranha corpolenta, debatendo-se na teia aprisionadora que ella propria cria, o jacobino, o plebeu, cheio de rancores obscuros que só em trevas cobardes trabalham a morte, com sangue desprender-se procura das peias agrilhoantes da fome e da miseria as quaes um prolongamento tragico são apenas, uma sombria exalação d'essas outras peias intimas criadas n'um fatal inferiorismo d'alma. Como elemental de lodo elle nasceu inferior, a sua inferioridade natural que lhe enche a alma de paixões escravizadoras, de perversidades que toda a alma contorcem, toda a alma que só no Bem, no Espirito se liberta em vertigens, essa inferioridade fatal que a uma vida apertadamente limitada, a uma vida de escravidão propria todo o obriga sempre, elle rancorosamente sente e debatendo-se na fome, na miseria, producto da sua absoluta incapacidade de espirito, contra a Luz, contra a verdadeira Liberdade obscuramente reage atravez de crimes repugnantes, ignominiosos não só para vencer a fome indignamente que, d'outro modo, jamais a poderia vencer como escravo natural que é, mas sobretudo para satisfazer os odios impuros gerados sempre por entre invejas nas almas naturalmente, abjectamente inferiores. Não é o poder exterior, o ouro que elle principalmente inveja, mas a grandeza natural dos Espiritos que elle, mesmo coberto de ouro, jamais poderia attingir. A nobreza d'alma, suprema libertadora, como poderia ella ser alcançada por quem vive fatalmente de vilezas oppressoras, de abjecções que só poderá brotar das almas acanhadas, das almas vis!... E essa impossibilidade fatal enche de maiores abjecções a alma odienta do jacobino! Ella vive de cadeias apertadas porque naturalmente apertada é toda a sua vida que jamais se pode expandir em espirito, e n'essas cadeias se geram outras e outras, essencias dos odios oppressores e das invejas sinistras que dolorosamente contorcem, apertam, esmigalham, os seres abjectos que em si proprios as criam.

Vêde a ancia fervente com que Costa, chefe de bando, imitar procura os mais insignificantes gestos do Grande Rei que foi D. Carlos I. Quando nos logares régios que elle torpemente usurpou, toda a magnanimidade do rei anciosamente quer copiar, copiando d'uma fórma que seria ridicula se não fosse abjecta os minimos movimentos de nobreza e distinção só proprios de espiritos superiores, de almas livres.

E como póde um elemental de lama elevar-se á belleza divina d'um principe?...

E Costa sente bem a sua propria inferioridade, incapaz se sente de se elevar ao Espirito, de se elevar até Deus, é n'um charco imundo que elle se debate por entre chammas purulentas de peste, e, cheio de raiva, de rancores sinistros, a sua fétida baba derrama na Vida para que a Vida, descendo até elle, se cubra de podridão e de ignominia:

Sim, todo o plebeismo torpe que fétidamente se desenrola aqui, empéstando criminosamente o génio divino de Portugal, é a alma de Costa vomitando pantanos por entre convulsões de raiva e asquerosos turbilhões de dôr infamante. Já que incapaz se sente de se libertar, por fim, das algemas duras que lhe acorrentam a alma á escravidão perpetua do Mal, inferiorisar quer o mundo todo, emporcalhando-o com as suas fétidas exalações d'alma, envenenando-o n'um derra[ma]mento de pús em que a sua alma, cancro fatal, cheia de angustias perversas toda se desfaz... O mundo, aqui, era livre porque era nobre, as paixões torturantes, as vilezas que apertam, que confrangem os seres que as exalam, toda a torpeza mesquinha, acanhada, escravizadora, toda a torpeza dos desejos plebeus, das ancias purulentas, o genio portuguez desconhecia outr'ora e necessario se tornava então, para uma alma escrava das suas proprias podridões, ver-se para sempre desfeito o Espirito, a grandeza livre das almas nobres que, existindo, mais dolorosamente faria sentir aos inferiores a sua inferioridade abjecta, as cadeias torpes que fatalmente os opprimem, as cadeias do uma vida fatalmente acanhada, fatalmente vil, vida de escravos naturaes, de elementaes de lama!... A oppressão vivida por almas plebeias tinha que encher Portugal, o génio lugubre da abjecção tinha de se derramar no Espirito, do Grande Rei a Luz radiosa e eterea, livremente expandida em infinitos, tinha de ser apagada para sempre, para sempre tinha de se desfazer em poeira de marmore e bronze, symbolos da Morte e da Dôr Espiritual e assim, tenebrosificado o mundo nas nuvens negras carregadas de pus, uma vida asphyxiante de exalações malignas a pouco e pouco se gerou opprimindo-nos a alma por entre as gargalhadas purulentas de sangue rancorosamente expellidas por um ventre abjecto, rancorosamente vomitadas pelo genio depravado da Peste!

É odiosa a dôr de Costa, a ancia negra de dissipar o Espirito que na sua grandeza infinita, na sua expansão livre de Luz cada vez mais o atulha em trevas e em lôdo... Ao lôdo elle sabe que não póde renunciar, n'elle eternamente se debate, n'elle eternamente se acorrenta e todas as irradiações bellas do Espirito para sempre quer desfazer, para sempre quer dissipar porque o Espirito o humilha na sua grandeza infinita, na sua expansão livre de Luz!... Mas desfeitas todas as almas aristocraticas, as unicas almas livres, um rasto do sangue luminoso o Espirito na Vida abandonou para sempre, a recordação horrivel da Liberdade Espiritual a alma de Costa conserva sempre e eternamente enraivecida, eternamente faminta de Espirito, de superioridade livre, n'uma dôr pavorosa d'odios se contorce eternamente, fatalmente, eternamente, fatalmente vivendo a inveja lugubre da propria Morte que o enche de ancias purulentas e de angustias cancerosas!...

Essa alma é a tragedia d'um pantano... Lentamente, n'uma lentidão sinistra, toda se decompõe em fétidas exalações crescentes, o virus do Mal inundou-a de pus e soffrendo rancorosamente a oppressão fatal de desejos vis exteriorizados em toda a sua expressão plebeia e em todos os seus gestos acanhados onde se não sente a minima espontaneidade de espirito e onde se sentem, antes, peias horriveis prendendo tragicamente os movimentos desairosamente forçados d'um corpo e d'uma alma de escravo, essa alma cada vez mais se dissolve, apodrecida em dôr e porque em si desenvolve mais e mais as vilezas sinistras que em odios angustiosos e em invejas dissolventes cada vez mais a envenenam, estimulando a putrefacção! Opprimida se sente pelas suas ancias infamantes de inferior que ella jámais poderá vencer libertando-se em espirito, a materia acorrenta-a, agrilhôa-a pavorosamente até á morte, de paixões despersonalisadoras, de paixões humilhantes e cheias de torpeza mesquinha, vil ella se sente eternamente escrava e desenrolando, então, em si o odio, a inveja tenebrosamente asphyxiante do Bem, do Espirito, a vileza em si estimula mais e mais até á criação abjecta d'um oceano purulento de sangue, dolorosificando-se progressivamente n'uma maldição fatal: A podridão cresce, a podridão da alma que, n'ella se debatendo toda, em dôres vis, em. negras dôres, toda se contorce para sempre...

E os seus odios sinistros de chacal inundam o mundo, o cancro, que essa alma fórma, sobre a vida inteira derrama pus e não só as almas aristocraticas, as almas livres quer desfazer para sempre mas tambem, na sua fétida dôr desorientadora todas as almas que elle julga inconscientes da sua propria inferioridade que assim as não faz soffrer, todas as almas ardilosamente procura envenenar, dissipando-as em trevas. Em gargalhadas que encobrem rancores dolorosos, elle procura anciosamente expandir o Mal, a Podridão e assim, despertando as suas proprias ancias, os seus rancores maleficos nas cohortes malditas de escravos em que elles pareciam adormecidos, pelo mundo arrasta um bando sinistro de plebeus que a miseria, a fome, producto d'almas inéptas, d'almas miseraveis, cada vez animalisa mais em crimes repugnantes de cobardia. Indignamente da miseria quer que os seus soldados lúgubres se elevem e elles, esfomeados do ouro que sobre elles o chefe promette derramar, pelo mundo arrastam as suas expressões pavorosas, cobrindo-o de lama, de sangue e de pus!... E gargalhando em vilezas satanicas, Costa, o chefe do bando, delira de prazeres que escondem dôres... De lôdo sangrento quer que a vida se encha e os seus tragicos instrumentos de trevas lamacentas lôdo sangrento derramam no mundo!

Não julguem que plebeus são todos os proletarios. Nos operarios das fabricas e nos artistas do mar uma nobresa barbara inunda as almas! Se Costa tambem os aproveita, é que a inconsciencia delles muito util se mostra. Mas só em acções virilisoras as suas almas expludem. São barbaras essas explosões das almas, mas são bellas na sua grandeza arrebatadora. A sua ferocidade orgulhosa torrencialmente se derrama... Não assim, a ferocidade vil dos verdadeiros plebeus

que verdadeiramente formam o bando sinistro de lama! O lodo custa a romper, n'elle se emaranham as almas e o bando de Costa eternamente arranca de si torrentes de lodo que atulham os caminhos por onde difficultosamente passa. No proprio lodo expellido pelas almas que o formam essas almas plebeias se atulham, se prendem... E n'elle se afundam, n'elle suffocam, occultando n'elle os seus movimentos apertados, os seus movimentos vis. As almas plebeias não se expandem em torrentes, não se expandem em genio mas, escondidas nas suas exalações putridas, cavernosamente trabalham em trevas a sua lugubre bacchanal de lama que lentamente vae empestando o mundo, a Vida! As suas expressões pavorosas de raiva e de fome mal surgem do pantano empastadas em lodo, é nas entranhas do lodo que cultivar querem a destruição e a morte, é nos seus antros secretos de ignominia, de abjecção, que em movimentos tortuosos forjam as chamas que incendiarão o mundo e assim, contorcendo-se em hypocrisias vis, em acções invisiveis de lama com requintes perversos, com perversidade esmerada desenrolam vilezas ensopadas em sangue. O lodo com esmero trabalha o lodo... E cada vez mais requintadas e mais encobertas pelo lodo são as acções abjectas de crime que o bando plebeu cavernosamente exhala. Outr'ora, nos tempos de Marat, a cobardia vil não se occultava tanto, os jorros de sangue mal encobriam ainda a fonte purulenta d'onde elles partiam, entre Marat e Costa a mesma distancia existe que entre um vulcão de lama e um pantano de peste, aquelle trabalha nas trevas para bem depressa explodir em torrentes descobrindo as trevas e este cultiva na sua essencia asquerosa os germens da morte que em vapores invisiveis se espalharão pelo mundo!... A vileza progrediu, a abjecção requintou-se mais. O lodo cresceu, afundou as almas que progressivamente o formaram da sua propria essencia; as almas, cada vez mais escondidas no pélagos crescente, cada vez mais se embaralharam nas suas proprias emanções, n'ellas proprias prenderam os movimentos lodosos e educando-se nas difficultades crescentes, n'ellas proprias germinadas, desenvolveram mais e mais os processos vis que perante um debate difficultoso, torturante, se aviltaram mais, mais se requintando. Para caminharem no lodo crescente o trabalho era arduo, das almas exigia cuidadosas attenções torturantes, attenções que mais contorciam as almas, mais as deprimiam, só com subtilezas aviltantes ellas se podiam lentamente desemaranhar do lodo e educando-se ignobilmente n'essas subtilezas vis afundadas em pantanos, cada vez mais subtilmente procuraram trabalhar o lodo que, cada vez mais as occultando, mais occultou as suas acções requintadas, os seus esmeros repugnantes. Assim, por todas as razoes, a Vileza cresceu...

E da fome, e da miseria natural as almas vis se vão erguendo para mais no lodo se atulharem. Ineptas se mostram para vencerem a miseria á luz da Dignidade e do Espirito, só infamemente, ignobilmente, as almas miseraveis podem vencer miserias exteriores e procurando cada vez mais vencel-as, cada vez mais se ignobilisam, pois! E como conseguem ellas mesmo atravez do lodo, mesmo

exhalando mais lodo, mais lodo erguer-se acima da fome, das miserias exteriores? Como conseguiu Costa e outr'ora Marat erguer-se ao poder e ao ouro atravez da lama?... Destinados deviam ser á escravidão de trevas, ao azorrague, a todos os labéus de infamia e conseguindo vencer a miseria que as suas almas torpes requeriam, apagaram o Espirito alastrando lodo pelo mundo!... Sim, a Idade do Lodo é aquella em que vivemos! Só elle sinistramente brilha, da Vida é elle o unico senhor... A revolta dos plebeus foi a revolta de escravos naturaes, de elementaes de lama!... E como conseguiram revoltar-se, como alcançaram o poder e o ouro? Ludibriando o Espirito! As Almas Nobres, as Almas Livres jámais poderiam descer o seu olhar de luz para as trevas purulentas d'um pantano; tão longe estavam d'elle, na sua grandeza infinita, que jámais conceberam uma existencia vil e o pantano, occultando-se em nuvens de fumo, germinou em ruina e morte sem jámais preocupar o Espirito, sem jamais prender as suas atenções altivas. Este era muito nobre para suppor a maldição d'um pantano! N'uma atmosphaera de luz e de nobreza vivia radiosamente e a sua atmosphaera Elle julgou sempre que enchia o mundo. Em extases vibrantes se erguia no ether e era tao alheio á materia quo jámais a suppoz existente, jamais a concebendo. Só de si proprio vivia, não podia sentir os rumores cavernosos de almas infimas que lentamente arruam os seus fundamentos de nuvens para o precipitar nos abysmos da Morte... As suas divinas despreoccupações da materia a materia ignobilmente explorou e foi assim que erguendo-se em chamas do Mal os elementaes do lodo desfizeram o Espirito! Desfizeram o Espirito, cobrindo-se de ouro... Desprevenido o encontraram e por isso o venceram... Como poderia a Luz prever o trabalho das trevas?...

Mas um rasto de luz o Espirito abandonou na Vida, elle se pode desenvolver, germinar e preparando-se assim para a lucta, as trevas, o lodo por fim dissipará. O lodo venceu porque o Espirito desprevenido não luctou, mas ai d'elle se o Espirito despertado etereamente explodir em torrentes de Luz!... Na lucta o Espirito é a Força, é a liberdade dominadora da Vida... O lodo debate-se em cadeias, as explosões d'almas livres, poderosas, desfarão, pois, o lodo!

Sim, e o Espirito cresce de novo, de novo luminosamente inundará o mundo!... A luz espiritual e as trevas de lama em convulsões, n'um cahos, derramarão infinitos. Jorros de luz como mil lanças d'um exercito divino trespassarão as trevas, desfazendo-as em sangue e pus. Será pavoroso o embate delirante das trevas e da Luz! N'uma furia celestial um gladio immenso em que as scintillações de chamas serão as estrellas convulsivas do firmamento, por todo o Espirito ha-de ser emfim brandido em ancias. Dos céus, da Luz se precipitará no lodo para que o pantano onde germinam dôres abjectas, abjectas angustias d'odio, derramando-se em negro sangue, apavore o mundo com expressões de lama e de dôr, a debaterem-se em raiva e em terrores convulsionantes! A dôr do odio crescerá mais, de vilezas maiores inundará as almas plebeias para, que n'esse paroxismo sinistro de lama toda estale em podridão, desfazendo-se na morte...

E dissolvidas em ether pelo gladio da Luz as trevas lamacentas que arrastam hoje o mundo quaes monstros fabulosos espumando odios e abjecções por entre vomitos colossaes de peste para sempre se dissiparão, para sempre se afogarão em espirito, o qual riosamente cobrirá o Universo, o Infinito, de ancias celestiaes!!!...

Raul Leal

Collaborador de «Orpheu»

EDITOR – O AUCTOR

Prensa Libertad – Barcelona – Calle de Los Angeles

Posfácio

“Um pouco Orfeu de mais”

Intrigado com o facto de o manifesto *O Bando Sinistro* de Raul Leal, com particular relevância para a História do modernismo português, pelas repercussões que teve no grupo de *Orpheu*, continuar, à distância de cem anos, a ser citado a partir de excertos transcritos no periódico republicano *O Mundo*, entendi que seria tempo de revelar o texto na íntegra.

Para tal, após alguma pesquisa nos catálogos de bibliotecas nacionais e estrangeiras, detetei um exemplar do manifesto no catálogo em linha da *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* da Universidade de Yale, à qual dirigi de imediato um pedido de digitalização¹.

Se é indesmentível que, em larga medida, os escritores “menores” que colaboraram em *Orpheu* têm permanecido na sombra e sido algo esquecidos por editores e críticos face ao peso enorme dos três baluartes do modernismo português – Pessoa, Sá-Carneiro e Almada –, essa situação ainda é mais pungente no caso de Raul Leal, cuja obra permanece até a presente data em larga medida inédita ou, face à sua dispersão por jornais e revistas, virtualmente esquecida.²

Nascido a 1 de setembro de 1886, no seio de uma família abastada, filho de um reputado proprietário e negociante de produtos africanos, e de uma brasileira, casada em segundas núpcias, após enviuar do 2º Visconde de Sagres, Raul d’Oliveira Souza Leal foi educado num ambiente requintado, vivendo em grande opulência no palácio da família na Rua de S. José. No entanto, com a falência da Mala Real Portuguesa que, a partir de 1893, passou a ser uma Comissão Administrativa até à liquidação consumada em 1903, de que o pai de Leal era sócio com António de Sousa Lara, a situação financeira da família sofreu um duro revés, o que lhe terá custado ao filho a perda de uma fatia substancial da fortuna.

Após formar-se bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra em 1909, Raul Leal exerceu advocacia durante um curto período de tempo, tendo sido nomeado para o cargo de subdelegado do procurador régio na 6ª vara da comarca de Lisboa e, mais tarde, estabelecendo-se num escritório no Cais do Sodré até 1912, ano em que deixaria de exercer na sequência da morte do pai. Nesse momento, ficaria na posse de uma ainda assim considerável herança, pelo que deixaria de ter necessidade de trabalhar, acalentando então o sonho de tornar-se filósofo e escritor.

¹ O manifesto encontra-se digitalizado e disponível online numa página da biblioteca de Yale University: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3446948>.

² Para aproximações biobibliográficas mais aprofundadas ao autor de *A Liberdade Transcendente* cf. os artigos de GOMES (1966), LOPO (2013) e NEVES (2015).

Leal foi, talvez, a par de Fernando Pessoa, um dos mais polivalentes dos modernistas portugueses, se considerarmos que a sua intervenção se estendeu por campos tão variados como a música, a educação, a filosofia, a literatura, a política, a religião e a crítica de arte. Isto mesmo é visível ao atentar-se para os primeiros escritos publicados ainda antes da sua colaboração em *Orpheu 2*, nomeadamente um folheto de crítica musical, *A "Apassionáta" de Beethoven e Viãna da Móta: (a propósito da audição da "Apassionáta" no Teatro-Circo Príncipe Real de Coimbra em 7 de Junho de 1909)* (1909), seguido de ensaios de crítica n' *A Arte Musical* de Michel' Angelo Lambertini (1909-12); um relatório sobre educação apresentado na conferência preparatória do Congresso Nacional de 1910 realizada na Liga Naval Portuguesa, em 23 de março, *A Situação do Estudante Portuguez, sob os Pontos de Vista Intellectual, Moral-Social e Physico* (coletivo) e *A Liberdade Transcendente* (1913), a primeira parte de um tratado filosófico criticado severamente por Leonardo Coimbra (COIMBRA, 1913: 319-321), o pensador do Criacionismo, e em que o autor estabeleceu as bases do Vertiginismo Transcendente, a sua contribuição original nesta verdadeira revolução do pensamento operada pelos modernistas.

Embora este facto careça de confirmação, o que, porventura, apenas sucederá com a fundamental publicação do epistolário inédito, Raul Leal terá conhecido Fernando Pessoa e os futuros componentes do grupo de *Orpheu* no final do ano de 1912 ou no início de 1913, após a publicação em fevereiro de *A Liberdade Transcendente*. O filósofo estabeleceria com estes relações, portanto, antes de, no outono seguinte, partir para Paris com o intuito de assistir à *première* do *Parsifal* de Wagner fora de Bayreuth, tendo permanecido na capital francesa durante alguns meses e desbaratando quase por completo a herança paterna. Durante esse período teve, contudo, o ensejo de contactar com as manifestações da vanguarda literária e artística da cidade e terá inclusivamente conhecido F. T. Marinetti e Gabrielle d'Annunzio.

No verão de 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial, Mário de Sá-Carneiro e Santa Rita Pintor regressaram a Lisboa, tendo o grupo de futuros colaboradores de "Orpheu" reunido na Cervejaria Jansen em outubro para as discussões preparatórias da revista, nas quais Raul Leal terá intervindo. Embora não tivesse colaborado em *Orpheu 1*, podemos verificar no número seguinte que estava destacado para uma das "conferências de afirmação" anunciadas para a *rentrée*, portanto, para setembro de 1915, intitulada "Teatro Futurista do Espaço". As restantes eram "A Torre Eiffel e o Génio do Futurismo" de Santa Rita Pintor, "Arte e Heráldica" de Manuel Jardim e "As Esfinges e os Guindastes: Estudo do Bi-metalismo Psicológico", de Mário de Sá-Carneiro. Nenhuma destas conferências seria, contudo, realizada.

À data de publicação de *Orpheu*, Raul Leal contava 28 anos e era o mais velho dos seus colaboradores, se excetuarmos um Ângelo de Lima, internado em Rilhafoles. Talvez por isso e pelo facto de não terem colaborado no primeiro

número de *Orpheu*, tanto um quanto outro não eram encarados por Almada Negreiros como figuras de proa da revista no artigo saído no *Diário de Lisboa*, “Um aniversário – *Orpheu*”, que celebrava a efeméride dos vinte anos da publicação e no qual afirma: “Tiveram colaboração extra o poeta Ângelo de Lima e o filósofo Dr. Raul Leal” (NEGREIROS, 1935: 1).

Devedora ainda em larga medida do decadentismo e do simbolismo finisseculares, fruto das leituras iniciais de Raul Leal que incluíam d’Annunzio, Wilde, Nietzsche, Schopenhauer e Nordau, a novela vertígica “Atelier”, com que contribui em *Orpheu 2*, terá levado Maria Aliete Galhoz a indicá-lo em conjunto com Ângelo de Lima no texto introdutório à reedição de *Orpheu* como “paúllico à margem do paúlismo” (GALHOZ, 1959: 32), ao passo que João Gaspar Simões o insere no grupo dos sensacionistas (SIMÕES, 1964: 252), a par com Pessoa, Almada e Sá-Carneiro.

A participação lealina no segundo número da revista terá sido eventualmente uma indicação de Fernando Pessoa, de que mais tarde este se terá arrependido. Isso mesmo ficou patente na troca epistolar entre os dois diretores de *Orpheu*, quando na discussão acerca da escolha dos colaboradores para o número 3, em carta enviada a 31 de agosto de 1915, Raul Leal mereceu do autor de *Céu em Fogo* a seguinte observação: “O limite da fraqueza deve ser a novela do Dr. Leal inserta no *Orfeu 2*. Daí para baixo nem... nem poemas interseccionistas de Afonso Costa” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 204; 2015: 369).

