



EDIÇÃO CRÍTICA DE  
FERNANDO PESSOA  
VOLUME X



**SENSACIONISMO  
E OUTROS ISMOS**

IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA

# Índice Geral

Introdução	p. 9
1. Estrutura	9
2. Componentes	10
3. Apresentação	13
Nota final	19
TEXTO CRÍTICO	
I — Lusitania / Europa / Orpheu	23
II — Paulismo	97
III — Interseccionismo	103
IV — Atlantismo	133
V — Sensacionismo	141
VI — Neo-Paganismo	221
VII — Ultimatum	233
VIII — Caderno C	279
IX — Caderno A	289
X — Caderno X	305
XI — Caderno D <sup>2</sup>	335
XII — Correspondência	347
XIII — Textos Suplementares	411
XIV — Outros Projectos	425

APARATO GENÉTICO	441
BIBLIOGRAFIA	649
CRONOLOGIA	655
ORPHEU 1   ORPHEU 2	663
ÍNDICES	
Índice topográfico	671
Índice onomástico	683
Índice geral	695

## I. LUSITANIA, EUROPA E ORPHEU

*Costuma referir-se a existência de pelo menos dois projectos de revista anteriores a Orpheu, mas é muito escasso o que se diz deles por falta de novos elementos para o seu estudo.*

*O primeiro foi o da revista Ibis ou Lusitania, já idealizada na altura da Empresa Íbis, «tipografica e editora» (1909-1910), plano que terá ressurgido com algum vigor por volta de 1913.*

*O segundo o da revista Europa, múltiplas vezes aludido na correspondência de Sá-Carneiro com Pessoa, e que, como o título o sugere, pretendia a europeização de Portugal. Começaria pelo lançamento do interseccionismo, mas depois dessa preparação serviria para publicar o melhor que houvesse no estrangeiro. Algo do Grémio de Cultura Portuguesa, da Biblioteca Portuguesa da Olisipo e da revista Athena encontra-se anunciado na Europa. É curioso encontrar ainda o nome de Alexander Search num sumário da revista (de circa 1914) e, para mais, associado à autoria de Intersectionnist Poems e de Poèmes intersectionnistes.*

*Com o advento de Orpheu, em 1915, confirma-se o que Pessoa escreveu aquando da sua ruptura com a Renascença: existia uma incompatibilidade radical e inevitável entre o espírito que produzia as obras saudosistas e o que produzia obras no género das suas e das de Sá-Carneiro (carta de 12-XI-1914). O drama O Marinheiro, sobre cuja edição Álvaro Pinto guardou silêncio, apareceu, meses mais tarde, em Orpheu.*

*Do n.º 1, sabe-se que Montalvor (que tinha baptizado a revista) procurou a colaboração de Ronald de Carvalho, com quem primeiro a visionara; que Pessoa assegurou a colaboração portuguesa e rapidamente (pois a publicação de Orpheu só se decidiu em Janeiro de 1915) tomou um papel preponderante; que António Ferro, sem ser consultado, surgiu como editor, com apenas dezoito anos; e que Pessoa, o autor mais representado no primeiro número, ficou ainda a completar o Opiário de Campos, depois de a revista ir para a tipografia.*

Nesta parte do volume, publicam-se criticamente todos os textos pertencentes a «Sensacionismo e Outros Ismos». As cotas dos testemunhos usados para a edição de cada texto são indicadas entre colchetes a seguir ao número de ordem do texto; o testemunho-chave vem em primeiro lugar.

Há dois tipos de chamadas para notas: as alfabéticas remetem para pé de página; as numéricas, para o Aparato Genético.

No Texto Crítico, para além dos colchetes que servem para desenvolver abreviaturas, podem ocorrer quatro símbolos, também usados no Aparato Genético, que têm o seguinte valor:

- espaço deixado em branco pelo autor
- \* leitura conjecturada
- // lição dubitada pelo autor
- † palavra ilegível

ANO I — 1915

N.º 1

Janeiro-Fevereiro-Março

## SUMARIO

LUIZ DE MONTALVÔR	<i>Introdução</i>
MARIO DE SÁ-CARNEIRO	<i>Para os «Indícios de Ouro» (poemas)</i>
RONALD DE CARVALHO	<i>Poemas</i>
FERNANDO PESSÔA	<i>O Marinheiro (drama estático)</i>
ALFREDO PEDRO GUISSADO	<i>Treze sonetos</i>
JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS	<i>Frizos (prosas)</i>
CÔRTEZ-RODRIGUES	<i>Poemas</i>
ALVARO DE CAMPOS	<i>Opiário e Ode Triunfal</i>

Capa desenhada por José Pacheco

Do n.º 2, convém salientar que trouxe a colaboração «vertigica» de Raul Leal, interseccionista de Pessoa e «futurista» de Santa Rita Pintor; que incluiu poemas de Ângelo de Lima, internado no Hospital Miguel Bombarda — como para responder à imprensa, que chamara doidos aos poetas de Orpheu? —; que Sá-Carneiro e Pessoa, novamente desdoblado em dois, mantiveram a sua participação (e assumiram a direcção); que Luís de Montalvor (afastado da direcção, junto com Ronald de Carvalho), deu à estampa um poema dedicado a Pessoa, e cuidou da colaboração de outro brasileiro, Eduardo Guimaraens; e que Côrtes-Rodrigues reapareceu sob a máscara de Violante de Cysneiros.

ANO I — 1915

N.º 2

Abril-Maio-Junho

## SUMARIO

ANGELO DE LIMA	<i>Poemas Inéditos</i>
MARIO DE SÁ-CARNEIRO	<i>Poemas sem Suporte</i>
EDUARDO GUIMARAENS	<i>Poemas</i>
RAUL LEAL	<i>Atelier (novela vertigica)</i>
VIOLANTE DE CYSNEIROS (?)	<i>Poemas</i>
ALVARO DE CAMPOS	<i>Ode Marítima</i>
LUIZ DE MONTALVÔR	<i>Narciso (poema)</i>
FERNANDO PESSÔA	<i>Chuva oblíqua (poemas interseccionistas)</i>

Colaboração especial do futurista  
**SANTA RITA PINTOR**  
(4 hors-texte duplos)

*Em 6 de Julho de 1915 Pessoa congratulou-se, através do engenheiro e poeta sensacionista Álvaro de Campos, com o acidente que ia custando a vida a Afonso Costa, entrando em conflicto com os companheiros de Orpheu (ver «Correspondencia»). Todavia não foi este episódio, mas sim a impossibilidade de Sá-Carneiro se responsabilizar durante mais tempo pela parte financeira da revista, que impediu a saída do n.º 3, anunciado (no 2.º número) para Outubro, com o atraso de um mês, para que a sua acção não fosse prejudicada pela época morta.*

*O plano que talvez se aproxime mais do que teria sido o n.º 3 de 1915, é o sumário que Sá-Carneiro estabeleceu, a partir de uma carta de Pessoa, em 31-8-1915, na sua resposta epistolar:*

Fernando Pessoa	— Poemas	15 páginas
Alvaro de Campos	— A Passagem das Horas	15 páginas
M. de Sá-Carneiro	— Para os Indícios de Ouro, II serie	10 páginas
N'uma de Figueiredo	— Pilherias em francês	5 páginas
António Bossa	— Pederastias	8 páginas
Albino de Menezes	— HZOK	10 páginas
Almada Negreiros	— Scena do Odio	10 páginas
		[115 <sup>6</sup> -69 <sup>v</sup> ]

*Pessoa e Sá-Carneiro desconheciam ainda o título real da colaboração de Albino de Menezes, que viria a ser Após o Rapto.*

*A publicação de Orpheu, n.º 3, manteve-se vigente, com alguma continuidade, até 1917, quando chegou a ser impresso um primeiro conjunto de provas tipográficas, e com menos continuidade depois desse ano<sup>a</sup>. Mas apesar das constantes tentativas, o 3.º número não apareceu em vida de Pessoa.*

*Os textos seguintes permitem conhecer melhor os avatares da revista, os seus propósitos e as reflexões que suscitou. Existem três horóscopos de Orpheu, o terceiro dos quais se encontra no caderno X. Na senda de Orpheu — revista e movimento — figuram Lusitania e Europa.*

<sup>a</sup> Numa lista de vinte e seis projectos da Olisipo (circa 1921) figura em décimo terceiro lugar Reedição de «Orpheu» (48C-48<sup>r</sup>).

## LUSITANIA

I [144M-25<sup>v</sup> e 26<sup>r</sup>] [circa 1909]*Revista Lusitana* (?)

No. pags.: — 96 (separates of 32 pp.) (mensal.)

Formato da "Revue Intellectuelle". (25 × 16½ cm)<sup>1</sup>Papel thin<sup>2</sup> — como usado na trad[ucção] d'Annunzio pela Typ[ographia] Lus[itana] Editora.

custo da impressão:

paying 2.000 reis per page:

80 pp. (16 certainly mine)

80 × 2000 = 160,000<sup>3</sup>[25<sup>v</sup>] 10 × 6½ in. (R[evue] Intell[ectuelle])40 × 25 in.<sup>3</sup>

25 × 16½

100 × 66<sup>4</sup>

40

2 35/88

80 × 25

25 2 35/88

105 50

160.000

15140.000 reis

2.000.000

65

300.000

2 [144M-27<sup>v</sup> e 28<sup>r</sup>] [circa 1909][27<sup>v</sup>]Plano da "Revista Ibis (?)  
ou /Lusitania/

96 paginas de texto por mez.

32 pp. annuncios.

[28<sup>r</sup>]

10000

2/000/000

2.000.000<sup>1</sup>1.000.000

Print: 500.000

Auth. 200.000 (80 × 2,500 re.)

Com.<sup>on</sup> 250.000<sup>2</sup>25% 950.000<sup>3</sup>

5.000

300.000.

160.000.<sup>6</sup>125.000

585.000

2.000 exemplares<sup>4</sup>

100

120.000 reis<sup>5</sup> Impressão

200

50.000

160.000

330.000

Venda: 200.000

Ann[unc]ios 96.000

32 pp 2000 × 200

296.000

3

400.000

96000

3 [48G-28<sup>r</sup>]

[post 22 de Junho, 1911]

*Lusitania* — n<sup>o</sup> 1.

1. A Oligarchia das Bestas.
2. A coroação de Jorge Quinto.<sup>a</sup>
3. Pensamento Europeu

Get a number of *Mercure* — see what it is like.<sup>b</sup>

Carta-aberta: Constituição, constituintes.

Bruno: art[ig]o sobre povo e ideaes.

<sup>a</sup> A coroação de Jorge V ocorreu a 22 de Junho de 1911. Este projecto surge atribuído aos nomes de L. Guerreiro e Gervásio Guedes, respectivamente, em duas listas de projectos encimadas pela indicação Estudos Contemporaneos — em vez de Lusitania (ver Obras de Jean Seul de Méluret, 2006: 11, 41 e 96-97; cf. Lopes, 1990, tomo I: 121).

<sup>b</sup> Na Biblioteca pessoal de Fernando Pessoa (BpFP) existem exemplares do *Mercure* de France dos anos 1911 e 1912. Ver o Anexo 1, depois da notícia do documento 144M-25<sup>v</sup> e 26<sup>r</sup>, no *Aparato Genético*.

Anselmo d' Andrade: □

Carlos Amaro: (Cam[illo] Pessanha).<sup>a</sup>

4 [48G-27] [post 22 de Junho 1911]

— : Lusitania — n<sup>o</sup> 1: —

- |  |        |
|--|--------|
| 1. Oligarchia das Bestas.                            | — 64.  |
| 2. Coroação de Jorge Quinto.                         | — 32.  |
| 3. A Republica Portugueza na politica internacional. | — 16   |
| 4. Notas   | — 16   |
| 5. O pensamento europêu <sup>1</sup>                 | — 32   |
|  | 160 pp |

ou (3) A Dissolução do Imperialismo.

[27<sup>v</sup>] The Decline and Fall of the Portuguese Monarchy.  
ou — an English supplement.<sup>b</sup>

<sup>a</sup> Carlos Amaro, referido no «Diário de 1913», deu cópias de poemas inéditos de Camilo Pessanha a Pessoa (ver a carta que o «director de Orpheu» remeteu a Macau em 1915).

<sup>b</sup> Esta revista de «índole política» (Ferreira, 2005: 70) ter-se-á transformado numa revista de índole literária. Na entrada do diário de 1913 relativa a 18 de Fevereiro, lê-se: Fallámos do plano da minha revista Lusitania, plano completo, e elle [João Correia de Oliveira] ficou um tanto preso do assumpto, promettendo escrever para um editor do Porto sobre o assumpto (20-19<sup>v</sup>; Páginas Íntimas..., 1966: 35; Escritos Autobiográficos..., 2003: 110 e 411). Mas é o projecto da revista, elaborado por Sá-Carneiro e fac-similado na sua Fotobiografia, que revela a grande mudança de orientação: «N<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> de março — 1914 Ano I | «Lusitania», | revista mensal | Direcção de Fernando Pessoa | Secretario — Mario de Sá-Carneiro | Editor — Côrtes-Rodrigues | Administrador Alfredo Guisado | — Sumario — | Fernando Pessoa Limiar | Camilo Pessanha Versos dum grande poeta inédito. | João Correia d'Oliveira Os Ratinhos | Alfredo Guisado | Sonho de Outonno | Cortes-Rodrigues Cartas para Ela | Antonio Cobeira Lítania a Satan | José d'Almada Negreiros A virgem dos vícios | Fernando Pessoa Além-Deus. | Mário de Sá-Carneiro Eu proprio o Outro» (Dias, 1988: 144). João Correia de Oliveira, «irmão do poeta António Correia de Oliveira, [...] colaborava na revista de Viseu Ave Azul, dirigida pelo nefelibata Carlos de Lemos» (Judice, 1986: 20<sup>n</sup>).

## EUROPA

5 [133G-80<sup>v</sup>]

O que é preciso ter é, além de cultura, uma noção do *meio internacional*, de não ter a alma (ainda que obscuramente)<sup>1</sup> limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter a alma na Europa.

Escrever ao Sá-Carneiro expondo a nova orientação que é preciso tomar.

6 [92L-91 e 92]

Quaes são os problemas que se põem para o portuguez? Como resolve-los?<sup>1</sup>

Europa.

= Programma para os trabalhos da geração nova =

Impõe-se que se crie:

- (1) uma attitude intellectual que, de per si, tenha influencia sobre o publico culto.
- (2) uma determinação de fôrças a reunir e orientações a tomar em determinados campos.
- (3) uma attitude politica determinada.

Isto é, uma criação de:

- (a) uma classe intellectual.
- (b) uma classe de orientadores de dirigentes da sociedade portugueza.
- (c) uma classe mantenedora de uma certa attitude politica contraposta e limitadora da acção politica actual.

Para ser util, uma orientação da geração nova deve conter estes trez elementos. Pode contel-os, r<sup>o</sup>, muito embryonariamente, mas deve logo desde o principio esboçal-os.

Convem, depois, determinar:

- (1) qual a attitude a tomar no campo intellectual.
- (2) qual a attitude a tomar no campo de theorização e propaganda intellectual sobre o meio.
- (3) qual a attitude a tomar politicamente; em que grau, com que intensidade e com que extensão.

Tudo isto deve forçosamente partir da analyse de 3 factores:

- (1) o character do povo portuguez;
- (2) os caracteristicos da civilização actual;
- (3) a direcção<sup>2</sup> da civilização actual.

Isto para que, estudado o character do nosso povo, se possa tentar (1) trazer-o, no que é [91] preciso, até ao nivel da actual civilização; (2) levar-o para além d'ella na orientação que ella vae tomar.

Parece que são cousas que se devem seguir uma á outra e não tratar-se parallelamente. Não é assim. Uma cousa pode depender de certas qualidades, e outra de outras; porque a civilização pode estar n'um ponto e ir passar para outro. E assim será bom, ao passo que se vae educando no povo as qualidades que o põem apto a produzir civilização contemporanea, irem-se educando as que hão de crear civilização futura.

Character do povo portuguez:

- (1) plasticidade de indole (adaptabilidade intellectual<sup>3</sup>)
- (2) ternura como forma sentimental
- (3) instabilidade fundamental da vontade, deficiencias de synergia mais do que de energia. (rapidez e impaciencia na acção)

Caracteres adquiridos (antigos):

- (1) falta de iniciativa (de individualisação do esforço)
- (2) Falta total de cultura e de superioridade intellectual nos dirigentes, assim como de respeito pela cultura nos dirigidos.
- (3) excesso doentio de sentimentalidade e indisciplina total da affectividade.

Estes caracteristicos adquiridos são fructo:

(1) de uma longa decadencia que se seguiu ao periodo das conquistas, e que actua (a) como decadencia, isto é, como factor depressivo, (b) como factor creador de inactividades.

(2) da longa incompetencia administrativa do constitucionalismo, que não soube crear cultura, e, portanto, uma base para o esforço e para a educação.

(3) da propaganda politica republicana, dirigida, nunca para a formação de uma cultura e de um individualismo, mas apenas para a excitação de um sentimentalismo que mais veio indisciplinar a alma portugueza. O pouco proveito [92] que d'aqui veio foi um quebrar de barreiras inuteis, como a da Igreja e a da Monarchia, que deixaram de representar elementos disciplinadores, para collaborarem na anarchia geral. Mas o papel da Republica limitou-se a isso, a remover inutilidades sem que lhes substituisse qualquer cousa de util. Isto é, o seu papel foi puramente revolucionario, e não republicano. Os seus estadistas resolveram incompetentemente os problemas essenciaes, e apenas com soffrivel competencia os secundarios. No que revolucionaria a sua obra foi util; no que constructiva foi nulla; no que administrativa tem tido alguns resultados que se não podem desprezar.

O que ha que crear:

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

(2) uma orientação politica, primeiro destructiva de toda a orientação politica actual, e, de principio — antes de, a seu tempo, se apresentar, nitida, a Nova Idéa politica — uma insinuação no meio politico dos elementos que, atacando-o, são ainda assim, apesar de por isso destructivos, já constructivos por serem uma insinuação de elementos que devem ser (a) anti-sentimentaes, (b) anti-democra-[92]ticos, (c) anti-toda a tradição decadente e depressiva da politica portugueza.

(3) □

A civilização moderna assenta sobre trez elementos principaes e bastantes:

1) base em principios economicos — predominancia do commercio e da industria na esphera das consciencias nacionaes.

2) base em principios scientificos — isto é, idéa de governar e orientar a sociedade cada vez mais norteada em principios de que se toma consciencia intellectual e scientifica. &c D'ahi predominancia dos conceitos *dirigentes*<sup>4</sup>: acção aristocratica, acção educativa, acção da cultura.

3) base em principios mais do que nunca individualistas — atravez de quantas hypotheses e tentativas haja de socialistas e collectivistas, recuos esses e phenomenos de decadencia —, tendendo a valer cada vez mais a iniciativa individual, etc.

A civilização encaminha-se sobre essas bases para:<sup>5</sup>

a)<sup>6</sup> no campo economico: uma orientação cada vez mais scientifica e “dirigida”<sup>7</sup>

b) no campo scientifico: uma orientação fatalmente cada vez mais aristocratica, dada a crescente difficultade intellectual em crear com os problemas modernos.

c) no campo individualista: uma orientação cada vez mais □

7 [55F-25<sup>r</sup> e 26<sup>r</sup>]

#### *Plano europa*

Publicação de obras portuguezas que possam valorizar-nos no estrangeiro. Essas obras serão tanto obras antigas e reconhecidas como obras de escriptores contemporaneos.

As traducções seriam para todas as linguas possiveis; começariam por ser para francez e inglez; seriam para hespanhol, italiano e allemão<sup>1</sup>; a seguir, para russo, hungaro e para as linguas escandinavas<sup>2</sup>. Poderia haver traducções, finalmente, para japonez, dada a influencia que obras europêas teem no Japão.

Em parte essas traducções podiam — sendo de cousas breves ou *seria-veis* — apparecer na revista *Europa*, revista esta que teria uma poesia ou breve obra minha, uma vez eu estivesse conhecido no estrangeiro e isso, por conseguinte, valorisasse a obra.

E, agindo ao contrario, far-se-hia a europeização do paiz mediante publicação do melhor que houvesse no estrangeiro, tendo em vista<sup>3</sup> especialmente a creação do estado equilibrado do senso esthetico e da cultura.

[26] O lançamento *européu* da Revista começaria pelo *interseccionismo*. Seriam naturalmente dedicados ao interseccionismo os 3 ou 4 primeiros numeros da revista. Até ao 6<sup>o</sup> numero poder-se-hia considerar tudo como *preparação*.

A Revista passaria em seguida a ter duas edições — uma portugueza, outra para o estrangeiro. Poderia, mesmo, desdobrar esta ultima em edições em varias linguas, como faz, para fins de propaganda do commercio, a *Revista de Exportação Allemã*.

Outro elemento: as *bibliothecas* “de educação” — genero B[ibliotheca] do Povo e das Escolas. Uma bibliotheca d’estas, elevando o grau de cultura geral, contribuiria para valorizar o meio<sup>4</sup>. Isto é, apesar de o não parecer, de menos importancia para os fins em vista.

8 [22-77<sup>v</sup>]

#### *Europa.*

1. Manifesto.<sup>a</sup>
2. O Marinheiro.
3. O Mundo Interior.
4. As Cinco Chagas de Christo.
5. /Côrtes-Rodrigues/.

/Álvaro de Campos/.

9 [48B-82<sup>r</sup>]

#### *Europa*

##### Outros artigos

1. A Moda — Feminina.  
Masculina.
2. As Salas (Chronica da Sociedade).
3. Os Sports.
4. Os Casos da Rua. (Os Crimes).

<sup>a</sup> Este manifesto será provavelmente o texto n.º 77 (75-68<sup>r</sup>).

42E/211

55F-25

Plano europeu

Publicação de obras portuguesas, que possam valorizar-nos no estrangeiro. Essas obras serão tanto obras antigas e reconhecidas como obras de escriptores contemporaneos.

As traduções seriam para todos os linguas primarias; começariam por ser para francez e inglez; depois para hespanhol e italiano, alemão; e depois para russo, húngaro e para as linguas escandinavas. Poderia haver traduções, finalmente, para japonéz, dada a influencia que obras europeas tem no Japão.

Em parte essas traduções poderiam servir de curso, ou seja, a escriveria - apparecer na revista Europa, revista esta que tem uma pagina a hora de um verso, uma vez se estivesse com o mesmo no estrangeiro - ou, por consequente, valoriam a obra.

E, apuido as outras, far-se-hia a europeização do portuguez mediante publicação do mesmo no estrangeiro, ~~através~~ tendo em vista o desenvolvimento da cultura do estado republicano e a nossa ethica e da cultura.



[55F-25']

42E/212

55F-26

O Lançamento europeu da Revista começaria pelo interesse europeu. Seriam naturalmente dedicados ao interesse europeu os 3 ou 4 primeiros numeros da revista. Até ao 6º numero poder-se-hia considerar tudo como preparação.

A Revista passaria em seguida a ter duas edições - uma portugueza, outra para o estrangeiro. Poderia, assim, ser dada esta ultima em edição em vários linguas, como fogi, para fugir da propagação e commercio, a Revista de Representações Alemãs.

Outros elementos: as bibliotecas "de educação" - genero B.º do Porto, das Escolas. Uma biblioteca d'artes, elevando o grau da cultura geral, ~~valor~~ contribuindo para valorizar o verso. Isto é, apesar de o não parecer, de serem impugnadas para o fim em vista.



[55F-26']



12 [II<sup>14</sup>X-58<sup>v</sup> e 58a<sup>v</sup>]

Março 24, 1915 —

F[ernando] P[essôa] entregou dois artigos (a) e (b) a En[rique] Dieste para publicar em jornaes de Hespanha. Elle disse publicaria traduzindo elle e pondo iniciaes, para dar mais relevo<sup>1</sup>, talvez mesmo iniciaes d'elle.

Recebida, para A[lfredo] P[edro] G[uisado], carta<sup>2</sup> da livraria de Vigo; entregue a L[uiz] de M[ontalvor] para entregar na livraria.

M[ario] de S[á]-C[arneiro] recebeu na typographia 10 exemplares. Foram<sup>3</sup> 1 para José Pacheco, 1 p[ar]a A[lfredo] P[edro] G[uisado], 1 p[ar]a F[ernando] P[essôa], 1 p[ar]a L[uiz] de M[ontalvor]. Foi um p[ar]a H[omem] Christo Filho, como director da *Ideia Nacional*, acompanhado de carta (em papel de *Orpheu*) de M[ario] de S[á]-C[arneiro]. 1 n[umer]o p[ar]a o *Seculo* da noite, com<sup>4</sup> carta de M[ario] de S[á]-C[arneiro] para Oldemiro Cesar (em papel de *Orpheu*). — 1 exemplar para Almada Negreiros. S[á]-C[arneiro] fallou Alberto Barbosa. — (Ant[oni]o Ferro deu nomes assignantes: Chamisso; deu nomes<sup>5</sup> Augusto Cunha e de Aug[usto] Mira da Silva.) De noite F[ernando] P[essôa] fallou de *Orpheu* com Carlos de Oliveira e Santos, que se interessaram muito; lêram-se, na Rua<sup>6</sup>, defronte da Brasileira, trechos, que interessaram, da *Ode Triumphal*.<sup>7</sup>

Março 25.

M[ario] de S[á]-C[arneiro] recebeu 1<sup>a</sup> assignatura — 1000 reis de Victoriano Braga. Foram para a livraria 100 exemplares. A. X[avier] P[into] & C<sup>a</sup> assignariam. Assignou João Duarte.

26 — Até as 7 horas tinham-se vendido 17 exemplares. Simões e cunhado de Guisado assignaram. 1 exemplar para Enrique Dieste, com dedicatória de F[ernando] Pessôa.<sup>8</sup>

[58<sup>v</sup>] 27 — P[ar]a Rocha Martins e Rodrigues Pereira (assignante). M[ario] S[á]-C[arneiro].

13 [II<sup>14</sup>X-58<sup>v</sup>]

*El Tea* — artigo para uma columna.

*El Mundo* — mesmo tamanho.

*La Tribuna* = mais pequeno.

*Jornal da Noite* — nota pequena.

= Carlos de Oliveira — escreve nos jornaes de Vianna.

= Perdigão vae escrever em 3 jornaes do districto de Vizeu.

= Camoezas — na *Fronteira* (e se arranja outros em outros jornaes)

— Domingo. Braz[ileira] 1<sup>h</sup> Jesus Moita<sup>a</sup>

— A.B.C.

14 [II<sup>14</sup>X-58<sup>v</sup>]

Claudio Ametlla

“Casa de América” *Barcelona*

Pio Baroja “Ateneo” *Madrid*<sup>b</sup>

15 [48B-67<sup>v</sup>]

[Março 1915]

Dia 27.

Fallei com A[ntonio] Ferro a respeito da revista. Elle citou varias opiniões, quasi todas adversas; J[orge] Rocha Peixoto disse-lhe que uma “alta individualidade” da nossa terra lhe tinha declarado que a revista era uma revista de malucos, o “orgão dos malucos”.

Dia 28.

Entregue a Jesus Moita o n[umer]o p[ar]a Piolhão (assignante).

<sup>a</sup> Luís de Jesus Moita, junto com António Ferro e Fernando Carvalho Mourão, foi, por ser ainda muito jovem, um dos «paulistas menores» do movimento de Orpheu (ver *Miraglia*, 1992: 198).

<sup>b</sup> Cf. o anexo deste texto no *Aparato Genético*.

16 [O Jornal 3] [6 de Abril 1915]

## Cronica Literaria

ORPHEU — Revista Trimestral de Literatura. —  
— N.º 1 (Janeiro-fevereiro-março 1915) — Depó-  
sitários, Livraria Brasileira, de Monteiro & C.ª,  
Lisbôa.

Como se dê o caso de sermos colaborador desta revista, e como, caso — não a querendo por isso criticar — preferissemos dar uma idéa da sua orientação, faltalmente consumiríamos um impossivel numero de colunas, limitar-nos-hemos a algumas observações, que não constituirão critica nem explicação, mas que visam apenas a orientar no assunto os espiritos curiosos e para quem meia palavra baste.

Como o leitor não sabe, o movimento romantico inglês foi iniciado definidamente pela publicação, em 1798, das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge. Este livro — que contém dois dos maiores poemas de todas as literaturas, o *Ancient Mariner* de Coleridge e a *Tintern Abbey* de Wordsworth — teve por toda a Inglaterra um exito de gargalhada. Entre os que mais riram destacou-se Byron, que, no *English Bards and Scotch Reviewers*, deu a qualquer dos poetas das *Ballads* uma desagradavel proeminencia ao ridiculo. Até ao fim da vida Lord Byron teve sempre mais ou menos sob satira esses dois poetas; mas acontece que a sua terceira faze, que é o seu maior — senão o seu unico — titulo de gloria, foi escrita sob a influencia d'esses dois. Escusamos de historiar como o meio inglês se foi adaptando, e como Wordsworth acabou *Poet Laureate*; o caso de Byron, que morreu antes d'essa adaptação estar feita, resume tudo o que, de ensinamento, estes factos possam sugerir.

Nas sóbrias laudas do seu *Essay Supplementary* a edição de 1815 das *Lyrical Ballads*, Wordsworth escreveu estes periodos:

“Se ha conclusão que, mais do que qualquer outra, nos seja imposta pela revista, que fizemos, da sorte e do destino das obras poeticas, é a seguinte: que todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo *original*, tem tido sempre que criar o sentimento estetico pelo qual ha de ser apreciado; assim foi sempre e assim continuará a ser... Para o que é propriamente seu, ele terá, não só que limpar, **senão** que muitas vezes que abrir, o seu proprio caminho; estará no caso de **Anibal** entre os Alpes.”

Estas palavras pertencem já a Eternidade. Chamamos sobre elas a atenção e o raciocinio do leitor. Não lhe diremos se é a nossa opinião, ou não, que haja homens de genio entre os colaboradores de *Orfeu*. Isso não o auxiliaria a compreender, nem alteraria a decisão do futuro.

Fernando Pessoa

[Outros críticos de Orpheu]

17 [48B-41<sup>v</sup>]

*Rumores d'Aldeia* — S. Martinho das Amoreiras (Alentejo) = artigo de Luiz de Jesus Moita.

*Terra Nossa* — Estremoz — artigo de Carvalho Mourão<sup>a</sup>

*Alma Nova* (Lisboa e Faro) — Bustorff da Silva<sup>b</sup> (A[lfredo] P[edro] G[uisado])<sup>c</sup>

*O Povo* (Lisboa) — L[ui]z de Jesus Moita.<sup>d</sup>

?| D. Francisco de Noronha — escreve em varios jornaes.

[Uma primeira reacção?]

18 [14<sup>4</sup>-33 e 34<sup>r</sup>]

Todo o phenomeno literario — corrente, grupo ou individualidade — é susceptivel de ser considerado, e para ser bem comprehendido tem de ser considerado, sob 3 aspectos differentes. Esses aspectos são o psychologico, o sociologico, e o estetico. Um phenomeno literario<sup>1</sup> é producto de determinado psychismo, ou determinadas psyches — de ahi a /critica/ psychologica. É producto de determinada sociedade — de ahi a /critica/ sociologica. E é producto literario, enfim — de ahi a critica estetica ou literaria<sup>2</sup>, a critica vulgarmente dita.<sup>3</sup>

<sup>a</sup> Assinado por Fernando Carvalho Mourão e publicado a 11 de Abril de 1915. Ver *Júdice* (1986: 70-73).

<sup>b</sup> António Bustorff da Silva (1895-1979) assinou uma carta para o «ignorantissimo General» Pimenta de Castro no número único de *Eh real!* (13 de Maio de 1915), onde Pessoa publicou «O Preconceito da Ordem». Ver a edição fac-similada, com estudo prévio de Manuel Villaverde Cabral, publicada pela editora Contexto em 1983.

<sup>c</sup> Abril de 1915. Ver *Júdice* (1986: 93-95).

<sup>d</sup> *O Povo dos dias 1-4-1915 e 6-4-1915*, na coluna «Zig-Zag», noticia «a versalhada dos rapazes do “Orpheu”».

Ao grupo de poetas e prosadores que apareceram, ha pouco, reunidos na revista *Orpheu* fôram feitas criticas n'estes 3 campos. Não olhemos agora á natureza d'essas criticas. Vejamos apenas que ellas<sup>4</sup> se classificam em qualquer d'aquelles 3 escaninhos. Houve critica puramente literaria<sup>5</sup>; foi a que em geral foi feita. Houve critica psychologica, sobretudo pela consulta, que alguém lembrou de fazer, a dois psychiatras da nossa praça<sup>6</sup>. E tem havido — em relação a referencias varias, vagas ou claras, ao que de doentio, triste □ tal corrente representa, sobretudo pelo se sentir que é obra de novos<sup>6</sup> — critica propriamente sociologica.

Não sorria o leitor dos pomposos nomes<sup>7</sup> de esthetas, psycho[logos] e sociologos, dados a tão debeis emergenciaes intellectuaes como<sup>8</sup> as que se manifestaram no assumpto. Fazemos, a frio e scientificamente, a classificação dos generos de critica possiveis<sup>9</sup>, e que, com effeito<sup>10</sup>, appareceram. Da sua natureza, e da sua procedencia, nem sequer fallarão<sup>11</sup> as paginas seguintes<sup>12</sup>. Seria desrespeito<sup>13</sup> para com o estudioso impessoal d'estes temas, e ridiculo como obra a serio, estar respaldado á ignorancia e incompetencia dos reporters que, entre nós, opinam sobre livros, aos nossos sociologos de columna e meia, e aos charlatães que no nosso meio<sup>14</sup>, representam a sciencia psychiatrica. O pudor intellectual obriga ao silencio.<sup>15</sup>

Por isso o nosso processo será outro, mas com elle [33] a resposta não faltará aos criticos, taes quaes fôram. Porque o nosso processo será simples. Em vez de nos determos com os pobres idiotas que escrevem criticas portuguezas, iremos, nos 3 casos, aos factos<sup>16</sup>. Assim, no caso esthetico, iremos versar o problema geral apresentado pelo apparecimento do interseccionismo, que é o problema das novidades literarias, de todos os tempos e em todas as nações<sup>17</sup>; o problema da expressão complexa, que empregam os novos poetas e prosadores; o problema, finalmente, □. E, ao discutir, esses problemas, reportar-nos-hemos ás criticas que lá fóra se têm feito n'este ponto, áquellas, sobretudo, que chovem<sup>18</sup> sobre os symbolistas; mas<sup>19</sup> não esqueceremos nunca as differenças entre os symbolistas e a nossa corrente. Escolheremos o argumento<sup>20</sup> contra nós no seu grau superior e □; implicitamente procuraremos fixar<sup>21</sup> resposta aos pallidos echos de agitação europêa que a nossa corrente conseguiu balbuciar.