Apesar das reservas colocadas por Sá-Carneiro ao valor literário de “Atelier”, o criador dos heterónimos aparentava ter Raul Leal em alta conta enquanto filósofo, embora a opinião sobre o valor do seu pensamento seja algo dúbria e apresentada a partir de paradoxos como, aliás, é típico de Pessoa: “É um systema que não é já, propriamente, uma philosophia: transcende a philosophia. [...] A propria incapacidade de se pensar esse systema é a capacidade de pensar esse systema. A impossibilidade de o explicar, explica-o. Não se poder definir – é essa a definição” (PESSOA, 2009: 319-320).

Monárquico antes de evoluir para a apologia de um Sindicalismo Personalista, em Leal opera-se uma “fusão integral, absoluta, de *comunismo*, *individualismo* e *fascismo*, elevados sublimadamente ao seu extremo” (LEAL, 1960: 52). Com a sua colaboração em *Orpheu 2* e com a produção e distribuição do manifesto *O Bando Sinistro – Appello aos Intellectuaes Portuguezes*, Leal adquiriu uma maior notoriedade, sendo prontamente arrolado no lote daqueles que produziam uma “literatura de manicómio astral” (O MUNDO, 1915c: 3).

Fiel aos seus princípios, o filósofo do Vertiginismo manteve-se intransigentemente à margem das convenções, na defesa de um valor mais alto, a sua grande obra vertígica, abdicando de uma vida conformista e burguesa marcada pela Matéria e o Ter, para realizar de forma definitiva a sua obra, o Espírito e o Ser. Terá sido exatamente esse temperamento rebelde e inconformista,

pouco dado a concessões, o que, noutra carta enviada a Pessoa, datada de 5 de novembro de 1915, levou o autor dos “Poemas sem Suporte” a afirmar relativamente a Raul Leal: “É muita pena que o rapazinho seja um pouco *Orfeu* de mais” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 234; 2015: 413) e levou Gaspar Simões a apresentá-lo mais tarde como “caso de paranoia” pela obstinação do seu caráter (SIMÕES, 1974: 135).

Afonso Costa, o mais querido e o mais odiado dos portugueses³

O *Ultimatum* inglês de 1890 foi a gota de água que fez transbordar o copo da política nacional no final do século XIX, gerando um descontentamento por parte da opinião pública e um agravamento da instabilidade governativa vivida durante a monarquia constitucional, que desbaratou por completo o erário público numa sucessão de escândalos, atingindo o regime um tal grau de degradação, que produziu as condições propícias para a sua queda.

Na sequência da ditadura de João Franco (1907-1908) e do regicídio que lhe vem pôr termo, D. Manuel II não logrou durante o seu curto reinado inverter o rumo que o país levava, o que culminou no crescimento do Partido Republicano Português nas eleições legislativas de 28 de agosto de 1910. Nestas, os republicanos aproveitaram a insatisfação de alguns setores da sociedade portuguesa e a descredibilização do rotativismo partidário monárquico para, numa primeira fase, fazer eleger 14 deputados para o Parlamento e, mais tarde, passar à ação, sendo a revolução gradualmente congeminaada com o apoio de *maçons* e carbonários, desembocando na proclamação da República no dia 5 de outubro de 1910.

Afonso Costa (1871-1937), advogado e professor universitário de Direito em Coimbra, foi membro destacado do Partido Republicano Português na Câmara dos Deputados ainda nos tempos da Monarquia. A enorme popularidade deste político nascido em Seia permitir-lhe-ia vencer eleição após eleição para o Parlamento desde 1906, ocupando o cargo mais alto do governo em três ocasiões distintas: 1913-1914, 1915-1916 e, finalmente, 1917, ano em que se viu forçado, no seguimento do golpe militar que redundou na ditadura de Sidónio Pais, a um exílio dourado em Paris que duraria até à sua morte em 1937.

Brilhante parlamentar, tornou-se o líder carismático do P.R.P. e vulto da República, sendo encarado como principal entrave aos anseios de restauração da monarquia. Conforme notou o seu biógrafo Oliveira Marques:

Foi, porventura, entre 1910 e 1930, o mais querido e o mais odiado dos Portugueses. O seu nome simbolizou toda uma política, mesmo um regime, até. Endeusaram-no como talvez ninguém neste país, desde D. Miguel e até Salazar. Como eles, tornou-se um mito, um

³ Fórmula cunhada por A. H. Oliveira Marques na obra *Afonso Costa* (1972) para se referir ao estadista.

Messias, depois de ter sido arauto de uma situação e o estadista que, acaso, mais a radicou em sete anos apenas de acção intermitente, mas fecunda.

(MARQUES, 1972: 15)

Para além de ter participado no desenho da Constituição de 1911, Afonso Costa, em funções no cargo de ministro da Justiça desde a proclamação da República, esteve na origem de alguma da legislação mais importante para consolidação do regime republicano de que se destaca, por exemplo, a Lei do Inquilinato, a Lei da Família ou a Lei do Divórcio. Para além disso, com o intuito de impor definitivamente um republicanismo inspirado nos valores maçónicos e no jacobinismo francês, tentou, através da promulgação da emblemática Lei de Separação do Estado e das Igrejas (20 de abril de 1911), limitar de forma definitiva a influência da Igreja Católica na sociedade portuguesa. A reação dos setores tradicionalistas ao carácter anticlerical das leis promulgadas pelo Partido Republicano não se faria esperar, tornando-se o político beirão numa espécie de besta negra para estes – responsável máximo pela expulsão dos religiosos e pela extinção das ordens religiosas e mentor da criação de leis que punham em causa a família, a moral e os bons costumes, valores caros aos católicos.

Por sua vez, os monárquicos tentaram, sem sucesso, recuperar o poder – quer pela via das armas logo em 1911 (com as incursões monárquicas de Paiva Couceiro a partir da Galiza), quer pela via política (como sucedeu com a Causa Monárquica dirigida por Ayres d’Ornellas, apoiada no periódico *O Nacional*). Tendo a sua base tradicional de apoio na Província, os monárquicos gozavam do suporte de uma aristocracia que procurava conservar o seu estatuto e os seus privilégios, agora reclamados por uma burguesia apoiante dos republicanos e da Igreja Católica, a qual detinha ainda uma influência esmagadora nos meios rurais e conservadores.

Afonso Costa e os seus partidários não tiveram a arte de resolver as carências das classes trabalhadoras que gradualmente retiraram o apoio à sua governação. As manifestações e greves multiplicaram-se por todo o país, consequência das péssimas condições de subsistência, do excessivo número de horas de trabalho, das altas taxas de desemprego, do aumento do custo de vida e da inflação galopante, sendo violentamente reprimidas pelo líder do Partido Democrático, prontamente apelidado de “Racha-Sindicalistas”.

A instabilidade política vivida durante a monarquia constitucional manter-se-ia mesmo durante o regime republicano e somente dois anos volvidos sobre a revolução do 5 de outubro, viria inclusivamente a gerar uma cisão do Partido Republicano Português em três fações distintas. Este passaria, então, a denominar-se Partido Democrático, sob liderança de Afonso Costa e formaram-se dois novos partidos, o Evolucionista (António José de Almeida) e a União Republicana (Brito Camacho), apoiados nos órgãos de imprensa *O Mundo*, *República* e *A Luta*, respetivamente.

A República com a sua promessa de democracia e igualdade não logrou a mudança de mentalidades que se impunha, nem por parte dos governantes nem dos governados. A gradual consciencialização de que o sistema republicano não seria substancialmente diferente do monárquico levou a um sentimento de desilusão, sentimento esse que decorria do facto de o país se mostrar claramente ingovernável. Com efeito, durante a Primeira República (1910-1926), desfilaram pelo parlamento português quase cinco dezenas de governos, sensivelmente à razão de três por ano.

O ambiente de permanente crispação política constituía um óbice ao necessário ímpeto reformista, pelo que alguns setores da sociedade portuguesa ambicionavam um hiato na democracia parlamentar, cabendo à direita conservadora chamar a si a incumbência de tentar instaurar um regime antiparlamentar pela via do golpe de estado.

A ditadura do General Pimenta de Castro é uma dessas tentativas de reagir ao domínio do Partido Democrático e do seu líder. Encabeçado por altas patentes do Exército, o Movimento das Espadas teve o seu início em 20 de janeiro de 1915, repercutindo-se na demissão do governo do primeiro-ministro Azevedo Coutinho e na nomeação de Pimenta de Castro para ocupar todas as pastas do novo governo. Apoiado não apenas por monárquicos e católicos, mas também pelas fações republicanas adversas ao partido de Afonso Costa, este regime ditatorial teria, no entanto, curta duração, de 25 de janeiro a 14 de maio de 1915, data em que seria deposto com a ajuda da Carbonária, numa revolta de contornos especialmente sangrentos nas ruas da capital, assumindo novamente o Partido Democrático as rédeas da governação.

Era este o estado de coisas vivido antes da saída do manifesto *O Bando Sinistro*⁴.

Diligências para a publicação do manifesto

Em finais de março de 1915, saiu dos prelos o primeiro número de *Orpheu* e a receção dedicada pelos jornais seria retumbante, levando Fernando Pessoa em carta a Armando Côrtes-Rodrigues datada de 4 de abril a afirmar triunfalmente: “Somos o assunto do dia em Lisboa” (Pessoa, 1998: 161).

Logo no artigo d’*A Capital* datado de dia 30 de março, “Litteratura de Manicomio”(A CAPITAL, 1915f: 1), os jovens de *Orpheu* seriam reputados de casos de psiquiatria, citando o jornalista para o efeito, e pela primeira vez, o estudo *Pintores e Poetas de Rilhafolles* (1900)⁵ de Júlio Dantas. A partir daqui, o motivo da

⁴ Para um enquadramento geral sobre os acontecimentos do ano de 1915, cf. BARRETO (2015).

⁵ Trata-se da dissertação inaugural apresentada e defendida pelo autor perante a Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa a 6 de julho de 1900.

loucura foi glosado até à exaustão⁶, com o próprio médico-psiquiatra a distanciar-se deste tipo de crítica, ao afirmar numa das suas crónicas semanais na revista *Ilustração Portuguesa* (DANTAS, 1915: 481), que os colaboradores de *Orpheu* apenas queriam visibilidade, tentando impor-se no panorama literário português através da provocação. Dantas acertara nesse seu diagnóstico às intenções dos órficos, uma vez que a atitude foi cultivada pelos próprios diretores da revista e por alguns dos seus colaboradores, que terão decidido prosseguir na senda do escândalo, com a inclusão de Ângelo de Lima, poeta internado há vários anos no Hospital Psiquiátrico de Rilhafoles, o que deu azo a uma reação imediata por parte da imprensa.

Enquanto *Orpheu 1* denotava preocupações de ordem meramente estética, no segundo número saído em finais de junho, verificou-se a substituição de um ideário decadentista-simbolista por um mais vanguardista. A acrescentar a isso, a revista adquiriu indiretamente uma feição política, no seguimento da colaboração de Fernando Pessoa n' *O Jornal de Boavida Portugal*, com seis "Crónicas da Vida que Passa", vindas a lume de 5 a 21 de abril de 1915, tendo a última contribuição sido considerada insultuosa para os monárquicos e determinado a decisão de Boavida Portugal e Barahona Fragoso de afastarem Pessoa do periódico no dia 22 de abril.

No entanto, foi a produção do manifesto *O Bando Sinistro* assinado por Raul Leal enquanto "collaborador de *Orpheu*", secundada pela carta do engenheiro sensacionista Álvaro de Campos ao periódico *A Capital*, que maior celeuma viria a levantar pelos matizes políticos que emprestou a um escândalo já fortemente instalado desde o primeiro momento, provocando repercussões no seio do próprio grupo de *Orpheu*.

A carta enviada por Santa Rita Pintor a Raul Leal, publicada em 1959 na revista *Tempo Presente* a acompanhar o artigo de "A ética pessoal dignificadora de Santa Rita Pintor", coloca em evidência as *démarches* para a publicação do manifesto, na qual desempenhou papel preponderante o artista, assumido monárquico:

Foi o mesmo Guilherme Santa-Rita, meu Grande Amigo e admirável Artista, que entusiásticamente trabalhou para conseguir a publicação clandestina do meu violento manifesto literário *O Bando Sinistro* contra a seita pseudodemocrática de Afonso Costa, logo a seguir ao famigerado 14 de Maio, manifesto que eu próprio despejei audaciosamente da galeria do antigo Martinho.

(LEAL, 1959: 18)⁷

⁶ Para uma visão panorâmica da sucessão de artigos sobre *Orpheu*, cf. JÚDICE (1986) e PESSOA (2009).

⁷ Dada a escassez de referências e o facto de o epistolário de Raul Leal referente à época se manter inédito, não logrei confirmar os dados referentes à publicação (Barcelona, Prensa Libertad – Calle de los Angeles) ou qual o envolvimento de Santa Rita Pintor, que aparentemente se encarregou dos preparativos da edição entregando o trabalho a uma tipografia espanhola para evitar represálias

Ainda da leitura dessa carta resulta evidente que a publicação vinha sendo preparada por Raul Leal no maior secretismo provavelmente desde a queda da ditadura de Pimenta de Castro em 14 de maio de 1915: “Manda-me dizer o Sá Carneiro que o Leal lança efectivamente o manifesto à rua na qualidade de colaborador do “Orpheu”: afigura-se digno do todo o elogio o seu propósito que me alegra muito e muito” (LEAL, 1959: 21).

A utilização do vocábulo “efectivamente” indicia que a decisão de Raul Leal seria do conhecimento dos diretores da revista e de pelo menos alguns dos restantes companheiros órficos e que teria havido, com efeito, alguma polémica mantida em torno desta questão, verificando-se uma divisão entre os que desejavam dar mais visibilidade a *Orpheu* e extrapolar para uma ação ainda mais abrangente, aspeto que poderá ser inferido da intervenção posterior de Álvaro de Campos, e os que, como Mário de Sá-Carneiro, por receio das consequências, pretendiam manter a revista no campo estético e não a transportar para o político. Para além disso, o maior financiador dos projetos literários do autor de *Céu em Fogo* era o pai, o engenheiro do exército Carlos Augusto de Sá-Carneiro, o qual estaria na dependência direta do regime republicano, por se encontrar em Lourenço Marques no exercício das suas funções de diretor dos portos e caminhos-de-ferro, pelo que por certo não queria ver o seu nome ligado a tão polémica empresa.

Ora, a carta de Mário de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa datada de 25 de março de 1913, indica que embora as preocupações do primeiro se cingissem ao campo literário e artístico, aquele aparentava concordar com a posição do amigo na crítica a Afonso Costa e inclusivamente apoiaria a sua decisão de conceber uma série de folhetos de cariz político em parceria com Domingos Garcia Pulido: “Apraz-me muito o surgimento desse folheto “Jogo Franco” de você e Pulido. Faz-se muito sentir a necessidade duma publicação dessas. Mas estimaria que saíssem de vez em quando da política para a Arte” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 60; 2015: 119). A pequena objeção final do autor de *Princípio* derivava do facto de postular uma arte pela arte, devendo a ação dos intelectuais, na sua perspetiva, restringir-se tão-somente ao campo estético, sob pena de desvalorização. O autor defendia uma Arte maiusculizada concebida por espíritos superiores, sem inquietações mundanas, face ao pragmatismo burguês imediato duma política terra-a-terra, do quotidiano banal.

Ao tomar-se em linha de conta o Diário pessoano de 1913, na entrada referente a 11 de março, verificaremos que Pessoa e Garcia Pulido assumiam partir

por parte dos republicanos. Por outro lado, levanto aqui a hipótese de se tratar de um expediente de cripto-edição e de o manifesto ter sido eventualmente impresso em Portugal, até porque passadas quase cinco décadas Raul Leal afirmaria: “Com respeito à “liberdade de imprensa” devo confessar que tendo eu lançado “O Bando Sinistro” contra Afonso Costa, tive de procurar uma tipografia que clandestinamente o imprimisse” (LEAL, 1961: 3).

de “um comum ponto de vista – republicano, anti-afonsista, anti-socialista” (PESSOA, 2003: 213).

A iminente distribuição do manifesto é encarada por Santa Rita Pintor como “encargo difícil e perigoso”, pelo que recomenda cautela a Raul Leal. Depreende-se da carta-aviso, datada do dia 30 de junho⁸, uma quarta-feira, numa altura em que o manifesto já se encontrava impresso, que a questão terá provocado no seio do grupo um misto de expectativa e de apreensão quanto às eventuais repercussões desse ato: “Este negócio tem que se lhe diga, meu caro Leal; podem fazer-lhe uma partida estúpida que causaria uma grande contrariedade a todos nós, seus amigos, colaboradores do “Orpheu” e enfadados inimigos do Costa” (LEAL, 1959: 21).

Estes “enfadados inimigos do Costa”, quer se assumissem como monárquicos ou como republicanos anti-afonsistas, estariam sem dúvida cientes do perigo envolvido nessa empresa. Com efeito, a Formiga Branca, nome pelo qual era conhecida a milícia secreta empenhada na defesa do Partido Democrático, braço armado responsável por todo o tipo de malfetorias concebível aos seus adversários políticos, reprimia violentamente qualquer infâmia que tivesse como destinatário o líder, Afonso Costa, facto ao qual não era alheio Fernando Pessoa que em “Oligarquia das Bestas” fez a seguinte observação: “Não podendo (A[fonso] C[osta]) fazer mais nada, é homem para mandar assassinar. Tudo depende do seu grau de indignação” (PESSOA, 1979: 173; cota BNP/E3, 130-13^r).

Bastaria lembrar o que sucedeu, por exemplo, a Sampaio Bruno em 1902, conforme nos relata o próprio no capítulo “Agressão” da sua autobiografia, fazendo uso das transcrições de artigos de jornais da época como “Agressão traiçoeira – Tentativa de homicídio pelo dr. Afonso Costa na pessoa do sr. José Pereira de Sampaio (Bruno)” saído no portuense *Voz Pública* de 12 de janeiro (SAMPAIO, 1957: 89).

Assim, na sequência do Congresso Republicano de Coimbra, em carta publicada nesse periódico a 9 de janeiro de 1902, Sampaio Bruno declarou-se opositor da linha definida pelo Diretório Republicano para a reorganização do partido, taxando-a de “anti republicana”, “facciosa e absolutista” (SAMPAIO, 1957: 89). Desagradado com o facto, passados dois dias, Afonso Costa acompanhado de cerca de vinte indivíduos da Formiga Branca, agrediu o publicista portuense com um “box” de ferro quando este descia a rua Sá da Bandeira, o que originou uma verdadeira onda generalizada de censura dada a estima de que Sampaio Bruno gozava na cidade (SAMPAIO, 1957: 89).

Tanto o sucedido a Sampaio Bruno e outros inimigos políticos de Afonso Costa, como a narração dos desmandos da Formiga Branca que começara a ser

⁸ No artigo de *Tempo Presente*, a carta vem datada de 30-08-1915, lapso aliás já anteriormente apontado por Nuno Júdice em *A Era de Orpheu*. Santa Rita Pintor teria enviado a carta a Raul Leal no dia 30 de junho, uma quarta-feira, ao passo que a distribuição do manifesto decorreria no dia 3 de julho, um sábado, o que coincide com a descrição feita pelo jornalista em “Muito... Paulico – Literatura de Manicómio Astral” (O MUNDO, 1915c: 3).

dada à estampa pouco tempo antes da publicação de *Orpheu* (ROCHA JÚNIOR, 1915), seriam do conhecimento de um público mais ou menos abrangente. Esse medo de represálias para as quais alertara três dias antes Santa Rita Pintor terá sido o que ditou, na tarde de sábado, 3 de julho, que Raul Leal distribuísse o manifesto no comboio da linha de Cascais e à noite o lançasse das galerias do Martinho no Rossio, conforme é testemunhado pelo próprio:

Quando todos, apavorados com a revolução de 14 de maio, evitavam a acção política, eu proprio das galerias do Martinho e nos comboios lancei o meu manifesto “O Bando Sinistro” em que o Costa e a sua quadrilha eram castigados com toda a violencia. *Precisamente* á hora em que o chefe saltava pela janella d’um electrico eu espalhava no café o meu manifesto que tive de mandar imprimir em Hespanha por não encontrar typographia que acceitasse esse trabalho. E foi por não saber se a creatura estava moribunda que não desenvolvi ainda mais o meu gesto soberano. Assim entrei, na politica monarchica.

(LEAL, 1918: 2)

A condenação por Raul Leal do afonsismo presente em *O Bando Sinistro* constitui, assim, a primeira intervenção de natureza política por parte do escritor e marca a sua estreia na defesa dos ideais monárquicos. Ao longo de cerca de duas décadas, sensivelmente até ao golpe de estado levado a cabo por Gomes da Costa em maio de 1926 que abriria portas a quase cinco décadas de ditadura, Raul Leal teria uma atividade fecunda em prol da restauração da Monarquia, utilizando os jornais como veículo para a sua intervenção política, principalmente nos anos 20, em que escreve artigos para *O Liberal* (1917-18), *O Tempo* (1922), *A Palavra* (1922), *Correio da Noite* (1924-26), *A Reacção* (1925), *Sintra Regional* (1926) e *O Rebelde* (1927), entre outros. Para além disso, assume-se como revolucionário apoiante dos movimentos militares do 18 de abril de 1925 (General Sinel de Cordes, entre outros) e do 19 de julho de 1925 (Comandante Mendes Cabeçadas), balões de ensaio do 28 de maio (General Gomes da Costa).

***O Bando Sinistro*, o quasi-inédito manifesto anti-Costa**

A ditadura do General Pimenta de Castro gerara as condições favoráveis à difusão da propaganda antirrepublicana de que o manifesto *O Bando Sinistro* de Raul Leal é um excelente exemplo, dando um fugaz impulso à causa monárquica. Neste interregno do domínio do Partido Democrático, a imprensa monárquica aproveitaria para desferir ataques violentos e sistemáticos a figuras do regime republicano. A própria escolha do título do manifesto – *O Bando Sinistro* – obedece à lógica e ao estilo da propaganda política da altura, sendo paradigmática deste tipo de guerrilha que se travava entre campos opostos.

No anteriormente citado artigo de *Tempo Presente*, Raul Leal exprime o seu ponto de vista sobre o posicionamento político de *Orpheu*, afirmando que a maioria

dos colaboradores teria tendências monárquicas – o que não parece ser o caso – e clarifica os motivos de tão controversa estreia no panorama político nacional:

Quase todos nós, artistas e pensadores de Orfeu, tínhamos fortes tendências monárquicas, ainda que, pelo que me diz respeito, também sublimadamente libertárias. Acima de tudo, éramos nobres amantes da Ordem Espiritual através da vertigem duma vida sempre digníssima, abominando todas e quaisquer abjecções. Oxalá que todas as almas modernas dos jovens artistas seguissem continuamente as nossas profundas doutrinas tão estéticas como éticas em pura vertigem de Deus e do Além!

(LEAL, 1959: 21)

“Amante da Ordem Espiritual”, compôs, assim, o manifesto *O Bando Sinistro* que constitui um libelo contra a República simbolizada por Afonso Costa, encarado como líder de um bando – palavra normalmente utilizada para designar uma associação de bandidos, ladrões e malfeitores de toda a espécie, sendo este qualificado como “sinistro”, o que amplia a negatividade contida em “bando”.

A argumentação de Raul Leal assenta em pressupostos comuns aos de adversários políticos do estadista, como os que Francisco Manuel Homem Christo, inimigo figadal de Afonso Costa, desenvolvia em *Banditismo Político – A Anarchia em Portugal*. Com esta obra, o autor intentou desmontar o regime republicano logo nos primeiros anos da sua implantação, através de uma crítica sistemática, dando voz ao que seria o sentimento crescente de uma fatia da população portuguesa. Entre acusações de que Afonso Costa batia na mãe (HOMEM CHRISTO, 1912: 796), era ladrão (797) e era pior que Marat e Robespierre (814), o jornalista e deputado aveirense afirmava: “Era por meio da inveja, sim, e da ingratidão que elle se havia d’engrandecer. Era por meio do odio que elle se havia de fortificar. Era com lama, pus, sangue, vilanias, miserias e infamias de toda a ordem que elle se propunha reformar e organizar, *politica e economicamente*, a sociedade portuguesa” (814). Por fim, Homem Christo retrata o político beirão como “um louco, é um louco grotesco, um simples malvado, um criminoso baixo, reles, brutal, com instintos e manifestações de hyena” (815).

A análise de Raul Leal estabelece um paralelo entre a situação vivida em Portugal no seguimento do regicídio (1908) e da proclamação da República (1910), com o sucedido durante a Revolução Francesa na qual a nossa se inspirou. A crítica advém do facto de esta ter facultado ao povo um acesso ao poder até então vedado, comparando Afonso Costa a Marat, defensor dos direitos das classes mais desfavorecidas da sociedade durante a Revolução Francesa e crítico acérrimo dos privilégios dos nobres e da Monarquia. No entender do teorizador do “Super-Estado”, o regime republicano usurpou o poder aos seus legítimos donos, os monárquicos. A situação vivida no país após a proclamação da República, constituía, deste modo, um abastardamento, uma Idade de Lodo, face a uma Idade de Ouro, a vivida durante a Monarquia.

Daí que Raul Leal classifique o regime saído da revolução do 5 de outubro de ilegítimo, uma vez que deriva não apenas do regicídio e da morte do herdeiro ao trono, mas também da posterior tomada do poder pela força das armas, que levaria à abdicação de D. Manuel II e subsequente fuga da Ericeira em trânsito para Gibraltar e, finalmente, para Inglaterra, onde o rei morreria em 1932 no seu refúgio de Twickenham.

A supressão de liberdades era vista por Raul Leal como algo necessário, com o intuito de desalojar os republicanos do poder e, ao mesmo tempo, pôr um travão na instabilidade governativa vivida durante a Primeira República, devolvendo Portugal ao patamar de nação cimeira que tinha atingido por direito próprio. Daí a necessidade de apostar em governos antiparlamentares que, na perspectiva do autor, justifica a adesão inicial de alguns dos colaboradores de *Orpheu* aos regimes de Pimenta de Castro, Sidónio Pais ou Oliveira Salazar – do mesmo modo que, na Itália, Marinetti se tinha convertido ao “fascismo organizador contra o caos psicossocial” (LEAL, 1959: 21).

O teor de crítica aplicada ao democrata Afonso Costa é o mesmo que Raul Leal reservaria mais tarde a Homem Christo Filho, num artigo saído no jornal monárquico *O Liberal*, em que critica a sua retirada da política monárquica para apoiar Sidónio Pais. Verdadeiro camaleão político num percurso que vai do anarquismo ao fascismo, Homem Christo Filho renunciou em 1918 à causa monárquica à qual era fiel quando conviveu com Raul Leal em Paris quatro anos antes. Raul Leal explica então o porquê de o jornalista e diretor da revista monárquica *A Ideia Nacional* (1915-16) ter optado pelo sidonismo:

Deus não o inunda de Omnipotencia-Além, de abysmicoVacuo-Abstração de Espirito...

Homem Christo, filho, retirando se, dá bem a entender que a causa monarchica para elle é simplesmente a causa da Ordem – é o que se deduz das suas palavras –, não distinguindo pois a Ordem naturalista que qualquer republica póde encarnar, a republica bonapartista, por exemplo, da Ordem sobrenaturalista qua vem de Deus e que só as Monarchias Sagradas do Christianismo podem exprimir. N’aquella tudo é Vida, Terra, tudo é Opacidade, n’esta sente-se, vive-se Além, pura Transparencia-Abysmo de Abstração-Anímico, de Abstração-Deus. N’uma tudo é Determinismo cégo, mechanic, na outra sente-se o infinito Livre Arbitrio Divino, sente-se Animico, sente-se Deus! Uma é um plano chato, a outra um abysmo astral...

E é só a Ordem terrena, opaca, a Ordem naturalista que Homem Christo, filho pode comprehender, sendo por isso que prefere agora o sr. Sidonio Paes a El-Rei! É logica a sua attitude...

(LEAL, 1918: 1)

Neste artigo, Raul Leal contrapõe a legitimidade naturalista dos republicanos, de ordem terrena, obtida, numa primeira fase, por meios revolucionários e, depois, por sufrágio popular, à legitimidade sobrenaturalista

dos monárquicos, de ordem divina, por desígnio superior que depositou o poder nas monarquias dinásticas europeias, entre as quais a de Bragança.

O manifesto *O Bando Sinistro* de Raul Leal parte, então, de uma tese inicial: “Portugal vive hoje um pesadelo enorme de lama e de sangue!” (cf. LEAL, 1915; em anexo). Ao proclamar a República em 1910, desafiando a ordem imposta por Deus, o bando sinistro de Afonso Costa incorrera na Sua ira e libertara as pragas bíblicas sobre Portugal, tornando-o num pântano povoado de “monstros repugnantes do Extremo Oriente” e “repteis vampirizados” que inspiram na alma dos portugueses “ancias sinistras de chacaes”, “evocações purulentas de pantanos”, “tragicas chiméras do mundo medieval”, “ansiedade de dôr” ou “inquietantes presentimentos de morte”.

Deste modo, o texto apresenta uma visão maniqueísta da realidade política portuguesa e encontra-se assente na exploração destes dois campos opostos, sendo a Monarquia conotada com o Bem e, por antítese, a República, com o Mal, sendo-lhe associadas expressões do campo lexical da Morte e da Doença, como “vómitos de sangue”, “escarros negros de peste”, “fétida baba”, “trevas lamacentas”, “pantano”, “lodo”, território propício a “crimes aviltantes” e “vilezas sinistras”.

Conforme daqui se depreende, a linguagem utilizada pelo autor apresenta marcas quer da literatura decadente-simbolista, fruto de leituras da obra de autores como Wilde, Huysmans, Barbey d’Aurevilly, Baudelaire, Gauthier, etc., quer da terminologia marcial e bélica que, com o início da Primeira Guerra Mundial, se tornou numa constante nos jornais e panfletos da época também para abordar questões de índole política. O subtítulo do manifesto – “Appello aos Intellectuaes Portuguezes” – desvela à partida o objetivo do seu autor: consciencializar os intelectuais para a necessidade de unir esforços e combater em prol da monarquia, fazendo parte duma espécie de exército do Bem, numa luta armagedónica com os republicanos até à vitória final dos Espíritos superiores, momento em que, em Vertigem, se reentraria na senda do Ideal, novamente atingindo a Luz e a Liberdade. Este manifesto afigura-se como um toque a reunir, um arregimentar dos intelectuais portugueses para o que na crença de Raul Leal constitui uma obrigação: a revolta face a uma situação momentânea que segundo o autor “tragicamente avilta e ignobilisa o genio divino de Portugal”.

Os intelectuais adquirem, assim, um papel determinante nesta batalha apocalíptica em prol da restauração da glória antiga, sendo denominados neste apelo de “Almas livres” e “Espíritos nobres”, responsáveis por ilustrar a vida com “pensamentos elevados [...] iluminando o mundo”, por oposição aos republicanos, que cumulam tudo o que existe de negativo.

O “inferiorismo d’alma” republicano, alicerçado numa materialidade debilitadora que privilegia a busca constante do lucro e não o desenvolvimento da sua componente espiritual, transforma-o em “escravo natural”. Na comparação entre D. Carlos e Afonso Costa, este último sairia decididamente a perder por ser

desprovido da “grandeza natural de Espiritos que não poderia atingir por ter alma naturalmente, abjetamente inferior”. A conclusão de Raul Leal é que não pode almejar a governar convenientemente um país aquele que vive de cadeias apertadas e se encontra limitado pelas “peias agrilhoantes da fome e da miséria [...] producto da sua absoluta incapacidade de espirito”, sendo, pois, comparado a uma “aranha corpolenta, debatendo-se na teia aprisionadora que ella própria cria”.

“Republicano” é, neste manifesto, sinónimo de “jacobino”, “plebeu” e “elemental de lodo”, constituindo a raiz de todos os males que afligiam Portugal neste momento da sua História, pelo facto de se ter guindado a uma posição para a qual se mostra insuficientemente preparado, consequência do seu inferiorismo d’alma: “O genio jacobino é d’uma negrura esverdeada, porque é o genio da lama, da podridão! A revolta d’elle é uma revolta de inveja sinistra, e a revolta do pária esfomeado contra a luz do Espirito que as trevas da sua alma jamais poderá illuminar.”

Neste sentido, o manifesto de Raul Leal apresenta muitos pontos em comum com um conjunto de textos de Fernando Pessoa, reunidos sob a designação de “Oligarquia das Bestas”, porventura fruto de acaloradas trocas de impressões às mesas dos cafés sobre o estado de coisas vivido no país. Se acaso aqui cotejo estes dois textos a razão é que poderão ser considerados complementares, diferindo, contudo, no que diz respeito ao tom da diatribe, afigurando-se muito mais violenta a pessoana, pelo recurso a vocábulos grosseiros e vernáculo, o que dá bem conta do desprezo a que votava Afonso Costa. Esta figura republicana era mesmo, a par com Alfredo Pimenta, um dos ódios de estimação de Fernando Pessoa que produz o texto como esconjuro, como forma de passar para o papel a sua raiva, uma vez que a sua natureza violenta tornaria por certo o texto impublicável, exceto de forma clandestina, pelo menos enquanto o Partido Democrático detivesse as rédeas do poder político.

O principal argumento de Fernando Pessoa para este ataque à República baseia-se no pressuposto que os seus governantes eram incapazes em termos intelectuais, reduzindo a linha por estes seguida à fórmula expressa por Álvaro de Campos no “Ultimatum”, publicado pela primeira vez em *Portugal Futurista* (1917): “Agora a politica é a degeneração gordurosa da organização da incompetencia” (PESSOA, 2009: 250).

Neste seu diagnóstico da vida política nacional, Fernando Pessoa classifica os republicanos de: “Lama de portugueses, esterco de gente, sem uma ideia grande nem um sentimento generoso [...] Sub-homens” (PESSOA, 1979: 181; cota BNP/E3, 130-39^r). Em particular, Afonso Costa, líder dos republicanos e responsável máximo por essa “oligarquia das bestas” tem um tratamento preferencial, sendo apelidado de “perfeito tipo do salteador político”, “escroque-nato” (175), “mero passeio de vista baixo”, “capão de alma”, “carimbiborrão de quem o pariu” ou “jesuíta vermelho” (176), o que merece de Pessoa, enfim, a conclusão: “Que te há-

de um português chamar, ó merecedor de termos para que ainda não há nenhuns conceitos? [...] pulha, bandido, pernicioso, □ — como todos estes termos falham ante o teu merecimento de insultos, oh hiper-tudo-isto!” (PESSOA, 1979: 176; cota BNP/E3, 130-23a^v).

Fernando Pessoa crítica a mediocridade intelectual de Afonso Costa, apresentado no texto pessoano como tendo um espírito legalista e seco, impreparado para as exigências da governação: “O talento em A.C. é pequeníssimo, a cultura nenhuma, a erudição parca e não assimilada” (PESSOA, 1979: 174; cota BNP/E3, 130-16^v). Logo, este não reuniria na sua perspetiva as qualidades necessárias para redimir Portugal, assumindo-se como um estadista de vistas curtas, um provinciano que procurava satisfazer as clientelas que se reuniram em torno da República e que nalguns casos eram as mesmas da monarquia, uma vez que a alta burguesia oportunista não hesitou em se bandear para o lado que melhor lhe convinha, com o intuito de manter os seus privilégios e investimentos, guindando-se a lugares de destaque em função dos bens materiais que lhe garantiam dignidade social⁹. O facto de estar prisioneiro da Matéria impediria o republicano de atingir relevo espiritual, o que suscita por parte de Pessoa a seguinte questão: “Mas como pode ser libertador um pobre idiota que nunca se libertou a si de coisa alguma?” (PESSOA, 1979: 175; cota BNP/E3, 130-23^r).

Como forma de responder ao carácter medíocre dos republicanos, Pessoa acabaria por desenvolver uma “Teoria da República Aristocrática” (PESSOA, 1980: 335-341), proposta tendente a resolver a questão da República Velha. Esta instituição utópica prevê o governo por uma “oligarquia dos melhores” (PESSOA, 1980: 337), que congrega a aristocracia de espírito, o escol intelectual da época na qual o escritor se inseria, liderada por um predestinado, um Redentor corporizado, por exemplo, em Sidónio Pais. Este líder forte que era encarado por Pessoa como a síntese perfeita dos regimes republicano e monárquico, seria a sua fonte de inspiração para o conjunto de poemas “À Memória do Presidente Sidónio Pais”, saído no n.º 4 do jornal *Acção* no dia 27 de fevereiro de 1920 e republicado em 1940 com o título “À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais”.

Neste, como noutros pontos, o pensamento de Leal e Pessoa são coincidentes: apenas os espíritos superiores poderiam resgatar o país do lamaçal em que se encontrava, pelo que a única resposta adequada seria a instituição de uma oligarquia dos intelectuais por oposição à das bestas, a da República. Daí a necessidade urgente de estes se reunirem em torno de um desígnio comum de importância fulcral, o retorno a uma Idade do Ouro vivida na época dos Descobrimentos e da expansão portuguesa, o que na perspetiva do autor de

⁹ Mais tarde, já em pleno salazarismo, pese embora não apoiando Afonso Costa e continuando a considera-lo pouco capaz em termos intelectuais, Fernando Pessoa concede, no entanto, que durante a sua governação este cumpriria as promessas feitas, algo de incomum num estadista (PESSOA, 1979: 119).

L'Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit apenas se tornaria uma realidade “brandindo o cutelo da Maldição” com o fito de expulsar os republicanos agora no poder.

Com a produção deste manifesto, Raul Leal lança, assim, um poderoso anátema contra o bando sinistro de Afonso Costa, assumindo desde logo uma feição profética que o acompanhará de forma patente a partir de 1917, ano em que influenciado pela leitura de *Là Bas* de Joris-Karl Huysmans adotaria o pseudónimo bíblico de Henoch.

“Qual é coisa, qual é ella / que entra p’la porta e foge p’la janella”¹⁰ – O acidente de Afonso Costa

Deslumbrado que era pelo ocultismo desde muito jovem, ao ponto de ter inclusivamente desenvolvido o seu próprio sistema, a interpretação biomântica, exposto num conjunto de artigos no *Diário Ilustrado* datados de 1962, Raul Leal não teria dúvidas em atribuir à mão do Destino a incrível coincidência de a distribuição do manifesto e o acidente de Afonso Costa terem ocorrido no mesmo dia.

Nas eleições legislativas de 13 de junho de 1915, ao obter uma maioria absoluta tanto na Câmara de Deputados como no Senado, e ao eleger Bernardino Machado para Presidente da República, o Partido Democrático conseguiu uma retumbante vitória, vitória essa que o seu líder, Afonso Costa, não teria, no entanto, ensejo pleno de saborear. Com efeito, no dia 3 de julho, ainda antes da cerimónia da tomada de posse como primeiro-ministro indigitado, à saída de um jantar com amigos e familiares, Afonso Costa apanhou às 22h45 o carro elétrico n.º 355 para o Dafundo com o irmão Arthur Costa e os correligionários Germano Martins, António Tudella e José Tavares. Quando o carro elétrico passava pela Rocha do Conde de Óbidos, na rua 24 de julho, um curto-circuito terá provocado uma violenta explosão seguida de incêndio. O estrondo gerou o pânico no líder do Partido Democrático, que já antes escapara a um atentado a tiro no Porto (21 de fevereiro). Este recebera nesse mesmo dia a notícia de que os seus opositores planeariam outra investida, enquanto almoçava a bordo do cruzador Vasco da Gama. Daí que, julgando tratar-se de uma nova tentativa de pôr cobro à sua vida, o arrojado estadista abandonou o carro elétrico em marcha, lançando-se pela janela em direção ao pavimento e daí resultando um traumatismo craniano que o colocou às portas da morte.¹¹

¹⁰ Versos da estrofe XXXIII de *Affonseida – Poema Heroe-Comico* (MEDEIROS, 1925: 56).

¹¹ O estadista permaneceria em convalescença na sua residência a partir de 24 de julho e apenas tomaria as rédeas do seu segundo governo, acumulando novamente o cargo nas Finanças, a 29 de novembro, na sequência do seu completo restabelecimento, tendo até então ocupado o seu lugar José de Castro. Este governo duraria apenas quatro meses, até 15 de março de 1916, momento em que foi substituído no cargo de primeiro-ministro por António José de Almeida.

Após o acidente, face à enorme comoção dos apoiantes do líder do Partido Democrático que afluíram ao Hospital de São José, a imprensa republicana fornecia atualizações diárias do boletim clínico do acidentado, ao mesmo tempo que publicava listas intermináveis dos visitantes que se queriam inteirar do estado de saúde do governante e enviaram cartas e telegramas a desejar o seu pronto restabelecimento.

Talvez devido ao método encontrado por Raul Leal para distribuir o manifesto, este teria passado praticamente despercebido, não fora o acidente a vitimar Afonso Costa. O periódico republicano *O Mundo*, afeto ao Partido Democrático, terá sido o único a reagir, através do artigo “Muito... Paúlico – Literatura de Manicómio Astral”. Neste, o articulista recupera o motivo da loucura anteriormente desenvolvido em várias recensões e artigos referentes a *Orpheu* e compõe a figura de Raul Leal de modo a expô-lo ao ridículo, apresentando-o como maníaco:

Era um rapaz dos seus 25 annos, vestido de preto, de cara rapada, exceptuando uma espécie de suíças à Afonso XII, que mal lhe encrespava ainda a face palida, ou antes, macerada de cor de leite estragado. Tinha um ar estatico, meio sonambulo, lembrando um seminarista fugido da cela ou uma criatura que perde a noite conversando com os deuses ou com o diabo nas encruzilhadas dos caminhos solitários.

(O MUNDO, 1915: 3)

A caracterização de Raul Leal feita neste artigo resultou do facto de ter lançado o manifesto enquanto “colaborador de Orpheu”, facto que já antes inspirara páginas e páginas de artigos a ridicularizar estes jovens que produziam uma literatura de manicómio, principalmente por parte dos jornais *O Mundo*, *A Capital*, *República* e *O Século Cómico*¹². Esta personagem noturna descrita no artigo entrara na Parede no comboio das 15h40 com destino a Cascais, com o objetivo de distribuir o manifesto pelos passageiros, antes de se apear em S. João do Estoril, o que indicia, dada a estação em que entrou, que não teria sido este o primeiro comboio em que fizera a sua distribuição.

No artigo, o jornalista descreve a reação dos passageiros à leitura do texto que vai num crescendo até à gargalhada geral e escarnece da repetição dos vocábulos “peste, lodo, sangue, pus” ao longo do manifesto, bem como da excessiva maiusculização das iniciais, facto que também fora criticado nos “Poemas Inéditos” de Ângelo de Lima incluídos em *Orpheu 2*. Maria Aliete Galhoz no seu estudo introdutório à reedição de *Orpheu* aponta que o “exagero barroco-decadente da sua expressão foi entendido como uma pose” (GALHOZ, 1959: 20), o que terá de facto contribuído, a par da associação aos órficos, para que o manifesto não obtivesse o efeito desejado.

¹² Suplemento humorístico do jornal *O Século*, com saída às quintas-feiras.

Para além disso, com o intuito de ridicularizar não apenas o produtor do manifesto, mas também os restantes monárquicos, o jornalista levanta a hipótese de se tratar de propaganda germanófila anti-intervencionista, a contrastar com a determinação dos republicanos de entrar na guerra ao lado dos aliados para tentar manter as colónias ultramarinas. Para selar a sua sentença face ao jovem escritor, o crítico fecharia o artigo com uma pergunta: “O Sr. Dr. Júlio de Matos terá o manicómio arrombado?”.

Logo após o primeiro número da revista *Orpheu*, sob pretexto de alguns dos seus colaboradores se assumirem como monárquicos, verifica-se uma tentativa de colagem ao Integralismo Lusitano, com o objetivo de atacar esse movimento ao apresentar a revista como seu “órgão poético”, por referência à revista coimbrã *Nação Portuguesa* (1914-38, seis séries), dirigida por Alberto de Monsaraz, que se subintitulava “Revista de Filosofia Política” na sua 1.^a série (n.º1, 8 de abril de 1915 – n.º 12, novembro de 1916) e ao matutino *O Nacional*, dirigido por Aníbal Soares, jornal apelidado por António José de Almeida em *República* de “órgão político”, (ALMEIDA, 1915a: 1 e 1915b: 1).

Repercussões no seio do grupo de colaboradores de *Orpheu*

Não serão, contudo, estes artigos a despertar a ira de Fernando Pessoa, mas um outro, de tom chocarreiro, que anunciava uma récita paúlca alegadamente projetada pela rapaziada de *Orpheu* e que incluiria um “drama dinâmico (!) intitulado *A bebedeira*, representado por... pernas” (A CAPITAL, 1915d: 2). Como resposta, Fernando Pessoa enviaria no dia 6 de julho, uma carta ao Diretor de *A Capital*, Manuel Guimarães, assinada por Álvaro de Campos, “engenheiro e poeta sensacionista”, cujo conteúdo a redação aproveitou para a parangona “Antipathico futurismo – Os Poetas do “Orpheu” não passam afinal de criaturas de maus sentimentos”, de que apenas surgiu no periódico a transcrição de um excerto: “De resto seria de mau gosto repudiar ligações com o futurismo numa *hora tão deliciosamente mechanica em que a propria Providencia Divina se serve dos carros electricos para os seus altos ensinamentos*” (A CAPITAL, 1915c: 1).

Embora Afonso Costa tivesse inimigos em número abundante e motivasse ódios intensos em figuras destacadas da sociedade portuguesa como Francisco Rocha Martins, Carlos Malheiro Dias, António José de Almeida e, acima de todos estes, Francisco Manuel Homem Christo, poucos como Fernando Pessoa se atreveram a ter manifestações públicas de regozijo e a zurzir abertamente o estadista numa ocasião tão delicada.

Por conseguinte, o envio desta carta mereceu uma réplica imediata por parte d’*A Capital* e desencadearia uma reação enérgica por parte dos partidários de Afonso Costa e dos republicanos em geral, precipitando os acontecimentos

eapressando-se os restantes colaboradores do *Orpheu* a dessolidarizarem-se das tomadas de posição de Raul Leal e Álvaro de Campos.