Semelhantemente, no campo psychologico. Em lugar de perdermos palavras com Julio de Mattos e o outro, iremos direitos á critica-mãe, e de uma vez para sempre, escangalharemos a these /escarnida/ pelo charlatão

<sup>4</sup> Provável referência a um artigo n'A Lucta, de 11 de Abril de 1915, parcialmente facsimilado na Edição Crítica de Fernando Pessoa, Coleção «Estudos», volume III, Fernando Pessoa: entre Génio e Loucura (Pizarro, 2007: 208-209).

Max Nordau. Toda a objurgatoria pseudo-scientifica á forma e ao genero da literatura moderna tem sua origem no livro celebre d'esse □

Atravez de Nordau, em todo o caso o melhor expositor de tão frouxas cousas, quedará escripta a resposta aos reflexos pallidos de toda sua attitude que serviu de base critica aos n[ossos] psychiatras de feira.<sup>22</sup>

E como no campo psychologico, e no esthetico, assim tambem no campo sociologico. Será o problema, em seus aspectos geraes, que encararemos, não o que de □ nossos □ arguiram.

No fundo será por mais do que nós que combateremos. É em nome de toda a novidade, de toda a renovação, que ergueremos a voz, e apraz-nos \*vêr fora do pedestal onde collocaremos †† tão depressa os não tirarão

[34]

III

Este opusculo não é destinado a que o leiam os criticos e □ portuguezes.

Escrevemol-o<sup>23</sup> em estylo simples, para não ser como Julio de Mattos ou como □ consegue attingir o que n'elle é dito. Não escrevemos, comprehendase<sup>24</sup>, para a nossa cretinaz jornalistica e literaria, que é incapaz de seguir um raciocinio ou conhecer uma idéa quando a encontra.

A psychologia e a literatura teem tido relações de 3 especies: teem havido os psychologos literarios, á Sainte-Beuve, que busca penetrar □. Seu lema “comprender é amar” grava bem sua attitude. Por sua natureza este genero está fóra do nosso assumpto.

[Esboços de outros artigos criticos]

19 [14<sup>4</sup>-3]

A nova corrente literaria portuguesa, que ha algum tempo se tem vindo esboçando, sem comtudo se reunir e se concentrar, appareceu agora em revista, *Orpheu*. Não é facil dar em poucas palavras idéa do que sejam os principios basilares, extraordinariamente novos e perturbadores, d'esta corrente literaria. Partindo em parte do symbolismo<sup>1</sup>, em parte do saudosismo portuguez, um pouco tambem, sem duvida, do cubismo e do futurismo, esta corrente consegue, porém, realisar uma novidade, e atravez das varias modalidades apresentadas pelos seus diversos poetas e prosadores, pouca relação

parece ter com as correntes de que parte. O primeiro numero de "Orpheu" é quase que um manifesto. O que interessa é a flagrante originalidade da corrente literaria, quer seja nos extranhos e □ poemas de Sá-Carneiro, quer nos, mais suaves e menos □ de Alfredo Guisado, Ronald de Carvalho e Côrtes-Rodrigues, quer no curioso e doentio drama estático de Fernando Pessoa, "O Marinheiro", quer nos graciosos e □ "Frisos" do desenhador Almada-Negreiros, quer nas assombrosas composições com que o volume fecha — essa obra-prima do futurismo que é a Ode Triumphal de Álvaro de Campos, que tem o ruido de uma fabrica ou de um boulevard, e que porcerto só podia ter sido escripta num delirio de febre que, por um prodigio de arte, conseguisse constantemente equilibrar os seus desvairamentos naturaes.

Seja como fôr, é de um extraordinario interesse a nova corrente literaria portuguesa, assim revelada; se, ao que parece, ainda muito está para aparecer, tem-se que ter os olhos sobre Portugal, mais do que sobre outra nação, para ver surgir a nova arte que, atravez de tentativas frustes e blagues parisienses, ha tanto tempo a Europa espera.

Parecendo-se em certos pontos com o symbolismo, em um ou outro com o "saudosismo" portuguez (onde já ha um esboço de acção literaria *absoluta*)<sup>2</sup>, e até, em alguns com o cubismo e o futurismo, a nova corrente portuguesa é comtudo qualquer cousa diferente de todas estas e mais nova e complexa de que qualquér d'ellas.

A principio o que mais extranho parece é o modo-de-expressão dos novos poetas e prosadores portuguezes, que, quebrando com todas as normas tradicionaes, estão creando um novo modo-de-expressão.

[3] Curioso phenomeno o que se está passando em Portugal. Não é da política que se trata agora, mas sim: da literatura. Surprehendeu-nos agora a revista *Orpheu*.<sup>3</sup>

O facto é que não sabiamos que em Portugal existisse este movimento. Mesmo em Portugal, cremos, muita gente o não saberá<sup>4</sup>, ou, antes não o saberia, porque agora<sup>5</sup> ninguem tem o direito da ignorancia.

Estes novos poetas e prosadores portuguezes fallam como que uma outra lingua, um portuguez complexo, extranho, extranhamente colorido e phantasiado. Não ha nada que se lhe compare modernamente. É uma especie de gongorismo sobrio e explicavel.<sup>6</sup>

O que sahirá d'este movimento? Que creou adeptos, não ha duvida; e é comtudo muito recente ainda.

hoje {  
estes {

1. Artigo sobrio, serio, enumerando os collaboradores e esboçando o movimento.
2. Artigo menos sobrio, fallando principalmente da corrente.
3. Artigo fallando levemente<sup>7</sup> da revista e como que admirado.
4. Artigo no genero de 3 mas mais sobrio e breve.<sup>8</sup>

20 [87-30<sup>r</sup>]

Um grupo de novos escritores acaba de lançar uma revista trimestral, "Orfeu", que é uma especie de resumo das varias correntes modernas na nossa literatura. Mesmo que não se concorde com a orientação geral dos colaboradores da nova revista, tem de se lhes reconhecer talento e iniciativa, coisas infelizmente raras<sup>1</sup> entre nós, sobre tudo em assuntos dêstes.

O primeiro numero de "Orfeu"<sup>2</sup>, que temos sobre a nossa mesa, contém<sup>3</sup> variada colaboração das mais características figuras de entre os novos. Inclue<sup>4</sup> versos de Mario de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Alfredo Guisado e Côrtes-Rodrigues, e insere duas poesias futuristas (as primeiras, crêmos, que aparecem entre nós) do malogrado Alvaro de Campos. Em prosa, além da esquisita<sup>5</sup> introdução de Luis de Montalvôr, director da revista, ha um drama num ato de Fernando Pessoa e alguns "Frisos" do illustre caricaturista Almada Negreiros.

A capa de "Orfeu", do lapis de José Pacheco, é curiossissima.

21 [87-31<sup>r</sup>]

Ha algum tempo que se tem vindo accentuando em Portugal um movimento literario<sup>1</sup> muito curioso, e cuja analogia com alguns movimentos do estrangeiro, como o futurismo e o cubismo, não é<sup>2</sup> difficil de constatar. Mas, em justiça se diga<sup>3</sup>, o movimento portuguez é mais complexo do que qualquér

<sup>8</sup> Ver o fac-símile desta página (14<sup>4</sup>-3<sup>v</sup>) na Edição Crítica de Fernando Pessoa, volume VII, Escritos sobre Génio e Loucura (2006, tomo I: 394).

de aquelles; contém, por exemplo,<sup>4</sup> elementos nitidamente symbolistas, ao passo que tanto os futuristas como os cubistas<sup>5</sup> são inimigos do symbolismo.

As poucas obras dos cultores d'este<sup>6</sup> movimento andavam dispersas por varias revistas que, como revistas, não representavam escolas concordantes com elle<sup>7</sup>. Livros d'esses autores havia só trez: *Dispersão* e *A Confissão de Lucio* do snr. Mario de Sá-Carneiro, e *Distancia* do snr. Alfredo Pedro Guisado<sup>8</sup>. Agora finalmente com o apparecimento do 1.<sup>o</sup> numero<sup>9</sup> da revista trimestral "Orpheu", acham-se organizados os elementos da nova literatura.

É natural que o conteúdo de "Orpheu" desorienta muita gente. Mas só alguém de acanhadissima<sup>10</sup> cultura e fraco espirito critico negará quer a originalidade dos poetas e prosadores de que falamos<sup>11</sup>, quer mesmo, o seu real talento.

Este 1.<sup>o</sup> numero<sup>12</sup> include poesias dos snrs.<sup>13</sup> Sá-Carneiro, Alfredo Guisado, Côrtes-Rodrigues<sup>14</sup>, Ronald de Carvalho e Alvaro de Campos, e prosas dos snrs. Almada Negreiros, Fernando Pessoa, e<sup>15</sup> Luiz de Montalvôr. Alguns dos escriptos citados teem<sup>16</sup>, mesmo perante um criterio classico, muito que se admire. Em todo o caso, todas as novas iniciativas são merecedoras de sympathy.<sup>17</sup> Saudamos porisso<sup>18</sup> os collaboradores de "Orpheu", desejando as prosperidades<sup>19</sup> da nova revista.

22 [87-43<sup>r</sup> e 44<sup>r</sup>]

A revista portugueza "Orpheu", cujo primeiro numero appareceu agora, traz consigo o extraordinario interesse de fixar definitivamente uma corrente litteraria que de ha pouco se vem esboçando em Portugal, mas cujos elementos não tinham ainda, que nos conste, conjugado os seus esforços<sup>1</sup> de modo a pôr em violenta evidencia o commun sentido da vida que atravessa aquellas tão divergentes e originaes individualidades.

Este movimento que, agora apparece á superficie de mentalidade portugueza, com a revista de que fallamos, tem, além da belleza do trabalho litterario que apresenta, uma significação superior em que queremos insistir.

Nunca em Portugal tinha apparecido uma corrente litteraria que mostrasse originalidade, não relativa, senão absoluta; isto é, que *excedesse*<sup>2</sup> as correntes litterarias contemporaneas dos outros paizes. Tem havido, é certo, grandes figuras na literatura de Portugal. Mas o mais que ellas teem feito é realisar, com maior o menor intensidade ou originalidade, arte integrada nas correntes europeas da sua epoca. Camões, por exemplo, que é um grande poeta, e, é claro, um poeta original, não trouxe nada de *fundamentalmente* novo para a

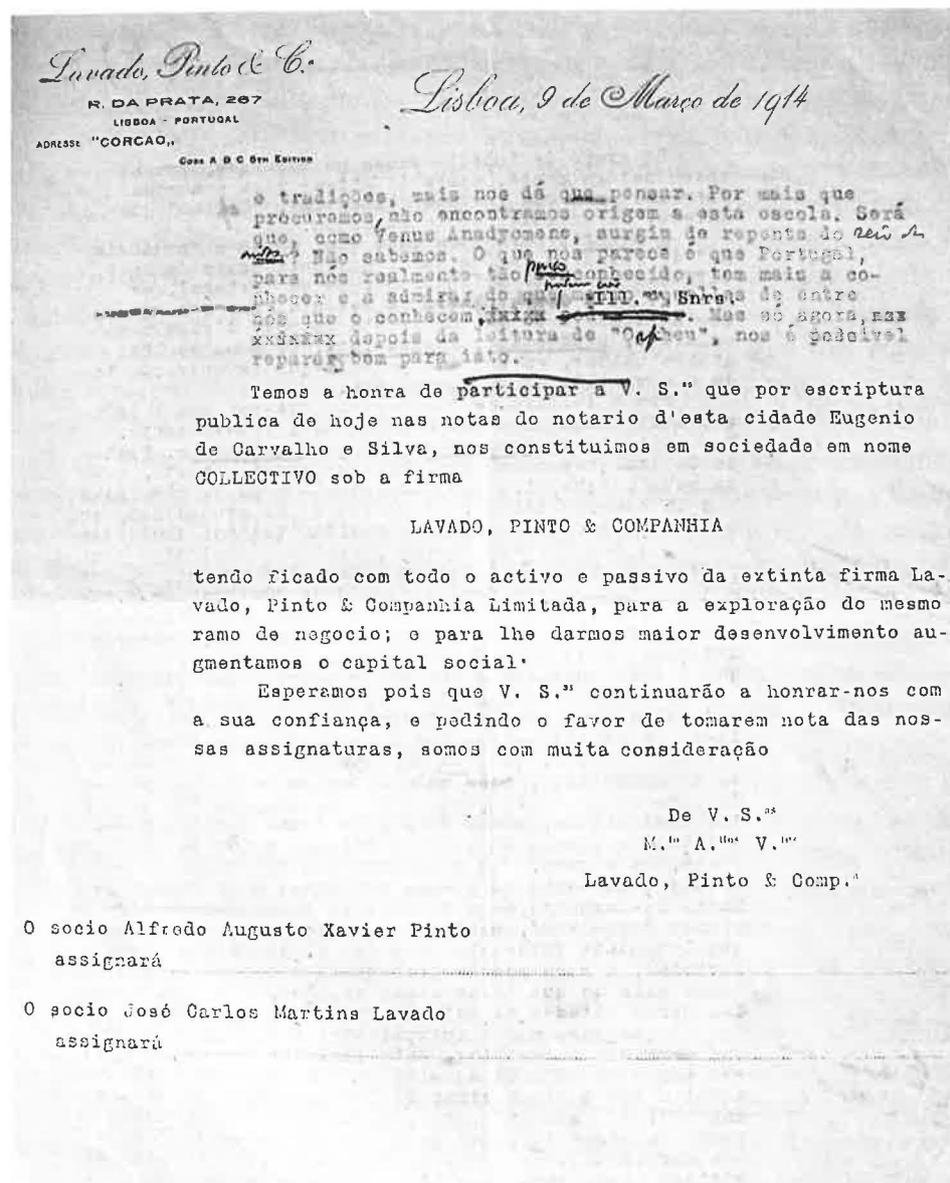
litteratura da Renascença, onde o seu genio estava integrado; apenas com originalidade e intensidade fez uma epopeia nacional em que nenhum elemento ultrapassava<sup>3</sup> os elementos da esthetica do tempo. Anthero de Quental — para citar o outro poeta maximo portuguez — mais não fez, do que tratar com personalidade e dolorosa profundez elementos de inspiração que pertenciam á esthetica do periodo em que viveu.

No caso dos collaboradores de "Orpheu" não é assim. Não queremos dizer que elles são comparaveis a Camões ou a Anthero do Quental, embora a prudencia dicte que nada de absoluto se diga de quem apenas começa a revelar-se. Mas o certo é que, d'esta vez, apparece em Portugal uma corrente litteraria que não só engloba todas as correntes do tempo — o que já seria uma cousa grande<sup>4</sup>, e em Portugal uma cousa nova —, mas as excede e se apresenta com um character absolutamente novo, em relação a qualquer outra corrente ou obra, mas<sup>5</sup> dentro ou fóra dos eu paiz de origem. Ha aqui, n'este primeiro numero de "Orpheu", já bastantes elementos para se poder affirmar isto com segurança. Ha aqui, sem duvida, uma nova forma litteraria, uma nova visão da Realidade e da Vida, uma nova forma de dar expressão ás sensações e aos pensamentos.<sup>6</sup>

Se exceptuarmos a terrivel "Ode Triunfal" de Alvaro de Campos (que<sup>7</sup> é propriamente apenas futurista, [44] se bem que seja futurismo<sup>8</sup> equilibrado, como nunca se vira),<sup>9</sup> todos os outros autores, que se mostram ao publico em "Orpheu",<sup>10</sup> entram na nossa definição.

O mais extraordinario é a grande divergencia de individualidades que uma corrente tão nova já comporta. Ha os poemas de Sá-Carneiro, perturbadores e geniaes<sup>11</sup>, os poemas suaves e doentios<sup>12</sup> de Ronald de Carvalho (brasileiro, segundo nos parece), os heraldicos e brilhantes sonetos de Alfredo Guisado, as lyricas solemnes e liturgicas de Côrtes-Rodrigues, os deliciosos "Frisos", infantis e exóticos (são prosa não desenho),<sup>13</sup> do desenhador José de Almada Negreiros e, finalmente, esse nocturno "drama estático" de Fernando Pessoa, revelação de uma vida interior espantosamente rica, e onde o fogo central de uma tragedia que se passa apenas nos sonhos de trez figuras (ellas proprias talvez tambem sonhos)<sup>14</sup> é contido dentro de uma sobriedade externa difficil de encontrar fóra da Grecia antiga.

É com curioso interesse que aguardamos a continuação d'esta revista<sup>15</sup>. Quaes serão os destinos de tão original corrente litteraria? Decerto que, sejam quaes fôrem<sup>16</sup>, hão de ser qualquer cousa<sup>17</sup> que se não espera e que não poderá deixar de causar surpresa.<sup>18</sup>

[87-45<sup>y</sup>]

23 [87-45]

Um grupo de intellectuaes portuguezes, jovens todos naturalmente, acaba de atirar para o mercado literario uma revista trimestral, "Orpheu"<sup>22</sup> que merece, em verdade, séria<sup>3</sup> attenção.

A priori<sup>4</sup>, para quem sabe que, desde o "saudosismo" de Teixeira de Pascoaes, qualquer cousa de novo, difficil ainda de definir, surgiu em Portugal, era de prever, pelo simples apparecimento<sup>5</sup> da revista, que se tratava<sup>6</sup> de uma manifestação nova d'esse mesmo espirito *saudosista*, *lusitanista*<sup>7</sup>, ou como se lhe queira chamar, em que parece<sup>8</sup> que ia entrando toda a nova literatura portugueza.

Mas a leitura de "Orpheu" trouxe-nos uma impressão muito mais complexa e muito mais interessante. Não se trata de *saudosismo*, ou de *lusitanismo*<sup>9</sup>. Trata-se de qualquer cousa que, logo á primeira vista, não se sabe porquê, tem dois aspectos — o da originalidade e o do cosmopolitismo. Ao contrario do saudosismo, que está fechado dentro de um conceito artistico<sup>10</sup>, que nos seus creadores é<sup>11</sup> com certeza elevado, mas que é estreito como pensamento humano e sobretudo como pensamento moderno<sup>12</sup>, porque é pensamento que não pretende ser senão<sup>13</sup> portuguez, a escola de "Orpheu" (não sabemos se ella tem um nome) é internacionalista<sup>14</sup> por excellencia, resulta de uma synthese de todas as correntes modernas, e de alguma cousa mais, que lhe é proprio, e que é onde consiste o seu maior valor e interesse.

Sem se ler "Orpheu" é impossivel dar idéa do que seja esta nova escola literaria portugueza. Parecendo-se em certos pontos com o symbolismo, (o drama de Fernando Pessoa, que vem em "Orpheu"<sup>15</sup> é um prolongamento do symbolismo, ainda mais complexo mas mais disciplinado<sup>16</sup>), em um outro ponto com o *saudosismo*<sup>17</sup> (ha elementos saudosistas, porém usados de uma<sup>18</sup> maneira nova nos bellos poemas de Alfredo Pedro Guisado<sup>19</sup> e Côrtes-Rodrigues), e até, em alguns, com o cubismo e o futurismo (e estão n'este caso tanto os poemas extranhos e profundos de Mario de Sá-Carneiro, e os trechos de prosa encantadora de Almada Negreiros,<sup>20</sup> como as duas poesias, das quaes uma absolutamente futurista, com que Al[varo] de Campos fecha a revista), a nova escola<sup>21</sup> portugueza é comtudo qualquer cousa mais do que todas essas escolas, e em qualquer das obras citadas ha mais do que nós poderiamos definir.

O que para nós é inexplicavel é a absoluta originalidade<sup>22</sup>, que nos parece ter esta escola<sup>23</sup>. D'onde vem aos seus autores aquelle modo de expressão tão novo, aquella tão curiosa interpretação da<sup>24</sup> vida e das cousas? Raramente, no proprio symbolismo, que tem homens como Verl[aine] e Mall[armé],<sup>25</sup> havia este poder de *sugestão*, que os novos literatos<sup>26</sup> de "Orpheu" nos apresentam.

E o curioso equilibrio, que resulta da nitidez inesperada de algumas phrases juxtapondo-se a esse poder de suggestão<sup>27</sup>, equilibrio que parece, não de uma escola que surge, mas de uma escola já com experiencia [45] e tradições, mais nos dá que pensar. Por mais que procuremos,<sup>28</sup> não encontramos origem a esta escola. Será que, como Venus Anadyomene, surgiu de repente do seio das ondas<sup>29</sup>? Não sabemos. O que nos parece é que Portugal, para nós realmente tão pouco conhecido<sup>30</sup>, tem mais a conhecer e a admirar do que podem crêr mesmo aquelles de entre nós que o conhecem.<sup>31</sup> Mas só agora, depois da leitura de "Orpheu", nos é possível<sup>32</sup> reparar bem para isto.

[Para a divulgação em inglês]

24 [87-34<sup>r</sup>]

In literary matters, Portugal<sup>1</sup> can be said, without exaggeration, to be as far<sup>2</sup> from English readers than China is. Not only are Portuguese literary works unknown in England, but the very chief names<sup>3</sup> of Portuguese literature are unknown. The fault is as much Portuguese as English, of course.

Men like Mr. Aubrey Bell's sometimes do more harm than good<sup>4</sup>. They generally miss the sense and direction of the foreign literature they write of.

But the appearance, at the end of March, of the review *Orpheu* has been an earthquake in Portugal.

The most scandalous elements in *Orpheu* were some of Mr. Sá-Carneiro's poems and Mr. Alvaro<sup>5</sup> de Campo's *Triumphal Ode*.

I am neither myself nor the other.

I am something between the two:

A pillar on the bridge of ennui

Between myself and the other.

Yet he reaches his highest level in *A Inequalavel* (The Unparalleled) of which it is feeble to give an English metrical rendering:

□

The *Triumphal Ode*, though mainly futurist, nevertheless includes<sup>6</sup> elements foreign to futurism proper, and is far more coherent and unified than futurist poems generally are. The<sup>7</sup> bewilderment it caused was, perhaps, all the greater in that it was sufficiently comprehensible to be evidently incomprehensible for the □. It is inconceivable, however, that incomprehensibility of phrases may be attached to the *T[riumphal] O[de]*. That the feelings expressed should be held to be strange and absurd, is quite natural; but that the □<sup>8</sup>

One of the most bewildering facts in the *Ode* were the interjections.

[Para a divulgação em francês]

25 [55E-59]

Les premières années de la République Portugaise ont vu une renaissance littéraire dans le Portugal. Je ne dis pas que cette renaissance soit provoquée<sup>1</sup> par la République, en tant qu'institution. Elle n'a pas protégé<sup>2</sup> les lettres ni les arts; elle n'a pas un caractère intellectuel; elle n'est pas venue susciter directement une renaissance, quelle que ce soit, dans n'importe quel département de la vie publique. Ce n'est que ce qu'on pourrait espérer. Aucun système politique; dans les années qui se suivent à son implantation, ne se manifeste protecteur des arts e des lettres. Aucun système politique ne saurait avoir<sup>3</sup>, dans ces premières années, un caractère intellectuel. Aucun système politique ne pourrait, dans son enfance; que faire, en tant que force directe, œuvre<sup>4</sup> de dissolution et désintégration<sup>5</sup> dans les couches sociales où l'art et la pensée ont leur sol.

Le fait de ce que la République Portugaise n'a rien fait, en tant qu'institution, en faveur des arts et des lettres, ne prouve rien donc, contre elle; ce n'est qu'un phénomène<sup>6</sup> d'ordre général.

Mais, en tant que phénomène<sup>7</sup> révolutionnaire, la R[épublique] P[ortugaise] a eu un autre rôle envers l'intelligence portugaise. En tant qu'institution elle n'a eu qu'un rôle politique; il n'importe guère de savoir si ce rôle a été bon ou mauvais; aussi n'est ce ce qui nous concerne.

En tant que révolution, elle a produit l'effet que toute révolution doit produire<sup>8</sup>, si le milieu est apte à ce que est effet se produise en lui. Elle a apporté ce ferment de vie et d'espoir, cette agitation féconde qui caractérise toutes les enfances de toutes les institutions<sup>9</sup>. Ceci, qui est un élément de vie, est forcément un élément de vie intellectuelle. Elle a provoqué en outre, à

côte de cette agitation, le trouble, le malaise, l'angoisse qui naissent forcément dans une période où tout se détruit, où tout sombre, où les vieilles choses s'en vont, et où le lendemain n'est jamais clair.

Il ne s'ensuit pas que toute révolution doive produire ces effets dans la société<sup>10</sup> où elle a eu lieu. Les effets ne se produisent qu' lors qu'il y a, dans cette société, la base intellectuelle sur laquelle ce nouveau ferment puisse agir.<sup>11</sup>

Au Portugal cette base intellectuelle existait évidemment<sup>12</sup>, puis que un mouvement intellectuel a résulté. C'est vrai que ce mouvement intellectuel est resté, □

Nous allons examiner □

Il y a aujourd'hui au Portugal, outre quelques lambris de veilles courante littéraires qui n'ont ni d'intérêt ni d'originalité, outre les □ littérateurs<sup>13</sup> qui ne sont que les journalistes de l'art, outre quelques figures de valeur — tel Guerra Junqueiro □ qui appartiennent à d'autres périodes et à d'autres types mentaux, — outre [59] cela, il n'y a<sup>14</sup> aujourd'hui au Portugal que deux courants littéraires, d'ailleurs très bien définis, d'autant plus qu'ils se sont réunis autour de deux revues littéraires, *A Aguia*, à Porto, *Orpheu* à Lisbonne.

Cet article, dont le but n'est que de faire soulever quelque intérêt pour la littérature<sup>15</sup> portugaise contemporaine, ne traitera que ces deux courants. Le reste, ou est vieux, ou n'est rien. Mas ces deux écoles littéraires (osons le mot exilé<sup>16</sup> d'école) ont toutes deux une forte originalité, et des caractères d'originalité même devant l'étranger qui les rendent intéressantes.

La première de ces écoles se groupe autour de la revue mensuelle *A Aguia* (L'Aigle) publiée à Porto. Cette revue, dont le commencement a été très modeste, est arrivé à produire une société, aujourd'hui à base économique assurée, la Renaissance Portugaise, qui a déjà publié de nombreux livres. Pas tout ces livres ne sont dans le sens de ce qui caractérise<sup>17</sup> l'école. Mais le fait reste que □

La base de la ren[aissance] port[ugaise] est l'orientation littéraire que Teixeira de Pascoaes, son poète principal, a appelé le *saudosismo*. Ce mot n'est pas une définition. Rien de ce qui caractérise<sup>18</sup> l'école ne saurait<sup>19</sup> être contenu en lui.

[*Outras vozes*]

26 [12<sup>2</sup>-1<sup>1</sup>]

A[ntonio] Mora (Orpheu)

Bemditos sejam elles, que em sua seiva viva, rejuvenescem o caule<sup>1</sup> gasto da nossa duvidosa literatura. Elles trouxeram para o sordido<sup>2</sup> festim da consciencia nacional o aprazimento florido dos seus manjares novos. Fôram recebidos como truões que se quizessem intrometter no sequito de um enterro, e enterro deveras parece esta funebre marcha<sup>3</sup> de titeres tristes que é o deslisar diario da nossa vida nacional.

Ninguem os pôde apreciar. Critica, não a ha. Cultura, não □

27 [20-81 e 82<sup>1</sup>]

Ant[onio] Móra — Lix.

Orpheu.

De mais a mais, o que o critico deve distinguir, com curioso cuidado, é o confuso do complexo. Nem deve cair nesse erro crasso, que é vulgar naquelles que procuram seguir os classicos, sem lhes terem comprehendido assaz o espirito da Obra, que consiste em crêr que o estylo<sup>1</sup> simples é o melhor de todos, o que<sup>2</sup> é certo, mas não reparando em que não ha só um estylo simples, porém varios: que a simplicidade não é uma, mas de diversas especies.

Ha, por certo, um modo simples de dizer as cousas; se essas cousas, porém, fôrem, de sua natureza, complexas, não hão de ser ditas de tal maneira que uma simplicidade de expressão as torne simples, pois que, se são complexas, faze-las parecer simples é exprimi-las mal. O espirito de um Dante ou o de um Shakespeare, porque tem herdado seculos de accumulações christans, tem outra complexidade que não o espirito de um Homero, ou mesmo de um Vergilio. O que o critico sagaz exige de um Dante ou de um Shakespeare não é que escrevam na simplicidade de um Homero ou de um Vergilio mas sim que escrevam exprimindo com a clareza que couber aquellas cousas que pensam.

A simplicidade, além de ser diversa consoante os individuos, comporta, fóra isto, diversos aspectos absolutos. Uma cousa pode ser expressa simplesmente, pela razão que de sua natureza é simples; pode ser expressa simplesmente porque seja traduzida directamente como é sentida, sem que se procure ajusta-la a qualquer ideal de esthetica estranho á cousa sentida; e pode ser expressa simplesmente por ser sujeitada a um tal criterio esthetico, a um criterio esthetico que imponha a preocupação da simplicidade.

[81<sup>r</sup>] Succede que se algum peccado pesa sobre os litteratos de Orpheu, elle é o de se exprimirem com demasiada simplicidade. Relatam uma cousa tal qual a sentem, sem procurar ajusta-la á comprehensão dos outros, nem subordiná-la a qualquer criterio esthetico. Quando o senhor Sá-Carneiro diz que “sente as cores noutras direcções”<sup>a</sup>, pecca, se pecca, por uma excessiva simplicidade. Não lhe ocorreria dizer que sente as cores em outras direcções se effectivamente — talvez por qualquer desarranjo de sentidos, o que concedo possa ser — effectivamente assim não sentisse<sup>3</sup> as côres, por uma transmutação sensional exquisita. E que as não sinta assim, mas apenas imagine que as sinta, tem o direito do artista de imaginar o que não é, que outro não é o direito que tem Shakespeare de crear um Hamlet que não existe, nem outro é o direito fundamental dos artistas □

F. Pessoa: Começo neste momento, etc.<sup>b</sup>

Aqui, sem embargo, a phrase é de uma simplicidade calva. O sentimento expresso é que é complexo □

Quando o senhor Alfredo Pedro Guisado diz “Deus, longo caes em mim”<sup>c</sup>, eu comprehendo-o perfeitamente, nem creio que o não comprehenderá a creatura que se tivér dado ao trabalho de estudar as litteraturas antigas e as modernas, versando, com mão diurna e nocturna, as paginas differentes de quantos poetas teem ornado com a sua dolorosa gloria, as paredes nuas de este triste mundo. “Deus, longo caes em mim” é uma sensação directa, de origem imaginativa, sem duvida.

O que é preciso é compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que elle nos siga. A mor parte da

<sup>a</sup> No conto «Eu-Próprio o Outro».

<sup>b</sup> Segunda [veladora]. — ... Ereis feliz, minha irmã? | Primeira. — Começo neste momento a tel-o sido outr’ora... — Trecho do drama estático O Marinheiro, publicado em Orpheu, n.º 1.

<sup>c</sup> Deus, longo cais em mim, donde outras naus singrando | Conduzem para o Longe o meu não existir. — Versos do poema «Salomé», publicado em Orpheu, n.º 1.

gente não sabe lêr, e chama [82<sup>r</sup>] a adaptar a si o que o autor escreve, quando, para o homem culto, comprehender o que se lê é, ao contrario, adaptar-se ao que o autor escreveu. Pouca gente sabe lêr, os eruditos, propriamente taes, menos que ninguem. Como no primeiro folheto demonstrei, os eruditos não teem cultura.

Devo a minha comprehensão dos litteratos de Orpheu a uma leitura atturada<sup>4</sup> sobretudo dos gregos, que habilitam quem os saiba ler a não ter pasmo de cousa nenhuma. Da Grecia Antiga vê-se o mundo inteiro, o passado como o futuro, a tal altura emerge, dos melhores cumes das outras civilizações, o seu alto pincaro de gloria creadora.

28 [26-57]

Semelhantemente, no campo ideativo, quanto ao *weltanschauung* essencial, a escola de Lisboa pretende ir além do metaphysismo dos saudosistas. Estes querem, quando muito, unir o christianismo e o paganismo<sup>1</sup>. Os sensacionistas procuram, pondo de parte o □ e doentio sentimentalismo christista, realizar o *paganismo transcendental*, isto é, a attitude pagã alargada<sup>2</sup> pelas esferas christãs, *mas não perturbada por ellas*.

Queremos firmar, em arte, um *weltanschauung* de accordo com o paganismo mystico que nos caracteriza como raça, despindo á alma nacional o seu ultimo [57] disfarce — o saudosista — o seu disfarce humanitario (quando nós não somos humanitarios), o seu disfarce buddhista ou pseudo-buddhista.

#### A Escola de Lisboa.

Introducção a uma leitura de Orpheu.

Fomos recebidos como o foi Anthero, á gargalhada. Chamaram-nos doidos, como chamaram doido a Anthero, e parvos, como José Feliciano de Castilho lhe chamou, num pamphleto, aliás, escripto não sem espirito.<sup>3a</sup>

<sup>a</sup> A Águia no Ovo e nos Astros: sive a eschola coimbrã na sua aurora e seo zenith, por um lisboeta convertido [José Feliciano de Castilho]. Rio de Janeiro: Typ. Do Commercio de Pereira Braga, 1866 (reprod. in: Bom Senso e Bom Gosto: a questão coimbrã. Alberto Ferreira e Maria José Marinho (compil.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, volume IV, 1989: 93-170. Cf. a referència, na carta de Álvaro de Campos para o director do Diário de Notícias (4 de Junho de 1915), aos significativos pamphletos de José Feliciano de Castilho, que, aliás não era nenhum idiota (21-122<sup>r</sup>).