Republicanos convictos e futuros titulares de cargos políticos, Alfredo Pedro Guisado e António Ferro¹³ discordavam tanto das posições dos companheiros órficos monárquicos como dos republicanos anti-afonsistas, pelo que se afastaram da revista em carta enviada ao matutino republicano *O Mundo*, órgão de imprensa do Partido Democrático dirigido por França Borges, asseverando ser seus correligionários e repudiando qualquer solidariedade com Raul Leal e Álvaro de Campos que “[...] visaram a alta personalidade do Sr. Dr. Affonso Costa, por quem sentimos a maior admiração, e cujo estado actual muito nos preocupa”. (O MUNDO, 1915b: 2).

A carta foi enviada em simultâneo ao periódico vespertino *A Capital*, que dela deu eco no artigo “Ponto final... O caso do “Orpheu”, mas acrescentou à dessolidarização dos dois anteriores, uma carta de Mário de Sá-Carneiro a declarar, na qualidade de “director-gerente”, que as intervenções dos dois colaboradores da revista resultavam meramente a título individual e não eram corolário duma posição concertada, salientando o carácter apolítico de *Orpheu*:

Esta revista quero, da minha parte, que exerça uma acção exclusivamente artística, deixando eu de a gerir no mesmo instante em que me convencesse de que por inspiração ou por veleidade d’algum dos meus camaradas, ella pretendia ter “como revista litteraria” qualquer opinião politica ou social – definitiva ou colectiva.

(A CAPITAL, 1915b: 2)

Todavia, embora o autor de *Céu em Fogo* negue qualquer responsabilidade de *Orpheu* pelas afirmações expendidas, reconhece aos seus companheiros o direito de se apresentarem como colaboradores da revista.

Apesar do “ponto final” decretado pel’*A Capital* no título do artigo, a questão terá indubitavelmente causado alguma maçada a Sá-Carneiro e, conforme se poderá depreender do conteúdo da carta de 16 de julho de 1915, acarretou a sua “fugida”¹⁴ para Paris no dia 11 de junho, mesmo sem o conhecimento do pai que se encontrava em Lourenço Marques.

¹³ António Ferro, à data partidário de Afonso Costa e defensor da entrada de Portugal na Grande Guerra com o fito de manter as colónias africanas, mudaria de opinião, tornando-se dois anos volvidos apoiante de Sidónio Pais e, mais tarde, de Salazar. No artigo “O assassino da pátria”, Ferro inseriria o político de Seia numa “trindade de gémeos”, na companhia de dois outros Costas: Alfredo, um dos regicidas e José Júlio, o assassino de Sidónio Pais. Para o autor de *Leviana*, este é “o Costa maior” que anda a monte em Paris, é “[...] o dono da barraca, o que mexe os fantoches, o saltimbanco que exhibe, há um ror de anos, nesta feira sedição, uma trupe dramática de cómicos...” (FERRO, 1919: 1).

¹⁴ Termo utilizado pelo próprio nas cartas de 13 de setembro e 2 de outubro (SÁ-CARNEIRO, 2001: 209 e 220; 2015: 378 e 394) para descrever a sua saída apressada de Portugal, apenas com conhecimento do melhor amigo, Fernando Pessoa.

Uma outra consequência resultante deste artigo foi a revelação a um grande público do facto de Álvaro de Campos ser “pseudonymo litterario” de Fernando Pessoa¹⁵, da responsabilidade de Almada Negreiros que se terá dirigido pessoalmente à redação do vespertino, afastando-se da polémica gerada e afirmando, à guisa de desculpabilizar a atitude do seu companheiro de *Orpheu*, que este redigira a carta enviada ao jornal em estado de embriaguez.

Terá sido a revelação do autor de “Frizos” a colocar inadvertidamente Fernando Pessoa em real perigo, uma vez que a Formiga Branca teria planeado uma excursão punitiva, cercando nessa noite o restaurante dos Irmãos Unidos, propriedade do pai de Alfredo Pedro Guisado, em busca do autor da carta, que num exercício posterior de sistematização do movimento sensacionista aludiria ao episódio: “Um sensacionista quase foi linchado por escrever a um vespertino lisboeta uma carta insolente em que se congratulava pelo facto de Afonso Costa – o político português mais popular – ter caído de um elétrico e se encontrar às portas da Morte” (PESSOA, 1966: 204).

Este incidente apenas não acarretou consequências mais gravosas para Pessoa pois os intentos dos partidários de Afonso Costa não foram concretizados naquela noite, uma vez que, alertado para o facto, este teria, entretanto, abandonado o local. Este facto motivou um incontido alívio por parte de Mário de Sá-Carneiro, que o levaria a afirmar na carta de 17 de julho de 1915, de Paris: “Preocupe-me de resto com a morte do Afonso pela sua Vida, meu caro Fernando Álvaro Pessoa de Campos” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 175; 2015: 316).

No atrás mencionado texto de Pessoa sobre os sensacionistas, este negaria que fossem “creaturas de maus sentimentos” como queria fazer crer *A Capital*, tentando de algum modo justificar a sua atitude:

Os sensacionistas são, antes de mais, decadentes, descendentes directos dos movimentos decadente e simbolista. Reivindicam e pregam “absoluta indiferença para com a humanidade, a religião e a pátria”. Mais do que isso, vão às vezes ao ponto de afirmar essa aversão. [...] Não há motivo para afirmar que, subjacente a afirmações deste género, exista qualquer malevolência autêntica; provavelmente, são feitas apenas para “irritar o indígena” como dizem os portugueses).

(PESSOA, 1966: 204)

Contudo, por altura da tentativa de linchamento no Restaurante Irmãos Unidos, eventualmente logo no dia seguinte, Fernando-Pessoa-Álvaro de Campos escreveria uma nova carta ao diretor do periódico *A Capital* de que se conhece o rascunho, mas que desta vez não terá enviado, revelando uma enorme dose de

¹⁵ Muito embora na recensão ao primeiro número de *Orpheu* incluída na revista *Alma Nova* n.º7 (abril de 1915), A. Bustorff já tivesse revelado ser Álvaro de Campos uma criação de Fernando Pessoa, este aspeto apenas seria do conhecimento de um círculo mais ou menos restrito de companheiros do poeta da “Ode Triunfal” e dos poucos leitores da revista farense-lisboeta, dirigida por Mateus Martins Moreno.

sensatez. Nesta, para além de não se retratar quanto ao teor das afirmações contidas na carta anterior, coloca-se do lado daqueles que apoiavam a ditadura de Pimenta de Castro e reforça o sentimento anti-afonsista, apontando o líder do Partido Democrático como “o responsável máximo do estado de anarquia, de desolação, e de tristeza em que jazem as almas portuguesas [...] o sinistro chefe de regimentos de assassinos e de ladrões” (PESSOA, 2009: 381).

Comparando-o com um ciclone, Fernando Pessoa acusa Afonso Costa de devastar o país, transformando-o num lamaçal e nega-lhe a possibilidade de este merecer a sua compaixão pelo acidente de que fora vítima:

Peço encarecidamente a V. Ex^a que me deixe vincar bem o quanto eu, longe de retirar essas frases, mais convictamente e mais ardentemente as apoio e as vinco. O chefe do partido democrático não merece a consideração devida a qualquer vulgar membro da humanidade. Elle collocou-se fóra das condições em que se pode ter piedade ou compaixão pelos homens. A sua acção através da sociedade portuguesa tem sido a d’um cyclone, devastando, estragando, perturbando tudo, com a diferença, a favor do cyclone, que o cyclone, ao contrario de Costa, não emporcalha e enlameia.

(PESSOA, 2009: 381)

Por sua vez, no dia 9 de julho, *O Mundo* desferiu um derradeiro ataque a Raul Leal na rubrica “Ecos & Notícias”, aludindo a redação insidiosamente à orientação sexual do autor d’*O Bando Sinistro* e resumindo-o a um caso de perversão moral (O MUNDO, 1915a: 1).

A fechar a polémica, após a revelação das posições manifestadas pelos restantes colaboradores de *Orpheu* que aparentemente colocaria um ponto final na questão, *A Capital* ainda abriu espaço para publicar uma carta de Armando Côrtes-Rodrigues, em que este afirmava não compartilhar das ideias políticas de Raul Leal e Álvaro de Campos, denominados pela redação de “pamphletário futurista” e “engenheiro sensacionista”, respetivamente. O redator deste artigo aproveitaria para completar a sua tática de isolamento dos dois escritores, concluindo, à laia de exemplo: “É o resultado do antipathico gesto. O “sensacionista” era considerado quasi como um propheta entre os seus collegas do “Orpheu”. Chamavam-lhe o Mestre! Cahiu do pedestal, até para os proprios discipulos que já levam a irreverencia a negar-lhe o talento. *Sic transit gloria...*” (A CAPITAL, 1915a: 2).

Ambas as tomadas de posição à sua maneira emprestaram cambiantes políticas a um escândalo acarinhado pelos diretores de *Orpheu*. A polémica instalada viria a revelar-se um entrave inultrapassável na publicação dos números subsequentes da revista com o súbito retorno de Mário de Sá-Carneiro a Paris e o afastamento voluntário de quase todos os elementos do grupo de *Orpheu*.

Ainda assim, na troca epistolar que se refere especificamente a um embrionário terceiro número de *Orpheu*, é visível que Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro procuravam deliberadamente subir mais um degrau na escalada de provocação que já vinha do número anterior, dado que combinam ainda novas

formas de chocar, com a manutenção de Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, e as projetadas inclusões de António Bossa com “poemas em prosa, à Wilde” e de Numa de Figueiredo, “o recorde do cosmopolitismo: *preto português* escrevendo em *francês*” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 204; 2015: 369).

Na carta de 18 de novembro de 1915, apesar do afastamento de Alfredo Pedro Guisado, Sá-Carneiro ainda encarava a possibilidade de incluir em *Orpheu 3* colaboração do poeta de *Distância* e pedindo novas a Fernando Pessoa acerca dele, pergunta se ainda valeria a pena escrever-lhe:

É criatura ainda tratável? Fez versos em Mondariz¹⁶? Eu *poder-lhe-ei* escrever? Informe-me a este respeito. Eu, por mim, gostava muito de lhe escrever, mas não sei o que ele tem contra mim, nem as intenções em que está! [...] Sabe bem que o Guisado será sempre para mim o admirável Poeta e o excelente rapaz toldado de BURGUESIA.

(SÁ-CARNEIRO, 2001: 239; 2015: 421)

Sá-Carneiro ainda aventou a hipótese de a indisposição de Guisado relativamente aos dois diretores de *Orpheu* resultar não da polémica gerada, mas do facto de ter partido para Paris sem lhe ter restituído a quantia com que alguns meses antes teria contribuído para o primeiro número. Enjeitando qualquer parte no sucedido, em carta datada de 12 de dezembro, Sá-Carneiro recorda a Fernando Pessoa: “Com efeito por política, foi você quem mais o ofendeu – que mais longe foi contra o democratismo – sendo pelo contrário eu o signatário da carta-desmentido” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 247; 2015: 436).

Contudo, apesar da sucessão dos preparativos, a publicação do terceiro número de *Orpheu* de que Fernando Pessoa não desistira mesmo depois do suicídio do amigo, apenas teria lugar em 1984, graças à edição dos cadernos com as provas tipográficas reunidos pelo bibliófilo presencista, Alberto de Serpa.

Consequência da polémica travada em julho de 1915, o isolamento de Fernando Pessoa e Raul Leal teria resultado num estreitamento da relação entre os dois amigos, conforme poderá ser testemunhado através da leitura do Diário de Fernando Pessoa, referente aos últimos dois meses desse ano (PESSOA, 2003: 156-174), até à partida de Raul Leal para o exílio em Espanha em dezembro de 1915 na vigência do terceiro governo de Afonso Costa, provável efeito tardio do manifesto *O Bando Sinistro*. O exílio de Raul Leal, a par do suicídio de Mário de Sá-Carneiro em Paris a 26 de abril do ano seguinte, terão isolado ainda mais o poeta da “Ode Marítima”.

O apreço e a consideração intelectual de Pessoa em relação ao filósofo de *A Liberdade Transcendente*, levaram a que aquele não somente editasse na Olisipo o folheto *Sodoma Divinizada – Leves Reflexões Teometafísicas Sobre um Artigo* (1923), com que Raul Leal saiu a terreiro em defesa da poesia de António Botto, sofrendo

¹⁶ A família de Alfredo Pedro Guisado, filho do dono do restaurante dos Irmãos Unidos, era originária de Mondariz, na Galiza.

um violento ataque por parte da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, como a que produzisse dois contra-ataques sob a forma de manifesto em defesa do seu editado: *Aviso por Causa da Moral* (1923) – assinado por Álvaro de Campos – e *Sobre um Manifesto de Estudantes* (1923), com que pôs um ponto final à polémica.

A audácia de Raul Leal demonstrada inequivocamente tanto em *O Bando Sinistro* (1915), como em *Sodoma Divinizada* (1923) e, mais tarde, no escândalo da Assistência Pública, campanha que levou a cabo no monárquico *Correio da Noite* (1926), e que lhe valeu uma agressão na rua do Norte, contrastava com a atitude da maioria dos seus companheiros de *Orpheu*. De facto, essa audácia valeu-lhe vários dissabores ao longo da sua vida. O seu envolvimento constante em polémicas terá contribuído sobremaneira para a escassez de publicações em vida e para que a obra daquele que Almada apelidava de “filósofo (à Apocalipse)” (NEGREIROS, 1965: 10), fosse votada ao esquecimento, com as colaborações dispersas por jornais e revistas, aspeto que agora, passados mais de cinquenta anos sobre a morte de Henocho, aparenta finalmente estar a mudar.

Bibliografia

- ALMEIDA, António José de (1915a). “O Integralismo... poético”, in *República* (dir. António José de Almeida), Ano V, n.º 1.539, Lisboa, 26 de abril, p. 1.
- ____ (1915b). “O Doutor Minhoca”, in *República* (dir. António José de Almeida), Ano V, n.º 1.538, Lisboa, 25 de abril, p. 1.
- BARRETO, José (2015). “O ano do *Orpheu* em Portugal”, in Steffen Dix (org.), *1915: O Ano do Orpheu*, Lisboa: Tinta-da-china, pp. 67-95.
- CABRAL, Manuel Villaverde (2000). “A estética do nacionalismo: modernismo literário e autoritarismo político em Portugal no início do século XX”, in *A Primeira República Portuguesa: Entre o Liberalismo e o Autoritarismo*, Nuno Severiano Teixeira e António Costa Pinto (coord.). Lisboa: Colibri / Instituto de História Contemporânea, pp. 181-211.
- ____ (1979). *Portugal na Alvorada do Século XX: forças sociais, poder político e crescimento económico de 1890 a 1914*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- COIMBRA, Leonardo (1913). “A Liberdade Transcendente de Raul Leal”, in *A Águia* (dir. Teixeira de Pascoaes e António Carneiro), 2ª série, Ano IV, n.º 23, Porto, novembro, pp. 319-321.
- DANTAS, Júlio (1915). “Poetas paranóicos”, in *Ilustração Portuguesa* (dir. J. J. da Silva Graça), Série II, n.º 478, Lisboa, 19 de abril, p. 481.
- ____ (1900). *Pintores e Poetas de Rilhafolles*. Lisboa: Imprensa de Libânio da Silva.
- FERRO, António (1919). “O assassino da pátria”, in *O Jornal* (dir. Rita Martins), Ano I, n.º 111, Lisboa, 20 de setembro, p. 1.
- GALHOZ, Maria Aliete Dores (1959). *O Momento Poético de “Orpheu”*, separata da reedição de *Orpheu*, Lisboa: Ática.
- GOMES, Pinharanda (1975). “Raul Leal – Iniciação ao seu Conhecimento”, in *Pensamento Português III*. Braga: Editora Pax, pp. 66-80.
- ____ (1966). “Um d’Orpheu – Raul Leal (esboço bio-bibliográfico)”, in *Filologia e Filosofia – Temas de Filologia e Filosofia Portuguesas*. Braga: Editora Pax, pp. 23-45.
- HOMEM CHRISTO, Francisco Manuel (1912). *Banditismo Político: A Anarchia em Portugal*. Madrid: Imp. de Gabriel López del Horno.

- JÚDICE, Nuno (1986). *A Era do "Orpheu"*. Lisboa: Editorial Teorema.
- LEAL, Raul (1961). "Carta aberta ao heróico povo português ludibriado por traidores", in *Diário da Manhã* (dir. Barradas de Oliveira), Ano XXXI, n.º 10.908, Lisboa, 11 de novembro, p. 3.
- ____ (1960). *Sindicalismo Personalista: Plano de Salvação do Mundo*. Lisboa: Verbo.
- ____ (1959). "A ética pessoal dignificadora de Santa-Rita Pintor", in *Tempo Presente – Revista Portuguesa de Cultura*, Ano I, n.º 3, Lisboa, julho, pp. 18-20.
- ____ (1918). "A retirada de Homem-Christo, Filho", in *O Liberal– Folha Imparcial da Manhã* (dir. Carneiro de Moura), Ano II (XII), n.º 395 (n.º 3.544), Lisboa, 17 de maio, pp. 1-2.
- ____ (1915). *O Bando Sinistro – Appello aos Intellectuaes Portuguezes*. Barcelona: Prensa Libertad.
- LOPO, Rui (2013). "Raul Leal e Fernando Pessoa – Um Sublimado Furor Diabolicamente Divino", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, Primavera, pp. 1-27.
- MARQUES, A. H. de Oliveira (1988). *Ensaio de História da I República Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1974) (org.). *O Segundo Governo Afonso Costa*. Mem Martins: Europa-América.
- ____ (1972). *Afonso Costa*. Lisboa: Arcádia.
- MEDEIROS, Octávio de (1925). *Affonseida – Poema Heroe-Comico*. Lisboa: Imprensa Lucas e C^a.
- MENESES, Filipe Ribeiro de (2010). *Afonso Costa*. Tradução de Isabel Veríssimo. Alfragide: Texto Editora.
- NEGREIROS, José de Almada (1965). *Orpheu 1915-65*. Lisboa: Ática.
- ____ (1935). "Um aniversário: 'Orpheu'", in *Diário de Lisboa. Suplemento Literário* (dir. Joaquim Manso), Ano XIV, n.º 4.418, Lisboa, 3 de março, pp. 1 e 7.
- NEVES, Márcia Seabra (2015). "Raul Leal (Henocho) – O mais louco dos loucos do *Orpheu* e profeta maldito", in Steffen Dix (org.), *1915: O Ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-china, pp. 369-387.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2003). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição de Richard Zenith; colaboração de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998). *Correspondência 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1980). *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Recolha de textos de Isabel Rocheta e Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática.
- ____ (1979). *Da República (1910-1935)*. Recolha de textos de Isabel Rocheta e Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática.
- ____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- ROCHA JÚNIOR, J. (1915) (ed.). *Os Crimes da Formiga Branca: Confidências Viridicas e Sensacionais d'um Juiz de Investigação*, Ano I, n.º 1-5, Lisboa. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OsCrimesdaFormigaBranca/N01/N01_master/OsCrimesdaFormigaBranca_N01.pdf
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2001). *Cartas de Mário Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SAMPAIO, José Pereira de (1957). *Sampaio (Bruno) – Sua Vida e Obra*. Prefácio de Joel Serrão. Lisboa: Inquérito.
- SIMÕES, João Gaspar (1964). "Poetas sensacionistas", in *Literatura, Literatura, Literatura...: de Sá de Miranda ao Concretismo Brasileiro*. Lisboa: Portugália, pp. 249-253.

Artigos não assinados / A Capital

- (1915a). “Ainda o caso do ‘Orpheu’ – Mais uma carta”, in *A Capital – Diário Republicano da Noite* (dir. Manuel Guimarães), Ano VI, n.º 1.769, 9 de julho, p. 2.
- (1915b). “Ponto final... O caso do ‘Orpheu’ – O seu director repelle toda a solidariedade com o ‘engenheiro sensacionista’ Alvaro de Campos”, in *A Capital – Diário Republicano da Noite* (dir. Manuel Guimarães), Ano VI, n.º 1.767, 7 de julho, p. 2.
- (1915c). “Antipathico futurismo – Os poetas do ‘Orpheu’ não passam, afinal, de creaturas de maus sentimentos”, in *A Capital – Diário Republicano da Noite* (dir. Manuel Guimarães), Ano VI, n.º 1.766, 6 de julho, p. 1.
- (1915d). “Gente para tudo... Uma récita do ‘Orpheu’”, in *A Capital – Diário Republicano da Noite* (dir. Manuel Guimarães), Ano VI, n.º 1.765, 5 de julho, p. 2.
- (1915e). “Artistas de Rilhafolles – Outro número do ‘Orpheu’ – Sá Carneiro, poeta catholico e monarchico – Uma ‘Ode maritima’ escandalosa”, in *A Capital – Diário Republicano da Noite* (dir. Manuel Guimarães), Ano VI, n.º 1.758, 28 de junho, p. 1.
- (1915f). “Litteratura de Manicomio – Os poetas do ‘Orpheu’ foram já scientificamente estudados por Julio Dantas, há 15 annos, ao occupar-se dos ‘artistas’ de Rilhafolles – Casos de paranoia – Tem a palavra o sr. Julio de Mattos”, in *A Capital – Diário Republicano da Noite* (dir. Manuel Guimarães), Ano V, n.º 1670, 30 de março, p. 1.

Artigos não assinados / O Mundo

- (1915a). “Perversão moral”, in *O Mundo* (dir. França Borges), Ano XV, n.º 5.385, 9 de julho, p. 1.
- (1915b). “Os do ‘Orfeu’”, in *O Mundo* (dir. França Borges), Ano XV, n.º 5.383, 7 de julho, Lisboa, p. 2.
- (1915c). “Muito... Paúlico – Literatura de Manicómio Astral”, in *O Mundo* (dir. França Borges), Ano XV, n.º 5.381, 5 de julho, p. 3.

Twenty-two New Translations: English renditions of Pessoa's heteronymous Portuguese poems

George Monteiro*

Keywords

Fernando Pessoa, heteronymism, heteronymous poems, English translation, Alberto Caeiro, *The Keeper of Sheep*, loose poems and sonnets of Álvaro de Campos, odes of Ricardo Reis.

Abstract

Here we present twenty-two Pessoan poems rendered in English by George Monteiro. These poems are attributed to three heteronyms of Fernando Pessoa: two numbered texts from *O Guardador de Rebanhos* (*The Keeper of Sheep*) of Alberto Caeiro; ten loose poems and a cycle of five sonnets by Álvaro de Campos; and five odes of Ricardo Reis. Each translation contains three elements, respectively: the English recreation by Monteiro; the facsimile of the Portuguese original by Fernando Pessoa (or of the last Portuguese version, if there exist more than one Pessoan document concerning the poem); and a transcription of the Portuguese text, in the case of a manuscript (solely notes in the case of a legible typescript prepared by Pessoa).

Palavras-chave

Fernando Pessoa, heteronimismo, heteronímia, tradução para o Inglês, Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, poemas soltos e sonetos de Álvaro de Campos, odes de Ricardo Reis.

Resumo

Publicam-se aqui vinte-e-dois poemas pessoanos vertidos para o inglês por George Monteiro. Esses poemas são atribuídos a três heterônimos de Fernando Pessoa: dois textos numerados de *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro; dez poemas soltos e um ciclo de cinco sonetos de Álvaro de Campos; e cinco odes de Ricardo Reis. Cada uma das traduções contém três elementos, respectivamente: a recriação em inglês feita por Monteiro; o facsímile do original português de Fernando Pessoa (ou da última versão em português, se existir mais de um documento pessoano relativo ao poema); e uma transcrição do português no caso de manuscrito (apenas notas no caso de um datiloscrito legível preparado por Pessoa).

* Brown University, Department of Portuguese and Brazilian Studies.

A well-known poet once asked me if I would do him the favor of translating his work into Portuguese. My colleague hoped to get his poems published in Brazil and, being acquainted with my translations of Pessoa into English, he thought I could do the job. I had to tell him “no”—explaining that I would never try to translate any English-language text into Portuguese. Others might do that, but I would not even try. No, whatever my competence, it lay in rendering Portuguese originals into my native language, not the other way around.

Over the years I have translated poems and some prose, but never have I considered myself a practicing translator, professional or otherwise. My translations were done, usually, out of necessity for professional reasons. I needed to quote poems in essays or articles. I no longer recall that it was exactly for a scholarly reason, but the first Azorean poem I remember translating, just for the sake of doing it, is Pedro da Silveira’s canonical poem “Ilha.” It was just about that time that, at the behest of my friend and colleague Onésimo Teotónio Almeida, and with the encouragement and counsel of Carolina Matos, I translated the poems issued in 1983 as *The Sea Within: A Selection of Azorean Poems*. Also in 1983, at the international Pessoa symposium in Nashville, Tennessee, I presented a paper I rather archly entitled “Fernando, Old Artificer,” in which I discussed my adventures—problems and solutions—as an amateur translator of the Master’s poetry. It was on the basis of this talk, if I recall correctly, that José Blanco suggested that I do a few more Pessoa translations, enough to make up a little book. Thus I began the book that would be published in Lisbon, in 1988, as *Fernando Pessoa: Self-Analysis and Thirty Other Poems*.

Several of the translations published here were once scheduled for publication in a Portuguese issue of an American journal devoted to translation. The issue appeared in due course, but the number of Portuguese texts included was sharply reduced, and these translations, although they had been copy-edited for publication, were cut. I filed them away, and joined by a handful of subsequent translations, there they remained. It has been my good fortune to have this opportunity to publish these fugitive translations in *Pessoa Plural*.

Bibliography

- ALMEIDA, Onésimo T. [ed.] (1983). *The Sea Within: A Selection of Azorean Poems*. Selection, introduction and notes by Onésimo T. Almeida; translations by George Monteiro. Providence: Gávea-Brown.
- MONTEIRO, George (2013). "O Antigo Artífice", in *As Paixões de Pessoa*. Translation by Margarida Vale de Gato. Lisbon: Ática/Babel.*
- PESSOA, Fernando (2014). *Álvaro de Campos—Obra Completa*. Edition by Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello; collaboration by Jorge Uribe and Filipa Freitas. Lisbon: Tinta-da-China.
- ____ (1988) *Self-Analysis and Thirty Other Poems*. Translations by George Monteiro. Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation.
- ____ (1931) "Trapo," in *Presença: revista de arte e crítica*; n. 31-32. Coimbra; p. 9.
- ____ (1928) "Escripto num livro abandonado em viagem," in *Presença: revista de arte e crítica*; n. 10. Coimbra; p. 2.

* This is a Portuguese version of the paper "Fernando, Old Artificer," mentioned by George Monteiro in the introduction to his translations.

English Translations and Original Portuguese Documents

1. Poems of Alberto Caeiro, from *The Keeper of Sheep*

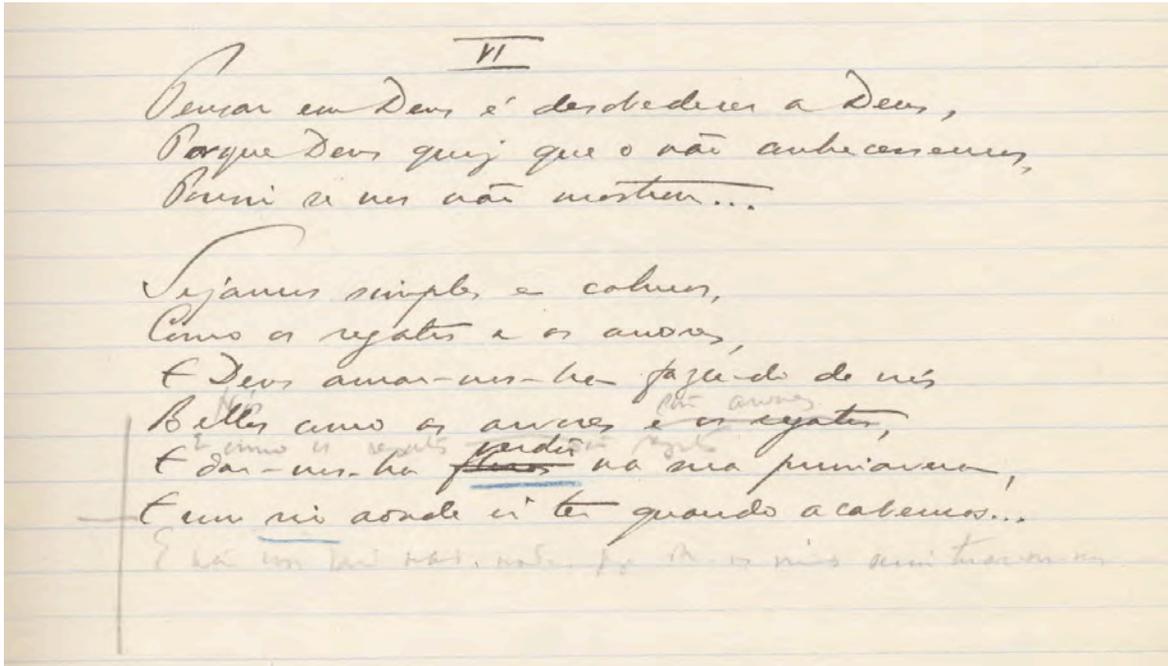
[Translation I]

VI

To ponder God is to disobey him
Because God did not want us to know him,
That's why he has not shown himself to us.

Let us be calm and simple,
5 Like trees and streams,
And God will love us and make us
Us, like trees are trees,
And like streams are streams,
He will give to us the greenness of his spring
10 And a river to go to when we have concluded...
And will give us nothing more, for to give us more would be to take it from us.

[Document I: BNP/E3, 145-9^r] Besides the original Portuguese document reproduced and transcribed below, there exist two other documents containing previous versions of poem VI from O Guardador de Rebanhos: 67-13^r and 67-22a^r.



[BNP/E3, 145-9^r, detail]

VI

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
Porque Deus quiz que o não conhecessemos,
Porisso se nos não mostrou...

- Sejamos simples e calmos,
5 Como os regatos e as arvovos,
E Deus amar-nos-ha fazendo de nós
Bellos [↑ Nós] como as arvovos <e os regatos>[↑ são arvovos],
E como os regatos são regatos,
E dar-nos-ha <flores> [↑ verdôr] na sua primavera,
10 E um rio aonde ir ter quando acabemos...
E não nos dará mais nada, porque dar-nos mais seria tirar-no-nos.

Note: Pessoa doubted vs. 7 to 11 with a cross on the left margin visible in the manuscript.

[Translation II]

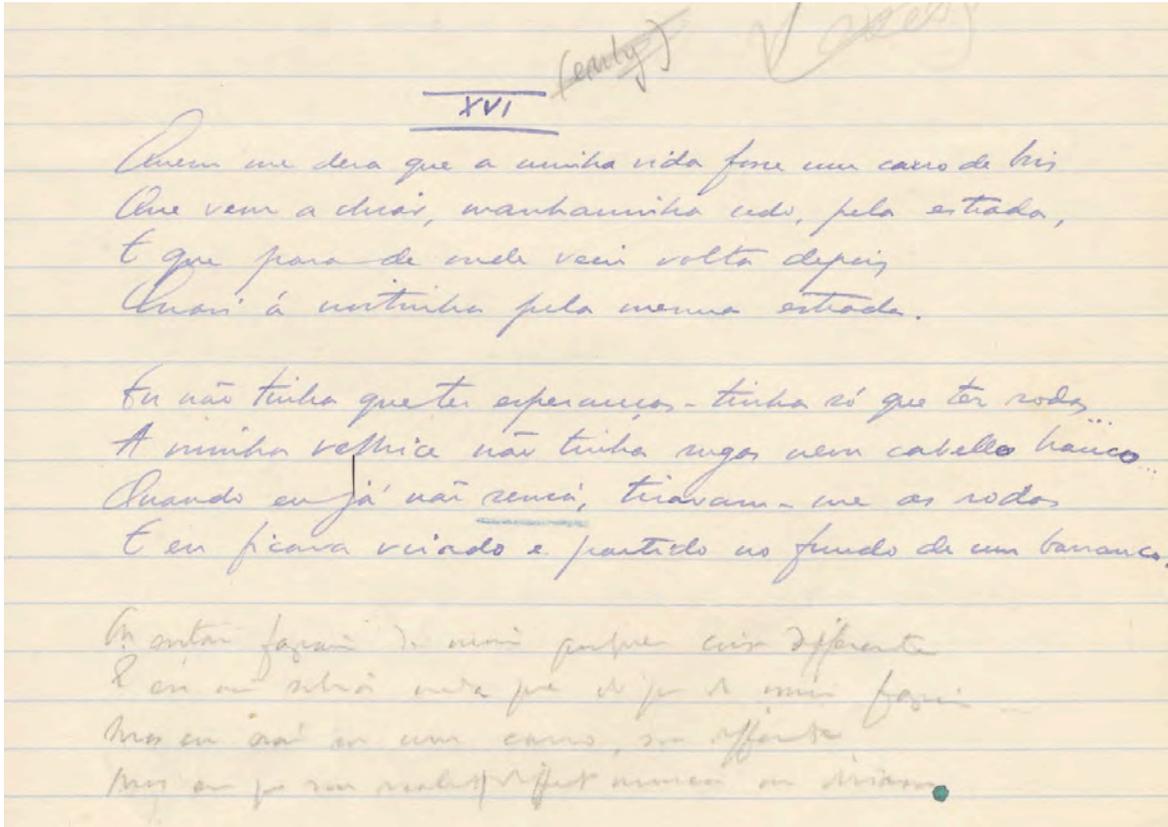
XVI

If only my life were an ox-cart
Squeaking down the road, bright
And early, and which at nightfall
Moves back over the same road.

5 I'd have no use for hope—
I'd need only wheels. Though
Growing old, I'd neither wrinkle
Nor would my hair go white.

10 When I was used up,
They'd remove my wheels
And I'd lie in a gully,
Broken, on my side.

[Document II: BNP/E3, 145-18^r] Besides the original Portuguese document reproduced and transcribed below, there exists another document containing a previous version of poem XVI from O Guardador de Rebanhos: 67-38a^v.



[BNP/E3, 145-9^r, detail]

XVI

Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois
 Que vem a chiar, manhaninha cedo, pela estrada,
 E que para de onde veio volta depois
 Quasi á noitinha pela mesma estrada.

- 5 Eu não tinha que ter esperanças — tinha só que ter rodas...
 A minha velhice não tinha rugas nem cabelo branco...
 Quando eu já não servia, tiravam-me as rodas
 E eu ficava virado e partido no fundo de um barranco.

- 10 Ou então faziam de mim qualquer coisa diferente
 E eu não sabia nada do que de mim faziam...
 Mas eu não sou um carro, sou diferente,
 Mas em que sou realmente diferente nunca me diriam.

Notes:

- 10 “nada que do que” in the original document, probably as an unnoticed repetition of “que”.

2. Loose Poems of Álvaro de Campos

[Translation III]

Original Sin

Ah, who will write the story of what he could have been?
 Will that story, if anyone writes it,
 Be the true story of Humanity?

5 The only thing there is is the real world; it is not us, just the world;
 What is not is us, and there the truth lies.

I am the one I failed to be.
 We are all what we supposed ourselves to be.
 It is our reality that we never achieve.

10 What has become of our truth—the dream at the childhood’s window?
 What has become of our sureness—the purpose at the afterward’s table?

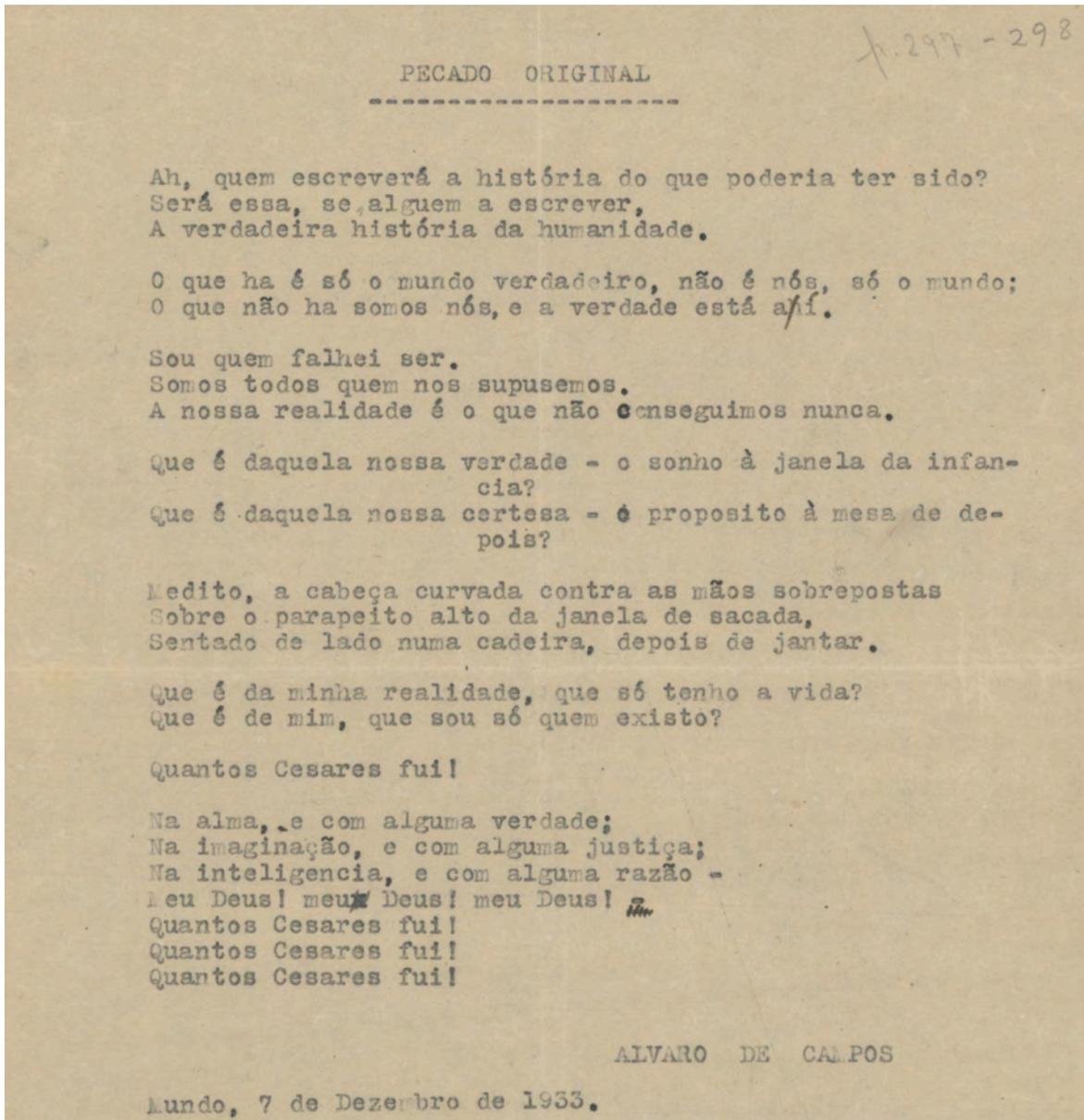
I meditate, my head bent over against hands placed
 On the high windowsill on the balcony windows
 Sitting sideways on a chair, after dinner.

15 What has happened to my reality, that I possess only my life?
 What has happened to me, I who am the only I that exists?

So many Caesars have I been!

20 In my soul, and with some truth;
 In my imagination, and with some justice;
 In my intelligence, and with some reason—
 My God! my God! my God!
 So many Caesars have I been!
 So many Caesars!
 So many Caesars!

[Document III: BNP/E3, 70-59^r] Besides the original Portuguese document reproduced and transcribed below, there exists another document containing a previous manuscript version of this poem: 70-58. The last version of the poem—the typescript facsimiled below—presents the following location-date indication: “Mundo, 7 de Dezembro de 1933” (World, 7 Dec. 1933).



[BNP/E3, 70-59^r, detail]

[Translation IV]

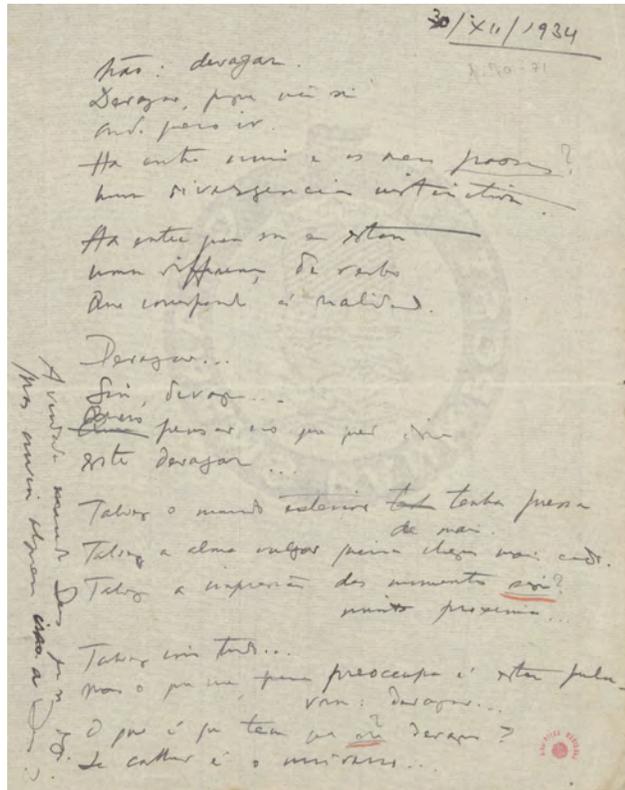
No: slowly.
Slowly, because I do not know
Where I want to go.
There is between me and my steps
5 An instinctive divergence.

There is between my being and what I am
A difference in verb
That corresponds with reality.

Slowly
10 Yes, slowly
I want to think about the meaning
Of this slowness
Maybe the external world is in too much of a hurry
Maybe the common soul wants to arrive earlier
15 Maybe the moments' impressions are too close.

Maybe all of this
But what worries me is this word slowly
What has to be done slowly?
Perhaps it is the universe
20 God commands that the truth be told.
But has anyone heard God say this?

[Document IV: BNP/E3, 69-32:] Dated "30/XII/1934" (30 Dec. 1934).



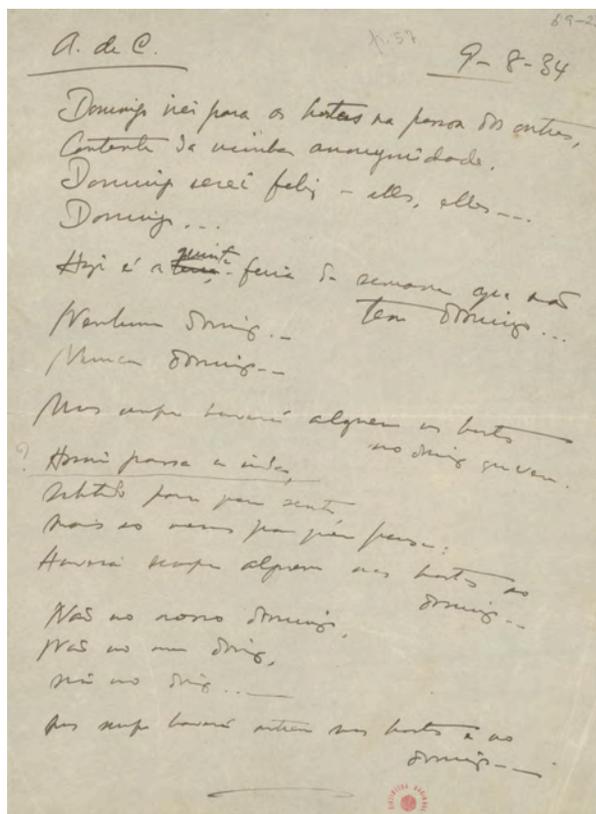
[BNP/E3, 69-32:]

- Não: devagar.
 Devagar, porque não sei
 Onde quero ir.
 Ha entre mim e os meus passos
 5 Uma divergencia instinctiva.
- Ha entre quem sou e estou
 Uma differença de verbo
 Que corresponde á realidade.
- Devagar...
 10 Sim, devagar...
 Quero pensar no que quer dizer
 Este devagar...
- Talvez o mundo exterior tenha pressa de mais.
 Talvez a alma vulgar queira chegar mais cedo.
 15 Talvez a impressão dos momentos seja muito proxima...
 Talvez isso tudo...
 Mas o que me preocupa é esta palavra: devagar...
 O que é que tem que ser devagar?
 Se calhar é o universo...
- 20 A verdade manda Deus que se diga.
 Mas ouviu alguém isso a Deus?

[Translation V]

Sunday I shall go to the farms in the person of others,
Contented in my anonymity.
Sunday will be a happy day — they, they
Sunday
5 Today is Thursday in the week that has no Sunday
No Sunday.
Never a Sunday.
But there will always be someone at the farms on Sunday next.
That's how life goes,
10 Especially for those who feel,
More or less for those who think:
There will always be someone at the farms on Sundays,
Not on our Sunday.
Not on my Sunday
15 Not on Sunday
But there will always be others at the farms and on Sundays!

[Document V: BNP/E3, 69-23r] Dated "9-8-34" (9 Aug. 1934).



[BNP/E3, 69-23r]

- Domingo irei para as hortas na pessoa dos outros,
 Contento da minha anonymidade.
 Domingo serei feliz — elles, elles...
 Domingo...
 5 Hoje, é a quinta-feira da semana que não tem domingo...
 Nenhum domingo...
 Nunca domingo...
 Mas sempre haverá alguém nas hortas no domingo que vem.
 Assim passa a vida,
 10 Sobretudo para quem sente,
 Mais ou menos para quem pensa:
 Haverá sempre alguém nas hortas ao domingo...
 Não no nosso domingo,
 Não no meu domingo,
 15 Não no domingo...
 Mas sempre haverá outrem nas hortas e ao domingo...