 Frederico Reis - Folheto <sup>146.3</sup>  
 O nome de escola, o nome (aparentemente de escola) de "sensacionismo", o termo de equal suggestão "neo-classicismo" - tudo isto falsêa, desvirtua e, mesmo, humilha a corrente de que ora tratamos.  
 Uma escola literaria - no mais lato dos sentidos - é um movimento em que os autores, à parte diferenças individuaes, que são tanto maiores quanto maiores elles são, teem um fundo commum de inspiração, um modo commum de inspiração.  
 Assim, a chamada escola de Lisboa tem, em todos os seus membros, o fundo commum de cosmopolitismo, de racionalismo [3] e de tendencia philosophica. Anthero, Guilherme Braga, G[uerra] Junqueiro, Gomes Leal - todos elles pertencem realmente a essa "escola" e teem, sendo grandes as divergencias individuaes, esse fundo commum.  
 Ora não ha fundo commum nos trez poetas Alb[erto] Caeiro, R[icardo] Reis e Alvaro de Campos, para' não fallar no precursor d'elles, Cesario Verde.  
 Não ha *um* movimento, ha trez; cada poeta representa um. Ha os antagonismos, como os de R[icardo] Reis e Alvaro de Campos. Caeiro é um puro naturalista, a sua nudez extraordinariamente vizivel. R[icardo] Reis é um grande, o unico, neo-classico. Alv[aro] de Campos é o que os futuristas [4] quizeram ser, e mais alguma cousa, o poeta de Sensações e só de sensações, e do pensamento<sup>2</sup> e do sentimento como sensações apenas.  
 Mas não ha duvida que Alberto Caeiro despertou tanto em R[icardo] Reis como em Alv[aro] de Campos a poesia que elles continham em si. Alb[erto] C[aeiro] não é um chefe de escola, pois, visto que os seus "discipulos" o não seguem. Caeiro é um fecundamento de alma, um libertador de inspirações, um individualista. É outra cousa, muito maior, muito mais alta e nobre, e [4] muito mais alto colloca o Mestre jovem e glorioso.  
 O effeito da obra de Caeiro sobre R[icardo] Reis e Alv[aro] de Campos foi o de uma paisagem totalmente nova<sup>3</sup> que contemplassem, que lhes despertasse as almas, mas a cada um a sua, a cada um segundo as suas tendencias e faculdades.

Quanto a mim, eu sou, teem  
 uma poesia propria, a minha  
 chamada *deus*  
 em todos os  
 de racionalismo

PREZA J BISS  
 TYPOGRAPHICA EDITORA  
 OFFICINAS A VAPORE  
 RUA DA CONCEIÇÃO DA GEORGIA 40  
 LISBOA  
 38

[14<sup>6</sup>-3<sup>1</sup>]29 [14<sup>6</sup>-3 a 17<sup>1</sup>]

[circa Julho 1915]

Frederico Reis — Folheto.<sup>a</sup>

O nome de escola, o nome (aparentemente de escola) de "sensacionismo", o termo de equal suggestão "neo-classicismo" — tudo isto falsêa, desvirtua e, mesmo, humilha a corrente de que ora tratamos.

Uma escola literaria — no mais lato dos sentidos — é um movimento em que os autores, à parte diferenças individuaes, que são tanto maiores quanto maiores elles são, teem um fundo commum de inspiração, um modo commum de inspiração.

Assim, a chamada escola de Lisboa tem, em todos os seus membros, o fundo commum de cosmopolitismo, de racionalismo [3] e de tendencia philosophica. Anthero, Guilherme Braga, G[uerra] Junqueiro, Gomes Leal — todos elles pertencem realmente a essa "escola" e teem, sendo grandes as divergencias individuaes, esse fundo commum.

Ora não ha fundo commum nos trez poetas Alb[erto] Caeiro, R[icardo] Reis e Alvaro de Campos, para' não fallar no precursor d'elles, Cesario Verde.

Não ha *um* movimento, ha trez; cada poeta representa um. Ha os antagonismos, como os de R[icardo] Reis e Alvaro de Campos. Caeiro é um puro naturalista, a sua nudez extraordinariamente vizivel. R[icardo] Reis é um grande, o unico, neo-classico. Alv[aro] de Campos é o que os futuristas [4] quizeram ser, e mais alguma cousa, o poeta de Sensações e só de sensações, e do pensamento<sup>2</sup> e do sentimento como sensações apenas.

Mas não ha duvida que Alberto Caeiro despertou tanto em R[icardo] Reis como em Alv[aro] de Campos a poesia que elles continham em si. Alb[erto] C[aeiro] não é um chefe de escola, pois, visto que os seus "discipulos" o não seguem. Caeiro é um fecundamento de alma, um libertador de inspirações, um individualista. É outra cousa, muito maior, muito mais alta e nobre, e [4] muito mais alto colloca o Mestre jovem e glorioso.

O effeito da obra de Caeiro sobre R[icardo] Reis e Alv[aro] de Campos foi o de uma paisagem totalmente nova<sup>3</sup> que contemplassem, que lhes despertasse as almas, mas a cada um a sua, a cada um segundo as suas tendencias e faculdades.

<sup>a</sup> A Frederico Reis também está atribuído um texto sobre Ricardo Reis (21-110; cf. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, 1966: 386-387). Em carta de 18 de Julho de 1914, Sá-Carneiro escreve a Pessoa: Gostaria muito, se fosse possível, conhecer o que sobre mim (e sobretudo o interseccionismo e Caeiro R. C.<sup>a</sup>) o mano Reis escreveu. Mas sei bem que isso não será possível (115<sup>5</sup>-40<sup>r</sup>).

Não quer isto dizer que fôsse só esta a influencia de Alb[erto] Caeiro. Na obra dos dois influenciados ha-de haver traços da “paysagem” que os despertou. E com effeito a meudo aparecem, nas obras [5] (tão diversas!) de R. Reis<sup>4</sup> e Alvaro de Campos, trechos, phrases, modos de vêr e de dizer<sup>5</sup> que são écos alterados da voz límpida do Mestre.

Poristo<sup>6</sup> tudo, e na urgencia de um nome que a todos englobe, mas sob a necessidade e consciencia de tentar de assignar um tal nome, decido chamar a esse movimento a “escola de Lisboa” (como á outra se chamará de Coimbra) ditas as razões que exponho a seguir.

[5] De commum a todos os poetas aqui estudados é o serem de Lisboa, nados e creados. Depois, Lisboa é a unica cidade portugueza a que se pode chamar “grande” sem ser<sup>7</sup> forçoso que se ria do adjectivo<sup>8</sup>. É o unico centro portuguez<sup>9</sup> onde entrou um grau superior de cosmopolitismo<sup>10</sup>. É o unico lugar de Portugal onde alguma cousa da febre de processos modernos appareceu. Ora precisamente o que caracteriza tanto Caeiro, como R[icardo] Reis, como Alvaro de Campos, creio, de [6] o outro grupo — tão diff[eren]te! — de literatos que estudarei é que a sua attitude é tomada como que para a Europa toda e não para Portugal. Tem uma bagagem de vistas e de attitudes que é a de quem sabe que está creando arte, não para um paiz, mas para uma epoca e para uma civilização. É difficil explicar como se conclue isto a quem ignore as obras que estudaremos. Quem as ler percebe-me logo e concorda [6] comigo. Isto é argumento e, portanto, impossivel<sup>11</sup> de *provar*, ao mesmo tempo que é desnecessario proval-o.

Todos os membros da Escola de Lisboa dão a impressão de que fallam em<sup>12</sup> voz alta, para que toda a Europa oiça. Um<sup>13</sup> movimento como a R[enasença] Portugueza, por exemplo, é todo em surdina, em segredo. Não ha só regionalismo, ha, como no passo diria Fernando Pessoa<sup>14</sup>, consciencia de regionalismo.

Depois — e eis aqui o [7] principal, os saudosistas perderam o contacto com a poesia do seculo, lá de fóra. Ninguém diria que houve<sup>15</sup> symbolismo e que ha futurismo /etc./ lá fóra ao lêr qualquer dos saudosistas.

A evolução saudosista — quer dizer, a evolução até ao saudosismo — foi feita<sup>16</sup> dentro de portas<sup>17</sup>, *intra muros*, com materia apenas lusitana. O fundador da corrente, Antonio Nobre, tinha as vezes ele-[7]mentos, puramente accessorios, de symbolismo. Esses desaparecem no seguinte<sup>18</sup>. Só as leituras de Anto se apegaram. Esse desenvolveu algumas e aprofundou<sup>19</sup> até dar o saudosismo. Não se entenda n'estas palavras uma critica fundamente adversa, nem um desconhecimento quér do valôr, real e profundo, dos saudosistas, nem da sua utilidade social como influencias patrioticas. Mas repare-se que timbramos<sup>20</sup> [8] apenas em apontar que elles são, na sua inspiração, assim

como na sua orientação de conjuncto, estreitos, regionalistas<sup>21</sup> e — vá lá a verdade — estagnados.

Não comprehenderam elles que ha um nacionalismo mais largo e verdadeiro que é o que marca o seu logar na civilização contemporanea estando sob elle e não affastando-se. Os saudosistas viraram costas aos movimentos do seculo. Não [8] se integram n'elles. Estão aparte. Por mais que se queira favorecel-os na critica, ocioso é negar que isto implica uma inferioridade, fatalmente.

Como o leitor decerto sabe, lá fóra chocam-se (na vida, nem sempre se chocam — as vezes existem em harmonia<sup>22</sup> lado a lado) duas tendencias — a tendencia egotista, que começou nos symbolistas, e a tendencia vitalista (chamemos-lhe assim) que, oppondo-se [9] a esta, procura desviar o seu interesse dos detalhes minimos (a que aquella se applica †) da vida do espirito, para cantar, ou a Natureza ampla, livre e fecunda, ou o progresso ruidoso, implacavel, na apparencia pouco poetico, o espaço, a lucta do homem contra a natureza, o trabalho, as civilizações. D'esta segunda tendencia — a dominante agora — temos exemplos das novas obras de fóra — de uma [10] na poesia da Condessa<sup>23</sup> de Noailles, da outra na tendencia<sup>24</sup>, mais do que na realização, dos futuristas e de outros grupos analogos.

Ora os saudosistas não pertencem a nenhum grupo d'estes. São poetas da Natureza, é certo, mas á romantica, da Natureza espiritualizada, transcendentalizada, vista atravez do espirito humano e attribuindo ás cousas qualidades do espirito humano. Esta corrente — como magistralmente provou Fernando Pessoa, [11] que com ella esteve ninguém sabe como nem porquê — é um prolongamento direito e logico do romantismo. Tem valôr porisso; é realmente vizivel, porque com effeito não fica no romantismo como estava, prolonga-o realmente, continúa-o, leva-o<sup>25</sup> até ao seu maximo. Mas, por verdade que tudo isto seja, resta apontar que, porisso, chegou tarde. Prolongar o romantismo depois do romantismo estar morto ha ½ seculo não terá o seu [11] quê de absurdo? Anthero estava bem, porque prolongou o romantismo na epoca consciente e precisa. Porisso é Anthero um poeta completo; é dos taes que falla alto, para a Europa toda, para a civilização em geral. O saudosismo, partindo talvez de Anthero, no fundo, devia ter apparecido logo para poder apparecer no seu tempo e na mesma altura com referencia á civilização contemporanea. [12] É estreito porque chegou tarde; o seu isolamento é fatal, tinha que se dar. Como não se devia elle isolar, se nada o liga ao presente da Europa civilizada?

De tudo isto, não resulta que Pascoaes e C[orrêa] de O[liveira]<sup>26</sup> não sejam grandes poetas<sup>27</sup> (certas reservas feitas, sobretudo para quem ler o estudo escassamente \*lizongeiro de Fernando Pessoa); mas maiores<sup>28</sup> seriam

se \*timbrassem em pertencer ao seu tempo, se não se puzessem n'um pászado, verdade [12<sup>v</sup>] seja que não muito afastado, mas um passado em todo o caso.

Ora precisamente o que a escola de Lisboa tem — e que dá razão ao nosso grande, ao nosso legitimo e sagrado orgulho — é essa qualidade essencial que os saudosistas não possuem. Vimos que ha dois grandes movimentos contemporaneos na literatura — ou pelo menos na poesia — europêa actual. Dissemos que um busca a [13<sup>v</sup>] Natureza como um □ que os romanticos não tiveram, que se pode dizer que elles desvirtuam, se elles não houvessem vivido antes de haver esse novo sentimento; e que<sup>29</sup> o outro procura analysar a vida do espirito, corrigir de perto os seus mais fragmentarios estados,<sup>30</sup> analysar as suas mais vagas e transitorias Sensações. Pois bem! O que todos esses poetas<sup>31</sup> [13<sup>v</sup>] de lá fóra tem querido e querem fazer quanto á natureza, fel-o, de uma vez para sempre, com uma originalidade, uma virilidade e uma sublimidade para que não [ha] adjectivos ainda, o assombroso Alberto Caeiro, nome sagrado esse, o do maior poeta da lingua portugueza, o do mais alto creador que, na literatura, Portugal deu ao mundo!

E, quanto ao movimento, que no seu inicio deu<sup>32</sup> o [14<sup>v</sup>] symbolismo — eil-o *perfeito*, completo, dado de vez como ainda lá fóra ninguem o déra, nas suas fórmas,<sup>33</sup> por Fernando Pessoa e Mario de S[á]-C[arneir]o. Fernando Pessoa representa a superação final, a culminancia da auto-analyse<sup>34</sup>, a “consciencia das cousas” como dizia Amiel levada ao extremo, ao ultimo e sublime grau. Verhaeren e Gustave Kahn são a infancia de<sup>35</sup> Fernando Pessoa. Semelhantemente o que lá fóra ninguem proficientemente fazia, com mera intuição ou d'outro modo, a [14<sup>v</sup>] materialização das sensações, a carnalização do espirito, eil-o feito com grandeza maxima, com perfeição inegalavel pelo genio doudo de M[ario] de Sá-Carneiro.

Mas desçamos a detalhes, mas mais longe. Veremos que para cada esboço de lá fóra, para cada preocupação ou tarefa que lá fóra não consegue exprimir-se temos (por qual razão, não sei<sup>36</sup>) um poeta que a realiza. Outra attitude contemporanea é a busca da composição clássica. [15<sup>v</sup>] Ninguem lá fóra a déra, e apertadamente a buscara. Mas deu-a, de vez, a uma altura incalculavel, de um modo *certo* e justo como mal se pode esperar, [como] a alma gigantesca e pagã de Ricardo Reis. E os futuristas, que não haviam conseguido devéras e a valêr metter nos seus versos, de modo eterno e moderno, abstracto, a vida actual,<sup>37</sup> completa, scientifica, ruidosa e productiva, vêm o seu ideal<sup>38</sup> [15<sup>v</sup>] realizado, realizado completamente, inultrapassavelmente pelo genio febril, nervoso de Alvaro de Campos, que na sua enorme Ode II<sup>39</sup> triumphou de<sup>40</sup> uma vez para sempre de todos os varios<sup>41</sup> futuristas por acabar, que na França, na Italia e na Inglaterra não conseguem dizer o que querem.

Quem, com dois dedos de intelligencia e quatro de vêr como pela 1<sup>a</sup> vez adentro de \*algo, \*ensina ao artista o que dizer? [16<sup>v</sup>] O nosso desprezo, desde já, para a utilização, ou sectaria ou nulla<sup>42</sup>, de quem o \*ensina \*instructivo.

Nunca a alma portugueza valeu tanto! Até os saudosistas que, como demonstrei, estão fóra da época, ultrapassam uma<sup>43</sup> corrente de lá fóra; essa arte é uma arte estreita, mas eles elevaram-a, transcenderam-a — isso é constatavel. Extendamos [o] impulso nacional que até no seu ponto [16<sup>v</sup>] mais baixo passa além do que a Europa fez<sup>44</sup>, cria, é novo, original, grande<sup>45</sup>, realmente grande!

A proposito: se quizerem mais um argumento contra a *oportunidade* e o *valôr moderno* do saudosismo, vejam: ao passo que o valôr individual das figuras da Escola de Lisboa é maior que o dos seus precusores nas varias correntes a que pertencem, o do saudosismo, é inferior, pois ninguem quereirá dar Pascoaes, [17<sup>v</sup>] Jayme Cortesão, Mario Beirão, A[ntonio] C[orrêa] de O[liveira] por maiores do que Goethe, Shelley ou mesmo Hugo.<sup>46</sup>

## II

(os precusores)

[Panfleto contra Orpheu]

30 [87-41]

Acaba de aparecer p'ra ahi o segundo' numero d'uma revista de *mulheres* chamada *Orpheu*, empestando a atmospheria e até as proprias pedras bradam ao ceu por causa d'aquillo.

Os *sucios*, trajando de artistas, que andam por ahi a fingir<sup>2</sup> de homens por fóra □

Ou não terá essa expulsão relação com a expulsão — comica ainda — de certo<sup>3</sup> rapazito americano?

E depois chama-nos maus se lhe chamamos *uma<sup>4</sup> revista de mulheres*.

Invertidos a querer crear uma literatura social, é a primeira vez que se vê desde que o mundo é mundo.<sup>5</sup>

[41] O que toda esta cáfila de degenerados pensa fazer com a s[ua] literatura não se sabe!

É para que o publico os conheça. É preciso que saiba quem é que está lendo.<sup>6</sup>

31 [14<sup>4</sup>-26, 35 e 36] [circa Julho 1915]

*Pamphleto contra Orpheu.*

1. Anormalidade dos sentimentos.
2. Confusão ideativa.
3. A expressão "orpheica".
4. □

Um artista a valer procurava dar toda<sup>1</sup> a *impressão* d'esses gritos sem se servir do expediente grosseiro de pôr os gritos em typo cada vez maior.

Do mesmo modo, no *Manucure*<sup>a</sup> o sr. Sá-C[arneiro] inseriu annuncios de coisas futeis. Ora sem duvida que seria genial cantar o annuncio, mas<sup>2</sup> o interessante era fazel-o sem inserir esses annuncios em typo [26<sup>6</sup>] quase de cartaz!

5. A vontade de irritar, que nenhum verdadeiro artista sente, ainda que possa irritar sem querer, é nitida □ na carta á *Capital* sobre o desastre do dr. Af[fonso] Costa, etc.<sup>b</sup>

Sentem-se fracos, talvez<sup>3</sup> mesmo duvidosos do seu talento e procuram, obtendo o<sup>4</sup> escan[da]lo, dar a si proprios a sensação de celebridade.

O Marinheiro do sr. F[ernando] P[essoa]<sup>5</sup> é de partir a cabeça mais solida. Ninguém percebe nada, salvo, aqui e alli, umas frases que era melhor não perceber. Em todo o caso, o sr. tem [35<sup>5</sup>] a grande vantagem de não cometer immoralidades nem espalhafatos. É deploravel como indicação<sup>6</sup> de um estado mental, mas não é irritante ou nojento.

<sup>a</sup> Trata-se de um dos «Poemas sem suporte» publicado em Orpheu, n.º 2. Ver o fac-símile da reacção do jornal O Século Cómico no compêndio organizado por Manuela Nogueira (2005: 80), Fernando Pessoa, *Imagens de uma Vida*.

<sup>b</sup> Datada de 6 de Julho de 1915 (ver «Correspondência»).

*Página de Manucure (Lisboa — Maio de 1915)*

*Poemas sem suporte — Mario de Sá-Carneiro*

105

— O' emotividade zebrante do Reclamo,  
O' estética futurista — *up-to-date* das marcas comerciais,  
Das firmas e das taboetas!...

LE BOUILLON KUB

VIN DÉSILES

BELLE JARDINIÈRE

FONSECAS,  
SANTOS & VIANNA

HUNTLEY & PALMERS

“RODDY”

*Joseph Paquin, Bertholle & C.<sup>te</sup>*

LES PARFUMS DE COTY

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

CRÉDIT LYONNAIS

BOOTH LINE NORDEUTSCHER LLOYD

COMPAGNIE INTERNATIONALE DES WAGONS LITS

ET DES GRANDS EXPRESS EUROPÉENS

E a esbelta singeleza das firmas, LIMITADA.

Tudo isto, porém, tudo isto, de novo eu refiro ao Ar  
Pois toda esta Beleza ondeia lá também:

Diga-se, com intima justiça, que o mesmo se applica a alguma poesia do sr. S[á]-C[arneiro].

O sr. R[onald] de C[arvalho] é um exemplo de symbolista, assim como o sr. Ed[uardo] Guimarães. O crime de ambos<sup>7</sup> é muito menor.

[35<sup>v</sup>] Não quero<sup>8</sup> que sejam puristas ou classicos, mas que sejam ao menos lucidos e decentes!

Vá de transcrever os trechos capitaes da celebre *Ode*: □

Teem a mania<sup>9</sup> de dizer as cousas mais simples do modo mais complexo, o que além de ser estúpido em si, é mau como arte.

[36<sup>r</sup>] Ha phrases que não são a expressão de nada.

*Maceração crepuscular de mim*<sup>a</sup>

não é cousa nenhuma, evidentemente. Dirão que não ha explicação para aquillo. Mas isso é falso. Não ha phrase que não [36<sup>r</sup>] seja susceptivel de ser dicta de outra maneira, com maior ou menor belleza. Pouco me importa agora a expressão *maceração de mim*; o que eu queria é perceber.<sup>10</sup>

[36<sup>r</sup>] Automoveis apinhados □<sup>b</sup>

Qual é a necessidade d'esta ultima palavra? Nenhuma. É porque é obscena que o autor a emprega.

[36<sup>r</sup>] Brincam<sup>11</sup> com as cousas mais serias da vida, como creanças irresponsaveis. O sr. Sá-C[arneiro] declara-se catholico e monarquico como se isto de ser ou não catholico fôsse um sport, e isto de ser monarquico só \*implicasse um jogo. Que podem fazer em arte creaturas que não tem noção nenhuma da sociedade, da vida, da □<sup>12c</sup>

<sup>a</sup> E já sem ver-me, | Maceração crepuscular de Mim, | Agoniso de Ser-me. — Versos do poema «*Agonia*», de Côrtes-Rodrigues, publicado em Orpheu, n.º 1.

<sup>b</sup> Ó automoveis apinhados de pândegos e de putas, — Verso da Ode Triunfal, publicada em Orpheu, n.º 1.

<sup>c</sup> Em Opiario, poema de Álvaro de Campos dedicado «ao senhor» Mário de Sá-Carneiro, lê-se: Eu sou monarquico mas não católico (v. Orpheu, n.º 1).

32 [48B-44<sup>v</sup>]

[post 11 de Julho 1915]

*Mario de Sá-Carneiro*

Partiu para Paris o snr. Mario de Sá-Carneiro, um dos directores do “Orpheu”<sup>1</sup>, tendo ido áquella cidade para tratar<sup>2</sup> da collocação no estrangeiro da<sup>3</sup> revista que dirige.

Fôram á gare despedir-se<sup>4</sup> do snr. Sá-Carneiro todos os collaboradores do “Orpheu”, assim como<sup>5</sup> um grande numero de amigos e admiradores.<sup>a</sup>

[*Diversas questões práticas*]

33 [138A-21<sup>v</sup>]

Carta Pretoria.<sup>b</sup>

Carta ou postal Sá-Carneiro.

Carta Stephen Phillips.<sup>c</sup>

Carta Alfred H. Barley.<sup>d</sup>

Escrever aos varios homens de catalogos.

— Postal<sup>e</sup> Émile Nourry.

— Filho do M. Nunes da Silva.

— Albino de Menezes. se apparecerá.<sup>f</sup>

— Livros para o Serra.

— Angelo de Lima.<sup>g</sup>

— Orpheu para Barcia Caballero. — Bruno<sup>h</sup>

Orpheu para Ametlla.

<sup>a</sup> Este texto manuscrito talvez foi passado a limpo, já que se encontra eliminado por uma cruz, como outros rascunhos presentes no espólio. Observação: a 11 de Julho de 1915 Sá-Carneiro manda uma carta a Pessoa já desde Pampilhosa.

<sup>b</sup> Esta linha e a seguinte encontram-se riscadas no original.

<sup>c</sup> Stephen Phillips, nascido em 1864, morreu no dia 9 de Dezembro de 1915.

<sup>d</sup> Existe uma carta para Alfred H. Barley (e não Braley), sub-editor de Modern Astrology, de 24-7-1915.

<sup>e</sup> A palavra Postal encontra-se riscada.

<sup>f</sup> Linha riscada. O acento sobre a letra a é bastante claro.

<sup>g</sup> Cf. o apontamento presente em 144A-2<sup>o</sup>: (Type A. de Lima's poetry).

- Orpheu* para Brazil.  
*Orpheu* para "Portugal" (com carta?)  
*Orpheu* para Stephen Phillips.  
*Orpheu* para Poetry Bookshop.  
 — Vinda do Pulido a Lisboa.  
 — Opinião do Pascoães p[ar]a Carlos Ferreira.<sup>a</sup>  
 — Copiar trechos do Sepharial.  
 — Casa Mario.<sup>b</sup>  
 — Raul Leal — hora certa em que nasceu.<sup>c</sup>  
 — Horoscopo Augusto.  
 — Pawn tickets<sup>d</sup> — see to them. Coat pawn tickets<sup>2</sup>  
 — Fui a six dollars homes.  
 — Traducção do Quidde.  
 — Livro sobre pronuncia ingleza.  
 — Traducção *Octavio*.  
 — Referencias ao *Orpheu*.<sup>e</sup>

34 [87A-20<sup>r</sup>]

Sendo esta revista dada como "de cultura cosmopolita" e, ao mesmo tempo, apresentada e dirigida por quem, do pouco que tem publicado, tem o nome ligado a uma theoria que, se alguma cousa parece e é, é nacionalista, carece o facto de explicação e elucidação.

Essa elucidação é facil e simples.

Consigne-se<sup>1</sup> desde já e d'antemão a adhesão completa e a manutenção integral que o autor d'este prefacio dá ás suas theorias expostas n'A AGUIA. Continua elle a sustentar que o periodo de maxima vitalidade nacional é

<sup>a</sup> Linha riscada. Ver uma carta de Ângelo de Lima aos colaboradores de *Orpheu* no capítulo XII (*Correspondência*).

<sup>b</sup> Esta linha e as cinco seguintes encontram-se riscadas no original, excepto a indicação Coat pawn tickets.

<sup>c</sup> Cf. o apontamento presente em 144A-31<sup>v</sup>: Raul Leal: | 1 Setembro de 1886 = | 8-8:30 a.m. Lisboa.

<sup>d</sup> Cf. o apontamento presente em 144A-31<sup>r</sup>: Pawn tickets — see.

<sup>e</sup> Talvez os artigos sobre *Orpheu* prometidos a Côrtes-Rodrigues em carta de 19-4-1915.

aquelle em que uma nação mais se entrega a si propria e á sua alma. Nacionalismo fundamental, portanto.

Mas ha trez generos de nacionalismo.

O que pois convém precisar, e naquelles artigos se não precisou, é qual d'esses trez nacionalismos é que é o superior, aquelle que distingue esses periodos culminantes da vida das nacionalidades.

Dos trez nacionalismos, o primeiro e o inferior é aquelle que se prende ás tradições nacionaes e é incapaz de se adaptar ás condições civilizacionaes geraes. É, na literatura, o nacionalismo de Bocage e dos arcades em geral, até Castilho. Caracterisa-o nas suas relações com a civ[ilização] geral o estar sempre em atrazo e preso a tradições.

O segundo nacionalismo é aquelle que se prende, não ás tradições, mas á alma directa da nação, aprofundando-a mais ou menos. É o de um Bernardim Ribeiro, no seu grau inferior, e de um Teixeira de Pascoaes no seu alto grau.

O terceiro nacionalismo é o que n'um nacionalismo real integra todos os elementos cosmopolitas. É, no seu grau inferior, o de Camões; no seu alto grau ainda o não tivemos entre nós, mas ha-o em Shakespeare, em Goethe, em □ — em todos os representantes supremos das culminancias literarias das nações que ahi chegaram.

Cada um d'estes nacionalismos tem 3 graus — segundo □

Nacionalismo tradicionalista — eis o inferior.

Nacionalismo integral —<sup>2</sup> eis o medio.

Nacionalismo cosmopolita — eis o supremo.

## 35 [92B-77]

Sendo certo — para V. Exas. como para mim — que a vida da nacionalidade é a substancia dinamica da vida da civilização, não podemos, porém, concordar quando se trate de determinar o que seja essa vida das nacionalidades.

Ha trez especies de nacionalismo:

(1) Ha o nacionalismo tradicionalista, que é o que faz consistir a<sup>1</sup> substancia da nacionalidade em qualquer poncto do seu passado, e a vitalidade nacional na continuidade historica com esse poncto do passado. Diversos são

os criterios<sup>2</sup> com que se pode buscar esse poncto do passado, mas, seja qual fôr o criterio que se emprega, a essencia do processus é a mesma.

2) Ha o nacionalismo integral, que consiste em attribuir a uma nação determinados attributos psychicos<sup>3</sup>, na permanencia dos quaes e fidelidade social aos quaes, reside a vitalidade e a consistencia da nacionalidade. O nacionalista<sup>4</sup> integral — por exemplo, Teixeira de Pascoaes — não se apoia<sup>5</sup> na tradição, mas em um psychismo colectivo concebido como determinado, em que essa<sup>6</sup> tradição ou, tida como valendo, se apoia, ou, dada como sem valor permanente, se apoiou para existir.

(3) Ha finalmente o nacionalismo synthetico, que consiste em attribuir a uma nacionalidade, como principio de individuação, não uma tradição determinada, nem um psychismo determinadamente tal, mas um modo especial de synthetisar as influencias do jogo civilizacional.

O Integralismo Lusitano é um nacionalismo tradicionalista.

O saudosismo de Teixeira de Pascoaes é um nacionalismo integral. Busca no passado a manifestação nella da alma nacional (suposta existente) □

[77] Outro, e differente do de qualquer dos outros, é o processo adoptado pelo nacionalista<sup>7</sup> synthetico. Para elle não ha propriamente uma alma nacional; ha apenas uma direcção nacional. Uma nação não tem, como um individuo, uma personalidade psychica que, embora sujeita a alterações e a desvios, permanece, na sua essencia, auto-identica<sup>8</sup>. Uma nação tem apenas, dados os factores inalienaveis de situação geographica, um determinado papel no conjuncto das nações, de que é formada uma civilização.

O nacionalista tradicionalista<sup>9</sup> repelle o presente e o estrangeiro. O nacionalista integral repelle o estrangeiro. O nacionalista synthetico acceita um e outro, buscando<sup>10</sup> imprimir o cunho nacional não na materia, mas na forma, da obra.

Qual tem razão? Cada um a tem em seu campo, mas o nacionalista integral<sup>11</sup> é que a tem supremamente, porque só elle está em todos os campos ao mesmo tempo.

(Dentro d'esse papel cabem modalidades muito diversas de psychismo nacional).

O papel de uma nação forte e civilizada é imprimir um cunho seu aos elementos civilizacionaes communs a todas as nações do seu tempo.

Tem-se confundido a influencia de uma nação estrangeira com a influencia de muitas. O conflicto cultural é que produz civilização. Estamos

estagnados porque somos escravos — temos sido<sup>12</sup> escravos de uma nação estrangeira *de cada vez*. Se tivéssemos recebido de cada vez correntes varias do estrangeiro ter-nos-hiamos libertado. É preciso não eliminar a cultura franceza que nos escraviza, mas accrescentar-lhe outra cultura em conflicto com ella — cultura<sup>13</sup> allemã ou ingleza, pouco importa.

### 36 [87A-19<sup>r</sup>]

Os Directores do ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito á arte e fórmas de arte que nessa revista foram practicadas, o seguinte:

(1) O termo “futurista”, que designa uma eschola litteraria e artistica possivelmente legitima, mas, em todo o caso, com normas estreitas e perfeitamente definidas, não é applicavel ao conjuncto dos artistas de ORPHEU, nem, até, a qualquer d'elles individualmente, ressaltado<sup>1</sup> o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e lamentaveis episodios de José de Almada-Negreiros.

(2) Os termos “sensacionista” e “interseccionista”, que, com maior razão, se applicaram aos artistas de ORPHEU, tambem não teem cabimento. Sensacionista é só Alvaro de Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em<sup>2</sup> uma só collaboração — a “Chuva Obliqua” em ORPHEU 2.

(3) O termo “modernista”, que por vezes tambem se applicou aos artistas de ORPHEU, não lhes pode tambem ser applicado, porisso que não tem significação nenhuma, a não ser para designar — porque assim se designou — a nova eschola pragmatista e exegetica dos Evangelhos, nascida a dentro da Igreja Catholica, e condemnada pelo Papa, por excessivamente tendente a procurar a verdade.<sup>3</sup>

(4) Os artistas de ORPHEU pertencem cada um á eschola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma collectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos aggrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instincto gregario, vulgar e natural nos cavallos e nos carneiros.

<sup>3</sup> Matei Calinescu ([1987] 1999: 78-79) refere-se a encíclica de Pio X, Pascendi domini gregis (1907), contra a reformação «modernista» do catolicismo, em Five Faces of Modernity.

(5) Os colaboradores de ORPHEU foram os seguintes: Mario de Sá-Carneiro, etc.

NOTA — Como não é possível que dois individuos de intelligencia e personalidade estejam de accordo, porisso que cada um d'elles é um, os directores de ORPHEU assignam ambos esta declaração conjuncta com a declaração de “vencidos”.

37 [87-33<sup>r</sup>]

[ante 16 de Setembro 1915]

*Eb-lá!*

Acaba de publicar-se o terceiro numero de ORPHEU.<sup>2</sup>

Esta revista é, hoje, a unica ponte entre Portugal e a Europa, e, mesmo, a unica razão de vulto que Portugal tem para existir como nação independente.