[Translation VI]

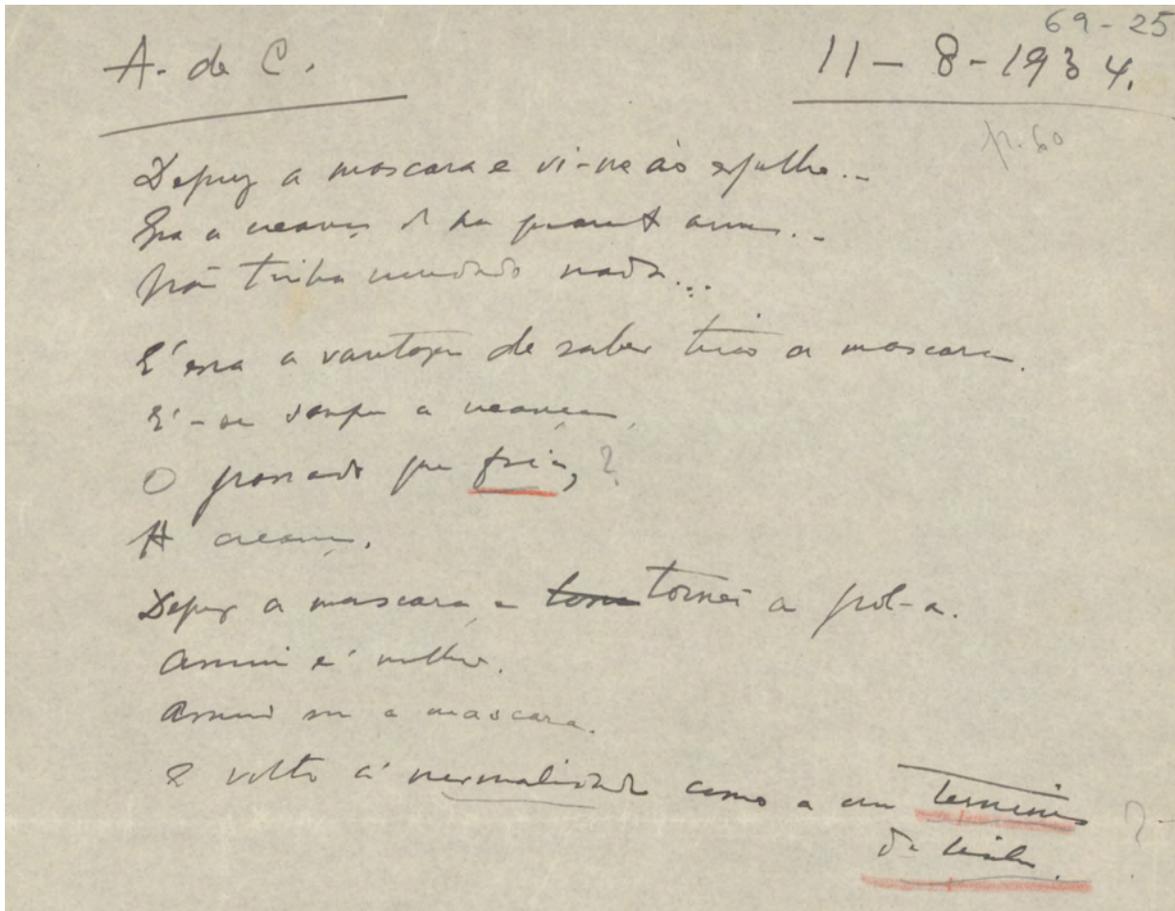
I took off my mask and looked in the mirror
At the child of so many years ago.
He hadn't changed a bit

5 That's the advantage in knowing how to remove one's mask.
One is always a child,
The past that was
The child.

I took off my mask and then put it on again
This is better,
10 Without the mask.

And I turn to normality as to an end of the line.

[Document VI: BNP/E3, 69-25^r] Dated "11-8-1934" (11 Aug. 1934).



[BNP/E3, 69-25^r, detail]

Depuz a mascara e vi-me ao espelho...
 Era a creança de ha quantos anos...
 Não tinha mudado nada...

5 É essa a vantagem de saber tirar a mascara.
 É-se sempre a creança,
 O passado que fica,
 A creança.

10 Depuz a mascara, e tornei a pol-a.
 Assim é melhor.
 Assim sou a mascara.

E volto á normalidade como a um terminus de linha.

[Translation VII]

De la Musique*

Ah, little by little, among the ancient trees
There emerges her form and I leave off thinking

Little by little, out of my own anguish I myself am emerging

The two forms meet in the clearing at the foot of the lake.

5 The two dream forms
Because this was just a moonbeam and my sadness
And the supposition of another thing
And the consequence of existing.

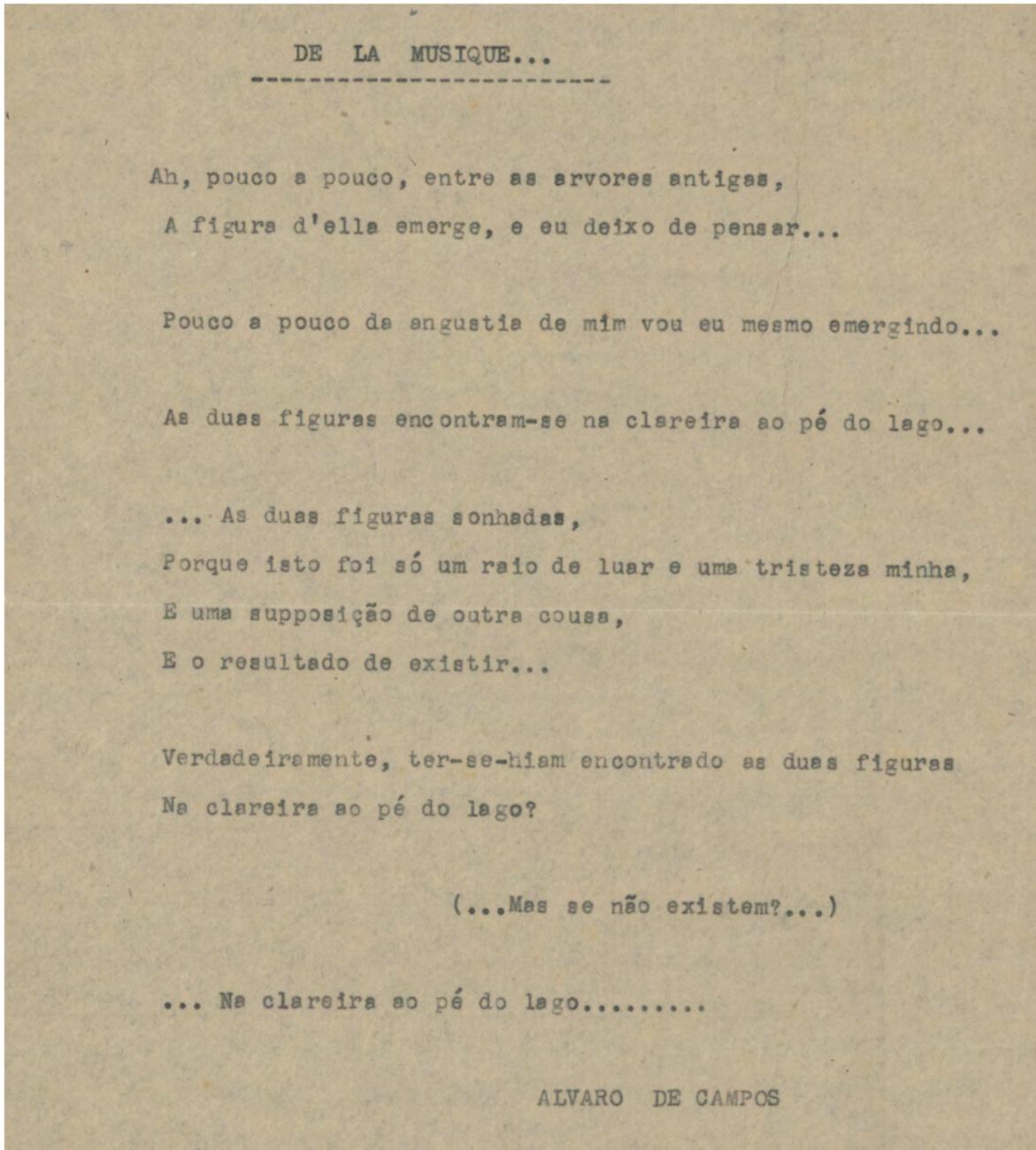
10 Truly, would those two forms have encountered each other
In the clearing at the foot of the lake?

(...But if they do not exist? ...)

...In the clearing by the lake.....

* Note: title originally in French.

[Document VII: BNP/E3, 70-48^r] *The document 70-47^r presents an identical poem, differing from 70-48^r solely in which it presents in manuscript the title, the attribution and a few ellipses which, in 70-48^r, appear as typescript; it also gives us the date, not present in the final version of the text: "17-9-1929" (17 Sep. 1929).*



[BNP/E3, 70-48^r, detail]

[Translation VIII]

I have a bad cold
And everyone knows how a bad cold
Alters the ways of the universe,
A cold turns us against life
5 And forces us to sneeze our way right into metaphysics.
I have spent the day blowing my nose;
My head aches indiscriminately.
A sorry pass, this, for a minor poet.
And today I am surely a minor poet.
10 What I used to be was wishful; that's gone.

Goodbye forever, o faery queen!
Your wings were sunlight, and here I stand
I won't feel right if I don't lie down.
I've never been right unless sprawled out in the universe
15 *Excusez du peu*. . . What a miserable, aching cold.
I could use the truth. . . and some aspirin

[Document VIII: BNP/E3, 69-17r] Dated "14/3/1931" (14 Mar. 1931).

Tenho uma grande constipação,
 E toda a gente sabe como as grandes constipações
 Alteram todo o systema do universo,
 Zangam-nos contra a vida,
 E fazem espirrar até à metaphysica.
 Tenho o dia perdido cheio de me assoar.
 Doe-me a cabeça ~~indifferentemente~~ indistinctamente.
 Triste condição para um poeta menor!
 Hoje sou verdadeiramente um poeta menor.
 O que fui outrora foi um desejo; partiu-se.

Adeus para sempre, rainha das fadas!
 As tuas asas eram de sol, e eu ~~xxxxxx~~ cá vou an-
 dando.

Não estarei bem senão me deitar na cama.
 Nunca estive bem se não deitando-me no universo.
 Excusez du peu... Que grande constipação physica!
 Preciso de verdade e de aspirina.

14/3/1931

BIBLIOTECA NACIONAL

p. 46

[BNP/E3, 69-17r, detail]

[Translation IX]

Bicarbonate of Soda

Suddenly, anguish
 Ah, what anguish, what nausea from stomach to soul!
 What friends I have had!
 How empty of everything the cities that I have traversed!
 5 What metaphysical dirt all my propositions!

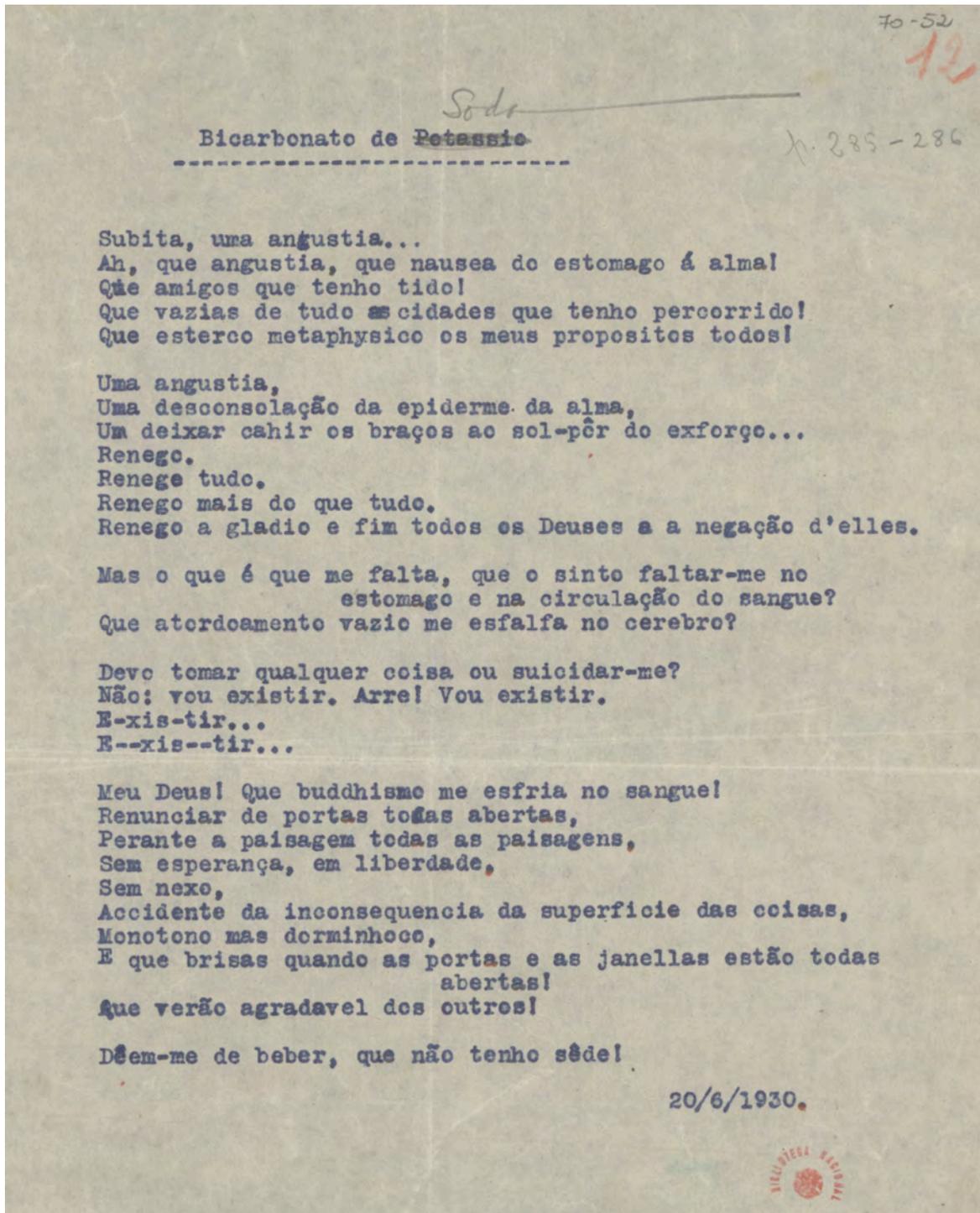
Anguish,
 An uneasiness of the epidermis of the soul
 A dropping of the arms at the sunset of effort
 I renounce.
 10 I renounce everything.
 I renounce more than everything.
 I renounce once and for all the Gods and their negation.

But what am I lacking, that something I sense is missing in my stomach and
 in the circulation of my blood?
 What empty stupefaction is overtaxing my brain?
 15 Should I take something for it or commit suicide?
 No. I shall exist. I shall exist.
 Ex-ist.
 Ex—ist.

My God. What Buddhism chills my blood!
 20 To renounce with doors wide open
 Before the landscape all landscapes
 Without hope, freely,
 Without coherence,
 An accident of the inconsequence of the superficiality of things.
 25 Monotonous but a sleepy-head,
 And what a breeze when the doors and windows are all open
 What a pleasant summer this summer belong to the "others,"

Give me a drink, for I have no thirst.

[Document IX: BNP/E3, 70-52r] Dated "14/3/1931" (26 Jun. 1930). Note the alteration in the title of the poem: "Bicarbonato de <Potassio>[↑ Soda]."



[BNP/E3, 70-52r, detail]

[Translation X]

Rag

The day turned to rain.
 The morning, though, was rather sunny.
 The day turned to rain.
 All morning I was a bit blue.
 5 Anticipation! Sadness? Nothing at all?
 I don't know; from the moment I awoke I was down.
 The day turned to rain.

I know. The rain's penumbra is elegant.
 I know. The sun, being so common, oppresses the elegant.
 10 I know. Susceptibility to changes of light is not elegant
 But who told the sun or the others that I want to be elegant?
 Give me blue skies and a shining sun.
 Fog, rain, darkness—that I have within me.
 Today all I want is quiet.

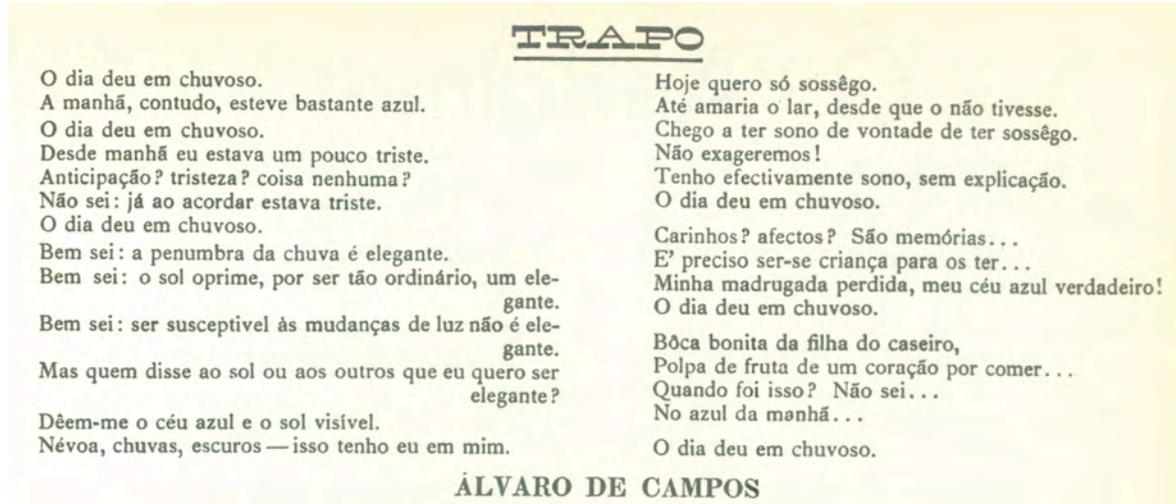
15 I might even love my place, so long as I don't have one.
 I am even at the verge of sleep from the desire for quiet.
 Let's not exaggerate!
 I am decidedly sleepy, inexplicably so.
 The day turned to rain.

20 Caresses? Endearments? Those are memories...
 That only a child can have...
 My lost break of day, my real skies of blue!
 The day turned to rain.

25 Pretty mouth of the caretaker's daughter,
 Fruit pulp of a heart still unconsumed...
 When did that happen? I don't know...
 In the morning sky of blue. . .

The day turned to rain.

[Document X: *Presença* 31-32, 1931, p. 9] This poem was published during the life of Pessoa (in the journal *Presença*); a previous document (BNP/E3, 70-53) presents a manuscript version of the poem, with two options of titles (“Trapo” or “Farrapo”) and the date “10/9/1930” (10 Sep. 1930).



[*Presença* 31-32, 1931, p.9; detail]

[Translation XI]

Written in a Book Abandoned Along the Way

I am returning from down Beja-way
I am on my way to Lisbon proper.
I bring back nothing and I will find nothing awaiting me.
I can already tell how tired I'll be when I find nothing there.
5 The saudade I feel is not for anything in the past or in the future.
In this book I leave inscribed an image for a failed scheme.

I was like herbs that go unharvested.

[Document XI: *Presença* 10, 1928, p. 2] This poem was published during the life of Pessoa (in the journal *Presença*); two documents (the manuscript BNP/E3, 70-34^v and the typescript 70-33^r) present previous versions of the poem, with two different dates: "25/1/1928" (25 Jan. 1928) and "15-3-1928" (15 Mar. 1928), respectively; the published text presents no date.

escripto num
 livro abando
 nada em
 viagem

VENHO dos lados de Beja.
 Vou para o meio de Lisboa.
 Não trago nada e não acharei nada.
 Tenho o cansaço antecipado do que não
 acharei,
 E a saudade que sinto não é nem no passado
 nem do futuro.
 Deixo escripta neste livro a imagem do
 meu designio morto:
 Fui, como hervas, e não me arrancaram.

Alvaro de Campos.

[Translation XII]

Oxfordshire*

I want what's good, I what' s bad, and finally I want nothing.
 I'm uncomfortable lying on my right side and uncomfortable lying on my left,
 And I'm discomfited by the awareness that I exist.
 I am universally uncomfortable, metaphysically uncomfortable,
 5 But what's worse, my head aches.
 That's more serious than the significance of the universe.

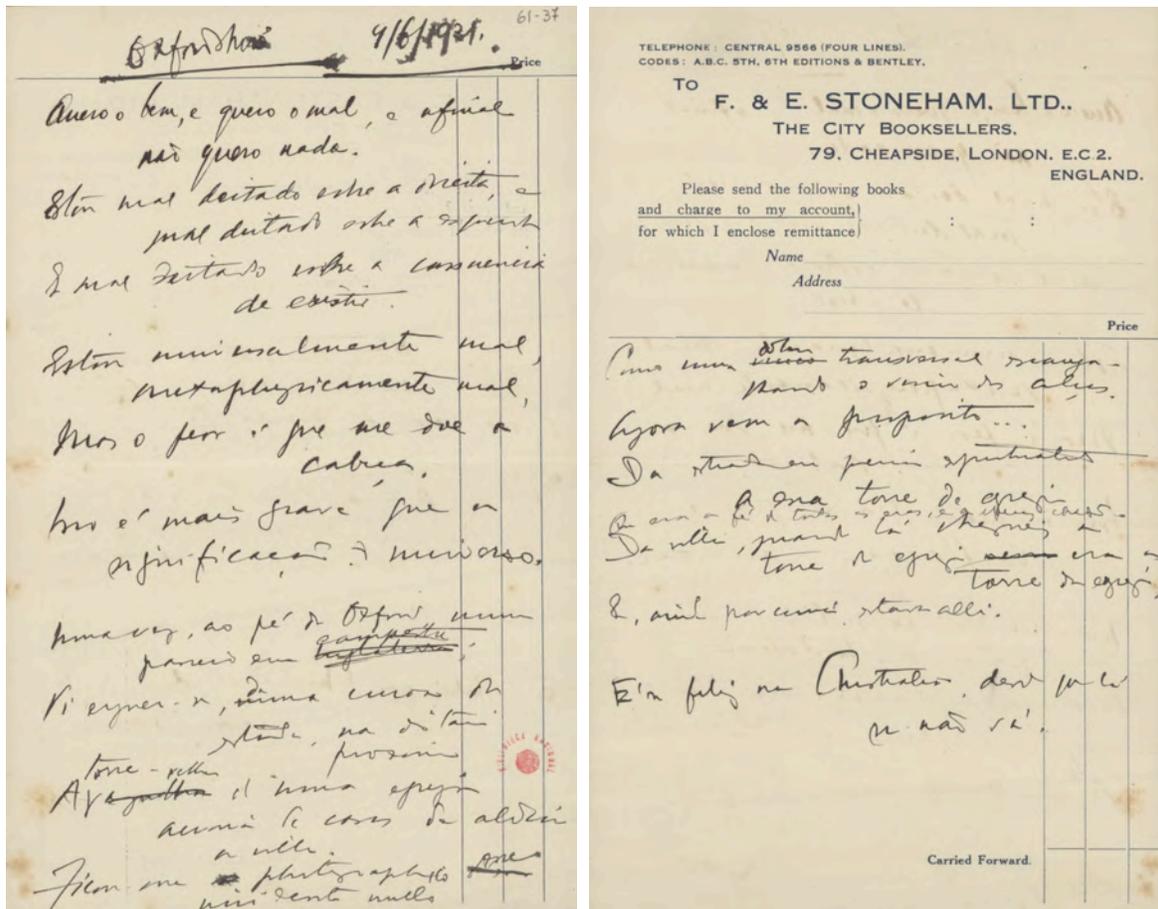
Once, near Oxford, while out on a country walk,
 I saw rising up, at the turn of the road, in the near distance
 And over houses in a village or town, a church steeple.
 10 That negligible incident has remained with me, a photograph.
 Like a cross-fold marring the crease in a pair of pants.
 Now comes the "by the way"

From the road I saw, in that church tower, spirituality,
 The faith of the ages, the efficiency of charity.
 15 Yet from the village, when I got there, the church tower was but a church
 tower,
 And, moreover, it was just there.