Lêr ORPHEU é o único acto civilizado que é possível praticar hoje<sup>3</sup> em Portugal, excepto o suicidio com ordem de incineração no testamento.<sup>4</sup>

Comprar ORPHEU é regressar de Africa. Compreender ORPHEU é ter voltado de lá já ha muito tempo.<sup>5</sup>

Comprar ORPHEU é, emfim, ajudar<sup>6</sup> a salvar Portugal da vergonha de não ter tido senão a litteratura<sup>7</sup> portugueza. ORPHEU é todas as litteraturas.<sup>8</sup>

Á venda em todas as livrarias.

Preço 50 centavos<sup>a</sup>  
(em portuguez: 500 reis).

38 [87-49]

[post 16 de Setembro 1915]

*Orpheu*

Circumstancias varias, sobretudo de ordem financeira, conduziram á suspensão temporaria da revista trimestral “Orpheu”. Essa revista, porém, era interprete do Movimento Sensacionista □<sup>1</sup>

<sup>a</sup> Altera-se o preço invariavel de 30 centavos o numero avulso (ver Orpheu, n.ºs 1 e 2). A interjeição inicial lembra a Ode Marítima.

Todos aquellos cujo esforço auxilie o Sensacionismo poderão collaborar em *Orpheu*.<sup>2</sup>

Todos os sensacionistas, propriamente taes, assignarão com essa indicação os seus escriptos.

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

Os diversos manifestos, que revelarão nitidamente a natureza e os instinctos do sensacionismo, vão apparecendo á medida que estiverem promptos, e que a sua publicação<sup>3</sup> tenha cabimento.

Levar aos quatro cantos de Portugal os echos do Movimento Sensacionista...

Esta publicação era tanto mais precisa quanto nos abstemos, por systema, da conferencia e da collaboração (dado que não genial) na imprensa periodica.<sup>4</sup>

Irregularidade de *Orpheu*; para obter perfeita litteratura.

[49<sup>v</sup>] ... Assim, illustra este numero uma maravilhosa composição do nosso genial camarada José de Almada-Negreiros. Essa admiravel *Scena do Odio*, tão captivamente sensacionista, mandou a Providencia Divina que ella apparecesse na altura em que este primeiro numero a pudesse inserir.

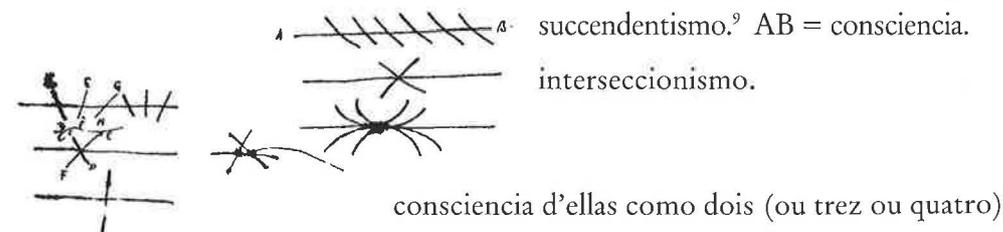
Os grandes Artistas que compõem o Movimento Sensacionista.

□ quer o *sensacionismo* succedentista da *Scena do Odio*,<sup>5</sup> da *Ode Triumphal* e da *Ode Marítima*, quer o *sensacionismo* □ de (M[ario] de S[á]-[Carneiro]), quer<sup>6</sup> o *sensacionismo interseccionista* (do autor d'esta apresentação), em<sup>7</sup> *O Marinheiro* e na *Chuva Obliqua*.

Sensacionismo a uma dimensão (succedentista): *Hora Absurda*, *Chuva Obliqua*, *Scena do Odio*.

Sensacionismo a 2 dimensões (interseccionista): *Chuva Obliqua*, *Eu proprio o Outro*.

Sensacionismo a 3 dimensões (/fusionista<sup>8</sup>): *O Marinheiro*, *Confissão de Lucio*.



162 Orpheu — Vol. I — 1915

## Chuva oblíqua

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho d'um porto infinito  
E a côr das flôres é transparente de as velas de grandes navios  
Que largam do caes arrastando nas aguas por sombra  
Os vultos ao sol d'aquellas arvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pallido  
E esta paisagem é cheia de sol d'este lado...  
Mas no meu espirito o sol d'este dia é porto sombrio  
E os navios que sahem do porto são estas arvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...  
O vulto do caes é a estrada nítida e calma  
Que se levanta e se ergue como um muro,  
E os navios passam por dentro dos troncos das arvores  
Com uma horizontalidade vertical,  
E deixam cabir amarras na agua pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...  
Súbito toda a agua do mar do porto é transparente  
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse des-  
dobrada,  
Esta paisagem toda, renque de arvores, estrada a arder em aquelle  
porto,  
E a sombra d'uma náu mais antiga que o porto que passa  
Entre o meu sonho do porto e o meu vêr esta paisagem  
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,  
E passa para o outro lado da minha alma...

II

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva d'este dia,  
E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ella é o templo estar acceso,  
E as vidraças da igreja vistas de fóra são o som da chuva ouvido  
por dentro...

O esplendor do altar-mór é o eu não poder quasi vêr os montes  
Atravez da chuva que é outro tão solemne na toalha do altar...  
Sôa o canto do côro, latino e vento a sacudir-me a vidraça  
E sente-se chiar a agua no facto de haver côro...

A missa é um automovel que passa  
Atravez dos fieis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...  
Subito vento sacode em esplendor maior  
A festa da cathedra e o ruido da chuva absorve tudo  
Até só se ouvir a voz do padre agua perder-se ao longe  
Com o som de rodas de automovel...

E apagam-se as luzes da igreja  
Na chuva que cessa...

III

A Grande Esphyngue do Egypto sonha por este papel dentro...  
Escrevo — e ella apparece me atravez da minha mão transparente  
E ao canto do papel erguem-se as pyramides...

Escrevo — perturbo-me de vêr o bico da minha penna  
Ser o perfil do rei Cheops...  
De repente paro...  
Escureceu tudo... Caio por um abysmo feito de tempo...  
Estou soterrado sob as pyramides a escrever versos á luz clara d'este  
candieiro  
E todo o Egypto me esmaga de alto atravez dos traços que faço com  
a penna...

Ouço a Esphyngue rit por dentro  
O som da minha penna a correr no papel...  
Atravessa o eu não poder vel-a uma mão enorme,  
Varre tudo para o canto do tecto que fica por detrás de mim,  
E sobre o papel onde escrevo, entre elle e a penna que escreve  
Jaz o cadaver do rei Cheops, olhando me com olhos muito abertos,  
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo  
E uma alegria de barcos embandeirados erra  
Nurna diagonal diffusa  
Entre mim e o que eu penso...

Funeraes do rei Cheops em ouro velho e Mim !...

163 Orpheu — Vol. I — 1915

## Chuva oblíqua — Fernando Pessoa

IV

Que pandeiretas o silencio d'este quarto !...  
As paredes estão na Andaluzia...  
Ha danças sensuaes no brilho fixo da luz...

De repente todo o espaço pára...  
Pára, escorrega, desembulha-se...  
E num canto do tecto, muito mais longe do que elle está,  
Abrem mãos brancas janellas secretas  
E ha ramos de violetas cahindo  
De haver uma noite de primavera lá fóra  
Sobre o eu estar de olhos fechados...

V

Lá fóra vae um redemoinho de sol os cavallos do carroussel...  
Arvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim...  
Noite absoluta na feira iluminada, luar no dia de sol lá fóra,  
E as luzes todas da feira fazem ruido dos muros do quintal...  
Ranchos de raparigas de bilha á cabeça  
Que passam lá fóra, cheias de estar sob o sol,  
Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na  
feira,  
Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com  
o luar,  
E os dois grupos encontram-se e penetram-se  
Até formarem só um que é os dois...  
A feira e as luzes da feira e a gente que anda na feira,  
E a noite que pega na feira e a levanta no ar,  
Andam por cima das copas das arvores cheias de sol,  
Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,  
Apparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam á cabeça,  
E toda esta paisagem de primavera é a lua sobre a feira,  
E toda a feira com ruidos e luzes é o chão d'este dia de sol...  
De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira  
E, misturado, o pó das duas realidades cahe  
Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos  
Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar...  
Pó de ouro branco e negro sobre os meus dedos...  
As minhas mãos são os passos d'aquella rapariga que abandona a feira,  
Sósinha e contente como o dia de hoje...

VI

O maestro sacode a batuta,  
E languida e triste a musica rompe...

164 Orpheu — Vol. I — 1915

Lembra-me a minha infancia, aquelle dia  
Em que eu brincava ao pé d'um muro de quintal  
Atirando-lhe com uma bola que tinha d'um lado  
O deslizar d'um cão verde, e do outro lado  
Um cavallo azul a correr com um jockey amarello...

Prosegue a musica, e eis na minha infancia  
De repente entre mim e o maestro, muro branco,  
Vae e vem a bola, ora um cão verde,  
Ora um cavallo azul com um jockey amarello...

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

Atiro-a de encontro á minha infancia e ella  
Atravessa o theatro todo que está aos meus pés  
A brincar com um jockey amarello e um cão verde  
E um cavallo azul que apparece por cima do muro  
Do meu quintal... E a musica atira com bolas  
A' minha infancia... E o muro do quintal é feito de gestos  
De batuta e rotações confusas de cães verdes  
E cavallos azues e jockeys amarellos...

Todo o theatro é um muro branco de musica  
Por onde um cão verde corre atraz da minha saudade  
Da minha infancia, cavallo azul com um jockey amarello...

E d'um lado para o outro, da direita para a esquerda,  
D'onde ha arvores e entre os ramos ao pé da copa  
Com orchestras a tocar musica,  
Para onde ha filas de bolas na loja onde a comprei  
E o homem da loja sorri entre as memorias da minha infancia...

E a musica cessa como um muro que desaba,  
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,  
E do alto dum cavallo azul, o maestro, jockey amarello tornando-se  
preto,  
Agradece, pousando a batuta em cima da fuga d'um muro,  
E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,  
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...

8 de Março de 1914.

FERNANDO PESSOA.

39 [87A-3<sup>r</sup>]

[post 16 de Setembro 1915]

Razões de ordem financeira, que são motivadas sobretudo (ou “exclusivamente”)¹ pelo encarecimento do papel de impressão, levam ORPHEU a suspender a sua publicação temporariamente. A não ser que se vendesse cada numero a um preço muito mais elevado — o que não podemos fazer — ou que se reduzisse muito o numero de paginas — o que igualmente nos repugna —, a produção de ORPHEU, nas actuaes circumstancias, redundaria numa grave perda.

Para que se não diga que o Movimento Sensacionista portuguez quedou infructifero, iremos publicando, em plaquettes, varias composições dos notaveis e originaes artistas de que o nosso Movimento é composto. Estas plaquettes custarão 10 centavos cada uma. Os assignantes de ORPHEU teem direito a seis plaquettes d’estas, cujo custo total equivale ao dos dois outros numeros de ORPHEU que a sua assignatura abrangia. Quando ORPHEU reaparecer, forneceremos, porém, gratuitamente aos assignantes esses dois numeros.

Assim, aquella restricta parte do publico ledor portuguez que ainda é capaz de ser educada para a comprehensão civilizada da literatura, não ficará² privada da unica publicação com um caracter europeu que, em recentes annos, se tem produzido no nosso paiz.

40 [48D-5<sup>r</sup>]Manifestos de *Orpheu*.

1. *Constatação Sensacionista* de Fernando Pessoa.
2. *Ultimatum* (mandado de despejo) de Alvaro de Campos.

41 [87-27]

O que é *Orpheu*?

Qual o seu papel a dentro da literatura nacional?

O q[ue] pensa da litt[eratur]a nacional?

(— Não ha litt[eratura] nacional).

[27] O que pensa do¹ conceito que se tem feito d’*Orpheu*?42 [87-35<sup>r</sup>]

= Quer saber então o que é *Orpheu*? *Orpheu* é o orgão de aquillo¹ a que eu chamo, por conv[en]iencia /de curta definição/², o *sensacionismo*.

— Mas o sensacionismo?

= O sensacionismo é³ a arte que expontaneamente surgiu aqui em Portugal, entre um grupo de poetas e de literatos⁴ a quem eu pertenco e ha mais tempo mesmo do que o grupo existe. Chamo sensacionismo a esta nossa arte, que me parece a unica propria da nossa epocha, representativa da nossa epocha. É uma arte completa no tempo, e num espaço, e tambem dentro de si-propria; uma arte synthese de nações e de epochas e de artes. Bem sei que não está explicada. Porisso vou explicar.

A nossa epocha é tipicamente, a grande epocha do internacionalismo. Aquillo a que se chama a civilização agora, pela primeira vez⁵ abrange todo o mundo, de norte a sul, de leste a oeste.

Assim: a nossa arte deve encerrar, a par da subtileza dos symbolistas, e da velocidade dos whitmanistas, (chamo assim, para lhes marcar a origem, a cubistas, futuristas e a outros modernos (da nossa epocha?) dynamistas⁶, □

— Devemos acceitar de cada epocha o que nella é eterno e diferente, e regeitar o que ella tenha de proprio, de seu, que é o limite, a barreira á sua contribuição para a civilização.

— Devemos ter⁷ a subtileza dos symbolistas, sem a sua incapacidade⁸ de folego e de desenvolvimento. Devemos ter a intensidade⁹ dos whitmanistas sem a sua propositada falta¹⁰ de senso esthetico. Devemos ter a visão pantheista, a □ dos sanctos¹¹, sem a sua transbordante incapacidade de construir e de organizar conjunctos harmonicos. Devemos ter o interesse humano, a intuição □ dos homens da Renascença, sem a sua □. Devemos ter a capacidade constructiva dos gregos e dos latinos, sem a sua estreiteza de sensações, filha da sua civilização mais simples; isto é, devemos acceitar, dos classicos, a sua harmonia, e a sua noção das proporções, (base de toda a obra de arte), mas regeitar aquella nudez, aquella simplicidade que marca apenas a deficiencia de comprehender do espirito. Devemos ter o mysticismo □ dos Indios antigos, sem a sua imaginação sem escrupulos. Devemos ter a fixação como que ritual da litteratura egypcia¹², sem aquella¹³ primitividade tósca que põe abaixo de muitos textos trechos quasi bellos de obras como o *Livro dos Mortos*.

43 [20-80; 88-33 a 35<sup>r</sup>]— O que quer *Orpheu*?

= Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa epocha<sup>1</sup> é aquella em que todos os paizes, mais materialmente<sup>2</sup> do que nunca, e pela primeira vez intellectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Asia<sup>3</sup>, a America, a Africa e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer caes europeu — mesmo aquelle caes de Alcantara — para ter alli toda a terra em comprimido. E se chamo a isto *europêu*, e não americano, por exemplo, é que é a Europa, e não a America, a fons et origo d'este typo civilizational, a região civilizada que dá o *typo* e a *direcção* a todo o mundo.<sup>4</sup>

Porisso a verdadeira arte moderna [80<sup>v</sup>] tem de ser maximamente desnacionalizada — accumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolencia e o mysticismo asiatico, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Americas, o exotismo ultra da Oceania e o /machinismo/ decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão expontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração expontaneamente complexa...<sup>a</sup>

[33<sup>r</sup>] Queremos, depois, uma arte que prove claramente que o Seculo XX vem depois dos seculos que vieram antes. Queremos uma arte que nada deixe perder do que o esforço das differentes epochas passadas produziu. Uma arte em que não fique fora o<sup>5</sup> esoterismo ritual da literatura egypcia, o<sup>6</sup> mysticismo transcendental da India Antiga, o<sup>7</sup> poder constructivo, harmonico, organizador da Hellade<sup>8</sup>, a □ que<sup>9</sup> a Renascença deu, do egotismo e do pantheismo visual que o romantismo trouxe, a<sup>10</sup> [33<sup>v</sup>] contribuição mais pequena, mais estreita, mas poderosamente despertadora do symbolismo, do decadentismo e dos varios movimentos (cubismo, futurismo, etc.) que teem origem na personalidade supremamente americana de Walt Whitman.

Chamo sensacionismo ao resultado d'esta Grande Synthese<sup>11</sup>, d'este Magnum Opus da alchimia espiritual. Emprego essa palavra dando um valôr de definição<sup>12</sup> e não de escola, um valôr analogo ao da palavra *romantismo*, por exemplo, e não comparavel ao das palavras *symbolismo*, *futurismo* ou cubismo, movimentos designatorios de escolas e correntes estreitas e fechadas.

<sup>a</sup> Em Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação (1966: 114) não foi publicada a continuação deste texto.

[34<sup>r</sup>]<sup>13</sup> E se chamo a esta arte o *sensacionismo* é porque, sendo ella supremamente intellectual, é, contudo, uma arte em que a intelligencia se torna fóco abstracto de sensações, e não □

[33<sup>v</sup>] Mais do que a fusão de todas as terras e de todos os tempos, a litteratura sensacionista para mim, deve ser a fusão de todas as artes — uma litteratura que dispense<sup>14</sup> a existencia das trez artes plebeias, da dança<sup>15</sup>, do canto, da representação, e das 4 artes burguezas, da pintura<sup>16</sup>, da esculptura, da arch[itectura] e da musica, porque contem tudo quanto essas artes dão ás creaturas inferiores, mas transcendentaliza-as pela idéa para uso da aristocracia doente e completa que a nossa hyper-† civilização produziu.

[34<sup>r</sup>] — Mas esse genero de arte parece mais para ser produzido nos grandes meios europeus, nos grandes centros da civilização □

= Parece, mas não deve parecer<sup>17</sup>. Essa<sup>18</sup> arte é supremamente portugueza. Cada povo dá á civilização aquillo que a indole d'esse povo pode produzir — e não a indole de outros — em contacto com o typo<sup>19</sup> e direcção geraes d'essa civilização. Ora uma arte d'esta ordem, que é a arte que nossa epocha<sup>20</sup> impõe e exige, só pode ser dada á Europa por um povo cujo *character* seja cosmopolita, e não cuja *vida* o seja — por um [34<sup>v</sup>] povo cujo *character* seja sensivelmente<sup>21</sup> desnacionalizado, antipatriotico, □

Ninguém — nem mesmo o russo — é<sup>22</sup> como o portuguez temperamentalmente desnacionalizado, aberto a todos as influencias, recebedor facil de todas as novidades. O *misonheismo* — essa palavra grande dos psychiatras de 1890<sup>23</sup> — não é planta que aqui dêsse, \*rocha na estufa catholica.

A unica<sup>24</sup> cousa portugueza, tipicamente portugueza, que houve em Portugal foi as descobertas — a obra mais gloriosamente internacional, cosmopolita, e desnacionalizada (tanto que nos levou á decadencia pelo proprio espirito e genero da obra) que tem havido. Nunca houve litteratura portugueza, ou arte portugueza, porque a arte portugueza só agora é [35<sup>r</sup>] que pode chegar, o seu tempo é agora, porque a nossa epocha é que [é] a epocha cosmopolita<sup>25</sup> — e unico povo cosmopolita-nato é o portuguez.

A Hora da Raça chegou enfim — a hora espiritual, que a hora material passa com a ultima viagem — com Vasco da Gama quando chegou a Calicut.

(Quando Vasco da Gama chegou a Calicut enterrou-se o destino material da Raça).

[Página de resguardo]

44 [87-28 e 29<sup>r</sup>] [post 26 de Abril de 1916]<sup>a</sup>

Entre o aparecimento<sup>1</sup> de Orpheu 2 e o de Orpheu 3 deu-se, como todos sabem, o suicídio de Mario de Sá-Carneiro.

Não é este o lugar, nem /o/ é qualquer pagina impressa<sup>2</sup>, para deixar expresso o que esse acontecimento tão logico e tão inesperado (inesperado, como todos os acontecimentos logicos que são tristes) [28<sup>r</sup>] representou para os seus amigos e acompanhadores<sup>3</sup>. A nota a pôr neste lugar deve ser puramente litteraria. Devemos recordar, apenas, e escrevendo-o, não para os presentes, que d'essa nota precisem, mas para os vindouros, que d'ella não carecerão, que a figura de artista que faltou á Europa<sup>4</sup> no dia 26 de abril era de um relevo e de uma perso-[29]nalidade de alma<sup>5</sup> raros nesta hora tôsca e activa em que a civilização se nega a sangue e fôgo.

Não morreu prematuramente, porque nada acontece prematuramente, mas a<sup>6</sup> seu tempo tudo, e em seu lugar fructo da sabedoria attenta que os Deuses empregam no mundo que o Destino os fez reger.

45 [87-42<sup>r</sup>]2<sup>a</sup> pag.

Entre o aparecimento de ORPHEU 2 e o do presente numero deu-se, como todos sabem, o suicídio de um dos nossos directores, Mario de Sá-Carneiro.

Pensámos, primeramente, em inserir no texto d'esta revista, uma serie de paginas in memoriam, reunindo collaboração de quantos teem dado a ORPHEU a aureola do seu esforço e da sua arte. Abstivemo-nos de o fazer, porque ou havíamos de limitar a extensão d'essa collaboração, ou havíamos de deixar que absorvesse por completo o corpo da revista. Uma cousa, como a outra, era impossivel, cada uma por uma razão de ordem differente.

<sup>a</sup> Em 87-46<sup>v</sup> (ver Aparato Genético) lê-se: Agrad<sup>o</sup> sobre collaboração C. Pessanha. Por este motivo datamos o texto de 1916 e não de 1917, apesar de Pessoa ter escrito a José Pacheco, em carta de 11 de Julho de 1917: Temos que nos encontrar para discutirmos as páginas de resguardo e o prospecto a distribuir, assim como a forma de reclame, definitivamente (ver «Correspondência»).

Reservámos, pois, para uma publicação separada esse In Memoriam; na devida hora será feita essa publicação, com o relevo com que deve ser.

Posta de parte esta idéa, pensámos que bastaria inserir, no corpo da revista ainda, uma breve nota, de indole redactorial, exprimindo quanto aquella tragedia foi para nós, tanto como artistas<sup>1</sup>, como na qualidade<sup>2</sup> de amigos. Mas, reflectindo, vimos que essa nota, ao mesmo tempo que ficaria sempre escassa na sua significação intima, iria quebrar aquella attitude de pura preocupação artistica, excludente de todo o sentimentalismo, por justificado que fosse, que a uma revista como a nossa se impõe como um poncto de honra. O proprio grande Artista, a quem essa nota seria consagrada, não pensaria de outro modo em um assumpto<sup>3</sup> d'estes, sabendo, melhor que ninguem, como a arte transcende e calca as nossas affeições e os nossos desejos.

D'essa nota, pois, igualmente nos abstivemos, mas, como não podíamos deixar de fazer uma referencia ao facto doloroso<sup>4</sup> que se deu, aqui a deixamos consignada, pedindo apenas aos leitores<sup>5</sup>, que hajam devidamente comprehendido as considerações que antecedem, que, pensando-as uma a uma, lhes dêem o seu devido valor.<sup>6</sup>

46 [87A-4] [Setembro 1916?]

Orpheu 3

Varios poemas — Camillo Pessanha. <sup>a</sup>	10
Apoz o rapto — Albino de Menezes.	6 <sup>b</sup>
Poemas de Paris — Mario de Sá-Carneiro.	10
Scena do Odio — José de Almada-Negreiros.	5
□ — José Pacheco. <sup>1</sup>	8
Alg[uns] Estados de Alma — Alvaro de Campos.	12
	— Ricardo Reis. 8
	— Fernando Pessôa. 8 <sup>c</sup>

<sup>a</sup> No primeiro e único número da revista Centauro (Out.-Dez. 1916) apareceram poemas inéditos de Camillo Pessanha, acaso os que Pessoa tencionava publicar ainda em Setembro. Ver a carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 4 de Setembro de 1916, em que Pessoa anuncia ao seu amigo a saída de Orpheu, n. 3.

<sup>b</sup> Esta linha e as três seguintes encontram-se riscadas a lápis azul no original. O autor riscou apenas determinados itens.

<sup>c</sup> Linha riscada a lápis azul no original.

Almada<sup>2</sup>  
R. Reis

4 hors-texte duplos de Amadeo de Souza Cardoso

		C[om] frontisp[icio]		
as rosas amo...	Pessanha	—		10
	Albino	—		6
7 comp. 48 quadras	Sá-Carneiro	—	10	
A Voz 9 "	José Pacheco	—		8
de Deus 14 "	Almada <sup>3</sup>	—	18	52 64
71 "	A. de Campos	—	12	6 16
	F. Pessoa	—	8 ou 16	58 <sup>4</sup> either

8p

22<sup>5</sup>

for me or □

[4<sup>7</sup>]

1 p.	}	3 x 6 =	18	(+2)	Abysmo	=	20	
1 p.			8	(+3)	Passos	=	11	
				12	(+1)	Voz de Deus	=	13
				12	(+2)	A Queda	=	14
1 p.			18	(+2)	Braço sem Corpo	=	20	
							78 ll.	

Além-Deus. — 3 pag.  
 Interv[enção] Cirurgica. — 1 pag.  
 Pequenito Côxo. — 1 pag.

Gladio. ✓  
 Além-Deus. ✓  
 Interv[enção] Cirurgica. ✓  
 Pequenito Côxo. ✓  
 O céu é calmo, o mar é suave... ✓

? Sonata em X.  
 ? Ad Voluptatem.  
 ?? Revolucionario Morto.  
 ? In articulo mortis.  
 ? Uma melodia

Orpheu 3

Vários poemas -	Camillo Penabaz	10
<del>Apozo rapto</del>	<del>Alluis de Meneses</del>	<del>6</del>
<del>Bombar de Anis</del>	<del>Mario de Sá-Carneiro</del>	<del>10</del>
<del>Secna do b'ho</del>	<del>Ami de Almada Negreiros</del>	<del>18</del>
	<del>José Pacheco</del>	<del>8</del>
Alf. Otadas de Aluna -	Alvaro de Campos	12
	Ricard Reis	8
	Fernando Pessoa	8

4 hors-texte duplos de Amadeo de Souza Cardoso

54  
16

As rosas amo...		C[om] frontisp[icio]		
	Penabaz	-	10	estas 8p for me or
	Alluis	-	6	
	Sá-Carneiro	-	10	
	José Pacheco	-	8	
	Almada	-	18	
	A. de Campos	-	12	
	F. Pessoa	-	8 ou 16	58
			2 2	

[87A-4<sup>7</sup>]

47 [49B<sup>6</sup>-19<sup>v</sup>]

Mario de Sá-Carneiro:	}	✓
Coelho, Pacheco:		✓
Albino de Menezes:		✓
José de Almada-Negreiros:		? ✓
Fernando Pessoa:		✓
Augusto F[erreir]a Gomes:		✓
Silva Tavares		✓
Alvaro de Campos	✓	

Mario de Cunha e Sá

↓  
FPessoa

48 [87-26<sup>r</sup>]

*Orpheu* 3 e 4

Mario de Sá-Carneiro:		16
Albino <sup>1</sup> de Menezes:	#	6
José Coelho Pacheco:		8
Mario da Cunha e Sá:	#	8
Silva Tavares: <sup>2</sup>		8
José de Almada-Negreiros:		18
Augusto Ferreira Gomes:		10
M. Barradas Telles d'Aviz:	#	6
Fernando de Carvalho:		10
Fernando Pessoa:		8
Castello de Moraes:		12
Alvaro de Campos:		12

Indice do 1<sup>o</sup> volume: 6

128 pp.

49 [87A-5<sup>r</sup>]

*Orpheu*

*Orgão do Movimento Sensacionista*

1. O Sensacionismo — F. Pessoa.
2. “Orpheu” — nota da redacção<sup>1</sup> — assinada pelo *Comité Redactorial*.
- /3. Esthetica da Quarta Dimensão. /
4. Poema (ou Poemas) de M[ario] de Sá-Carneiro.
5. Scena do Odio — J[osé] Alm[ada]-Negreiros.
6. Duas caricaturas — Ruínas e Xadrez.
7. Antinoüs — F[ernando] Pessoa.
8. Nota de obras sensacionistas — onde sahiram, etc. — (Bibliographia do movimento sensacionista). (artigos de jornaes?)
- = 9. (1<sup>o</sup> Manifesto — Ultimatum)
10. Dê<sup>4</sup> cá que eu apanho (suetos)

pag. 1 = 1, 4, 5 (c)  
2 = 5(f), 2, 10, /6/.  
3 = 9  
4 = 7  
5 = 8

50 [93-40<sup>r</sup>]

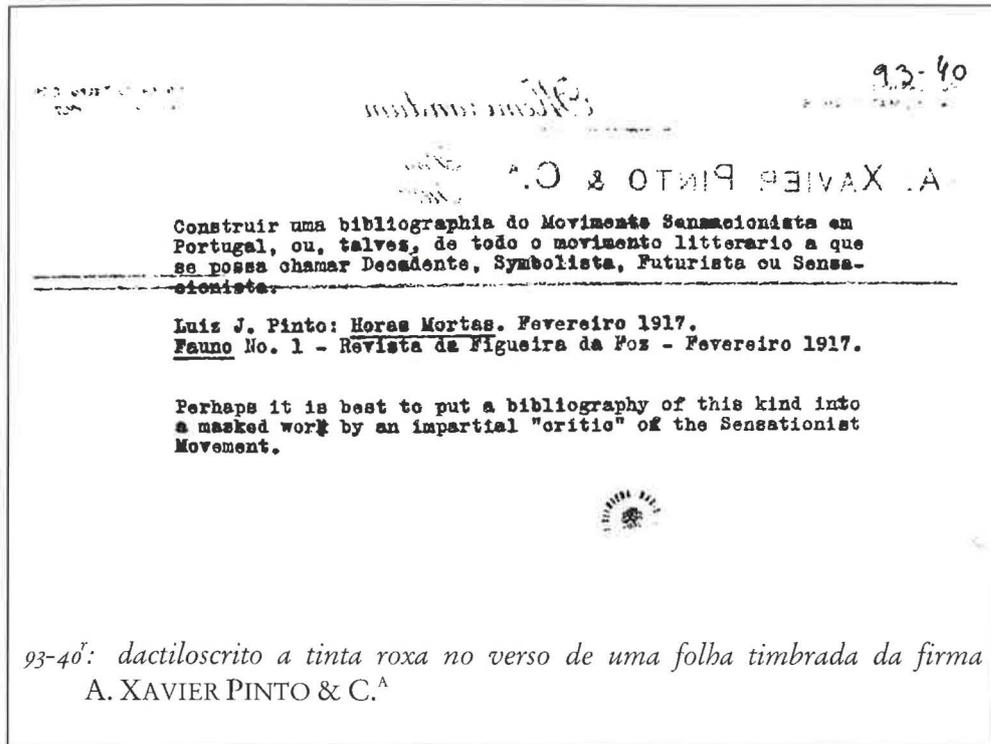
Construir uma bibliographia do Movimento Sensacionista em Portugal, ou, talvez, de todo o movimento litterario a que se possa chamar Decadente, Symbolista, Futurista ou Sensacionista.

Luiz J. Pinto: *Horas Mortas*. Fevereiro 1917.

*Fauno* No. 1 — Revista da Figueira da Foz — Fevereiro 1917.<sup>a</sup>

Perhaps it is best to put a bibliography of this kind into a masked work by an impartial “critic” of the Sensationist Movement.

<sup>a</sup> Sobre a notável referência a esta revista, ver *Miraglia* (2006).

51 [87-82<sup>r</sup>]

O senhor João Paulo Rosado<sup>a</sup> tem a nossa plena concordancia e applauso na empresa, que se propõe pôr em practica, de fazer publicar no Algarve uma revista litteraria representativa da corrente que em Lisboa é manifestada atravez de ORPHEU<sup>1</sup>. Pode o mesmo senhor contar, além de com essa concordancia e esse applauso, com a nossa collaboraçã litteraria ou artistica para a revista de que se tracta.

Lisboa, 22 de Junho de 1917.

<sup>a</sup> João Paulo Rosado (1897-1949) colaborou no jornal de Faro, O Heraldo, para cujo director, Lyster Franco, Pessoa remeteu a resposta a um inquérito (ver «Correspondência»). Em 1922 publicou Alcyon, um pequeno livro (62 pp.) de poemas.

52 [87-84<sup>r</sup>]

O director d'esta revista deseja tornar publico<sup>1</sup> o seu agradecimento a todos quantos com<sup>2</sup> promptidão e sollicitude se prestaram<sup>3</sup> a contribuir, com a sua collaboraçã litteraria ou artistica<sup>4</sup>, para o seu apparecimento<sup>5</sup>. Deseja especializar o senhor Santa Rita Pintor, por gentilmente ter permittido, a convite da Empreza e especialmente para ella,<sup>6</sup> a inserçã de uma photographia sua.

Tambem convida todos os novos artistas<sup>7</sup>, cuja orientaçã esteja<sup>8</sup> de accordo com os principios ou as tendencias aqui expressas<sup>9</sup>, a remetterem-lhe os seus originaes<sup>10</sup>, auxiliando assim um emprehendimento de cujos beneficios participará toda a arte portugueza do futuro.

53 [55J-44<sup>v</sup>]

[post 1917]

Orpheu:

(?) (distribuir o indice do 1 e 2 e errata).

1. F[ernando] P[essoa]: "Orpheu" poema.
2. Castello de Moraes: alguns contos.
- ? (3. J[osé] A[lmada] N[egreiros]: Scena do Odio.)
4. Mario de Sá-Carneiro.

1. M[ario] de S[á]-C[arneiro].
2. Castello de Moraes: 2 ou 3 contos.
3. J[osé] A[lmada] N[egreiros]: Scena do Odio.
4. "Livro do Outro Amor" (ass.)
5. □



por decidido, e desde logo se começou a pensar na collaboração. Com tanto mais entusiasmo acolhemos a idéa quanto é certo que ambos nós havíamos projectado varias revistas, mas, sempre por qualquer razão, os projectos haviam esquecido. O que esteve mais proximo de se realizar foi o de uma revista pequena, intitulada “Europa”, que abria por um manifesto, de que escrevi apenas uns quatro paragraphos, com collaboração ocasional do Sá-Carneiro, e de que me lembro ser uma das principaes affirmações a da nossa necessidade de “reagir em Leonino”<sup>a</sup> contra o ambiente — phrase tendente, é claro, para a perfeita elucidação do publico.

— O certo, porém, é que se decidiu publicar *Orpheu*. Sem perda de tempo se adoptaram o nome e a periodicidade, e se estabeleceu o numero de paginas — de 78 a 80 em cada numero. E ficou igualmente assente que figurariam como directores o Luiz de Montalvor e um dos poetas brasileiros seus amigos — Ronald de Carvalho. Digo “figurar como directores” sem intuito algum reservado. A direcção real da revista era, e foi sempre, conjuncta, por estudo e combinação entre nós trez e também o Alfredo Guisado e o Côrtes Rodrigues, de quem fallarei a seguir. Ficou assente tambem, que o Luiz de Montalvor escrevesse o prefacio da revista, o que de facto fez, não collorando porém no primeiro numero por não ter prompto ou não considerar prompto o poema com que de facto collaborou no n.º 2.

No mesmo dia ou no dia seguinte expuzemos Sá-Carneiro e eu, a idéa da revista ao Alfredo Guisado e ao Côrtes Rodrigues, e pode dizer-se que o numero ficou completo, sobretudo depois de termos obtido a collaboração do Almada Negreiros, que providencialmente tinha completado uma pequena série, interessantissima, de trechos em prosa, a que chamou “Frisos” quando os inseriu na revista.

O *Orpheu* foi logo para a typographia, ficando eu apenas a completar o “Opiário” do meu personagem Alvaro de Campos, que embora hypoteticamente escripto antes da “Ode Triumphal” o foi realmente depois.

O numero foi de facto bem organizado. Começava, à parte o prefacio, com uns poemas de Sá-Carneiro e fechava com a “Ode Triumphal” do meu velho e inexistente amigo Alvaro de Campos. E, a proposito de Ode Triumphal. Para dar, mesmo para os proximos de nós, uma idéa de individualidade do Alvaro de Campos, lembrei ao Alfredo Guisado que fingisse ter recebido essa collaboração da Galliza; e assim se obteve papel em branco do Casino de Vigo, para onde passei a limpo as duas composições. Lembro-me ainda do

<sup>a</sup> Cf. 75-68<sup>r</sup>.

Antonio Ferro e Augusto Cunha, então muito novos, e que frequentemente iam pelos Irmãos Unidos, lerem attentamente, sòsinhos numa mesa ao fundo, essas composições inesperadas; assim como me lembro do Almada Negreiros, depois de ler com entusiasmo a Ode Triumphal, me saccudir fortemente pelo braço, vista a minha falta de entusiasmo, e de me dizer quasi indignado: “Isto não sera como v. escreve, mas o que é é a vida”. Senti que só a sua amisade me poupava à affirmação implicita de que Alvaro de Campos valia muito mais do que eu.

— Assim a blague começava em casa?

— A blague? De certo modo. Mas é bom entendermos sobre isso de blague, pois fomos acusados de “fazer blague” em tudo quanto escreviamos e faziamos.

Quando vi que o Orpheu era dado como propriedade de “Orpheu Ltda.” Observei ao Sá-Carneiro que era preferivel dizer “Empreza do Orpheu” ou coisa parecida e não empregar uma designação de sociedade por quotas. “E se alguém se lembrar de nos pedir a certidão de registo no Tribunal do Commercio” “Você crê?” disse o Sá-Carneiro. “Deixe ir assim. Gosto tanto da palavra *limitada*”. “Está bem” respondi, “se o caso é esse, vá. Mas, olhe lá, que serviço é este de o Antonio Ferro figurar como editor. Elle não pode ser editor porque é menor”. “Ah, não sabia, mas assim tem muito mais piada!” E o Sá-Carneiro ficou contentissimo com a nova illegalidade. “E o Ferro não se importa com isso?” perguntei. “O Ferro? Então v. julga que eu consultei o Ferro”? Nessa altura desatei a rir. Mas de facto, informou-se o Ferro e elle não se importou com a sua editoria involuntaria nem com a illegalidade d’ella.

## 56 [Colóquio 48] [post 1922]

Se eu tivesse previsto os verdadeiros odios que a revista chegou a levantar, teria insistido mais nestes dois pontos.

— Sá-Carneiro gostou muito que eu o definisse como um hystero-epileptico e a mim mesmo como um hystero-neurasthenico; dou mais, aliás, pela segunda classificação do que pela primeira. Quando se tratou, porém, de encaixar entre as psychonevroses creaturas de uma saude mental tão indecente como o Alfredo Guisado ou o Côrtes Rodrigues, a psychiatria — ou, pelo menos, a minha — foi abaixo. «São rapazes de muito talento, mas infelizmente são normaes», queixou-se então o Sá-Carneiro.

— Quando faço qualquer blague, tomo sempre as devidas precauções para que não dê flanco nenhum, nem que seja no campo juridico. Porisso quando o Sá-Carneiro me appareceu com a indicação, em provas, de que a revista era propriedade de “Orpheu, Lda.” E que era seu editor o Antonio Ferro, observei-lhe que as sociedades por quotas teem que estar registradas no Tribunal do Commercio, e que aquella não estava pois que nem sequer existia, e que o António Ferro, sendo então menor, não podia ser editor de periodico algum. Sá-Carneiro varreu logo as minhas objecções; quanto à sociedade por quotas, que achava a palavra “limitada” muito bonita, e que quanto ao Ferro, que “assim tinha mais piada”. “Mas o Ferro não se importa com isso?” perguntei. “O Ferro?” respondeu admirado o Sá-Carneiro; “O Ferro nem sabe d’isso; eu não o consultei.” E foi nestas condições de legalidade que a revista sahiu. O Ferro, aliás, quando soube do caso, e por pouco risco que haja de as coisas irem parar a esse campo, achou muita graça à sua editoria involuntaria. É um critério de raciocinador, que procura objecções que podem ser postas a um argumento no mesmo momento em que o está dispondo. Ao dispor um argumento, prever já todas as objecções, por absurdas que sejam, que se lhes possam por.

— Tampouco eramos futuristas, como vulgarmente se crê. Ligado ao *Orpheu* houve só um futurista, Guilherme de Santa Rita, ou, como a si mesmo se designava, Santa Rita Pintor. Mas Santa Rita, que era intelligentissimo e muito pittoresco e nos moeu o juizo a todos com a sua mania de converter o Orpheu numa revista futurista, não esteve ligado ao Orpheu senão no numero 2. De resto, sei só de trez futuristas em Portugal — Santa Rita, Amadeu de Sousa Cardoso (e esse não sei bem se era propriamente futurista) e José de Almada Negreiros. O Almada, porém, não era futurista no tempo de Orpheu; só mais tarde e quando ha muito o Orpheu cessara, se declarou futurista.

— De nós, os primeiros da revista, só Sá-Carneiro, embora não fosse futurista, tinha sympathia pelo futurismo — mais, porém, pelo seu lado de escandalo e barulho do que pelo seu lado artistico, suppondo que no futurismo o haja. Por mim, nunca acceitei o futurismo, nunca sympathizei com o futurismo, nunca — nem por blague — escrevi coisa que se parecesse com o futurismo. Bem sei que me chamaram futurista como aos outros, e eu nem me importei nem nada disse. Mas coisas peores me chamaram, como aos outros, e tambem com isso não me importei.

— À roda de nós havia outros rapazes, mais novos, que mais ou menos seguiram, então ou depois, a nossa corrente — uns com individualidade real e propria, outros com um mimetismo desculpavel.

— No Orpheu, corrente ou revista, não havia chefes nem mestres. É costume, de vez em quando, attribuir uma chefia ou a Sá-Carneiro, ou a mim, ou a nós ambos. Isso, porém, não é exacto. Nenhum de nós se propoz ser chefe de qualquer coisa ou influir, em estylo de chefe, sobre os outros. Tanto eu como Sá-Carneiro eramos individualistas absolutos — Sá-Carneiro instinctivamente, eu com instincto, intelligencia e tudo. Nenhum de nós admittiria sequer aquillo que ha de antipathico em toda a chefia — a invasão da personalidade alheia pela nossa, a perversão, pela suggestão, da liberdade que cada um tem de ser quem é.

Por exemplo... Reviamos nós, Sá-Carneiro e eu, as provas da primeira folha, quando surgiu, no prefacio de Luiz de Montalvor, a phrase “maneiras ou formas” transtornada em “maneiras de formas”. Ia a emendar, quando o Sá-Carneiro me suspendeu. “Deixe ir assim, deixe ir assim: assim ainda se entende menos.”

Um dos poemas de Ronald de Carvalho vinha, por distracção ou outro qualquer motivo, mal pontuado. Tinha só um ponto no fim das quadras e outro no fim dos tercetos. Esta deficiencia lembrou-me a extravagancia de Mallarmé, alguns de cujos poemas não teem pontuação alguma, nem no fim um ponto final. E propuz ao Sá-Carneiro, com grande alegria d’elle, que fizesses por esquecimento voluntario, a mesma coisa ao soneto de Ronald de Carvalho. Assim sahiu. Quando mais tarde um critico apontou indignadamente que “a unica coisa original” nesse soneto era não ter pontuação, senti deveras um rebate longinquo num arremedo de consciencia. Depressa me tranquilisei a mim mesmo. A falta de fim justifica os meios.

57 [87-39<sup>r</sup>] [circa 1925]

- |    |  |                          |
|----|--|--------------------------|
| 1. | Segunda Phase  | — p. 1                   |
| 2. | Apice — Sá-Carneiro                                  | } p. 2                   |
|    | Ode — M[anue]l da Veiga                              |                          |
| 3. | O Inexito do “Theatro Novo” <sup>a</sup> — F. Pessoa | — pp. 3 a 6 <sup>t</sup> |

<sup>a</sup> O *Theatro Novo* foi uma iniciativa de António Ferro e José Pacheco que se concretizou em 1925, depois do primeiro visitar em Paris todos os teatros que considerava de vanguarda; a peça de inauguração foi *Knock ou le Triomphe de la Médecine*, de Jules Romains. Depois da segunda, *Uma verdade para cada um...*, de Luigi Pirandello (estreada em 26 de Junho), o empreendimento acabou. Ver Oliveira (1950). No espólio existem três folhas dactilografadas sobre o *Theatro Novo*; ver 55D-65 a 67 (Supponho que, realizado já definitivamente).

4. Exploradores e Explorados.  
— Bach.<sup>a</sup> Raul Leal — 7 a 12  
(ou Carlos de Mousinho)
5. Versos 13 e 14
6. R. L. Stevenson 15 a 20
7. Selecta 21 a 24
8. Chr[onica] Byz[antina] — F. Pessoa 25 a 32

## ORPHEU

## SEGUNDA PHASE

Vol. I (datas) No. 1  
Directores  
Summario

□

Publica-se a 1 e 16 de cada mez  
Preço avulso — 1.00 escudo.

58 [87A-18<sup>r</sup>] [circa 1925]

O “Orpheu”, revista trimestral de litteratura, appareceu em Março de 1915; o segundo numero appareceu em Junho d’esse anno, e foi o ultimo. Do ruido que causou, das discussões que fez nascer e do exito, de diversa ordem, que teve não ha mister que fallemos; porque, ainda que hajam passado dez annos sobre as datas d’aquellas publicações, todos o não-esqueceram ou o sabem. Como todos os innovadores, fomos objecto de largo escarneo e de extensa imitação. Não esperavamos, para fallar verdade, nem uma cousa nem outra; dadas ellas, não nos preocupou uma, nem a outra nos envaideceu. Conjunctas, explicariam<sup>1</sup> nosso intuito a quem porventura o não conhecesse. O simples escarneo nada significa; o escarneo de uns, acompanhado da imitação de outros, designa a innovação.

te o inexitto integral do “Theatro Novo”, se pode [...] definir [...] as razões que tornaram fatal esse triumpho negativo.)

<sup>a</sup> *Tratar-se-á de Un Bacchanale Étrange, peça em 3 actos, que Pinbaranda Gomes (1965) situou entre a obra inédita.*

Este “Orpheu” differente, na indole como na periodicidade, com que voltamos á publicidade, significa, apesar de differente, a continuação do mesmo intuito: o do antagonismo para com a estupidez, a rotina e a incultura. Fizemol-o primeiro com o exemplo; agora o faremos com o preceito.

Não veio o antigo “Orpheu” affirmar que se podia escrever só extranhamente. Enganaram-se aquelles que nos attribuiram o intuito de affirmar que só assim se escrevia.

Estas páginas antagonicas prosseguirão □<sup>2</sup>

59 [76A-36] [post 1927<sup>?</sup>]

É só pelo inferior — o banal, o facticio, o extravagante — que agimos sobre a nossa epocha.

Foi pela sentimentalidade falsa e fruste, pela declamação ôca e pomposa, pela verbosidade cantante, que Victor Hugo foi idolo do seu tempo. O profundo instincto do rhythm — elle é dos maiores rhythmistas que tem havido, considerando sobretudo que trabalhava dentro dos limites apertadissimos<sup>1</sup> do verso classico francez —, o profundo e organico conhecimento da lingua franceza, a segurança epigrammatica da dicção analogica e metaphorica — as virtudes<sup>2</sup> pelas quaes sobrevive — só hoje plenamente lh’as reconhecemos, nem estamos ainda fóra dos ultimos rastos da reacção contra elle que nem essas lhe reconhecia.

Mais curioso<sup>3</sup>, ainda, é o caso de Shakespeare. As virtudes supremas de Shakespeare são o poder de impersonalização, de se consubstanciar com a alma de qualquer personagem que inventasse ou adaptasse e a animar com uma vida intima completa; a comprehensão profunda dos estados tragicos da vida — a paixão intensa, a perturbação profunda, a loucura; e o poder, por ninguem igualado, de dicção, pelo qual a coisa mais simples é transmudada, em phrases inconcebiveis antes de vistas, em qualquer coisa de outro mundo e de um entendimento que não é o humano. Quem tenha percorrido as referencias, que são escassas em numero e pobres em sentido, que foram feitas a Shakespeare nos cem annos que se seguiram ao fim (1610) da sua carreira, tera visto que<sup>4</sup>, descontada a pouca linguagem de elogio convencional, que como tal nada significa, ninguem do tempo d’elle, ou do seculo que se lhe seguiu, deu pela existencia de qualquer d’essas virtudes poeticas. O mesmo Milton, fóra as linhas convencionaes e sem sentido que formalmente lhe dedicou no inicio da segunda edição do Folio, refere-se-lhe, já com sinceridade, no II

Penseroso, e o mais que diz é que “o dulcíssimo Shakespeare, filho da fantasia, Trila as suas notas naturaes dos bosques”, como se se tratasse de um vago bucolico, e não domaior tragico do mundo, do maior intuitivo da alma humana.

Shakespeare, comtudo, de algum modo foi apreciado no seu tempo. Foi apreciado como pessoa que tinha graça. O seu golpe de espirito, extravagante e grotesco, é que fizera parcamente notavel a sua personalidade. Em palavras do nosso tempo, este assombroso poeta foi conhecido dos seus contemporaneos como entre nós hoje é um revisteiro, e, ainda assim, não dos mais celebres.

Citei<sup>2</sup>, um após outro, um grande poeta da segunda ordem e um grande poeta da primeira. Citarei agora, para complemento da prova, um exemplo muito differente. Citarei o exemplo do nosso Orpheu. Não invocarei o parva componere magnis, poisque o exemplo vale precisamente porque está noutro nivel, e o ser directo e pessoal o meu testemunho d'elle lhe dá a valia que, de outro modo, [36] se lhe poderia negar.

Nós do Orpheu faziamos, em nossa literatura, a expressão de estados complexos e contradictorios da alma, e o faziamos atravez de uma linguagem complexa e contradictoria também, em que, para devidamente se exprimirem idéas anormaes, se empregava uma syntaxe anormal, epithetos que ninguem diria terem que ver com os substantivos que adjectivavam, e outros phenomenos assim. Ninguem sentiu a nossa verdade — a realidade de sensibilidade que, nova e nossa, traziamos: o que todos sentiram foi a extravagancia da expressão. E tivemos, então, os que riam de nós por-nos não perceberem; e tivemos os que nos seguiram por nos não perceberem também. Estes ultimos imitavam em nós precisamente o que em nós era exterior e por vezes accidental — o mesmo de que os outros riam.

Sucedeu um caso typico, que não deixarei de relatar. Querendo um dia dar concisamente a idéa — não importa se verdadeira ou falsa — de que<sup>6</sup> Deus creara o mundo, não do Nada, mas da Sua propria<sup>7</sup> substancia, escrevi um poema (ainda inedito) chamado<sup>8</sup> A Voz de Deus, e nesse poema traduzu aquella idéa fazendo Deus dizer ao Mundo: “Ó universo, eu sou-te”. Dei a idéa de criação e, no mesmo tempo, identidade pela transitivação do verbo ser. Sá-Carneiro achou esta idéa admiravel, e, querendo dar o mesmo sentido num nivel differente, serviu-se naturalmente da mesma violencia syntactica, escrevendo “sou-me”. Um nosso amigo, então muito jovem<sup>9</sup>, foi tomado de entusiasmo por este modo de dizer, e, não curando de pensar a que idéa correspondia, ou, até, se corresponderia a qualquer coisa, escreveu varias coisas como “plenitude de ser-ses”.

Aqui temos, de um modo completo, como se age sobre a propria epocha. Age-se sobre ella, não direi pela inferioridade, mas, por certo, pela inferioridade da nossa superioridade.

60 [Sudoeste 3] [Novembro 1935]

### NÓS OS DE “ORPHEU”

Anunciou Almada, no segundo número de «SW»<sup>2</sup>, que neste terceiro se inseriria colaboração dos que foram<sup>3</sup> de *Orpheu*. Cumpre-se.

Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuraram literariamente<sup>4</sup> na revista extinta e inextinguível<sup>5</sup> a que ambos pertencemos. Excluídos<sup>6</sup>, por motivo de estreiteza de tempo e largueza de distância, os dois colaboradores brasileiros — Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens —<sup>7</sup> conseguimos que estivessem presentes todos os outros, com duas excepções, uma delas atenuada com o sacrifício<sup>8</sup> do ineditismo.

De Ângelo<sup>9</sup> de Lima, como nada descobrissemos de inédito, decidimos publicar aquele<sup>10</sup> extraordinário soneto — dos maiores da língua<sup>11</sup> portuguesa — em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos anos<sup>12</sup> viveu e em que morreu. O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso.

Nada porém foi possível<sup>13</sup> incluir de Côrtes-Rodrigues, que é directamente de *Orpheu*, e<sup>14</sup> os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática. Neste caso a dificuldade foi, como no dos brasileiros, geográfica: estas<sup>15</sup> produções foram<sup>16</sup> coordenadas à pressa, Côrtes-Rodrigues vive nos Açores. Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Côrtes-Rodrigues se não embrenhe demasiado, como de há<sup>17</sup> tempos se vai embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual fãcilmente<sup>18</sup> se aumenta o número de vítimas literárias da pièguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre.

*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua.<sup>19</sup>

FERNANDO PESSOA

## II. PAULISMO

O paulismo tem a sua origem no poema *Paues de roçarem ancias pela minha alma em ouro...*<sup>a</sup>, publicado juntamente com *Ó sino da minha aldeia*, em Fevereiro de 1914, sob o título geral *Impressões do Crepusculo*. Na sua elegante evocação de Orpheu, *Almada Negreiros* (1965: 11) deixou uma pequena pista acerca da origem literária do termo: «Fernando Pessoa vindo da “Águia” e a seguir criador do “paülismo”, (Paludes, André Gide)»<sup>b</sup>. Pessoa refere-se poucoíssimo a Gide, mas é provável que tenha recreado o título do seu livro quando baptizou o primeiro ismo por si ideado. Ismo que, aliás, se afastava já nitidamente do saudosismo e que se encontrava esboçado teoricamente, embora possa parecer paradoxal, nos artigos críticos que Pessoa escreveu no órgão deste movimento, *A Águia*, sobre a nova poesia portuguesa.

É forçoso reconhecer que são muito escassas as referências directas ao paulismo e que, por isso, há quem encontre no poema *Paues de roçarem ancias...* não só a origem, mas a definição do conceito. No mês em que apareceu o poema, Sá-Carneiro escandalizado escreveu a Pessoa: suponha você que o menino idiota A[ntonio] Ferro foi hoje dizer aos maestrinos citados que o paülismo, a sério, era o interseccionismo. Como raio o sabia êle? Perguntei-lhe. Diz que ouviu você falar muitas vezes essa palavra ao Guisado (115<sup>v</sup>-113; cf. a carta do dia 2-12-1914). Dá a impressão de que paulismo terá sido a palavra escolhida para despistar os mais jovens e menos próximos das figuras nucleares, que eram, além de Pessoa e Sá-Carneiro, *Almada*, *Côrtes-Rodrigues* e *Guisado*. Seja como for, Campos refere-se ao paulismo (cf. 20-85<sup>v</sup>, no capítulo dedicado ao *Sensacionismo*) e existem mais algumas alusões dispersas, sobretudo nos cadernos C, X e D<sup>2</sup>, e na correspondência. Além disso, do poema *Paues* ainda não se conhece a totalidade, já que falta publicar alguns fragmentos que provam que o texto ia subdividir-se em várias partes (pelo menos três). Conhecem-se os versos publicados em 1914 e escritos na madrugada de 29 de Março de 1913 (cf. o manuscrito 16-21), que horrorizaram Rui Coelho (20-42<sup>v</sup>; página do «Diário de 1913») e maravilharam Sá-Carneiro (ver a carta de 6-5-1913).

<sup>a</sup> Ver o capítulo XII («Correspondência»).

<sup>b</sup> O termo aparece frequentemente grafado paülismo, com acento agudo, ou paulismo, com grave. No entanto a norma ortográfica exige a grafia paulismo, sem acento, dado que se trata de palavra de acentuação grave. Aliás, também se escreve paul, sem acento, e não paúl, com acento agudo.

*Neste capítulo recolhem-se apenas dois textos e duas listas de projectos; o primeiro situa a auto-denominada «nova doença da literatura portuguesa»; o segundo revela o que terá ficado do projecto de um manifesto paulista; o terceiro revela uma das configurações possíveis do livro de poemas líricos Episódios; o quarto testemunha quais os trabalhos — para além de Paues — que Pessoa considerou elaborados a partir de uma fórmula.*

## 61 [I4<sup>4</sup>-I e 2<sup>1</sup>]

### *A Nova Doença na Literatura Portuguesa.*

Desde a “Degenerescencia” de Nordau, a atenção de muitos criticos tem sido chamada para existencia de elementos morbidos<sup>1</sup> na literatura, e sobretudo, em certas manifestações da literatura contemporanea. Por graves que tivessem sido as criticas feitas ao livro de Nordau, alguma coisa ficou d’elle, e será difficil pretender-se hoje que o symbolismo francez representa um movimento literario inteiramente são e absolutamente renovador, porque, visto que não é inteiramente são, não pode renovar, mas apenas corromper.

Se o movimento symbolista francez é uma manifestação morbida, faltam palavras para dizer o que será o movimento literario que presentemente se esboça em Portugal<sup>2</sup>. Se bem que vá ainda em começo — praza a Deus que nunca de ahí passe! — é já uma escola nitidamente caracterizada e differente das outras. E o que nella é essencialmente perigoso é o seu inexplicavel poder de crear adeptos, de influenciar espiritos. Se reflectirmos que elle é ainda por assim dizer uma escola silenciosa (ou quasi silenciosa) e occulta, a sua influencia<sup>3</sup> é verdadeiramente espantosa, tanto mais que á primeira vista parece incrivel que uma tal anormalidade consiga arregimentar não só gente que escreva e se filia em tal corrente, mas um grande numero de gente que, não escrevendo, se dá por comprehendedora do que esses homens escrevem.

Vendo bem, não é totalmente inexplicavel essa influencia. As condições da vida moderna, as peripecias politicas e sociaes que em todos os estados se dão hoje, criam não só uma predisposição latente para a doença em quasi todos os espiritos, e sobretudo nos fracos e semi-artisticos, [1] mas também um desejo furioso de novidade que é talvez o que na arte corresponde ao espirito revolucionario nas sociedades.

Entre nós conhece-se pouco a literatura portuguesa. Mas mesmo que se conhecesse muito seria difficil determinar de onde esta nova escola vem. Depois da França, foi Portugal, ainda que poucos o saibam, quem teve uma

escola symbolista caracterisadamente tal; della ficaram apenas dois nomes, se tanto: Eugenio de Castro e Antonio Feijó. Mas a nova escola de que fallamos, além de nada ter com essa, nem ao symbolismo francez (com o qual tem certas similhanças, provenientes talvez de um comum elemento doentio) se apresenta propriamente.

Será difficil dar ao leitor<sup>4</sup> uma ideia sequer aproximada do que seja essa nova escola, tanto porque por enquanto pouquissimos livros ha publicados della, como porque é de si tão complexa, tão confusa que não ha maneira de a definir.

O chefe da escola não sei bem quem seja, mas ou é o sr. Fernando Pessoa ou o sr. Mario de Sá-Carneiro. Pelo modo como os iniciados<sup>5</sup> fallam, é o primeiro. O sr. F[ernando] P[essoa] não tem livro nenhum publicado. Não sei se é para fazer o papel de um Mallarmé portuguez, ou se é porque não tenha conseguido, o que se pode acreditar, que algum editor lhe publique uma obra. O snr. Mário de S[á] C[arneiro] tem tres livros, o primeiro fóra da nova escola ainda, os dois segundos, publicados simultaneamente ha pouco, plenamente nella. São mesmo, com o livro de versos “Distancia” de um outro adepto, o sr. A[lfredo] P[edro] G[uisado], os únicos livros que a nova escola tem. Um dos livros do sr. S[á] C[arneiro] é uma novella, outro é um livro de versos. (Chamam-se respectivamente “A Confissão de Lucio” e “Dispersão”, titulo este último que dá maravilhosamente o estado de alma de qualquer dos adeptos da escola).

[2] Se bem que seja facil reconhecer quanto esta escola é doentia e perigosa, ninguem pode negar ao sr. Sá C[arneiro] extraordinarias qualidades de novelista e de prosador; pena é que o enredo das suas novelas seja inacessivel ao publico e que o estylo em que são escritas sofra constantemente da doença da escola. Quase o mesmo se pode dizer dos livros de versos dos srs. Guisado e Sá-C[arneiro]. Sofrem de requinte exaggerado, do abuso de introspecção da escola.

Escolhemos ao acaso algumas frases, traduzindo-as cuidadosamente, para que os leitores se inteirem tanto quanto possivel do que a nova escola é.

Aqui estão algumas do snr. M[ário] de S[á] C[arneiro] □

Algumas do snr. A[lfredo] Guisado: □

Mas, segundo todos me dizem em Lisboa, nada dá tão bem o exagero da escola do que a poesia<sup>6</sup> seguinte, que traduzimos inteiramente e que o sr. F[ernando] P[essoa] publicou numa revista A R[enasença], que morreu á nascença: Vê-se bem que a pretensão do sr. Pessoa é notar o seu estado de espirito perante um crepúsculo, aproveitando todas as impressões por mais pequenas que sejam, por menos relação que tenham umas com as outras. Como dissémos, “Dispersão” é o [que] mais caracteriza a escola toda. É for-

çoso de resto reconhecer na poesia do sr. Pessoa alguns versos verdadeiramente assombrosos e alguns pontos □. Esta poesia, de mais a mais, foi a que deu á escola o nome (dizem-me que provisório<sup>7</sup>) da escola; parece que o sr. Pessoa a recitava por Lisboa, e da sua primeira palavra (paues<sup>8</sup>, isto é □) talhou alguém o nome “paúlismo” para a escola toda.

Eis a poesia-mãe do “paulismo”: □<sup>a</sup>

Não sejamos injustos. Apesar de tudo<sup>9</sup> o de doentio e de perigoso — pela facilidade com que se insinua — desta escola, forçoso é reconhecer aos seus adeptos incontestavel talento e uma manifesta superioridade sobre quantos outros novos aparecem em Portugal, e talvez não só em Portugal. O que é lamentavel é que a própria essencia da inspiração delles seja doentia até mais não poder ser. Pelos extractos que demos acima, calcule-se a influencia sobre o pensamento, a inspiração, e até a gramatica dos novos que possa ter a escola “paulista”!

62 [14<sup>2</sup>-88<sup>r</sup>]

Fim do manifesto paúlita:

Ao contrario do que Os[car] W[ilde] disse, só a arte é que [é] sutil. O commercio, a industria, tudo quanto<sup>1</sup> seja trabalho e pratica são a flôr da vida social: a arte é que é o fructo. O fructo dura mais que a flôr, e é o que fica para dizer da arvore. Pensem n'isto os inferiores capazes de pensar.

63 [sem cota]

EPISODIOS— Chuva Obliqua e poemas analogos.

- Paues e poemas analogos.
- Passos da Cruz.
- Nyria.
- Impressões

<sup>a</sup> Pessoa iria colocar aqui o poema que começa Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro..., aparecido no primeiro e único número da revista A Renascença (Fevereiro, 1914).

64 [135A-54<sup>r</sup>]

[circa 1919]

*Hackwork.*

1. Artigos em “A Agua” —  
2 primeiros  
Art[igo] s[obre] Almada-Negreiros.
2. Artigo em “Exilio”.
3. Os artigos em *O Theatro*.
4. Chronicas em “*O Jornal*”.
5. Resposta ao Inq[uerito] Literario.
6. Paues (“Renascença”)<sup>a</sup>
7. “Como organizar Portugal.”<sup>b</sup>

<sup>a</sup> A 19 de Janeiro de 1915, em carta a Côrtes-Rodrigues, Pessoa esclarece: Chamo insinueras ás cousas feitas para fazer pasmar, e ás cousas, tambem — *repare n'isto, que é importante* — que não conteem uma fundamental idea metaphysica, [...] E porisso não são serios os Paues, nem o seria o Manifesto interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconnexos. Ver capítulo XII.

<sup>b</sup> Ensaio publicado em Acção, n.º 1 (1 de Maio de 1919).

### III. INTERSECCIONISMO

Os seis poemas interseccionistas da série Chuva Obliqua foram inicialmente atribuídos a Alberto Caeiro (48-27; ver «Projectos»); pouco depois a Álvaro de Campos (carta de 4-10-1914 a Côrtes-Rodrigues; ver «Correspondência»); e finalmente a Fernando Pessoa, que assim os publicou em Orpheu, n.º 2<sup>a</sup>. Aí surgiram datados de 8 de Março de 1914, isto é, com a data que Pessoa daria mais tarde — não sem hesitações prévias — ao célebre dia triumphal. Na carta sobre a génese dos heterónimos, lê-se: escriptos que foram esses trinta e tantos poemas [de O Guardador de Rebanhos], imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio também, os seis poemas que constituem a "Chuva Obliqua", de Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa elle só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistencia como Alberto Caeiro (E/15, caixa 10). Como se depreende do dito mais acima, essa reacção não foi tão súbita, já que os seis poemas não «nasceram» atribuídos a Fernando Pessoa, que só os reclamou como próprios depois de os ter atribuído as suas «inexistencias» como Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. Simplesmente em 1935, quando relatou a génese dos heterónimos, as obras de cada um e as próprias, as ortónimas, já estavam bem definidas.

Mas é bom lembrar que os poemas de Chuva Obliqua só se tornaram ortónimos pouco antes da sua publicação (Junho de 1915), porque este conjunto poético não é tão representativo do interseccionismo, como Paues de roçarem ancias... o é do paulismo. Do interseccionismo existem testemunhos anteriores a 8 de Março de 1914 — data relativa, mas apensa ao conjunto em Orpheu, n.º 2 — e, mais importante ainda, exemplos que transcendem a obra, poética e em prosa, de Fernando Pessoa, que procurou que o interseccionismo, que não se chamou «obliquismo», constituísse minimamente um movimento — e daí a possibilidade de projectar uma revista, a Europa, e depois uma Antologia. Também projectou vários manifestos interseccionistas (cf. os cadernos C e A), da maior parte dos quais parecem ter ficado fragmentos.

---

<sup>a</sup> Aparentemente também a Bernardo Soares, sob a indicação Experiencias de Ultra-Sensação; cf. 48C-22', in Livro do Desassossego (1982, tomo I: XXXIV).

*Num texto de 21 de Novembro de 1914, Pessoa declara para si próprio: Recobrei — ao sentir que podia e ia dominar o desejo intenso e infantil de “lançar o interseccionismo” — a tranquila posse de mim. [...] Cessaram as grotescas vontades de erigir uma Europa; voltou a mim o desejo de auxiliar e colaborar com a Renascença... — Porém, o certo é que depois dessa data Pessoa não voltou a colaborar com a Renascença, muito pronto colocou todos os seus esforços na preparação de Orpheu, ainda escreveu textos e desenhou gráficos «interseccionistas» — e até imaginou um inquérito literário para divulgar o movimento —, e, como já se disse, mas convém reiterar, publicou os seis poemas interseccionistas de Chuva Obliqua no n.º 2 de Orpheu. O interseccionismo desvaneceu-se realmente depois desse número, isto é, quando surgiram seis dos seus poemas-insígnia.*

*A seguir encontram-se diversas ilustrações do interseccionismo.*

65 [15<sup>I</sup>-80<sup>I</sup>, 50A<sup>I</sup>-21<sup>V</sup> e 21A<sup>V</sup>] [circa 27 de Fevereiro 1914]<sup>a</sup>

A noite' invadia lentamente a minha inatencção. Despertei de repente para a vêr entrada. Flutuavam ainda, nas indecisões da Natureza, ruidos incertos como se as cousas impuzessem<sup>2</sup> o manto para adormecer.

Tive um outro intervallo commigo proprio. Tornei a meditar sem saber em quê. Quando de novo despertei o silencio era absoluto — lago<sup>3</sup> invisível de todos os meus sonhos idos e das minhas esperanças mortas, e a minha consciencia da vida afundava-se lentamente n'elle, assumindo, á medida que se afundava, noções novas de possibilidades de comprehender a vida sob outros aspectos, vagos terrores todos e interiores.