You can be happy in Australia, so long as you don't go there.

* Note: title of the poem already originally in English.

[Document XII: BNP/E3, 61-37^r] Dated "9/6/1931" (9 Jun. 1931).



Oxfordshire

- Quero o bem, e quero o mal, e afinal não quero nada.
 Estou mal deitado sobre a direita, e mal deitado sobre a esquerda
 E mal deitado sobre a consciencia de existir.
 Estou universalmente mal, metaphysicamente mal,
 5 Mas o peor é que me doe a cabeça.
 Isso é mais grave que a significação do universo.
- Uma vez, ao pé de Oxford, num passeio campestre,
 Vi erguer-se, da curva da estrada, na distancia proxima,
 A torre-velha duma igreja acima das casas da aldeia ou villa.
 10 Ficou-me photographico esse incidente nullo
 Como uma dobra transversal escangalhando o vinco das calças.
 Agora vem a proposito...
 Da estrada eu previa espiritualidade a essa torre de igreja
 Que era a fé de todas as eras, e a esperança christã.
 15 Da villa, quando lá cheguei, a torre da igreja era a torre da igreja,
 E, ainda por cima, estava alli.
- É-se feliz na Australia, desde que lá se não vá.

[Translation XIII]

Barrow-on-Furness***I**

I'm mean, I'm vile—like everyone else,
 I have no ideals, but then no one else has them.
 Those who claim them are like me, but lie.
 Others seek them since they don't have them

5 In my imagination I love that which is good,
 But my baser self disavows that.
 I stroll along, a ghost of my present being,
 Drunk, intermittently with the Beyond.

10 Like everyone else, I do not believe in my
 Beliefs—maybe that's one ideal I can die for.
 But until my death, I'll talk and I'll read.

Account for myself? I am what everybody else is.
 Change myself? Change into someone just like me?
 An end to all such talk from my heart!

* Note: title of the series of sonnets already originally in English.

[Document XIII: *Ática*, 1944, pp. 316-317] Undated. Since the manuscripts of "Barrow-on-Furness" were lost after their first publication, the *Ática* edition become the primary source for all five sonnets of this cycle.

I

SOU vil, sou reles, como toda a gente,
Não tenho ideais, mas não os tem ninguém.
Quem diz que os tem é como eu, mas mente.
Quem diz que busca é porque não os tem.

É com a imaginação que eu amo o bem.
Meu baixo ser porém não mo consente.
Passo, fantasma do meu ser presente,
Ébrio, por intervalos, de um Além.

Como todos não creio no que creio.
Talvez possa morrer por esse ideal.
Mas, enquanto não morro, falo e leio.

Justificar-me? Sou quem todos são...
Modificar-me? Para meu igual?...
— Acaba lá com isso, ó coração!

[*Ática*, 1944, pp. 316 & 317; detail]

[Translation XIV]

Barrow-on-Furness

II

Gods, forces, scientific beings or men of faith,
So what ? All explanations explaining nothing.
I sit here on a drum at the docks, understanding
Nothing more than if I were on my feet.

5 Why should I be able to understand it all?
 Well, yes, but then why shouldn't I?
 Oh flowing river, dirty and cold, I drift
 Along, like you, a thing of no greater worth.

10 O universe, tangled ball of yarn,
 What patient fingers of someone thinking
 Of something else unravel you?

What is left to us is no longer a ball of yarn,
To play — to play at what? At love? Indifference?
Me? All I do is pick myself up off the drum.

[Document XIV: *Ática*, 1944, pp. 318-319] Undated. See description of Document XIII.

II

Deuses, forças, almas de ciência ou fé,
Eh! Tanta explicação que nada explica!
Estou sentado no cais, numa barrica,
E não compreendo mais do que de pé.

Porque o havia de compreender?
Pois sim, mas também porque o não havia?
Água do rio, correndo suja e fria,
Eu passo como tu, sem mais valer...

Ó universo, novelo emaranhado,
Que paciência de dedos de quem pensa
Em outra cousa te põe separado?

Deixa de ser novelo o que nos fica...
A que brincar? Ao amor?, à indif'rença?
Por mim, só me levanto da barrica.

[*Ática*, 1944, pp. 318 & 319; detail]

[Translation XV]

Barrow-on-Furness

III

Run on—cursed river—carry out my
 Subjective indifference to the sea.
 What's this "to the sea"? What does your
 Disdainful presence have to do with me and my thinking?

5 Fortunate sluggard! I live out my life
 Riding an ass's shadow. A lively life
 Lives in giving names to that, and dies
 Fixing labels to the great expanse of sky.

10 Oh open, frank Furness, I must put up with
 You for three more days, tied as I am, a mere
 Engineer, to a long sequence of inspections.

Afterwards, I shall go off somewhere, me and my
 Disdain (and you shall carry on in your old way).
 Nobody at all, cigarette lit up, at the station.

[Document XV: *Ática*, 1944, pp. 320-321] Undated. See description of Document XIII.

III

Corre, raio de rio, e leva ao mar
A minha indiferença subjectiva!
Qual «leva ao mar»? Tua presença esquiva
Que tem comigo e com o meu pensar?

Lesma de sorte! Vivo a cavalgar
A sombra de um jumento. A vida viva
Vive a dar nomes ao que não se activa,
Morre a pôr etiquetas ao grande ar...

Escancarado Furness, mais três dias
Te aturarei, pobre engenheiro preso
A sucessibilíssimas vistorias...

Depois, ir-me-ei embora, eu e o desprezo
(E tu irás do mesmo modo que ias),
Qualquer, na *gare*, de cigarro aceso...

[*Ática*, 1944, pp. 320 & 321; detail]

[Translation XVI]

Barrow-on-Furness

IV

The scrap heap—finished! Figured it
Out, came out right. Pats on the back.
My heart is an enormous platform
Showing forth a small animalcule.

5 Under disillusion's microscope
I ended up, prolix in futile minutiae,
My practical conclusions useless,
My theoretical conclusions confused.

10 What theories are there for one who
Feels his mind crumbling, like teeth
In the comb of a beggar who has emigrated?

I fold up my notebook and scratch
Out soft gray scribbles on the back
Of the envelope that I am.

[Document XVI: *Ática*, 1944, pp. 322-323] Undated. See description of Document XIII.

IV

Conclusão a sucata!... Fiz o cálculo,
Saiu-me certo, fui elogiado...
Meu coração é um enorme estrado
Onde se expõe um pequeno animálculo...

A microscópio de desilusões
Findei, prolixo nas minúcias fúteis...
Minhas conclusões práticas, inúteis...
Minhas conclusões teóricas, confusões...

Que teorias há para quem sente
O cérebro quebrar-se, como um dente
Dum pente de mendigo que emigrou?

Fecho o caderno dos apontamentos
E faço riscos moles e cinzentos
Nas costas do envelope do que sou...

[*Ática*, 1944, pp. 322 & 323; detail]

[Translation XVII]

Barrow-on-Furness**V**

How long, how long, O Portugal, have we
 Gone our separate ways! Ah, but the soul,
 This equivocal soul, never calm or strong,
 Is not even remotely distracted from you.

5 I, an occult hysteric, dream—an empty niche.
 Ironically, the Furness, the river washing
 These shores, keeps me company, I who stand
 Still while the river runs on at such speed.

10 Rapidly? Yes, rapidly, relatively speaking.
 Damn it, let's put an end to splitting hairs,
 To subtleties, interstices, the in-between,

The metaphysics of sensations—let us put
 An end to this and to everything else. Ah,
 What human yearning to be river or wharf!

[Document XVII: *Ática*, 1944, pp. 324-325] Undated. See description of Document XIII.

V

Há quanto tempo, Portugal, há quanto
Vivemos separados! Ah, mas a alma,
Esta alma incerta, nunca forte ou calma,
Não se distrai de ti, nem bem nem tanto.

Sonho, historico oculto, um vão recanto...
O rio Furness, que é o que aqui banha,
Só irònicamente me acompanha,
Que estou parado e ele correndo tanto...

Tanto? Sim, tanto relativamente...
Arre, acabemos com as distinções,
As subtilezas, o interstício, o entre,
A metafísica das sensações —

Acabemos com isto e tudo mais...
Ah, que ânsia humana de ser rio ou cais!

[*Ática*, 1944, pp. 324 & 325; detail]

3. Poems of Ricardo Reis

[Translation XVIII]

I prefer roses, my love, to my country
And I love magnolias more than I do
Glory and virtue

5 So long as life does not tire me out.
I let life pass me by life pass me by
While I remain unchanged

What can it matter to the one to whom
Nothing any longer matters that one wins
And another loses, so long as the dawn breaks

10 If each year in the Spring
Leaves show forth
That in the Fall cease to be?

As for the rest of it, those other things human beings
Attach to life,
15 What increase can they bring to my soul?

Nothing—save a desire for indifference
And the certain indolence
Of the fugitive hour.

[Document XVIII: BNP/E3, 51-26^r] Dated "1-6-1916" (1 Jun. 1916). The same document presents another ode by Reis, with the same date and the incipit "Ah, sob as sombras que sem qu'rer nos amam."

Prefiro rosas, meu amor, á patria,
 E antes magnolias amo
 Que a gloria e a virtude.

Logo que a vida me não cañce, deixo
 Que a vida por mim passe
 Logo que eu fique o mesmo.

Que importa áquelle a quem já nada importa
 Que um perca e outro vença,
 Se a aurora ~~sempre~~ raia sempre,

Se cada anno com a primavera
 As folhas apparecem!
 E com o outomno cessam?

E o resto, as outras cousas que os humanos
 Accrescentam á vida,
 Que me augmentam na alma?

Nada, salvo o desejo de indiff'rença
 E a confiança molle
 Na hora fugitiva.

1-6-1916.....

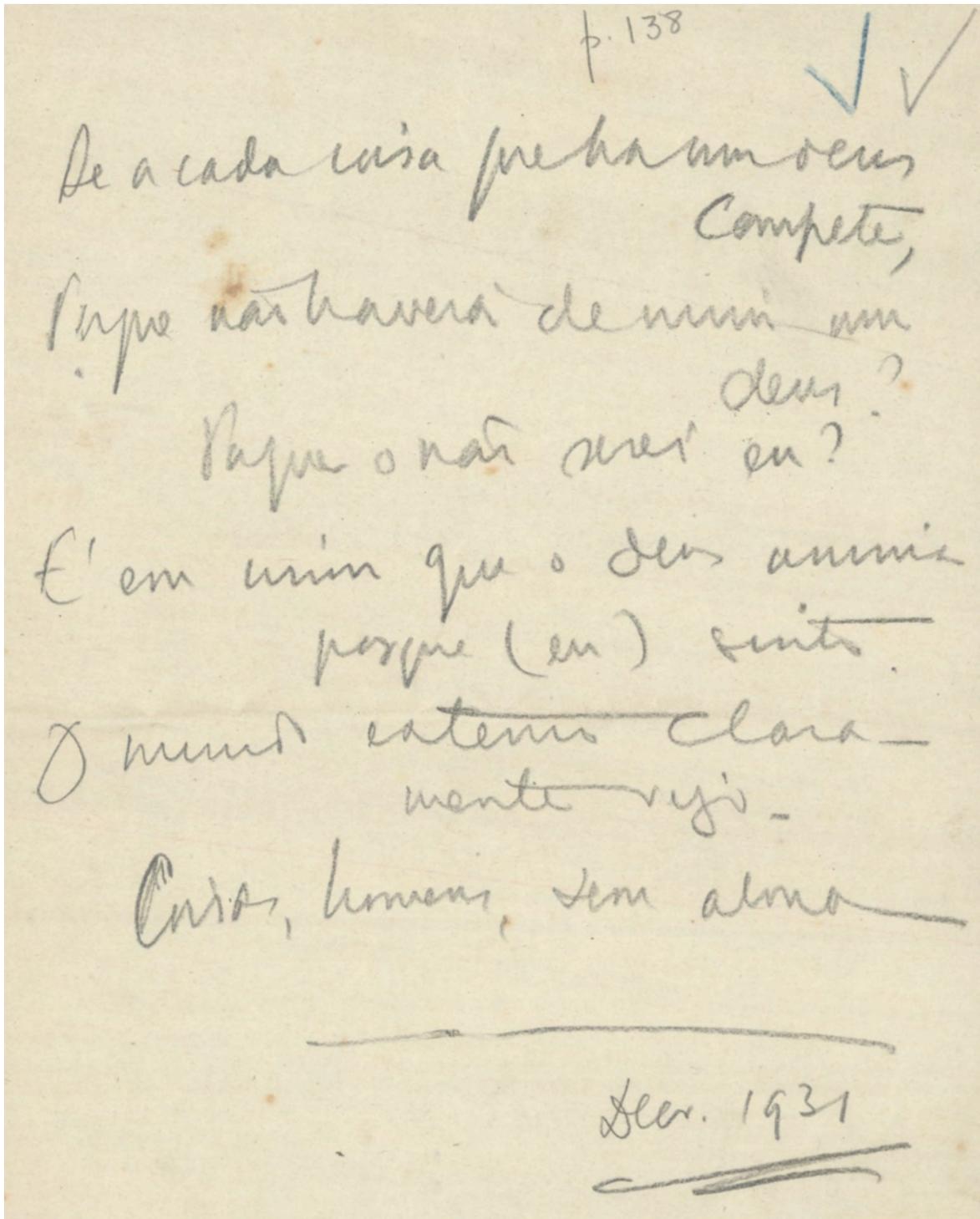


[BNP/E3, 51-26^r, detail]

[Translation XIX]

If for every thing there is a god,
Why then is there no god of me?
 Why am I myself not it?
It's in me that god comes alive because I feel
5 I see the outside world clearly —
 Things, men, soulless.

[Document XIX: BNP/E3, 51-80r] Dated "Dec. 1931".



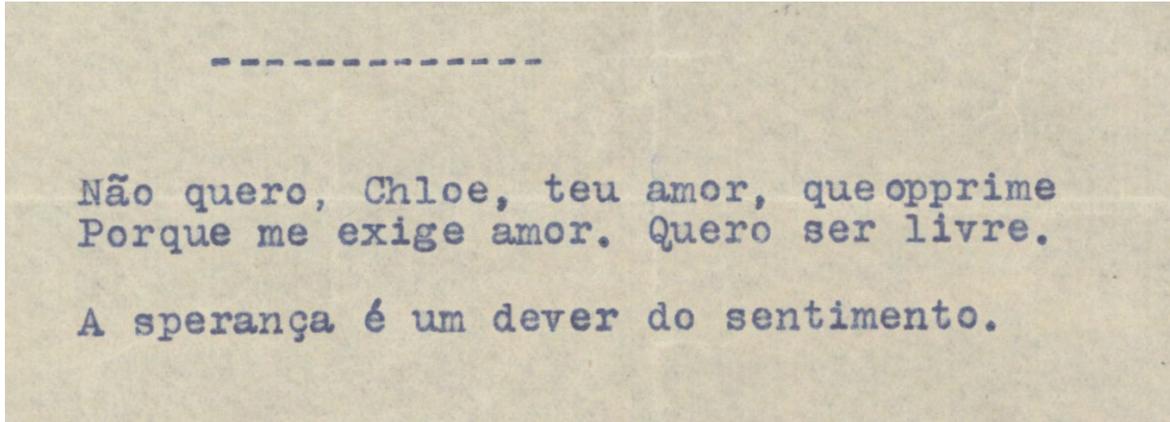
[BNP/E3, 51-80r, detail]

Se a cada coisa que ha um deus compete,
 Porque não haverá de mim um deus?
 Porque o não serei eu?
 É em mim que o deus anima porque (eu) sinto.
 5 O mundo externo claramente vejo—
 Coisas, homens, sem alma.

[Translation XX]

I do not want your love, Chloe, which oppresses
Because it exacts love. I want to be free.
Hope is a duty of sentiment.

[Document XX: BNP/E3, 51-71^r] *Undated. The same document presents two other odes by Reis, with the incipits “Quer pouco: terás tudo.” and “ Não só quem nos odía ou nos inveja.”*

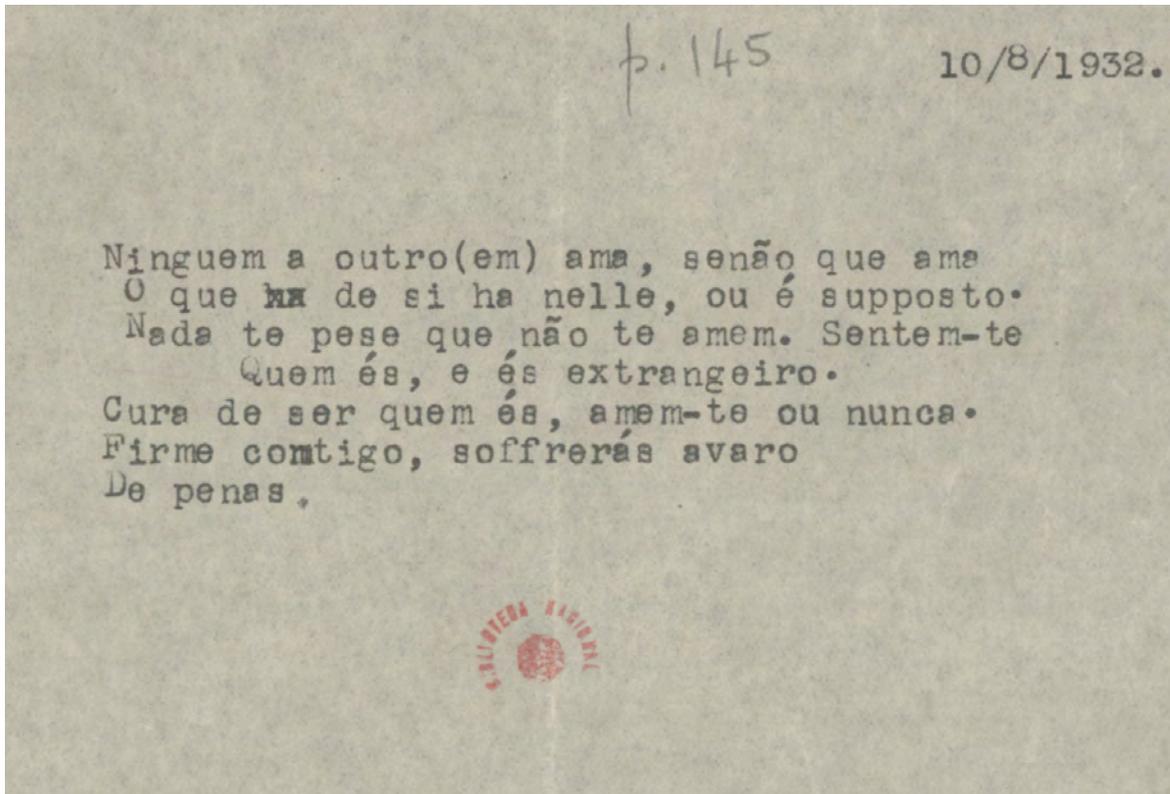


[BNP/E3, 51-71^r, detail]

[Translation XXI]

Nobody loves another, unless he loves
That which is of himself in the other, or he supposes it so.
Don't let it weigh on you that no one loves you. They sense
 Who you are and you are a stranger.
5 Cure yourself of being who you are, they'll never love you.
 Be firm about yourself, you'll suffer avarices of pain.

[Document XXI: BNP/E3, 51-86^r] Dated "10/8/1932" (10 Aug. 1932).



[BNP/E3, 51-86^r, detail]

[Translation XXII]

Mouths purple with wine,
Foreheads white beneath
Roses, forearms, naked
And white, at the table;

Let that be the picture,
Lidia, of the two of us,
Mute, inscribed forever
In the minds of Gods.

Better this life than
The lives lived by men,
Covered with soot that
Swirls up from the road

Godly example helps only
Those who aspire to no
More than to go along
With the flow of things.

[Document XXII: BNP/E3, 51-24r] Dated "10/8/1932" (10 Aug. 1932).

Ode ✓

Boccas roxas de vinho,
 Testas brancas sob rosas,
 Nús, brancos antebraços
 Deixados sobre a mesa :

Tal seja, Lydia, o ~~xxxx~~ quadro
 Em que fiquemos, mudos,
 Eternamente inscriptos
 Na consciencia dos deuses.

Antes ~~que~~ isto que a vida
 Como os homens a vivem,
 Cheia da negra poeira
 Que erguem das estradas.

Só os deuses soccorrem
 Com seu exemplo aquelles
 Que ~~nada~~ mais pretendem
 Que ir no rio da ~~vita~~ cousas.

Ricardo Reis. 29-8-1915

[BNP/E3, 51-24r, detail]

Hermeticism and Initiation in Pessoa

Marco Pasi*

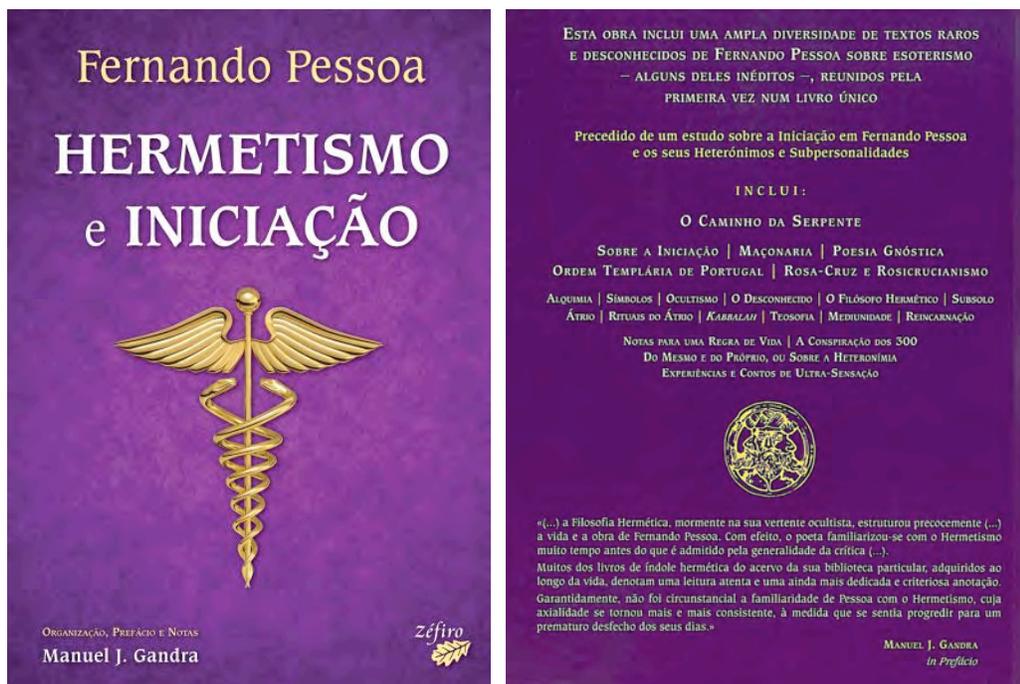
PESSOA, Fernando (2015). *Hermetismo e Iniciação*. Organização, prefácio e notas de Manuel J. Gandra. Sintra: Zéfiro, 426 pp.