As casas eram grandes jazigos impossiveis. As arvores, no seu alinhamento ao longo da avenida, vagas attitudes despidas de nos poderem dar qualquér idéa de vegetaes.

<sup>a</sup> Datação fornecida por um poema em francês na página 50A<sup>I</sup>-21<sup>V</sup> (ver Aparato Genético). Este claro exemplo de prosa interseccionista foi parcialmente publicado como um trecho do Livro do Desassossego (1990, tomo I: 211-212), embora não esteja precedido de um título ou de uma indicação explícita. Mas é notória a estética experimental de certos trechos do Livro; cf., para além dos que estão referidos ou transcritos no Aparato Genético, os textos intitulados Sonho Triangular (8-II<sup>I</sup>, 94-87<sup>I</sup>) e MILIMETROS (sensações de cousas minimas) (9-49); e o que começa Penso ás vezes com agrado (em bissecção) (8-II<sup>V</sup> e 12<sup>V</sup>).

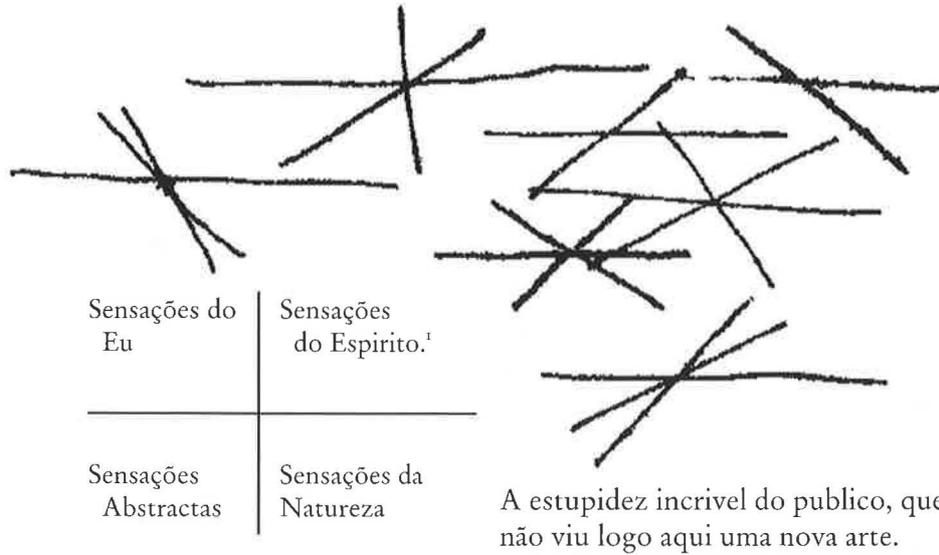
Tive de repente uma sensação ampla e absurda — a de que eu era um mar, ou o traço de um mar, que a vaga prora<sup>4</sup> de não sei que navio vinha erguidamente abrindo. Pareceu-me que me dividia e que através do meu dividir-me passavam sensações de outras cousas, e que<sup>5</sup> essas sensações por me dividirem no passar, não eram sentidas por mim.

Acabou tudo como uma rua quando viramos a esquina. Tive uma dificuldade physica em me crêr existente. Para além da linha dos cimos dos predios olhava a [21<sup>V</sup>] mudez das estrellas. Olheia-as e pensei no quanto ellas eram sempre novas e mysteriosas para quem olha a vida de lado.

Um grande cansaço — sensação da inutilidade de andar e da extranheza de haver o facto de gente que anda e essa gente ser eu e consciencia — roeu-me como um remorso. Precipitei-me ao encontro de todas as sensações absurdas que vieram a seguir. Não sei quaes fôram. Sei que d'ellas ficou apenas, ecco ondeante<sup>7</sup>, com desalento esbatido e acido, uma descrença até nas crenças que eu ainda haveria de ter.

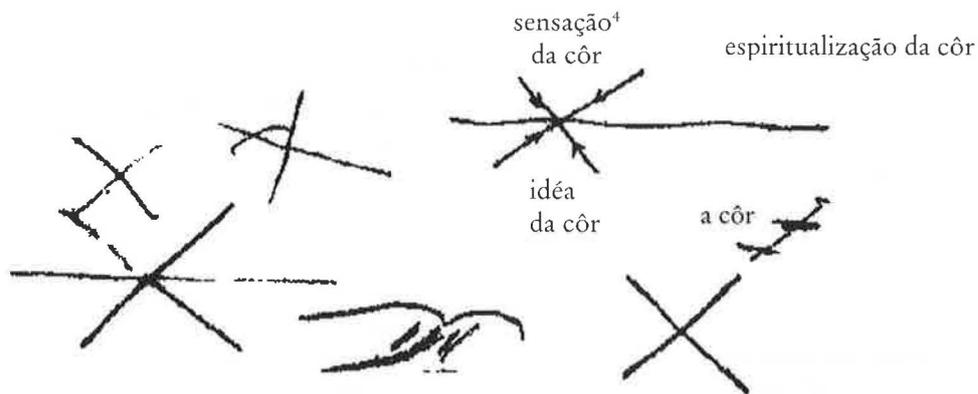
[21A<sup>V</sup>] Entre dois predios definira-se o espaço arvorizantemente negro do jardim de um<sup>8</sup> d'elles. Pude vêr, ao fundo, por cima das silhuetas de outros predios em outras ruas o crescente exaggeradamente nitido da lua. A vista d'elle pareceu fallar-me<sup>9</sup> da necessidade de sentir outra lua qualquér, outra cousa nova e novamente absurda, ante ella, mas uma incapacidade<sup>10</sup> de poder pensar em sentir mais cousas envolveu-me como um manto que levissimamente me impuzessem.

66 [15<sup>1</sup>-80<sup>v</sup>]



a maravilhosa pagina interseccionista de M[ario] de Sá-C[arneiro], que abre o seu conto *Misterio*<sup>2</sup>, onde ha a intersecção das trez sensações<sup>3</sup> — a da realidade do omnibus, a da realidade exterior ao omnibus e a da sensação que o protagonista tem de si-proprio.

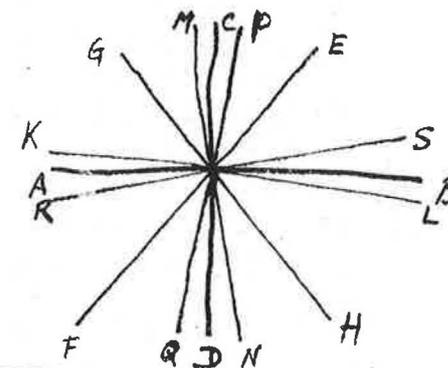
Int[ersecç]ão da *idéa* das cousas com a *sensação* d'ellas



67 [50A<sup>1</sup>-21A<sup>1</sup>]

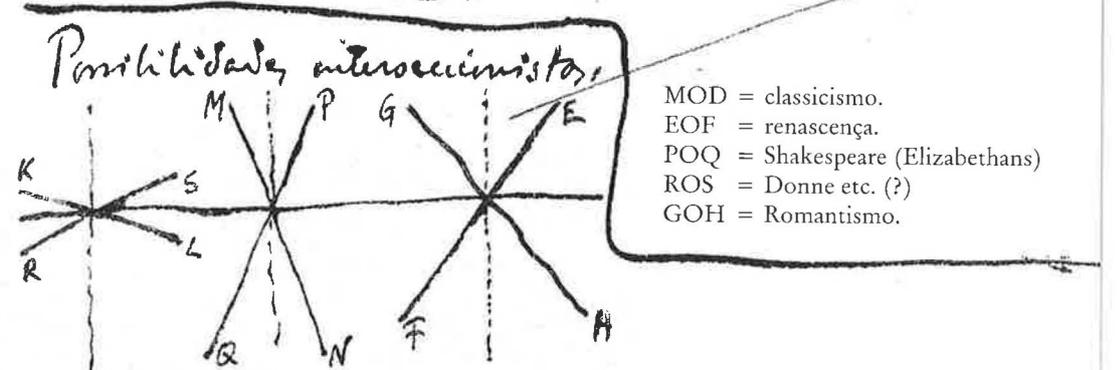
1. Prefacio interseccionista. ½
2. Critica dos homens celebres e nações contemporaneas. 1
3. Exposição do interseccionismo. 1½
4. Grito interseccionista. 1

68 [28-6<sup>v</sup>]



MON = saudosismo.<sup>1</sup>  
KOL = Verlaine etc.

(pre-interseccionismo)



69 [48I-5<sup>r</sup>][circa 27 de Fevereiro 1914]<sup>a</sup>

*Na floresta do alheamento* — intersecção da Realidade e do Sonho.

*A Confissão de Lucio* — intersecção da Realidade e da Loucura (realizou M[ario] de Sá-C[arneiro] genialmente a tarefa difficillima<sup>1</sup> de dar a Realidade de um desenrolar de acontecimentos conforme a vê um louco — intersecção<sup>2</sup> manifesta da Realidade e da /Loucura/)

*O Marinheiro* — intersecção da Duvida e do Sonho.

*Eu-proprio o outro* — intersecção de duas almas.

*Além-Deus* — intersecção do Mysterio com a Sensação.

(Gustave Kahn — intersecção de sensações da realidade (ver theoria de G. Kahn).

St[éphane] Mallarmé — intersecção da imagem musical com a imagem visual.

Poesias de A[lfredo] P[edro] G[uisado] e C[ôrtés] R[odríguez] — intersecção da idéa das imagens visuais<sup>3</sup> com a idéa das imagens auditivas.

*Morte do Principe*<sup>b</sup> — intersecção do Mysterio com a sensação.

*O Fixador de Instantes* — int[ersecção] □

*Mysterio* — intersecção do Amor-Sonho com o Amor-Realidade.

70 [75-65<sup>r</sup>]

*Interseccionismo:*

1<sup>o</sup> grau: e.g. Intersecção da pintura e da literatura — quadros futuristas.

2<sup>o</sup> grau: e.g.: intersecção da □

N'uma arte há:<sup>1</sup> (1) a apercepção typica d'essa arte.  
(2) a ideação typica d'essa arte.  
(3) a realização typica d'essa arte.

<sup>a</sup> Ver os outros textos presentes na folha em que foi manuscrito este texto no Aparato Genético. A datação é fornecida novamente por um poema «interseccionista» em francês.

<sup>b</sup> Desta peça restam alguns fragmentos dramáticos no espólio pessoano.

Temos interseccionismos pois:

(1) *de apercepção*: □<sup>2</sup>

(2) *de ideação*: Gustave Kahn, Mallarmé.

Sobre uma apercepção literaria uma ideação musical.

(3) *de realização* — □

*A Chuva Obliqua* intersecciona a □

Artes visuaes — o simultaneo no espaço, no tempo e na idéa.

Musica — o simultaneo no tempo e na idéa.

Literatura — o simultaneo na /idéa/.

71 [75-66]

*Interseccionismo no 1<sup>o</sup> grau* — ou interseccionismo material. — *Intersecção das realizações artisticas*. O dos futuristas e dos cubistas, que interseccionam pintura e literatura, escultura e literatura.

*Interseccionismo de 2<sup>o</sup> grau*: o dos processos artisticos.  
Same?

*Interseccionismo de 3<sup>o</sup> grau*: o dos generos de inspiração.

*Interseccionismo de 4<sup>o</sup> grau*: o dos objectos de inspiração.

Os românticos tentaram *juntar*. Os interseccionistas procuram *fundir*. Wagner queria musica + pintura + poesia. Nós<sup>2</sup> queremos musica x pintura x poesia.

[66<sup>r</sup>]

Para dar o simultaneo, Marinetti sahe da *literatura*; quer dar o simultaneo por um truc de disposição typographica. É uma inferioridade.

O futurismo não é arte; é uma theoria da arte, acompanhada de illustrações que não explicam nada.

[O «interseccionismo explicado aos inferiores»?<sup>a</sup>]

72 [75-9<sup>1</sup>]



1. Arte classica — parallelismo do physico e do psychico — ||



2. Arte neo-classica (Renascença) — /junção/ do physico e do psychico — √

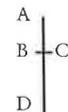


3. Arte romantica — /encontro/ do physico e do psychico — |



4. Arte interseccionista — intersecção e interpenetração do physico e do psychico A C *trascendendo-se* e inter-  
D B *prolongando-se* mutuamente.<sup>1</sup>

O symbolismo, o cubismo, o futurismo são /graus/ transviados, intuições incorrectas d'esta<sup>2</sup> arte *ultima e definitiva*.



Classicismo — o psychico um prolongamento do physico.



Renascença — o psychico um □<sup>3</sup>

└─ Romantismo — o psychico uma linha-base para o physico.

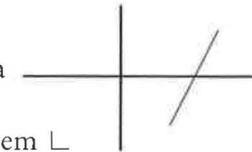
┼─ Interseccionismo — □

<sup>a</sup> (É aquela explicação do interseccionismo por meio de gráficos que, uma vez, na Brasileira, lhe delinee. Recordá-se?). Carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 4 de Outubro de 1914. Cf. 144C-14<sup>1</sup>: Gráficos do interseccionismo; e 144C-20<sup>1</sup>: Gráficos.

73 [14<sup>2</sup>-22]

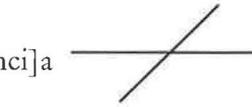
Classicismo

Só escolhiam os planos que cortavam da C[onsciência]a em L



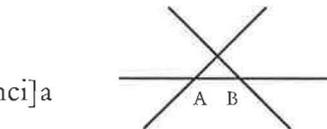
romantismo

passaram a tratar os assumptos que cortavam a C[onsciência]a em outro angulo do que o recto



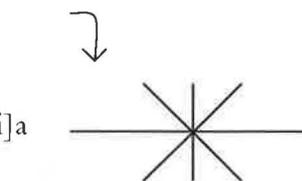
Symbolismo

Passaram a querer dar o mais-que-um-plano, mas não souberam apanhar os planos assim:



Interseccionismo

□



á proporção em que eram afastadas as partes AB nos symbolistas a sua phrase era antinatural e confusa. Mallarmé, G. Kahn. Em F[rancis] Thompson<sup>a</sup> ha só qualquer coisa de approximado.

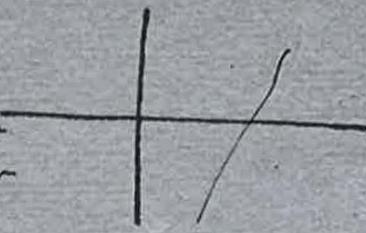
[22]

No classicismo o angulo de intersecção era sempre o mesmo. Não se admittia outro corte que não em angulo recto.

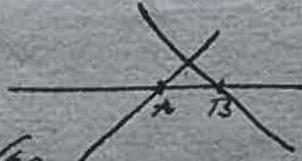
No romantismo cada qual escolhe o angulo que lhe apraz, mas ha-de o ser só com o plano que corta. D'ahi a simplicidade para nós do romantismo.

<sup>a</sup> Na Biblioteca pessoal de Fernando Pessoa existem os três volumes da compilação The Works of Francis Thompson. London: Burns & Oats, 1913. Cf. documentos inéditos, como 14<sup>4</sup>-23 (The recent publication of Francis Thompson's books).

17/237  14<sup>2</sup>-22

Clasicismo  
 C.   
 Si' auctuam es planu p  
 cantam da C5 en L

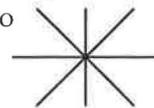
Romantismo  
 C.   
 passaram a tratar  
 os sympts que cantam a C5 em  
 outro angulo d' p o recto

Symbolismo  
 C.   
 Passaram a fazer ser  
 o mais-por-um-pl, mas nã sabem  
 apunhar os planu an : 2

Interseccionismo  
 C.   
 a preferem em p m affetes  
 A B los yuluptes e os p m em integrit  
 compo. pollarem, G. Kato. G. P. P. P. P.

[14<sup>2</sup>-22<sup>1</sup>]

O symbolista esquece que só tem consciencia d'uma cousa de cada vez, e tenta apanhar, ao mesmo tempo, a intersecção de varios planos, com o da C[onscienci]a. A idéa boa, aqui, é de apanhar varios planos; o fraco é querer apanhar varios planos em mais que um poncto de intersecção. D'ahi o caracter confusso do symbolismo. Não podemos pensar em 2 ou mais cousas, ao mesmo tempo. *O que podemos é reduzil-as a uma* — isto é, fazer, ou esperar a occasião, em que todos esses planos se correm n'um poncto



74 [75-61<sup>r</sup>]

*Manifesto.*<sup>1</sup>  
 Principios essenciaes<sup>2</sup>

- 1<sup>o</sup> — A arte é uma interpretação<sup>4</sup> da Vida. A Vida é incompreensivel e complexa<sup>5</sup>. Toda a arte que não for mysteriosa<sup>6</sup> e simples, portanto, errará o sentido á Vida, será falsa arte, uma má educação dos sentidos puros de artista. Não querer comprehender a vida — querer exprimir-a apenas: eis a Arte.
- 2<sup>o</sup> — A arte é a expressão da individualidade. A individualidade é vaga e indecisa — ninguém se comprehende a si-proprio. Toda a "arte" que pretender ser clara e nitida pretende a um throno que não existe, porque não ha sentimentos nitidos. Pretender que se tem dentro a[rte] é confessar que se vê só a superficie nos sentimentos.<sup>8</sup> Toda a arte que revele o artista mostra um artista que não tem nada que revelar, um não-artista portanto.<sup>9</sup>
- 3<sup>o</sup> — A arte é um afastamento da Realidade. Fazer quadros, estatuas, symphonias ou poemas<sup>10</sup>, é, humanamente, uma anormalidade. Dois pontos só que a arte trata legitimamente — o anormal considerado como normal<sup>(1)</sup>, ou o normal considerado como anormal.<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> A obra de M[ario] de S[ã] C[arneiro]

<sup>(2)</sup> A obra de F[ernando] Pessoa

75 [75-67<sup>r</sup> e 67a<sup>r</sup>]

- (1) Dar as sensações simples com simplicidade sem as transformar em perceptíveis:<sup>1</sup> “Toda a sua<sup>2</sup> carne tinha vontade de fechar os olhos” (Da novella inédita “Misterio” de Mario de Sá-Carneiro). “A hora sabe a ter-sido” (De uma poesia inédita “Hora<sup>3</sup> Absurda” de F[ernando] P[essoa])
- (2) *Dar as cousas complexas como complexas.* “As janellas abertas continuam cerradas<sup>4</sup>” (De “Eu-proprio o outro”, conto inédito<sup>5</sup> de M[ario] de S[á] C[arneiro]) — “□
- (3) *Todas as fórmulas da sensação são traduzíveis em outras conforme o lado d’onde são sentidas.*
- (4) *Todas as formas da sensação teem estados diversos comparáveis aos trez estados da materia.* Assim temos, passagem da sensação do solido para o liquido:

*A côr já não é côr, é som e aroma*

A passagem do liquido para o solido (□)

*O aroma endoideceu, upon-se em côr, quebrou.<sup>3</sup>*

- (5) *Todas as sensações teem duas fórmulas — estatica e dinamica* □ “Os sons rangem-me n’outros aromas. Sinto as côres n’outras direcções” (Eu-p[roprío] o outro)

[67a<sup>r</sup>]

*Ampliar a materia até tornal-a espirito e o espirito até tornal-o materia.*

Ex. □

*As cousas são sensações nossas, mas as nossas sensações são idéas nossas.*

— Os espaços que existem<sup>6</sup> entre detalhe e detalhe d’esta grande nova-arte, enche-as com elementos<sup>7</sup> requintados d’aquella belleza vulgar que os altos espiritos da arte antiga a custo realizaram.

— O sentido<sup>8</sup> intimo e verdadeiro das palavras varia consoante o logar rhythmico que occupam no verso ou na phrase.

— Côres, sons, aromas, idéas, sentimentos, as n[ossas] sensações internas mas externas<sup>9</sup>, só são *differentes* quando considerados<sup>10</sup> staticamente; logo que se considerem *dynamicamente*, passam a ser interconvertíveis, especialmente consoante<sup>11</sup> a rapidez da sua vibração de sentidos.<sup>12</sup>

<sup>a</sup> Série de sinestésias do poema Salomé (Novembro 1913), recolhido em Índícios de Oiro.

76 [75-67<sup>v</sup>]

*Rhythmismo extático<sup>1</sup>*

Ai dos que não podem comprehender que o oiro é brilhante e o ouro baço!

(A) Toda a arte é uma fixação de rhythmos; um extase rhythmico, portanto.<sup>2</sup>

[Manifesto]

77 [75-68<sup>r</sup>]

1. Dado ser<sup>1</sup> /proximo/, o definitivo apparecimento do poeta maximo da nossa Raça, e do Mundo Moderno, já anunciado<sup>2</sup>, mesquinamente é certo, pelo nome ainda pouco aureo e sem nexos sphyngico de super-Camões<sup>3</sup>; certa a necessidade de reagir em Leonino<sup>4</sup> contra a Vida<sup>5</sup>, como a entendem os que vivem e trabalham; incurso em resvalamentos para<sup>6</sup> popular o intuito pictural de se fazer entender — convem dar á **Revolta** dos Superiores a sua Bandeira Errada e ao Elmo Essencial do **Brazão** outro e remoto o seu Timbre alado em auréola.<sup>b</sup>
2. Os futuristas — embolal-os<sup>6</sup>, Europa estropiada, salchicharia de ansias, fogos-fátuos ás avessas, ruínas do Moderno...  
Os cubistas — escada abaixo! cosinheiros de geometria, *ex-choques-de-comboios* recuando ferrugentos<sup>7</sup>, caixotes abertos no Caes — para quê tão pouco e tão em emigração da Extranheza?  
O Orphismo — descabelal-o<sup>8</sup>. A agua de Apollinaire<sup>9</sup> — deitar fóra a agua e a garrafa depois. Todas as artes e ismos e istas... provincias em<sup>10</sup> Paris... cubismos que perderam o chapéu... vinho do Porto fechado em Londres.

— Nota para os sequestrados<sup>11</sup> — o vinho<sup>12</sup> do snr. Guilherme Apollinaire.

<sup>a</sup> Cf. o texto n.º 55: O que esteve mais proximo de se realizar foi o de uma revista pequena, intitulada “Europa”, que abriria por um manifesto, de que escrevi apenas uns quatro paragraphos, com collaboração ocasional do Sá-Carneiro, e de que me lembro ser uma das principaes affirmações a da nossa necessidade de “reagir em Leonino” contra o ambiente — phrase tendente, é claro, para a perfeita elucidação do publico.

<sup>b</sup> Cf. 48D-7<sup>r</sup>: Manifestos sensacionistas | 1. *Ultimatum* — timbre alado em Auréola: insulto. O título *Ultimatum* identificou primeiro um manifesto interseccionista.

78 [52A-34<sup>v</sup>]*Manifesto.*

Os cubistas e futuristas são também, de certo modo, precursores; mas estes infelizes, além de insufficientemente lucidos, são escravos de terem pintores e esculptores entre si, de julgarem pintura e esculptura artes.

79 [5-7<sup>r</sup>]

O interseccionismo:

Classicismo — um plano só

Renascença — □

Rom[antism]o —  planos em angulo recto.

G. Kahn	} confusão de planos
Mallarmé	

Cubismo e futurismo — applicação falsa do principio esquecido que a sensação está dentro e não fóra de nós.

Pintores e esculptores — operarios, manoeuvres.

Architectos — engenheiros de casas.

Artes, ha só a musica, a poesia, e a metaphysica.<sup>a</sup>80 [57A-62<sup>v</sup>]

[circa 26 de Setembro 1914]

*Poesias interseccionistas.*

1. Paues... <sup>b</sup>	1. Orchestral	1. A Mumia.	1. Outras Paysagens.
2. Roxeou...	2. Balladas...	2. □	
3. □	3. Tambores...	_____	
	4. Dança Arabe	1. Hora Absurda.	
	5. Sulco (?)	_____	
	6. □	1. O Ultimo Cysne.	

<sup>a</sup> Cf. 20-106<sup>r</sup>: Ha só trez artes: a metaphysica (que é uma arte), a literatura e a musica. E talvez mesmo a musica...

<sup>b</sup> Repare-se que este poema é agora interseccionista.

[Antologia do Interseccionismo]

81 [48D-13<sup>r</sup>]

- 1 Ultimatum — □
- 2 Poesias inters[eccionistas] de F[ernando] P[essoa].
- 3 Eu-proprio o outro M[ario] S[á] C[arneiro].
- 4 Poesias inters[eccionistas] — A[lfredo] P[edro] G[uisado].
- 5 Prosa int[erseccionista] de C[ôrtes]-R[odrigues].
- 6 Poesias int[erseccionistas] de A[lvaro] d[e] C[ampos].
- 7 Prosa int[erseccionista] de A[lfredo] P[edro] G[uisado].
- 8 Poesia int[erseccionista] de C[ôrtes]-R[odrigues].
- 9 Prosa int[erseccionista] de Coelho P[acheco].
- 10/11 Poesias int[erseccionistas] Ferro e Mourão.<sup>a</sup>
- 12 □

82 [20-51 e 51a]

21-XI-1914

Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver á altura do meu mister, e, porisso, de desprezar a idéa do reclame, e plebêa sociabilização de mim, do Interseccionismo, reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Genio e na divina consciencia da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu character nato quer que eu seja, e meu Genio, com elle nascido, me impõe que eu não deixe de ser.

Attitude por attitude, escolher a mais nobre, a mais alta e a mais calma. Pose por pose, a pose de ser o que sou.

Nada de desafios á plebe, nada de girândolas para o riso ou a raiva dos inferiores. A superioridade não se mascara de palhaço; é de renuncia e de silencio que se veste.

O ultimo rasto de influencia dos outros no meu character cessou com isto. Recobrei — ao sentir que podia e ia dominar o desejo intenso e infantil de “lançar o interseccionismo” — a tranquila posse de mim.

<sup>a</sup> Cf. a carta de 4 de Novembro de 1914 a Armando Côrtes-Rodrigues: Decidimos não incluir na Antologia, por ainda muito crianças, social e paülicamente, o Ferro, o Mourão, etc.

Um raio hoje deslumbrou-me de lucidez. Nasci.

Facetas d'isto:

- O meu desenvolvimento intellectual chegando ao seu ponto formado.
- O meu sentimento social atingindo o seu ponto de equilibrio.
- O estudo genealogico meu.<sup>1</sup>

[51a] Cessaram as grotescas vontades de erigir uma *Europa*; voltou a mim o desejo de auxiliar e colaborar com a *Renascença*, porque para<sup>2</sup> o anarquismo intellectual, social em mim o caminho é aquelle. De alli é que se pode agir sobre a Pátria<sup>3</sup>. E sumiu-se a minha ultima velleidade de ser homem de acção (comercial outra vez! — o fim, seria, do desastre inutil que a typographia inaugurou). Tomo consciencia do meu papel, social, politico, intellectual, e do que posso e devo fazer. A minha impressionabilidade tinha-me levado muito longe. Felizmente tudo evitou que eu *realizasse*, e assim houvesse de me arrepender.

(Razão tinha tia Anica quando me disse que eu não me deixasse levar por outros — ella dizia n'outro sentido, não n'este, mas um pouco n'este também.)

II. D'oravante vêr se estudo, trabalho, elaboro. As m[inhas] angustias espirituales continuarão em muitos pontos; mas n'um cessaram, na busca de mim que, no amago de tudo, me trazia irrequieto porque não me encontrára.

Marinetti, tudo isso — o grau superior de *clown*, mais nada.

Associar-me menos com os outros.

Deus esteja commigo.

Devo frequentar a “sociedade”? seek love? — ?

[51v] Parece-me ter abdicado da Dispersão, da submissão e da fraqueza.

Custa muito, como a um crente que se queira fazer padre o abandonar a noiva. Mas ha, ao mesmo tempo, a alegria enorme da libertação.

Além d'isso, dada a m[inha] grandeza<sup>4</sup>, o meu plebeismo de attitude seria um exemplo daninho...

A guerra — contrapondo a sua seriedade á frivola futurismidade seria uma influencia<sup>5</sup> (ainda que obscura e inconciente) n'esta?

[51a] Carta a Côrtes-Rodrigues.

É o C[ôrtes] R[odrigues] quem, de todos, melhor e mais dentro me comprehende. Diser-lhe isto.

Mas não poderá ficar o Int[erseccionis]mo como cousa esquisita a serio? (2º manifesto) e, assim a anthologia tambem? — Vêr isto.

O Int[erseccionis]mo é, 1º, uma *aproximação de outra gente*, um chinfrim de escola assumida por mim, vindo cahir sobre mim os sibilados da dos outros.

### 83 [14<sup>2</sup>-II<sup>r</sup>]

*Inquerito literario.*

1. Analyse das opiniões dadas pelos entrevistados.
2. Analyse aprofundada do estado da literatura portugueza contemporanea, isto é (1) analyse da evolução da literatura portugueza, (2) analyse da evolução da literatura da Europa, e a sua relação com a literatura portugueza, (3) determinação das correntes actuaes da lit[eratura] port[ugueza] e estabelecimento do character europeu e definitivo do Interseccionismo ou Escola de Lisboa.<sup>a</sup>
3. O Interseccionismo.

<sup>a</sup> Esta designação, Escola de Lisboa, também foi aplicada ao paulismo (cf. 144X-49<sup>r</sup>) e foi utilizada num sentido mais abrangente no folheto de Frederico Reis (14<sup>6</sup>-3 a 17<sup>r</sup>). Acresce que este texto e os quatro seguintes foram dactilografados a tinta verde, estando dois deles em folhas de papel timbrado da firma Lavado, Pinto & C.<sup>a</sup> L<sup>td</sup>, como outros textos escritos depois da saída de Orpheu, n.º 1 (ver *Aparato Genético*), pelo que consideramos que todos eles possam ser post 1914.

84 [14<sup>2</sup>-12<sup>r</sup>]*Inquerito literario.*

Mas faltavam, e faltam, á “Renascença Portuguesa”, ou, melhor dizendo, ao saudosismo, os característicos distinctivos duma corrente literaria maxima. Propriamente fallando, o saudosismo é um regionalismo em ponto grande; não é um nacionalismo propriamente tal. É talvez mais um provincialismo do que outra cousa qualquér. Distancia-se absolutamente de todas as correntes portuguesas que o teem precedido em toda a historia literaria de Portugal, mas pecca por tacanhez e estreiteza dentro do seu proprio ambito de systema literario.

Toda a grande corrente literaria compõe-se de trez elementos, cada um dos quaes é indispensavel para que ella possa ser de veras definida por tal: (1) a originalidade, isto é, a nacionalidade fatalmente, visto que uma corrente original que apparece em determinado povo forçosamente ha-de ser original por via de ser nacional, toda outra hypothese cahindo em inexplicavel; (2) a synthese, isto é, reunir todas as correntes literarias que a precederam em outras nações; (3) a construcção, isto é, a elaboração d’esses dois elementos em todos fortemente unificados e construidos, de modo a produzir obras duradouras e definitivas.

Dizemos nós do Romantismo, que elle é apenas o inicio de uma grande epocha, porque elle, comquanto satisfizesse ás duas primeiras condições d’esta analyse, fahou á ultima, isto é, não produziu obras typicamente bem-construidas, antes, pelo contrario, mais se caracterizou pela, ás vezes quasi morbida, e frequentemente lastimavel, ausencia de construcção e organização dos seus elementos componentes.

Porque — vejamos bem — uma corrente literaria envolve trez elementos: (1) as idéas-base, a metaphysica basilar, a essencial opinião sobre o universo que ella é fundamentalmente; (2) a interpretação que é de um estado social, da sociedade a que os seus fautores pertencem; (3) □

Ao contrario do saudosismo, a Escola de Lisboa pretende incluir dentro de si todas as escolas e correntes passadas e, por sua virtualidade propria, transcendel-as. Ella pretende, em especial incluir (1) os elementos metaphysicos do saudosismo, isto é, a esthetica pantheista do avisinhamento das Cousas da nossa interpretação dellas; (2) os elementos metaphysicos (e estheticos) do decadentismo e symbolismo □

85 [88-16<sup>r</sup> e 17<sup>r</sup>]

## Manifesto:

Toda a arte antiga baseava-se n’um elemento; isto tanto acontece á arte clássica, do paganismo, como á arte da Renascença, como á arte romantica. Só modernissimamente se começou a fazer evoluir a arte para fóra d’este vetusto e rigido molde.

Os gregos e os romanos (e com elles os homens da Renascença, mais esbatidamente) pretendiam dar a sensação que sentiam perante determinado objecto ou assumpto de modo a vincar fortemente a realidade d’esse objecto. Os românticos viram, porém, que a realidade<sup>1</sup>, para nós, não é o objecto, mas sim a nossa sensação d’elle. Curaram mais, porisso, de dar a sensação do objecto, do que o objecto propriamente dito; longe de se afastarem da Realidade, procuraram-a, visto que a sensação do objecto é que é a Realidade verdadeira, e não o objecto concebido como existindo fóra da nossa sensação, visto que fóra da nossa sensação não existe nada, poisque para nós a nossa sensação é o criterio de existencia. O homem é a medida de todas as cousas; a phrase de Protagoras vale pela verdade, no seu sentido total e abstracto.

A interiorisação produzida pelo christianismo levou os homens a reparar (primeiro inconscientemente) para o facto<sup>2</sup> de que a realidade, o facto real, não é o objecto mas a nossa sensação d’elle, onde elle existe. Fóra d’isso existirá ou não; não o sabemos.

Mas o romantismo viu pouco. O facto é que a Realidade verdadeira é que há duas coisas<sup>3</sup> — a nossa sensação do objecto e o objecto. Como o objecto não existe fóra da nossa sensação — para nós, pelo menos, e isso é o que nos importa — segue que a realidade verdadeira vem a ser contida nisto: na nossa sensação do objecto e na nossa sensação da nossa sensação.

A arte classica era uma arte de sonhadores e de loucos. A arte romantica, apesar da sua maior intuição da verdade, era uma arte de homens que adolecem para a noção real das cousas, sem estarem ainda adultos de sentidos perante ella.

[17]

A realidade<sup>4</sup>, para nós, é a sensação. Outra realidade immediata não pode para nós existir.

A arte, seja ella o que fôr, tem de trabalhar sobre este elemento, que é o único real que temos.

O que é a arte? A tentativa de dar dos objectos — entendendo por objectos, não só as cousas exteriores, mas tambem os nossos pensamentos e construcções espirituaes — uma noção quanto possivel exacta e nítida.

A sensação compõe-se de dois elementos: o objecto e a sensação propriamente dita. Toda a actividade humana consiste na procura do absoluto. A sciencia procura o Objecto absoluto — isto é, o objecto quanto possivel independente da nossa sensação d'elle. A arte procura a Sensação absoluta — isto é, a sensação quanto possivel independente do Objecto. A philosophia<sup>1</sup> (isto é, a *Metaphysica*) busca a relação absoluta do Sujeito (Sensação) e do Objecto.

Ora a Arte busca a Sensação em absoluto. Mas a sensação, como vimos, compõe-se do Objecto sentido e da Sensação propriamente tal.

Intersecção do Objecto consigo proprio: cubismo. (Isto é, intersecção dos varios aspectos do mesmo Objecto<sup>6</sup> uns com os outros).

Intersecção do Objecto com as idéas objectivas que suggere: Futurismo.

Intersecção do Objecto com a nossa sensação d'elle: Interseccionismo, propriamente dito; o nosso.

86 [16-9<sup>r</sup>]

*Principios:*

1. Em todo o momento de actividade mental acontece em nós um duplo phenomeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciencia dum estado de alma, temos deante de nós, impressionando-nos os sentidos *que estão virados para o exterior*<sup>1</sup>, uma paisagem qualquér, entendendo por paisagem, para conveniencia de phrase, tudo o que fórma o mundo<sup>2</sup> exterior num determinado momento da nossa percepção.

2. Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo estado de alma é não só representavel por<sup>3</sup> uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Ha em nós um espaço interior onde a materia da nossa vida psychica se agita. Assim uma tristeza é um lago môrto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espirito. E — mesmo que se não queira admittir que todo o estado de alma é uma paisagem — pode ao menos admittir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu dissér “ha sol nos meus pensamentos”, ninguem comprehenderá que os meus pensamentos estão tristes.

3. Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciencia do exterior e do nosso espirito, e sendo o nosso espirito uma paisagem, temos ao mesmo tempo

consciencia de duas paisagens. Ora<sup>4</sup> essas paisagens fundem-se, entrepene-tram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja elle qual fôr, soffre um pouco da paisagem que estamos vendo — num dia de sol uma alma triste *não pode*<sup>5</sup> estar tão triste como num dia de chuva —, e, tambem, a paisagem exterior soffre do nosso estado de alma — é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, cousas como que<sup>6</sup> “na ausencia da amada o sol não brilha”, e outras cousas assim. De maneira que a arte que queira<sup>7</sup> representar bem a realidade terá de a dar atravez<sup>8</sup> duma representação simultanea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma *intersecção de duas paisagens*<sup>9</sup>. Teem de ser duas paisagens, mas<sup>10</sup> pode ser — não se que-rendo admittir que um estado de alma é uma paisagem — que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. Isso é interseccionismo egualmente. Toda a arte antiga é falsa porque não representa a realidade, poisque procura representar ou apenas o exterior, ou apenas o interior, ou os dois successivamente, como Hugo quando diz

(est odorante)<sup>a</sup>

A realidade da vida é a dupla consciencia — a da alma e a das cousas ao mes-mo tempo. É este que a nossa grande arte, o Interseccionismo vae realisando, operando assim a maior<sup>11</sup> revolução artistica de todos os tempos, reduzindo a sua categoria de primitivos e □ Homero, Vergilio, Dante, Shakespeare, e os outros todos.

87 [88-7<sup>r</sup>]

Hosanna in excelsis nobis!

Assim nós temos:

- a) intersecção duma paisagem com um estado de alma, concebido como tal.
- b) intersecção duma paisagem com um estado de alma que consiste num sonho.

<sup>a</sup> «*Quand nous habitons tous ensemble | Sur nos collines d'autrefois, | Où l'eau court, où le buisson tremble, | Dans la maison qui touche aux bois, || Elle avait dix ans, et moi trente; | J'étais pour elle l'univers. | Oh! comme l'herbe est odorante | Sous les arbres profonds et verts!* (Victor Hugo, Les contemplations, IV).

c) intersecção duma paisagem com outra paisagem (symbolica esta dum estado de alma — como, por exemplo, “dia de sol” de alegria).

d) intersecção duma paisagem consigo propria, operando nela divisão o estado de alma de quem a contempla. Por exemplo: cheio de tristeza<sup>1</sup> contemplo uma paisagem; essa paisagem tem, a par de detalhes alegres<sup>2</sup>, detalhes tristes; espontaneamente<sup>3</sup> o meu espirito escolhe os detalhes tristes (é claro que, em certos estados de tristeza<sup>4</sup> pode escolher os detalhes alegres, mas isso vem a dar no mesmo para a demonstração). Assim dou aos detalhes tristes da paisagem uma importancia exaggerada; elles passam a formar como que uma segunda paisagem sobreposta ao conjuncto da outra, da paisagem real, ou na sua totalidade, ou no seu conjuncto<sup>5</sup> menos os detalhes exaggerados. Aqui o meu estado<sup>6</sup> de espirito deixa de ser sentido como interior, como paisagem interior mesmo, para ser sentido apenas como perturbação da paisagem exterior.

Tem havido, em diversos autores anteriores a nós, certas intuições intersecionistas. Isto de Léon Dierx<sup>a</sup>, por exemplo, é uma intuição do intersecionismo, onde ha ainda imperfeição, porque não ha simultaneidade dada, mas simultaneidade dada como sucessão. Francamente intersecionista é este trecho do imagista F. S. Flint □

88 [27<sup>22</sup> N<sup>5</sup>-I]

5-5-1915

*An Intersectionist Sketch*

I never knew where I met her. It is possible that I never did meet her. But whether I met her or not is a detail that does not affect this /narrative/, which was bound to pass even if it never came to pass. I am quite aware that these words are unmeaning. But the episode itself had no meaning at all.

Night had fallen long ago, some great city breathed near and<sup>1</sup> this was by the sea. I put all these things together because their □ were<sup>2</sup> indistinguishable, and formed a unity in my consciousness of them. Very possibly it was a summer night, but that is not indispensable, except to the more morbid per-

<sup>a</sup> Cf. *um pequeno diário de leituras de 1914*: June 6: H[enry] Derieux: art[icle] on Léon Dierx (68A-3<sup>v</sup>).

sons. The fact was that there was no moon and the blue blackness of the sky over the sea was no more than troubled into stars.

There was a vague perfume of flowers, as of a flower that was all flowers, and existed nowhere, in my sense of space.<sup>3</sup> The air was absolutely real, not vague, as that of nights in high summer, under an excessive moon, when there is more moonlight than space proper. Now and then voices sounded in the night — not very human voices. Their effect was strange because quite usual. The supreme reality was the sound of the sea. Some of the occasional voices seem to come on the net, not of the waves, but of their sound. Judging by the dead silence of its sound, the great city that was near was sunken among the waves. All this was audible but untrue.

She asked me whether love was of happier<sup>4</sup> worth than the night, the sea and vague sounds. Surely I<sup>5</sup> replied that the only real love was of the essence of those. At this moment, as if something had been moved in space, all the sounds<sup>6</sup> fell back again. When they had risen, the night had grown slightly darker. Not it grew slightly greyer again. Then some abandoned voice let itself laugh free at the night. It was neither far nor near, but simply in the night. She asked me if there was any kinship,<sup>7</sup> at an hour such as this, between the happiness of love and the happiness of pain. It was impossible to answer her, because what she said was true. She had not affirmed anything, but only asked something; but there are truths whose very form is interrogative, like the night, the sea, and the vague sounds of the near city, which purely is not near at all.

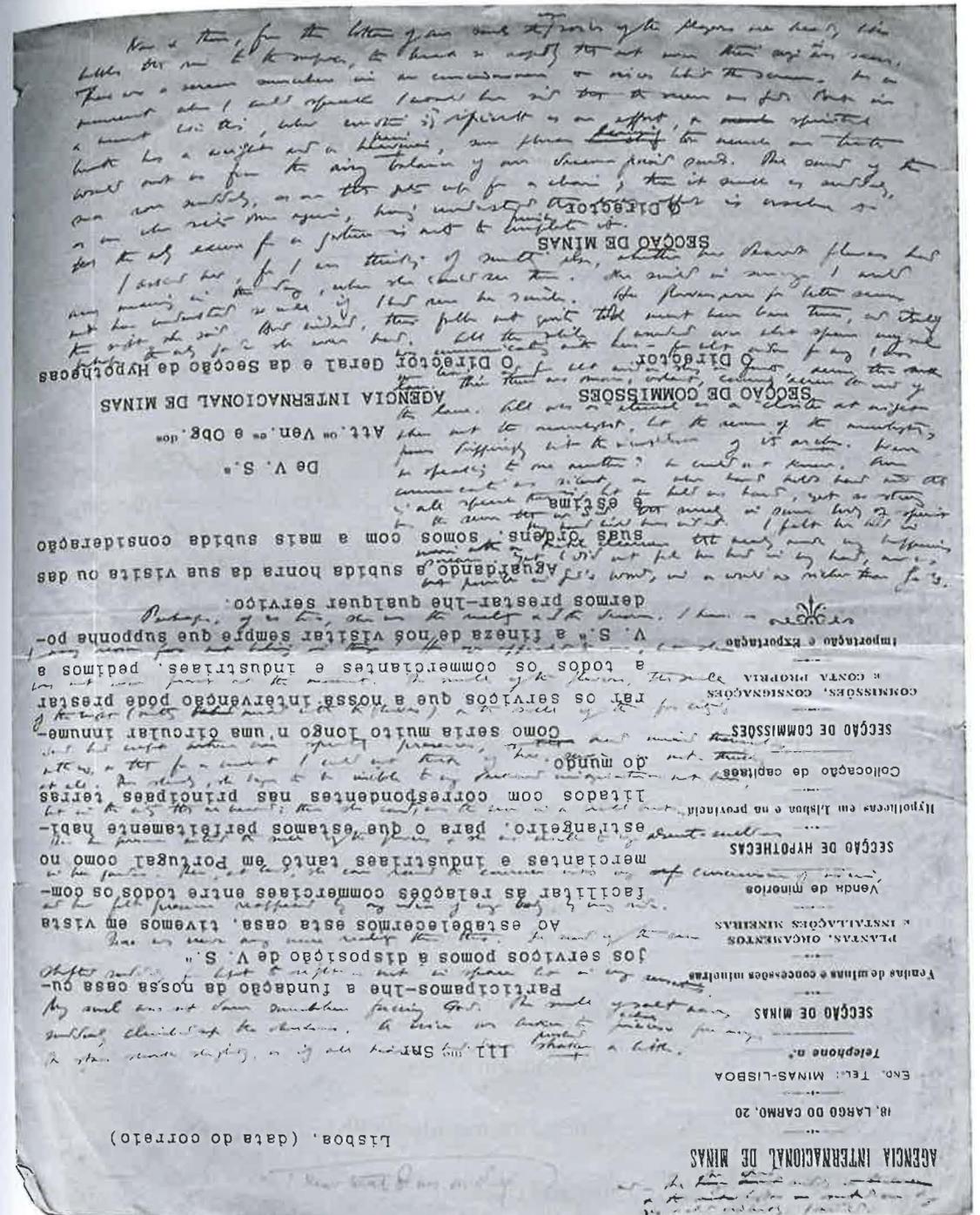
Her lips trembled and her eyes quailed, not really, but in my idea of them, and of how they should act<sup>8</sup> at that moment, behind the darkness. When she spoke again, her voice was further affr[ighten]<sup>9</sup>, it had already set out from shore and was nearer to that<sup>10</sup> accurate sense of the stars' distance from our hopes which only comes to us when we<sup>11</sup> are on the sea. What she said must have been that it was better to love inaccurately, with a kind of trained speech of the soul, but an exact purpose in willing affection might tread on all the \*puppies. I answered, in a clear ostensive voice, that was not independent of my consciousness as a statue behind me, that no true love is sure to be inaccurate and confused when it has its true quality of mere dreaming.<sup>12</sup>

All the while that we talked, it was not of what our words were saying that we talked. There was a bitterer meaning than meaning between us. The dialogue between our souls was being acted elsewhere, on a stage before premiers of a \*diverse emotion. This night, this scene and the city<sup>13</sup> as seen at unto our hearing, from far, were the scenery of the theatre, seen from the back, hiding on the stage.

[17] Now and then, from the bottom of our souls the vague voices<sup>14</sup> of the players are heard, like bubbles that rise to the surface, to break so rapidly that not even their seize is<sup>15</sup> seen. There was a screen somewhere in our consciousness and voices behind the screen. In a moment when I could speak I would have said that the screen was good. But in a moment like this, when emotion is as difficult<sup>16</sup> as an effort, and spiritual<sup>17</sup> breath has a weight and a pain<sup>18</sup>, some phrases leaning<sup>19</sup> too much on truth would cut us from the airy balance of our dream-poised souls. The sound of the sea rose suddenly, as one that gets up from a chair; then it sunk as suddenly, as one when sits down again, having understood that every effort is useless and that the only excuse for a gesture is not to finish it.<sup>20</sup>

I asked her, for I was thinking of something else, whether her dearest flowers had any meaning in the day, when she could see them. She smiled in some way I would not have understood so well if I had seen her smile. Her flowers were for better senses than night, she said. How indeed, this fable not quite told must have been true, and itself, perhaps, the only garden she ever had. All the while I wondered over what space my soul was communicating with hers — from what window far away I was now leaning, and from what window she, in front, across the dark lane. Then these was snow, aslant, coming across the end of the lane. All was as eternal as a cloister at night when not the moonlight, but the sense of the moonlight, pours drippingly into the incompleteness<sup>21</sup> of its /arches/. Were we speaking to one another? We could not know. Our communication was silent, as when hand holds hand and that is all speech there is; but we held no hand, yet so strong was the sense that we \*did, that surely in some body of spirit my hand held hers indeed. I felt her hand in union with a tactil clearness that nearly made my happiness scream. Yet I did not feel her hand in my hand, nor was that possible in God's world, in a world no richer than God's.

Perhaps, of us two, she was the reality and I the dream. I have so and many reasons for not believing in things. Her eyes appealed to me, but she was not even present at the moment. The smell of the flowers, the smell of the night (something mixed<sup>22</sup> with the flowers) and the smell of the far city's sound had crept between our spectral presences, had mixed themselves with us, so that<sup>23</sup> for a moment I could not think of her save as not-thinking at all. Then slowly, she began to be invisible to my darkened imagination not here, but in the city that we heard; then she came from over<sup>24</sup> the sea in a smell but... Then her presence entered the smell of the flowers and she was visible to my absent-smell sense in her garden. Then, at last, she came round the corner<sup>25</sup> into my consciousness<sup>26</sup> of vision, and her felt presence reappeared by my idea of my body, by my side.

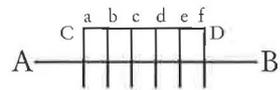


[27<sup>22</sup>N<sup>5</sup>-1<sup>v</sup>]

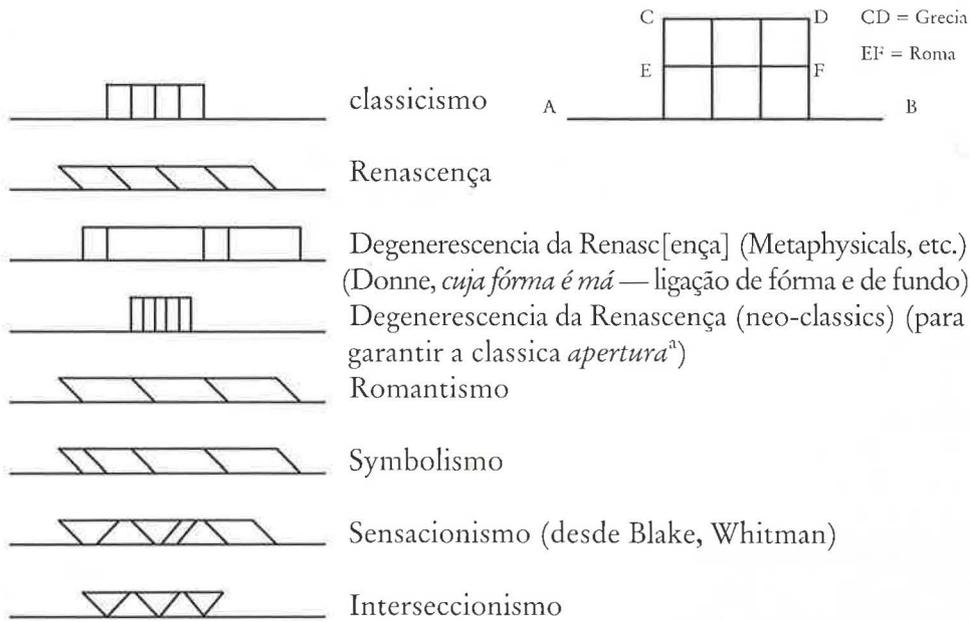
There was never any more reality than this. The sound of the sea shifted suddenly from light to night — not in space but in my sensations. My soul was not down somewhere facing God. The smell of salt waves suddenly climbed up the darkness. A voice was broken to echos<sup>27</sup> from away. The stars shake slightly, as if all heaven had been pushed<sup>28</sup> a little.

end — The door opened suddenly and the light<sup>29</sup> scanted over my eyes ached violently. I knew that I was smiling.<sup>30</sup>

89 [75-59<sup>r</sup>]



AB = consciencia  
 CD = linha de construção.  
 os espaços ab, bc, cd, de, cf são os espaços da imaginação<sup>1</sup>  
 (produção de imagem e metaphoras)  
 inclinação das linhas =  $\square$   
 Ha: altura das linhas = poder de construção.  
 inclinação das linhas = poder de  $\square^2$   
 espaço entre as linhas = poder de sensibilidade.

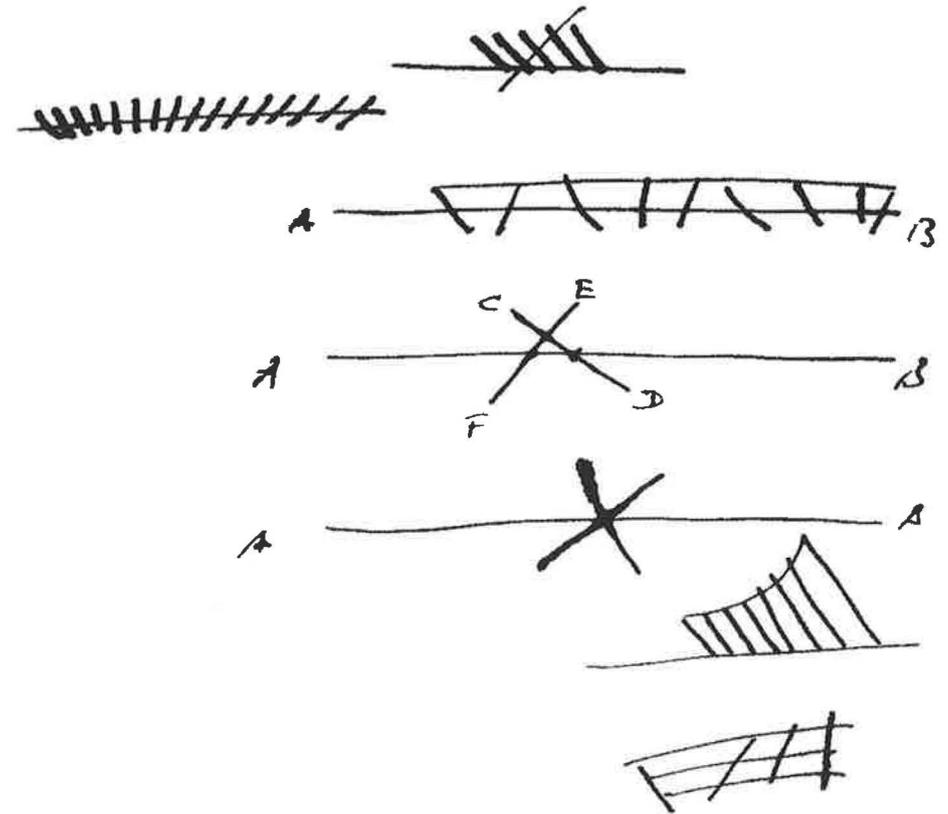


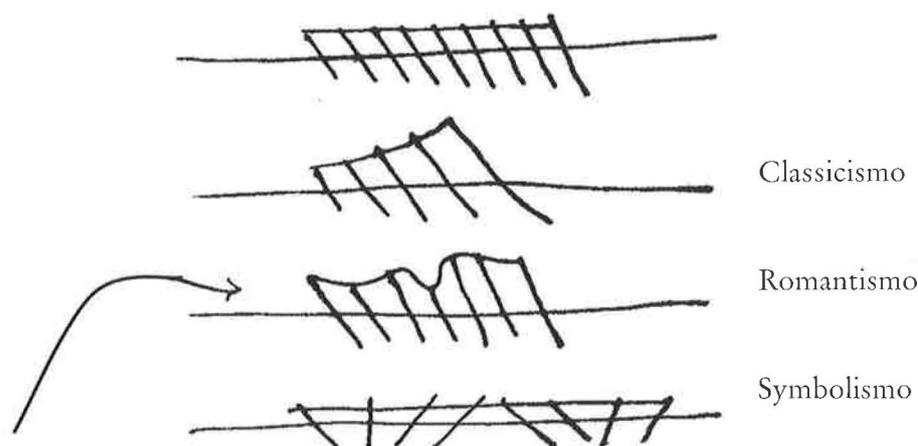
<sup>3</sup> Refere-se ao carácter compacto (apertado) das linhas.

||| unificação e equilibrio da sensibilidade  
 >>> unificação mas equilibrio da sensibilidade  
 >>> falta de unidade e de equil[ibri]o da sensibilidade

CD é paralela a AB porque a arte é a adequação da expressão<sup>3</sup> á consciencia.

90 [75-60<sup>r</sup>]





Uma vez feito isto, isto é<sup>1</sup>, uma vez quebrada a regularidade da linha sensacional, podiam evidentemente ser apontadas para a composição mesmo sensações em sentidos diferentes. A principio deu-se uma grande desintegração. Vamos a caminho do classicismo com um *conteúdo* diferente<sup>2</sup>. Poucos (mas alguns) notamos a forte linha classica de *Ode Maritima*<sup>3</sup> ou da *Confissão de Lucio*, essa maravilha de composição.

91 [75-89]

*Manifesto:*

Antigamente os homens não tinham perfeita consciencia de si-propios. Só modernamente é que isso acontece. Só modernamente, portanto, pode haver uma *arte verdadeira*.

Antigamente existia mais o mundo-exterior que o interior, que, hoje, desde Kant, reconhecemos como o *unico real*. A arte grega é toda falsa.

Mediante as *velocidades*<sup>1</sup> e as complicações materiaes creadas pelos productos da sciencia, conseguimos que a Materia nos fizesse compenetrados da /vertigem/ [89<sup>1</sup>] do Espirito, da actividade espiritual.

<sup>1</sup> Publicada em Orpheu, n.º 2, em Junho de 1915, ano em que terá sido composta a ode; cf. o dactiloscrito 48-28. ARCO DE TRIUMPHO | poemas de Alvaro de Campos: | 1. Ode Triumphant (1914[])(ou 1915)) | 2. Ode Maritima (1915) | 3. Saudação a Walt Whitman (1915) | 4. Ode Marcial (1916). | 5. A Passagem das Horas (1916).

Pela *Machina*, pela *Sciencia*, a *Materia*<sup>2</sup> espiritualizou-se, porque a *Sciencia* é a espiritualização da *Materia*, a imposição, a ella, do *Espirito*. Porisso só modernamente começa a perfeita conformidade da *Materia* com o *Espirito*, a *Edade de Urano* que vae raiar.

[89<sup>1</sup>]  
*Interseccionismo analytico*.<sup>3a</sup>

<sup>2</sup> Este texto foi manuscrito numa folha em que já constavam os nomes de Raul Leal e Violante de Cysneiros (Côrtes-Rodrigues), colaboradores do 2.º número de Orpheu.

Crear instituições nacionaes — uma formula de estado nacional. Que outros estados a adoptassem, não faria mal; teria tido origem vã, era o começo da acção imperialista superior.

O cio de crear, a sagrada luxuria de Construir...

96 [55I-35<sup>r</sup>]

*Atlantismo:*

Republicanismo: Porque a Monarquia é uma tradição, porque está ligada a Roma, porque é uma limitação do esforço aristocratico<sup>1</sup>, porque é, de sua natureza, um regime democratico, visto que é o que mais agrada ao Povo.

Nada está acima da Sciencia. Porisso nenhuma limitação á acção scientifica, nenhuma<sup>2</sup> limitação mesmo espiritual. A religião é um phenomeno plebeu, uma arte de dominio das castas superiores. Para religião nacional convém arranjar um systema de mysticismo que, por ser nacional, pode ligar todas as almas nacionaes, mesmo as que não creiam n'elle como religião, porque *teem*<sup>3</sup> de crer n'elle como patriotico. Crear uma nova Attitude Religiosa, religiosa pura (mystica) na sua face virada para o Povo; Artistica pura na sua face virada para a Casta Dominante, e, por ahi, ainda que não concebida como verdadeira, porque só a Sciencia busca e attinge a Verdade, concebida como patriotica (nacional), e como bella.

Não se trata de cahir no erro pragmatista, de misturar o Util e o Verdadeiro, mas de os separar, pondo o Verdadeiro na esphera da Sciencia, e o Util na esphera da Politica. O erro político fundamental tem sido julgar que pode haver uma politica *verdadeira*<sup>4</sup>; não ha, ha só uma politica util. Só a Sciencia busca a Verdade e a quere.

Esta é a primeira Nau que parte para as Indias Espirituaes buscando-lhes o Caminho Maritimo atravez dos nevoeiros da alma, que os desvios, erros,<sup>5</sup> e atrazos da actual civilização lhe ergueram!

## V. SENSACIONISMO

Numa carta a Harold Monro (ver «Correspondência»), Pessoa explica que o termo interseccionismo, aplicado a certos poemas, é apenas a definição de um processo. O mesmo não se poderia dizer de sensacionismo, nem sequer neste sentido restrito, porque significou muito mais do que uma técnica de composição e chegou a constituir toda uma filosofia estética — e até social, religiosa e política. Assim o evidencia o plano de um livro sobre o sensacionismo (20-88<sup>r</sup>), em que este seria apresentado a partir de quatro perspectivas diferentes (1. como filosofia estética; 2. como atitude social; 3. como corrente nacional; e 4. como inovação estética) e perante os três ramos em que Pessoa dividia a ciência da crítica (1. psiquiátrica; 2. literária; e 3. sociológica). O sensacionismo representou também muito mais do que a atitude panteísta cifrada no verso de Campos Sentir tudo de todas as maneiras, tal como advertiu Pessoa (If it were only an aesthetic attitude it would have no right to call itself anything, 20-114<sup>v</sup>), pois tinha determinados fundamentos que faziam de Campos «um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro», mas também de todos os aderentes ao movimento «uns poetas modernos com um outro clássico lá dentro». Notavelmente, mesmo na sua fase mais vanguardista — que irá da Ode Triumphal até ao Ultimatum — Pessoa nunca abandonou uma poética clássica que assentava, fundamentalmente, na concepção organicista da obra de arte, no princípio enunciado por Aristóteles quando estabeleceu que um poema era um animal. A este princípio Pessoa acrescentou outros de matriz romântica e simbolista, de modo a insistir na perfeição de cada passagem e de cada parte do todo, princípios que, no fundo, serviam para reiterar a primazia desse todo que, bem estruturado e perfeito em cada detalhe, devia assemelhar-se a um ser vivo. Para sintetizar, como almejara, as correntes passadas atravez de um criterio novo, de uma nova visão das cousas (20-89<sup>r</sup>), Pessoa não precisava de romper com a tradição; visava a síntese, não a ruptura. Por isso, no mesmo ano em que surge o dadaísmo, com o seu carácter anti-racional, com a sua opposição à lógica e ao equilíbrio, com o seu fervor pelo aleatório, o sensacionismo consolida-se e ergue-se como a manifestação mais «completa, complexa e harmónica» (para utilizar os adjectivos do Ultimatum) da literatura europeia. Vanguardista? Modernista? Esta é a principal interrogação que suscita a poética sensacionista, que aceita certas «gestualidades» futuristas, como aceita certos topoi decadentistas, mas que se aproxima mais do modernismo de Pound, Eliot e Joyce, entre outros, do que das denegações e

rasuras vanguardistas. Vítor Aguiar e Silva (1996), num indispensável artigo em que comenta o esteticismo particular de Pessoa, conclui: «Fernando Pessoa/Álvaro de Campos só poderia ser um vanguardista no teatro incandescente da sua imaginação». O certo é que entre o modernismo e a vanguarda, entre os dois fenómenos terminais da modernidade, Pessoa permaneceu mais próximo do primeiro.

Dos textos ora editados três merecem menção especial: os que se encontram identificados pelos números 113, 116 e 129. Os três foram publicados no passado de maneira parcial. O primeiro, em Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, sem uma página; o segundo em Pessoa por Conhecer, também sem uma página; e o terceiro em Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, com lacunas e sem uma página (sempre a última). Estes textos publicam-se finalmente na sua integridade.

97 [67-30<sup>v</sup> e 30a<sup>r</sup>] [circa Março 13 1914<sup>a</sup>]

#### O Sensacionismo.

1. Toda a arte é a sobreposição ás Cousas da nossa interpretação ou idéa d'ellas.
2. A arte real é encontrar o ponto exacto de contacto entre as cousas e a n[ossa] interpretação d'ellas.  
Podemos vê<sup>r</sup> uma arvore quadrada, ou azul...
3. Precisamos determinar quaes as fórmulas exteriores que os nossos sentimentos revestem, para, pintando ou descrevendo em palavras, podermos impô<sup>r</sup> um estado de espirito nosso<sup>3</sup> ás Cousas<sup>4</sup>. Assim, se assentarmos em que a Esperança é verde, teremos que pintar uma paisagem que olhe-

<sup>a</sup> Data fornecida por dois poemas de Caeiro presentes no mesmo suporte mas que talvez deva considerar-se conjectural. Antes de fixar o dia triumphal em 8 de Março, Pessoa tinha indicado o dia 13 de Março; ver um fragmento de um prefácio às obras heterónimas, anterior a 1930: Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia — 13 de março de 1914 — quando, tendo “ouvido pela primeira vez” (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espirito) grande numero dos primeiros poemas do Guardador de Rebanhos, imediatamente escrevi, a fio, os seis poemas-intersecções que compõem a “Chuva Oblíqua” (Orpheu 2), manifesto e logico resultado da influencia de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa (20-77<sup>r</sup>; cf. Escritos sobre Génio e Loucura, 2006, tomo I: 456; corrijo a datação). Quando terá surgido o sensacionismo? Será este (67-30<sup>v</sup> e 30a<sup>r</sup>) o seu primeiro esboço?

olhemos em momento de esperança acrescentando Verde<sup>5</sup> ás côres d'essa paisagem... As cousas brancas serão verdes... As cousas verdes excessivamente<sup>6</sup> verdes, as cousas encarnadas, verde + encarnado, as cousas azues, verde + azul...

Assim<sup>7</sup> com a fórmula. Uma<sup>8</sup> sensação quadrada não só impõe á tela real uma<sup>9</sup> fórmula quadrada, mas impõe que cada cousa tenha uma forma que seja Quadrada<sup>10</sup> + sua<sup>11</sup> fórmula habitual — i.e.<sup>12</sup> com respeito a uma arvore, por ex[emplo], se ella é assim  fazel-a assim  de modo a caber n'um<sup>13</sup> quadrado.

98 [72-54<sup>r</sup> e 55<sup>r</sup>]

A utilização da sensibilidade pela intelligencia faz-se<sup>1</sup> de trez maneiras:

O processo classico, que consiste em eliminar da sensação ou emoção tudo o que nella é deveras individual, extrahindo e expondo tamsomente o que é universal.

O processo romantico, que consiste em dar a sensação individual tam nitida — ou vividamente, que ella seja aceite, não como cousa intelligivel, mas como coisa sensivel<sup>2</sup>, pelo leitor, visor ou auditor.

Um terceiro processo, que consiste em dar a cada emoção ou sensação um prolongamento metaphysico ou racional, de sorte que o que nella, tal qual é dada, seja intelligivel ganhe intelligibilidade pelo<sup>3</sup> prolongamento explicativo.

Supponhamos que tenho uma aversão intima pela côr verde, e que quero transformar esta aversão, que é uma sensação, em expressão artistica. Pelo processo classico, procederei da seguinte maneira: (1) Lembrar-me-hei que a aversão pela côr verde é puramente individual, que, portanto, a não posso transmittir a outrem, tal qual é; (2) deduzirei que, assim como tenho aversão pela côr verde, outros terão aversão por outras côres; (3) traduzirei a minha aversão pelo verde em aversão por “certa côr”, e cada um que leia verá na aversão assim traduzida a côr particular com que elle tem aversão. Pelo processo romantico, buscarei pô<sup>r</sup> tal horror nas phrases com que exprimo o meu horror pelo verde que o leitor fique preso<sup>4</sup> da explicação do horror, esquecendo precisamente em que se fundamenta. Vê-se, pois, que o processo romantico consiste num tratamento intensivo dos elementos expressivos, em desproveito dos elementos fundamentaes, da sensação. Pelo terceiro processo, porei nitidamente a minha aversão pelo verde, e accrescentarei, por exemplo, “é a côr das coisas nitidamente vivas que hão de tam depressa morrer”.

O leitor, embora não collabore commigo na minha aversão pelo verde, comprehenderá que se odeie o verde por aquella razão.