As it is known, most of Pessoa's numerous esoteric writings are fragments that were never published during his lifetime. Some of them seem to be part of larger projects, which were perhaps meant to be published sometime, but saw the light in such fragmentary form only posthumously. Several anthologies of these writings have been published, starting with the pioneering publications of Pedro Veiga (under the pseudonym Petrus) in the 1950s, up to those edited in the 1980s by Yvette K. Centeno, Pedro Teixeira da Mota, and António Quadros. Each of these publications, and their respective editors, had their merits. They showed an aspect of Pessoa's work that had been long ignored, neglected, or misunderstood. By making this material available for the first time, they made an important contribution to a better understanding of Pessoa's complexity as a literary author and as a thinker. But these publications also had shortcomings, which on the one hand were perhaps inevitable, given the pioneering aspect of these works, but on the other also depended on the particular agendas or presuppositions that the editors sometimes had with respect to this material. The fact that it has been difficult to treat Pessoa's esotericism in a non-esoteric manner is certainly a problem that has impeded a satisfactory appreciation of this body of work. It is therefore clear that, whereas it is certainly possible and desirable to rely on what was positive in these earlier publications, there remains also ample room for fresh research and editorial work on this material.

This is the reason why any new publication that tries to go in this direction, either by making previously unpublished writings available, or by preparing better editions of known texts, or even by offering new interpretations of Pessoa's esoteric corpus, should be welcomed with interest. This is even more true when one considers that the earlier anthologies that have been referred to are now out of print and difficult to find, and no new comprehensive edition of Pessoa's esoteric writings has appeared since the late 1980s—the only exception being the critical edition of *Mensagem* and other esoteric poems published in the *Coleção Arquivos* of the UNESCO in 1993 (which, however, focused almost exclusively on Pessoa's esoteric poetry, and not on the prose fragments and essays).

* University of Amsterdam.

To be fair, the book under review here does not have the pretension to fulfill any of these tasks. It does not present itself as a scholarly work, but rather as a book that has the honest intention of making a selection of this material available again to the common interested reader, rather than of marking a significant progress in its scholarly study. This disclaimer is necessary, because it feels somehow awkward to review a non-scholarly book according to scholarly standards. But whereas the common reader may (and perhaps should) ignore the present review and simply appreciate Pessoa's pages as they are offered in the book, it remains useful, for those who have a more scholarly interest in the subject, to have a closer look at it, so that it can find its proper place in the now vast bibliography on Pessoa's esotericism.



[Front and back covers of Gandra's 2015 edition]

First of all, a look at the contents. The book opens with a lengthy introduction ("Antelóquio") of almost ninety pages, which includes a new list of Pessoa's heteronyms. This is then followed by the selection of Pessoa's esoteric texts ("Hermetismo e Iniciação"), including both prose and poetry. This forms the bulk of the book. There is then a selection of three short stories by Mário de Sá-Carneiro ("Contos de Ultra-Sensação"), which, according to the editor, show an affinity of themes and inspiration with Pessoa's esoteric writings. The volume concludes with a bibliography. There is, unfortunately, no index of either names or text sources at the end.

There is not much to say about Gandra's selection of esoteric texts. Most of them have been published before, in one or another of the earlier anthologies mentioned above. As has been done by other authors before him, Gandra groups

the prose fragments and essays on the basis of their common titles (“Subsolo,” “O Caminho da Serpente,” “O Filósofo Hermético,” etc.) or, when they are untitled, on the basis of their apparent main topic (“Sobre a Teosofia,” “Sobre a Alquimia,” etc.). Less obvious are the titles of the two sections into which the poems are divided (“Experiências de Ultra-Sensação” and “Poesia Gnóstica”). Why are poems called “gnostic,” instead of, say, “Hermetic” or “Rosicrucian” is not clear to the present reviewer. The call number of the *Espólio* (Pessoa’s literary estate) for each text is usually given in a footnote, but not consistently. In many cases Gandra contents himself with referring to an earlier published source, which I take to mean that the text was extracted from that source without checking the original version in the *Espólio*. But this, given the intent of the book, is of course a minor fault. Also a minor fault, and for the same reason, is the fact that the editor does only give the Portuguese translation of those texts originally written by Pessoa in English. The texts also have practically no contextual or explicatory notes.

For the reader who is already acquainted with the texts included in the selection, the most interesting part of the volume is of course the introduction. Gandra offers here his interpretation of Pessoa’s esotericism. The main focus of Gandra’s interpretation is on the problem of heteronymism, which he interprets as being the result of “powers” Pessoa acquired during his life, and through which his heteronyms emerged. These powers would be analogous to those referred to as “siddhis” in the Indian tradition of Yoga. Gandra makes references here to both Indian and Tibetan traditions, whose relevance for the understanding of Pessoa’s work is not immediately clear, especially as Pessoa did not seem to be particularly attracted by Eastern mysticism¹. But for Gandra the connection may have some historical basis on the well-known fact that Pessoa translated a number of theosophical works between 1915 and 1916. H.P. Blavatsky’s and Annie Besant’s theosophy would therefore justify such an “Indian” or “Tibetan” interpretation of Pessoa’s psychic “powers.” In fact, Gandra sees an obvious analogy between Pessoa and Blavatsky, because, as he points out, they both composed most of their works in an altered state of consciousness that they interpreted subjectively as a form of inspiration from higher powers. All of this is undoubtedly fascinating, but ends up being yet another esoteric interpretation of Pessoa’s esotericism, rather than a sound historical, critical one. And in fact, we can see here some of the problems that have marred research on this subject in the past, at least from a scholarly point of view. There is here scarcely an attempt at situating Pessoa’s ideas within the broader context of European esotericism in the first half of the twentieth century. Surely Blavatsky’s theosophy had an important influence on Pessoa, but she was only one of the various authors and currents with which Pessoa was familiar. And when, even within his idiosyncratic framework of

¹ Editor’s note: See, nonetheless, about Pessoa and Eastern mysticism, PIZARRO et al. (2011) “Os Orientes de Fernando Pessoa,” in *Revista Entre*, pp. 148-185.

interpretation, Gandra refers to particular authors in the history of esotericism, one can often see a certain degree of superficiality. To give just one example: among the figures who would have shared these “higher faculties” (“faculdades superiores”) or “siddhis” there would be João Tirtheim (*sic*) de Spanheim (*sic*), who is none other than Johannes Trithemius von Sponheim (1462-1516), sometimes also known in Portugal as João Tritheim. There is now some reliable scholarly literature on Trithemius, starting with Noel Brann’s classic *Trithemius and Magical Theology* (1998), but the only reference to relevant literature that Gandra gives in a footnote is to a passage of H.P. Blavatsky’s *Isis Unveiled*. Now, Blavatsky is certainly relevant as a source when discussing Pessoa’s esotericism, but not to the point of choosing her as a substitute for serious scholarship on other subjects.

The insufficient historical contextualization is, however, only part of the problem. Another, perhaps more serious, problem, is the fact that Gandra does not seem to be aware that in the last twenty years academic research on esotericism has developed enormously. Technical terms and key concepts have been, and are still, the object of intense scholarly debate, and cannot be used today by any informed person without making the slightest reference to the related literature. It is quite telling that, when Gandra makes a list of the possible meanings of the term “esotericism” (p. 12), he omits precisely the meaning(s) that academic scholars give to it today. This and other key terms, such as “Hermetic philosophy,” “occultism,” or “gnosticism,” seem to be used interchangeably without a proper clarification or a distinction between them. This, in the end, does not help the reader to navigate the semantic ocean of this terminology in relation to Pessoa’s work.

In conclusion, this anthology can certainly help keeping the interest in Pessoa’s esotericism alive. It makes a wealth of relevant texts newly available, especially for new generations of readers who came of age after the 1980s. It is from this perspective that it can be appreciated, and even praised. But, if scholarly research on this subject wants to progress further, it will surely need firmer ground and a more solid approach.

Revisiting Pessoa's *Book of Disquiet*

Susan Margaret Brown*

MEDEIROS, Paulo de (2015). *O Silêncio das Sereias: Ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisbon: Tinta-da-China, 168 pp.

_____ (2013). *Pessoa's Geometry of the Abyss: Modernity and the Book of Disquiet*. London: Legenda, 134 pp.

Yet our mental capture at the hand of Pessoa results, even more profoundly, from that fact that philosophy has yet to exhaust his modernity. So that we find ourselves reading this poet and not being able to wrest ourselves from him, finding in his work an imperative to which we do not yet know how to submit ourselves: to follow the path that sets out, between Plato and the anti-Plato, in the interval that the poet has opened up for us, a veritable philosophy of the multiple, of the void, of the infinite. A philosophy that will affirmatively do justice to this world that the gods have forever abandoned.

Alain Badiou

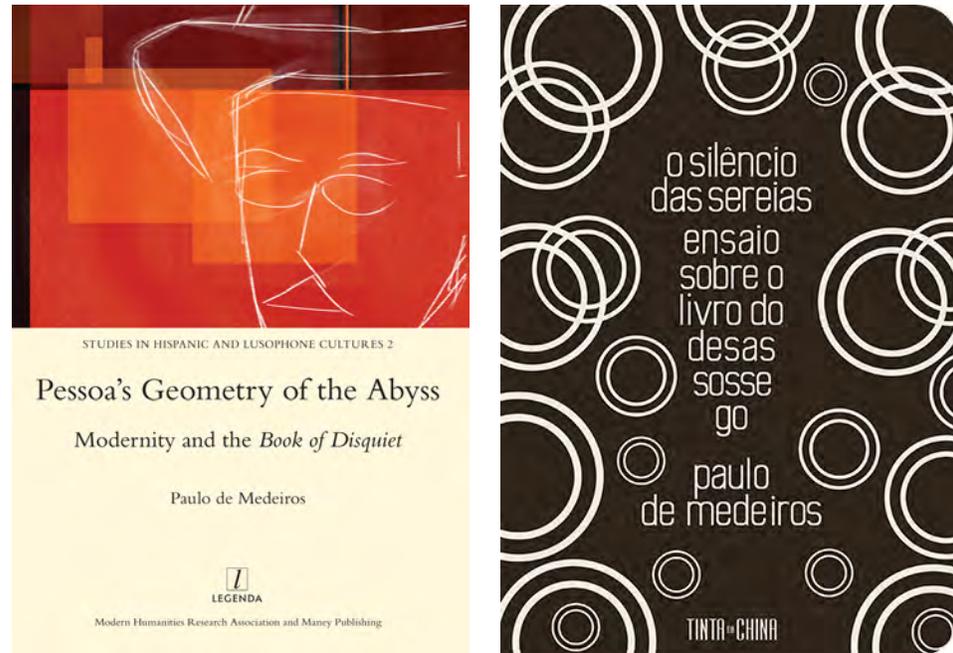
When Jacinto do Prado Coelho's first edition of Pessoa's *Livro do Desassossego* (Book of Disquiet), in two volumes, came out in 1982, scholars, critics and general readers of Pessoa remained stunned and disbelieving—as survivors of an earthquake often are—by the unexpected explosion of a sumptuous prose in the unwieldy form of endless, frequently undated fragments, written by a self-described semi-heteronym. Almost overnight the aftershocks began in the form of articles, essays, books, new editions and translations—much of which contained an underlying paradoxical ambivalence in their treatment of the “book”: enthrallment, on the one hand, by the magnificence of the text and uneasiness, on the other, about how to bring it into the larger, overriding context of Pessoa's heteronyms.

Two recent books, both published in 2013 and each in its own way a seismic event, provide the reader with the tools and insights necessary for revisiting and exploring the work of the semi-heteronym Bernardo Soares¹ in significant new

* Susan Margaret Brown teaches at the Community College of Rhode Island.

¹ In the following passage of his famous letter to Adolfo Casais Monteiro of January 13, 1915, Pessoa explains the terms heteronym and semi-heteronym: “My semi-heteronym Bernardo Soares, in many ways similar to Álvaro de Campos, appears when tired and half asleep my natural impulse to reason and to control slackens; his prose is an ongoing reverie. He is a semi-heteronym because even though he is not my own personality, he is not so much different from myself as he is a mere distortion of that personality. He is me without my rational and emotional aspects. The prose, except for what in mine seems reasoned, is the same as mine, and the Portuguese is completely the same.” The translation is taken from *Selected Letters of Fernando Pessoa* (Sheep Meadow Press, 2016), my forthcoming book of over one hundred letters of Pessoa.

ways. For this reason, the edition of the *Livro do Desassossego*² by Jerónimo Pizarro (based on the 2010 critical edition also by Pizarro), and *Pessoa's Geometry of the Abyss* by Paulo Medeiros are watershed moments. In this review I will concentrate on the relatively short text of Medeiros's probing analysis. I will also make mention of his more recent book *O Silêncio das Sereias*.



[Covers of Medeiros's 2013 and 2015 books, respectively]

Medeiros claims that the *Livro do Desassossego* deserves recognition as one of the major texts of modernity's most radical achievements. Why? Because it embodies a philosophical complexity equal to what is most radical within the modernist aesthetic. Furthermore, because it is not like any other book (its nearest analogues being Kafka's paradoxes³ or Benjamin's *Arcades Project*⁴), certain expectations on the part of the reader must be adjusted accordingly.

In the opening chapter of *Pessoa's Geometry of the Abyss*, Medeiros discusses his five main protocols of reading. First, the reader must forget Pessoa's heteronyms while reading the *Livro do Desassossego*. As long as the mental backdrop of the heteronyms is allowed to over-determine the prose of the semi-heteronym, the text remains little more than a pretext for hearing echoes of the *drama-em-gente*, thus making it impossible to recognize the full complexity of its theoretical implications.

² Lisbon: Tinta-da-China, 2013 (hardcover) and 2014 (paperback).

³ KAFKA, Franz (1961). *Parables and Paradoxes* (Bilingual edition) New York: Schocken Books.

⁴ For a good introduction, see *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* by Susan Buck-Morss (Cambridge: MIT Press, 1989).

To read Soares as an aggregate of the heteronyms is to misread him; to misread him is to refuse Pessoa the greatness due him. The second protocol follows logically, and has to do with the nature of the fragment, the fragmentary nature of the book, and the requisite need to read the fragments with a philosophical orientation. Along with Maria Irene Ramalho de Sousa Santos—quoted frequently and always incisively—Medeiros (2013: 14-18) identifies Friedrich Schlegel's work as a key source for understanding Pessoa's emphasis on the fragment as a poetic form that conceptually implies, like Schlegel's hedgehog analogy,⁵ an ironic and self-contradictory view of the writing as being simultaneously self-contained and non-referential, while remaining open, pointing outwards to another fragment. This poetic practice, as Ramalho states, "best exemplifies the modern poet's realization that the 'I' does not exist, after all, and that the 'lyric I' has its only grounding in the negative subjectivity that all lyric writing is" (MEDEIROS, 2013: 14).

Especially with texts like the unfinished drama *Fausto* and the *Livro do Desassossego*, it is incumbent upon readers to reverse what conventions of reading have taught: namely, to think of fragments as incomplete, as lacking something. If we simply invert our thinking— see the incomplete and fragmentary nature of the text as an achievement rather than a problem—we come closer to understanding the intention of the text.

The third protocol, recalling the work of José Gil⁶, proposes viewing the work as an experimental laboratory for writing, wherein the key word *desassossego* refers to the restless need to write in spite of there being no closure but rather only the open-ended dialectical reading of fragments together with other fragments. A fourth protocol, developed at length in the final chapter, emphasizes the value derived from comparing the *Livro do Desassossego* to other texts, not in terms of identifiable influences but rather in regard to specific queries and practices of writing shared with other vanguardist authors of European modernism such as Franz Kafka and Walter Benjamin.

All of these notions come together to bear on the fifth and final protocol, the task of criticism, defined as "the search for a way to submit oneself to an unknown imperative of the text" (MEDEIROS, 2013: 28), plus a close reading of Fragment 32 ["E eu que digo isto—por que escrevo eu este livro?"] for further clues as to how one should proceed. Much of this final section relies on the thought of Alain

⁵ The reference to the hedgehog occurs in Fragment #206 of the *Athenaeumsfragment*: "Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel." (A fragment, like a small work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a hedgehog). For a good introduction to Schlegel's aesthetic theory of the fragment, see "The Fragmentary Imperative" in *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, edited and translated by Jochen Schulte-Sasse et al. Minneapolis: Minnesota Press, 1997, pp. 289-358.

⁶ GIL, José (1987). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisbon: Relógio d'Água.

Badiou, whose challenge to us as readers is to become capable of being a contemporary of Pessoa, a posthumous writer, who wrote for the future. We must catch up to him if we are to appreciate his radical modernism which, in Badiou's view, is his creation of an entirely original space wherein a profound and deeply ambivalent writing occurs, somewhere between the Platonism of the nineteenth century and the Anti-Platonism of the twentieth. Acquiring that sense of contemporaneity is no easy task, insists Medeiros, for it demands that we 1) deliberately peel away the layers of preconceived notions about Pessoa that prevent our seeing him as a contemporary; 2) remain attentive to the text's historical context while exploring its significance for the present; 3) focus especially on the notion of the interval and, as Ramalho recommends (MEDEIROS, 2013: 26), construe the gaps as constitutive elements of the text that possess as much presence as the fragments dependent upon them for their existence; 4) understand theory in the Heideggerian manner; that is, as dependent upon the thinking already done by the poet, as a "sensuous sense of what is called thinking, a bringing to presence by grasping" (MEDEIROS, 2013: 26).

This notion of "grasping" or seeing what is not there becomes the topic of the second chapter. Divided into three sections—Seeing (the) Unseen, Photographic Writing, Shadows and Splinters—this chapter argues that the text is inherently grounded in the sense of seeing (the unseen) by underscoring the centrality of the visual. In his effort to elicit and communicate thinking about the impossibility of knowing (seeing) the Self, Soares relies largely on visual metaphors to make the unbridgeable distance between outer reality and inner consciousness palpable. Pessoa's use of photography in particular allows Soares to explore this division. Citing Fragment 59 ["Sou uma placa photographica prolixamente impressionavel."], Medeiros concludes that Soares conceives of his writing "as a photographic writing" (MEDEIROS, 2013: 44). The third section of this chapter rounds out the discussion by recalling visual representations of Pessoa by Antonio Tabucchi, José Saramago, Almada Negreiros, Alfredo Margarida and Júlio Pomar.

"Phantoms and Crypts," the title of the third chapter, pursues the discussion of the text in terms of its haunting qualities as it purports to reveal the various connections with film.

Chapter Four, titled "Dreams, Women and Politics," continues to explore the text in unprecedented ways. Although it has become commonplace to allude to the dreamlike quality of Soares's prose, Medeiros's insights into the function of dreams in the text opens into a discussion of women and politics that charts unexpected new territory. The chapter has the feel of an elaborately woven fabric of various threads, connecting dream with desire, desire with representations of women as unreal presences, and both desire and women with political ideas, defined as "dreams on a large scale" (MEDEIROS, 2013: 91). Once we do the math

(the geometry of the abyss), that is, once we understand how the meaning assigned to the insubstantial presence of women gets inextricably woven into the political texture of the book, we begin to view the *Livro do Desassossego* as an anti-ideological book, a book that resists ideologies by placing its real desires within a dreamlike context. To conceive of the writing of Bernardo Soares in these terms has great import for contemporary readers, and this is the subject of Medeiros's discussion in his *envoi* (MEDEIROS, 2013: 121-26).

The final chapter, "Infinite Writing," poses the most difficult challenges for the reader. It is a bit longer than any of the previous chapters and more intensely philosophical in its nature, as can be gleaned from its four subtitles: "Intimations of Death," "Dream Images," "An Archaeology of the Present," and "The Geometry of the Abyss." Medeiros wants to solidify a theoretical construct by which the prose of Soares can be read as infinite writing, as "a key conceptual text in its exploration both of perennial human questions, such as death and finitude, and of some that are very much specific to its age at the onset of modernity" (MEDEIROS, 2013: 96).

The first section offers a detailed comparison of Emily Dickinson's poem ["I heard a Fly buzz—when I died—"] with Fragment 387 ["Quando, depostas as mãos sobre a mesa ao alto, lancei sobre o que lá via o olhar que deveria ser de um cansaço cheio de mundos mortos, a primeira coisa que vi, com ver, foi uma mosca varejeira (aquelle vago zumbido que não era do escriptorio!) poisada em cima do tinteiro."] The basis for comparison is their treatment of death. But why Dickinson? Medeiros explains: the two had nearly everything in common, "starting from their relentless pursuit of paradox, their uncompromising questioning of form, poetical or otherwise, and their search for infinity." (MEDEIROS, 2013: 97). By examining the strategies deployed to create the writing, we gain a keener notion of what Soares seems to mean in Fragment 387.

The next two sections proceed with the same intent (i.e., to build an understanding of the *Livro do Desassossego* as infinite writing), but the comparison is in relation to texts by Walter Benjamin (and Hannah Arendt's observations).

The final section continues to view Pessoa/Soares in the light of Benjamin but with the added presence of Kafka, another apt comparison with Soares as an example of modernism in crisis.

In 2015, two years after the publication of *Pessoa's Geometry of the Abyss: Modernity and the Book of Disquiet*, Medeiros brought out another book, *O Silêncio das Sereias: ensaio sobre o livro do desassossego*. The latter is organized into the following ten components, each of which is roughly fifteen pages long: "Fantasmas," "Memória," "Alteridades," "Fotografias," "Fragmentos... e Intervalos," "Simulacros," "Beijos," "Revoluções," "Geometria do Abismo," and "O Silêncio das Sereias." Conceived as a result of seminars that Medeiros conducted over a number of years, the book addresses questions first raised by his students. As such, it reads beautifully as a companion to the earlier work, for just

as one generally requires a good dictionary when reading a difficult text, this book can offer the reader a fuller understanding of what Medeiros means to convey through additional examples and explanations of virtually any point raised in *Pessoa's Geometry of the Abyss*. The ideal setting for a reading of the first text would most certainly include the presence of the smaller, thematically arranged text nearby.

Like everything Medeiros writes, each book is profound and original. In both he has paid careful attention on every page so as to remain clear in his analyses. This is unusual, and I believe an example of the generosity of his writing. Even in the most difficult, extremely philosophical passages, the reader never feels lost due to the limpid quality of his prose and the manner in which each step of his thought process is articulated precisely, with an authority tempered by an insistence in appraising, often applauding, various sometimes opposing views of scholars. A certain *plaisir du texte* can be derived merely from the convincing and eloquent nature of the writing itself. Simply put, so much may be gained from these two books, far more than any book review can convey. The only way to do justice to books of this quality is to read them in their entirety, slowly and with pencil in hand.