Pelo processo classico sacrifica-se o mais nosso da sensação ou da emoção, em proveito de tornal-a comprehensivel<sup>5</sup>. Porém o que tornamos comprehensivel é um resultado intellectual d'ella. De ahi o ser a poesia classica intelligivel<sup>6</sup> em todas as epocas, porém em todas fria e longinqua.

[55] No meu phantasma Alberto Caeiro sirvo-me instinctivamente do terceiro processo aqui indicado. Embora pareça espontanea, cada sensação é explicada, embora, para fingir uma personalidade humana, a explicação seja velada na maioria dos casos.

Ha uma côr que me persegue e que eu odeio,  
Ha uma côr que se insinua no meu medo.  
Porque é que as côres teem força  
De persistir na nossa alma,  
Como phantasmas?  
Ha uma côr que me persegue, e hora a hora  
A sua côr se torna a côr que é a minha alma.

-----  
O verde! O horror do verde!  
A oppressão angustiosa até ao estomago,  
A nausea de todo o universo na garganta  
Só por causa do verde,  
Só porque o verde me tolda a vista,  
E<sup>7</sup> a própria luz é verde, um relampago parado de verde...

-----  
Odeio o verde.  
O verde é a côr das coisas jovens  
— Campos, esperanças, —  
E as coisas jovens não de todas morrer,  
O verde é o prenuncio da velhice,  
Porque toda a mocidade é o prenuncio da velhice.

Uma côr me persegue na lembrança,  
E, qual se fôra um ente, me submette  
Á sua permanencia.  
Quanto pode um pedaço sobreposto  
Pela luz á materia escura encher-me  
De tedio ao amplo mundo!

99 [20-95]

Se a avaliação dos movimentos literarios se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode pôr em duvida de que o movimento Sensacionista portuguez é o mais importante da actualidade. É tão pequeno de adherentes quanto grande em belleza e vida. Tem só 3 poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesario Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso e jovem<sup>1</sup>. Tornou-o, logicamente, neo-classico o Dr. Ricardo Reis. Modernizou-o, paroxizou-o<sup>2</sup> — verdade que desviando-o<sup>3</sup> e desvirtuando-o — o estranho e intenso poeta que é Alvaro de Campos. Estes quatro — estes trez nomes são todo o movimento. Mas estes trez nomes valem toda uma epocha literaria.

Cada um d'estes 3 poetas realizou<sup>4</sup> uma cousa que ha muito se andava procurando por essa Europa fóra<sup>5</sup>, e em vão. Caeiro [95<sup>v</sup>] creou, de uma vez por todas<sup>6</sup>, a poesia da Natureza, a verdadeira<sup>7</sup> poesia da Natureza. R[icardo] Reis encontrou enfim a formula<sup>8</sup> neo-classica. Alvaro de Campos revelou o que todos os futuristas, paroxystas<sup>a</sup> e modernistas varios andavam<sup>9</sup> ha annos a querer fazer. Cada um d'estes poetas<sup>10</sup> é supremo no seu genero.

100 [20-94<sup>r</sup>]

*Some Manifest.*

*PRINCIPIOS*

1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão d'uma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão d'uma sensação n'uma outra sensação.

<sup>a</sup> A escola paroxista, criada por Nicolas Beaudin e outros poetas, é referida por Sá-Carneiro em carta de 23 de Junho de 1914.

IOI [88-1]

[circa 9 de Junho 1915<sup>a</sup>]

O Sensacionismo:

1. Elementos da sensação:

- (a) Os dois elementos *basilares* da sensação são o sujeito e o objecto. (A metaphysica vê as relações do S[ujeito] e do O[bjecto] através do O[bjecto]. A arte vê-as através do Sujeito).
- (b) Os elementos reaes da sensação são: a Consciencia, o Sujeito e o Objecto. Sinto, sinto tal cousa, e sinto que sinto.
- (c) Decompondo mais: os elementos actuaes da sensação são: o universo;<sup>1</sup> o objecto; a sensação immediata do objecto; a attitude mental por detraz d'essa sensação immediata; a consciencia por detraz d'essa attitude mental.

1. Sensação do Objecto + idéas (objectivas) associadas<sup>2</sup> á sensação do objecto × idéas subjectivas ass[ociadas] á s[ensação] do o[bjecto] (estado de alma na ocasião) + base temperamental da creatura<sup>3</sup>. São estes os quatro elementos componentes da sensação, *vendo-a como subjectiva*, conforme acontece em arte.

— A arte classica supprimia os dois elementos intermedios, ou fundia-os, a dois e dois (So+ I.O.A.) × (I.S.A. + BT). Era a arte mais adequada a uma representação nitida e normal das cousas — representação, porém, que pecava por falsa.

— A arte da Renascença — neo-classicismo, digamos — transformou a formula classica em (SO+IOA) × ISA × BT<sup>4</sup>

— O Romantismo, e as correntes nadas d'elle, implantaram a fórmula: (SO + IOA + ISA) × BT<sup>5</sup>

— O Sensacionismo procura chegar á formula: SO × IOA × ISA × BT

[1<sup>o</sup>]

O X<sup>mo</sup> [Christianismo] chamou a atenção para a vida interior. Essa<sup>6</sup> atenção fatalmente havia de ir, a passo e passo, resolvendo a vida-interior nos seus dois elementos, por onde se chega á fórmula (SO + IOA) × ISA × BT

Temos no romantismo:

- (a) uma menor riqueza total do que no neo-classicismo. Porque é composto de 2 elementos, e aquelle de 3; um menor equilibrio, porque o neo-

<sup>a</sup> Data fornecida por um poema «interseccionista» no verso da folha (ver Aparato Genético).

-classicismo resolve-se n'uma divisão dos elementos da sensação<sup>7</sup> em 2, 1, 1 e o romantismo em 3, 1. O classicismo em 2, 2 — perfeito equilibrio e /perfeita riqueza/.

- (b) um abaixamento da personalidade, que ficou reduzida a BT. Arte.
- (c) um enriquecimento do exterior<sup>a</sup>

IO2 [88-2]

Sensacionismo

Contem, na sua fórmula moderna, 3 aspectos:

- (1) o *interseccionismo*: entrepenetração de sensações.
- /(2) o *parallelismo*: A[lberto] Caeiro/
- (2) o *sensacionismo propriamente dito*: Alvaro de Campos.<sup>1</sup>

Todas<sup>2</sup> as sensações são boas, logo que não se tente viver-as. Quanto mais intensas e rapidas melhor (se são intensas, serão rapidas).

Os novos processos são:

1. O interseccionismo: □
2. O vertiginismo: □
3. O □

A<sup>3</sup> sensação mais simples é a de uma attenta /visão/ do exterior, d'um objecto. Ora esta /visão/, longe de simples = sensação do objecto +<sup>4</sup> sensações da n[ossa] experiencia passada através das quaes o vemos. De maneira que, para dar bem o objecto que estamos vendo, é preciso — 1<sup>o</sup> *decompor* a sensação d'elle em (a) sensação d'elle propriamente dita, e (b) sensações evocadas por elle, através das quaes elle é visto; — 2<sup>o</sup> *recompôr* esse objecto de modo que os seus dois elementos permaneçam nitidos. Assim o Interseccionismo mais simples □

<sup>a</sup> No canto superior direito da primeira página, isolada por um traço em forma de «L», existe uma nota, sem indicação quanto ao lugar da sua inserção no texto: No passado tem havido um sensacionismo limitado, perturbado, acanhado, /estático/.

[2<sup>v</sup>]

Mais complexo, já, é o grau de actividade espiritual em que, *feita<sup>s</sup> espontaneamente essa divisão*, a nossa atenção *ora* olha para os objectos, *ora* para as sensações que provocam. (“Paués”)

O grau mais alto da actividade complexa do espirito é quando estamos ao mesmo tempo prestando atenção a um objecto exterior e a uma corrente de sensações ou pensamentos.

Quando vejo uma cousa vejo Nella  
As cousas que me lembra...

objecto + idéas associadas	1. Fusionismo: “o vento geme”
objecto + id[éa]s assoc[iadas]	2. Divisionismo: “o Vento sopra e faz-me estar triste.”
+ outras cousas em que vagamente penso	
objecto + id[éas] assoc[iadas]	
+ outras cousas em que vagamente penso	
+ o estado temperamental do meu espirito	Minha tristeza canta o vento

1. Meu temperamento.
2. Meu estado de espirito no momento (pensamentos, etc. no meu estado de espirito).
3. Ideas directas evocadas pelo objecto
4. O objecto.

De modo que: todo phenomeno mental tem 4 dimensões

103 [88-4<sup>r</sup> e 4a<sup>r</sup>]

*A arte da quarta dimensão*

1. Todos<sup>1</sup> os phenomenos se passam no espaço.

As “dimensões” dos objectos não estão nelles, mas sim em nós. São condições de sensibilidade, categorias de credibilidade.<sup>2</sup>

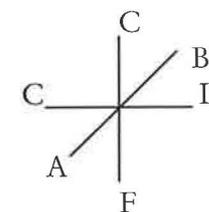
1. A unica realidade é a sensação.
2. A máxima realidade será dada sentindo<sup>3</sup> tudo de todas as maneiras (em todos os tempos).
3. Para isso era preciso ser *tudo e todos*.

[4a<sup>r</sup>]

O sensacionismo é a arte das quatro dimensões. As cousas teem aparentemente — mesmo, na sua aparência visualizada, as cousas do sonho — 3 dimensões; essas dimensões são conhecidas quando se trata de materia espacial. Só podemos conceber cousas com trez ou menos dimensões.

Mas se as cousas<sup>4</sup> existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a “sensibilidade” (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d’ellas.

As trez dimensões das cousas não são altura, largura e espessura<sup>a</sup>. Essa é apenas a forma como as trez dimensões nos aparecem nas cousas espaciadas á vista. As trez dimensões são assim: Suppondo um observador collocado em A,



temos que elle verá tudo em volta de trez percepções:

AB = a linha do objecto até elle.

CD = a linha de lado a lado do objecto.

EF = a linha de alto a baixo do objecto.

104 [88-3<sup>r</sup> e 3a<sup>r</sup>]

Considerar no sensacionismo as especies

- (1) Alvaro de Campos
- (2) paúlismo
- (3) □

<sup>a</sup> Cf. 75-4<sup>v</sup> (em «Textos suplementares»): planura, espessura e logar.

*Mesmo a sensação não passa de uma idéa nossa.* O que é preciso, portanto, é ir mais fundo □

Outra arte superior, de bases mais avançadas, descerá, enfim, abaixo da idéa, a maiores e mais divinas profundezas<sup>1</sup> do Ser.

Porque chamar-lhe Sensacionismo? Porque parte da Sensa[ção] como *base material*; e não, como as outras artes, das *cousas* physicas (class[icis]m[o]), □

[3]

Classicismo, romantismo, symbolismo, até aqui todas as escolas teem restringido<sup>2</sup> a sua attitude<sup>3</sup> artistica a um ponto: a separação do interior<sup>4</sup> e do exterior.

O classicismo marca uma nitida separação entre os dois — physico é physico, e psychico é psychico.

A arte<sup>5</sup> da Renascença começando a tomar consciencia do facto de que o physico é dado *no* psychico, e que a “realidade” é uma sensação nossa, *nos seus detalhes*, apegou-se, na sua realização, ao sentimento de que o physico é em parte psychico.

O romantismo □

O symbolismo exaggerou esta tende[n]cia

O futurismo e □

O sensacionismo compenetra-se totalmente de que □

105 [48D-12<sup>r</sup>]

[circa Junho 1915]

1. Interseccionismo

2. Vertigi/ni/smo  
indefinismo.

3. /Alvaro de Campos/  
Associacionismo.  
Hinduismo.

Sensacionismo puro.

A[lvaro] de C[ampos] segue com uma grande intensidade e concentração de atenção a marcha do seu espirito (contrario do int[erseccionis]mo) de modo que não ha simultaneo n'elle *mas successivo rapido*.

Como as sensações estão sempre “em marcha”, dá o dynamismo. — Preoccupa-se n'uma expressao das sensações.

106 [sem cota]

Sensacionismo.

O mytho da “clareza classica” no sentido de perfeita expressão da idéa a expressar<sup>1</sup>, e clareza no sentido de facil comprehensão da idéa a expressar. Se a arte fôsse uma propaganda, e um livro de versos uma lei, ou um livro escolar<sup>2</sup>, a perspicuidade ser-lhe-hia sem [r] duvida necessaria. Mas não sendo a arte simplesmente a arte.

107 [88-37<sup>r</sup>]

O Sensacionismo é:

1. Um subjectivismo, como o romantismo.

2. □

Os 3 elementos do sensacionismo:

1. O que começou com Walt Whitman: □

2. O que começou com os simbolistas: □

3. O que começou no cubismo e no futurismo: □

108 [88-13<sup>r</sup>]

O Sensacionismo:

A attitude sensacionista resolve-se em trez elementos:

(1) Sensacionismo analytic — ou intellectual: Interseccionismo. ---  
“Chuva Obliqua”, etc.

(2) Sensacionismo synthetico — □

109 [88-14<sup>r</sup>]

Todas as sensações são boas, logo que se não tente reduzi-las á acção. Um acto é uma sensação que se deita fóra.

Age para dentro, colhendo só com as mãos do espirito<sup>r</sup> as flores na margem da vida.

Combater a escravidão mental representada pela associação de idéas. Aprender a não associar idéas, a quebrar em pedaços a alma. Saber simultaneizar as sensações, dispersar o espirito por si-próprio, espalhado e disperso.

Nós temos pela vida social e politica uma grande indiferença dinamica. Por muito que nos interessem essas cousas, interessam-nos apenas para sobre ellas construirmos theorias passageiras, hypotheses inexpressas.

110 [20-102<sup>r</sup>]

*Sensationism:*

Contents of each sensation:

- a) Sensation of the exterior universe.
- b) sensation of the object sensed at the time.
- c) objective ideas associated therewith.
- d) subjective ideas associated therewith (state of mind at the time).
- e) the temperament and mental basis of the senser
- f) the abstract phenomenon of consciousness.

Thus each sensation is a cube, which may be considered as set down upon the side representing F, having the side representing A upwards. The other sides are of course B, C, D and E.

Now this cube may be looked at in three manners:

- 1) on one side only, so that none of the others is seen;
- 2) with one side of a square held parallel to the eyes, so that two sides or the cube are seen;
- 3) with one apex held in front of the eyes, so that three sides are seen.

From an objective standpoint, the Cube of Sensation is composed of:

Ideas = lines

Images (internal) = planes

Images of objects = solids

Looked at in way 1, the cube of sensations resolves itself to a square, so that the basis of art will be ideas, and images of objects<sup>r</sup> quâ mental images. This is classic art, which, contrary to what is thought, does not go directly to nature, but to the mental image thereof.<sup>2</sup>

Looked at in way 2, the cube of sensations resolves itself □

III [20-103<sup>r</sup> e 104<sup>r</sup>]

*Sensationism:*

## I.

There is nothing, no reality, but sensation. Ideas are sensations, but of things not placed in space and sometimes not even in time. Logic, the place of ideas, is another kind of space.

Dreams are sensations with only two dimensions. Ideas are sensations with only one<sup>1</sup> dimension. A line is an idea.<sup>2</sup>

Every sensation (of a solid thing) is a solid body bounded by planes, which are *inner images*<sup>3</sup> (of the nature of dreams — two-dimensioned), bounded themselves by lines (which are *ideas*<sup>4</sup>, of one dimension only). *Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements.*<sup>5</sup>

The end of art is simply to increase human self-consciousness. Its criterion is general (or semi-general) acceptance, sooner or later, for that is the proof that it does tend to increase self-consciousness in men.

The more we decompose and analyse into their psychic elements our sensations, the more we increase our self-consciousness. Art has, then, the duty of becoming increasingly conscious<sup>6</sup>. In the classic age, art developed<sup>7</sup> consciousness on the level of the three-dimension sensation — that is, art applied itself to a perfect and clear visioning of reality considered as solid. Hence the Greek mental attitude, which seems so strange to us, of introducing concepts such as that of the sphere into the most abstract abstrac-

tions, as in the case of Parmenides, whose idealistic conception of a highly-abstract universe yet admits of a description of it as spherical.

Post-Christian art has worked constantly towards the creation<sup>8</sup> of a two-dimension art.

We must create a one-dimension art.

This seems a narrowing of art, and to a certain extent it is.

[104] Cubism, futurism, and kindred schools, are wrong applications of intuitions which are fundamentally right. The wrong lies in the fact that they attempt to solve the problem they suspect on the lines of three-dimension art; their fundamental error lies in that they attribute to sensations an exterior reality, which indeed they have, but not in the sense the futurists and others believe. The futurists are something absurd, like Greeks trying to be modern and analytic.

2

What is the process to be adopted to realise sensationism?

There are several processes — at least three clearly defined ones:

1) intersectionism: the sensationism that takes stock of the fact that every sensation is really several sensations mixed together.

2) □

3) □

How do these three processes realise sensationism? Intersectionism realised it by attempting to realise the deformation which every cubic sensation<sup>9</sup> suffers by the deformation of its planes. Now every cube has six sides: these sides, looked at from the sensationist standpoint, are: the sensation of the exterior object as object, *quâ* object; the sensation of the exterior object *quâ* sensation; the objective ideas associated to this sensation of an object; the subjective ideas associated to this sensation — i.e., the “state of mind” through which the object is seen at the time; the temperament and fundamentally individual mental attitude of the observer; the abstract consciousness behind that individual temperament.

112 [20-114 e 115<sup>r</sup>]

*Sensationism:*

Sensationism<sup>1</sup> differs from common literary currents in that it<sup>2</sup> is not exclusive, that is to say, it does not claim for itself the monopoly of right aesthetic feeling. Properly speaking it does not claim for itself that it is, except in a certain restricted sense, a current or a movement, but only partly an attitude, and partly an addition to all preceding currents.

The position of sensationism is not, as that of common literary movements, like romanticism, symbolism, futurism, and all such, a position analogous to that of a religion, which implicitly excludes other religions. It is precisely analogous to that which theosophy takes up in respect to all religious systems. It is a well-known fact that theosophy claims to be, not a religion, but the fundamental truth that underlies all religious systems alike. As such, theosophy is in opposition, of course, to those parts of religious systems which exclude other systems and also to those parts of religious systems which seem to it to vitiate the fundamental attitude called religious. That is why theosophy, while<sup>3</sup> it does not oppose protestantism as such, opposes as insofar as it is opposed to catholicism; and why it cannot accept such theories as that of eternal penalties, which vitiate, in its opinion, all that is fundamental and true in the sense of the worship of God's creation.

Even such the position of sensationism is relatively to all artistic movements. It holds, of them all, or of almost all (for we must not allow this term ‘artistic movements’ to be applicable with a universal generosity to every snake that raises its head above that of others in the literary pitcher of modern confusion) that, in their essence, they are right. Spinoza said that philosophical systems are right in what they affirm and wrong in what they deny. This, the greatest of all pantheistic affirmations, is what sensationism can repeat in relation to aesthetic things. Though supreme perfection (which is unattainable) is only one, yet relative perfection is several. Homer is as perfect in his way as Herrick in his, though the homeric way is a far superior one. The sensationist admits joyfully both Homer and Herrick to the great brotherhood of Art.

There are three central tenets of sensationism. The first<sup>4</sup> is that art is supremely construction and that the greatest art is that which is able to visualise and create organised wholes, of which the component parts fit *vitally*<sup>5</sup> into their places; the great principle that Aristotle enunciated when he said that a poem was an “animal”. The second is that all art being composed of parts, each of those parts must be perfect in itself; as the former was the clas-

sic principle of unity and structural perfection, this is the romantic principle of "fine passages" in what it contains of truth, and excluding the error that makes this all, without attending to [114] the higher classical principle, that the whole is greater than the part. The third tenet of sensationism, *quâ* aesthetics, is that, every little fragment which builds up the part of the whole should be perfect in itself; this is the principle which is insisted on by exaggeration by all those artists of which the symbolists are part, who, being temperamentally incapable of creating neither great organised wholes, nor even (as the romantics) large eloquent stretches<sup>6</sup>, put their activity into the nutshell of<sup>7</sup> producing beautiful individual lines, or very short perfect lyrics. That is beautiful indeed, when it is beautiful; but it is dangerous to fall into<sup>8</sup> the impression that that is anything but the lowest part of art.

These are the tenets of sensationism, *quâ* artistic philosophy. That is to say, these are the tenets it upholds in so far as it accepts all systems and schools of art, extracting from each that beauty and that originality which is peculiar to it.<sup>9</sup>

But sensationism<sup>10</sup> is not only a philosophy of art; besides its attitude of universal acceptance of what is beautiful, it presents an originality of its own. If it were only an aesthetic attitude it would have no right to call itself anything — sensationism for instance —, anything save<sup>11</sup> a bald, though lucid, artistic philosophy.

*Quâ* novelty, sensationism has three other tenets, and it is here that it begins to be sensationism proper.

It holds, first of all, that society is spiritually divided into three classes, which sometimes coincide, and more often do not coincide, with "classes" commonly so-called. It divides those classes into aristocracy, middle class and the people, but the division, as will be seen, has no (necessary) relation with the common<sup>12</sup> division of society into these elements. For the sensationist, the aristocrat is the person who lives for art, and for whom all things, material or spiritual, have value only in so far as they have beauty. Religion, morality, spirituality — all these things are worth the beauty they have, or that can be extracted from them. They are neither true nor false; they have no interest, for the aristocrat, apart from their aesthetic interest.

For the middle-class person, in this classification, the basis of interest of anything is political. The value of everything, for him, is in the relation<sup>13</sup> of the political value he sees in it. It does not matter what his idea of politics is; it may be high or low, just as the aristocrat's idea of art and beauty may be high or low, the essential thing being that art is the one important thing to him. So for the middle-class man: politics is the one important thing for him, whether he may be a Herbert Spencer or John Jones<sup>14</sup>, a common voter.

The plebeian attitude involves no direct interest except a material one. All socialists and most anarchists are structurally plebeians, because they are pre-eminently<sup>15</sup> occupied with economic considerations. The age of economists is the evil age of art, because the age of plebeian feeling must perforce be the evil age [115] of art, because the age of plebeian feeling must perforce be the evil age<sup>16</sup> for aristocratic sentiment.

Sensationism stands for the aesthetic attitude in all its pagan splendour. It does not stand for any of those foolish things — the aestheticism of Oscar Wilde, or the art for art's sake of other misguided people with a plebeian outlook on life. It can see the loveliness of morals just as it can understand the beauty of the lack of them. No religion is right for it, nor any religion wrong.

A man may traverse all the religious systems of the world in one day, with perfect sincerity and tragic soul-experiences. He must be an aristocrat — in the sense in which we use the word — to be able to do it. I once stated that a cultured and intelligent man has the duty to be an atheist at noon, when the clearness and materiality of the sun eats into all things, and an ultramontane catholic at that precise hour after sunset when the shadows have not yet completed their slow coil round the clear presence of things. Some people thought that this was a joke. But I was only translating into rapid prose (this was written in a newspaper<sup>a</sup>) a common personal experience. Having accustomed myself to have no beliefs and no opinions, lest<sup>17</sup> my aesthetic feeling should be weakened, I grew soon to have no personality at all except an expressive one, I grew to be a mere apt machine for the expression of moods which became so intense that they grew into personalities and made my very soul the mere shell of their casual appearance, even as theosophists say that the malice of nature-spirits sometimes makes them occupy the discarded astral corpses of men and frolic under cover of their shadowy substances.<sup>18</sup>

This does not mean that every sensationist should have no political opinion; it means that, as artist, he is bound to have none and all. That excuse of Martial's, which has roused the ire of many people alien to the □ of art, □ *vita proba est*<sup>b</sup>, that, though his art was impure, his life was not, reproduced

<sup>a</sup> *Em O Jornal, a 5 de Abril de 1915, na primeira «Crónica da vida que passa...»: «O homem disciplinado e culto faz da sua sensibilidade e da sua inteligência espelhos do ambiente transitorio: é republicano de manhã e monarquico ao crepusculo; ateu sob um sol descoberto, é catolico ultramontano a certas horas de sombra e de silencio».*

<sup>b</sup> *Os editores das Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação (1966: 209), que reconstroem esta passagem, inserem o epigrama («Ad Caesarem») de Marcial: «Lasciva est nobis pagina, vita proba» (Livro I, n.º 5).*

after by Herrick, who wrote of himself "His muse was jocund, but his life was chaste", is the exact duty of the artist towards himself.

Sincerity is the one great artistic crime. Insincerity is the second greatest. The great artist should never have a really fundamental and sincere opinion about life. But that should give him the capacity to feel sincere<sup>19</sup>, nay to be absolutely sincere about anything for a certain length of time — that length of time, say, which is necessary for a poem to be conceived and written. It is perhaps necessary to state that it is necessary to be an artist before this can be attempted. It is of no use to try to be an aristocrat when you are a born middle-class man or plebeian.

### 113 [19-110 e 88-31<sup>r</sup>]

The social transformation which has been taking place in Portugal for the last three generations, and which culminated in the establishment of the Republic, has<sup>1</sup> been, as is natural, accompanied by a concomitant transformation in Portuguese literature. The two phenomena have a common origin, in the essential changes which have, with increasing rapidity, been taking place in the very bases of the national consciousness. To attribute the literary change to the political one, or the political one to the literary one would be as erroneous. Both are manifestations of a fundamental transformation which the national consciousness has undergone and is undergoing.

The literary change, represented by the definite rupture with Portuguese literary traditions, can be taken as having a definite beginning with Anthero de Quental and the Coimbra School, though it had necessarily been<sup>2</sup> preceded by hints and attempts at such a change, going back as far as 1770 to the forgotten José Anastacio da Cunha (a greater poet than the over-rated and insupportable Bocage); José Anastacio, with his complex culture (he knew, besides the usual French, English and German and translated from Shakespeare, Otway and Gessner) represents the first white glimmer of<sup>3</sup> dawn on the horizon of Portuguese literature, for he represents the first attempt to dissolve the hardened shape of traditionalist stupidity by the usual method of multiplied culture contacts.

The Romantics continued this work in their half-hearted and lukewarm way; the insufficient power<sup>4</sup> of their action can be measured by the circumstance that the strongest influence they brought into literature was the decadent classicist Castilho, whose [110<sup>v</sup>] damaging sway covers with its leaden influence some thirty years of Portuguese literature, a little recreation of the

Dark Ages in modern Portugal, if it had not been for the parallel existence of real renovating forces, mounting up from Garrett to Guilherme Braga, to Anthero de Quental, Guerra Junqueiro (first manner)<sup>5</sup> and Cesario Verde, who was the first to see<sup>6</sup> in Portuguese poetry, the clearest vision of things and their real presence which can be found in modern literature.

The new introduction of culture contacts took place round 1890 with the bringing in of<sup>7</sup> symbolist and decadent influences through Eugenio de Castro and Antonio Nobre, Guerra Junqueiro (second manner). As the first, it was received with violent disapproval, as every new thing is.

From Antonio Nobre the pantheist<sup>8</sup> movement (which the Porto monthly *A Aguia* represents) gradually worked itself up through<sup>9</sup> Affonso Lopes-Vieira (since fallen into imbecillity), to Antonio Corrêa d'Oliveira up to the full transcendental pantheism of Teixeira de Pascoaes, one of the greatest of living poets and the greatest lyrical poet Europe now has, if only justice could be done to him. Guerra Junqueiro, as usual, by dint of his extraordinary (and thoroughly Portuguese) adaptability<sup>10</sup> to new circumstances, followed this movement also, and the "Oração á Luz", though it has no equal in modern poetry outside Wordsworth's great Ode, cannot however reach the pure flight and wild spirituality of Pascoaes' great Elegia (in *Vida Etherea*).

The central fault of the saudosists, however, was that, what they gained in depth they lost in surface; that while their great merit and originality was gained by a descent (never before realised) into the depths of national consciousness — which the old poets never approached, for Camões is an Italian and Gil Vicente only superficially [31<sup>r</sup>] Portuguese, this<sup>11</sup> of necessity involved a sacrifice of the culture contacts which are indispensable to the essential vitality and greatness of a national literature.

The sensationist movement (represented by the Lisbon quarterly "Orpheu") represents the final synthesis. It gathers into one organic whole (for a synthesis is not a sum) the several threads of modern movements, extracting honey from all the flowers that have blossomed in the gardens of European fancy. It has gathered into one whole the several movements representing the so-called Decadence, the national movement of which saudosismo is the completion and the more modern currents, of which cubism and futurism are the degenerate expression and which have their remote origin, through Whitman, in no less unexpected a person than William Blake.

The Sensationists<sup>12</sup> have caused □

It has thus added to the fundamental nationalism of the saudosistas the multiplied culture-contacts which the Coimbra School □

114 [88-30<sup>r</sup>]

The very curious species of literary movement to which I am going to refer has no direct connection with occultism, but it is not too much to say that every occultist will be interested in it, perhaps all the more interested that the authors to whom I shall allude have not, as far as I know, any occultist intention, though through their works there runs, undoubtedly, the ache of mystery and the terror-stricken feeling of something supernatural.

The brief study I purpose to make will be all the more interesting, I hope, from the fact that the literary movement in question has not, as far as I know, been as yet studied in the pages of any English review or magazine.

The movement in question is the Portuguese "sensationist" current.

It is not my purpose to study the origin of this very recent movement, or determine its relations with French Symbolism, with (further back) romanticism, and even, to some extent (more in some works than in others, but not distinctly characteristic<sup>2</sup> of the movement in itself) with futurism and cubism.

The sensationists date back only to 1914, as far as published works are concerned, and to 1909, as I am informed, in point of real beginning of the movement, though it was in 1912 that its leader<sup>3</sup> came to know the other authors who were to take part in the movement. It was brought to a head in the quarterly "Orpheu"<sup>4</sup>, two numbers of which have been published, and the third and fourth<sup>5</sup> numbers being said to be soon issued together, owing to the delay of the third number.

Besides the two numbers of this most interesting quarterly, the sensationist movement counts only the following works: "Confissão de Lucio" (Lucio's Confession) 1913, "Dispersão" (12 poems), both by Mario de Sá-Carneiro, "Céu em Fogo" (Burning Sky), eight stories by the same, "Distancia"<sup>6</sup> (Distance), poems by Alfredo Pedro Guisado, and "Elogio da Payagem" (In Praise of Landscapes) by Pedro de Menezes<sup>7</sup>. The last book has just appeared. This is all, and perhaps it would not be quite sufficient, if the kindness of a member of the movement<sup>7</sup> had not made it available to the present author<sup>b</sup> to examine some as yet unprinted poems (by several authors), which contain some of the greatest work as yet done in this new line.

<sup>a</sup> O outro nome com que assinara os seus textos Alfredo Pedro Guisado.

<sup>b</sup> Provavelmente Thomas Crosse. Ver uma lista de projectos destinados a este divulgador da literatura portuguesa, que inclui The "Sensationists", no capítulo correspondente aos "Projectos". Este texto e o anterior (19-110 e 88-31<sup>r</sup>) foram dactilografados na mesma máquina, a tinta azul.

115 [20-85<sup>r</sup>]

Alvaro de Campos: "Modernas Correntes na Literatura Portuguesa".<sup>a</sup>

Em todas as épocas e em todos os paizes debatem-se, uma contra a outra, duas correntes, uma nacional e outra cosmopolita. Talvez fosse mais justo chamar á primeira não já nacional mas tradicionalista, porquanto, em paizes onde não esteja ainda estabelecida uma corrente nacional, isto é, onde ainda se não saiba<sup>1</sup> o que é um sentimento nacional, essa corrente<sup>2</sup> vira-se para um passado qualquer — o classico, por exemplo. Assim, no tempo da Rainha Isabel em Inglaterra, a corrente classica representada por Ben Jonson é que é tradicionalista porque se vira para os ideaes artisticos de Grecia e Roma; a corrente representada por Shakespeare é a cosmopolita porque se entrega a si-propria, e como entregar-se a si propria é entregar-se ás influencias do momento, e como as influencias profundas do momento são communs a todas as nações (mais ou menos) nesse tempo, segue que essa corrente é fatalmente o que se pode chamar cosmopolita.

Em Portugal hoje debatem-se duas correntes, antes não se debatem por emquanto, mas em todo o caso a sua existencia é antagonica. Uma é a da Renascença Portuguesa, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se no sensacionismo, de que é chefe o snr. Alberto Caeiro, e no paulismo, cujo representante principal é o snr. Fernando Pessoa. Ambas estas correntes são antagonicas áquella que é formada pela R[enascença] P[ortuguesa]. Ambas são cosmopolitas, porquanto cada qual parte de uma das duas grandes correntes europeias actuaes. O sensacionismo prende-se á attitude energica<sup>3</sup>, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Materia e pela Força, que tem lá fóra representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos generos diferentes dentro da mesma corrente!); o paulismo pertence á corrente cuja primeira manifestação nitida foi o symbolismo. Ambas estas correntes teem entre nós este equal caracteristico em relação ao seu ponto de partida e que é para nos orgulharmos — de que são avanços enormes nas correntes em que se integram. O sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fóra na mesma orientação se faz. O paulismo é um enorme progresso sobre todo o symbolismo e neo-symbolismo de lá fóra.

<sup>a</sup> Cf. 48C-24<sup>r</sup>, lista em que figura este projecto.

116 [14<sup>4</sup>-4]

Antonio de Seabra — *Lixa* — Pamphleto periodico de critica de idéas e de costumes.

Nas epocas de passagem das sociedades, em que uma ordem de conceitos se desfaz<sup>1</sup> e outra se não formou ainda, soe haver, na superficie das elaborações<sup>2</sup>, certas contradicções e incongruencias a que<sup>3</sup> se pode applicar por metaphora o nome de asperezas ou rugosidades. Querer arranca-las ou expungil-as seria pouco criterioso<sup>4</sup>, pois que ellas trazem, na sua substancia as novas formas, ainda tenues, que hão de dar viço e arcabouço ás epocas futuras. Tampouco caberia trata-las de modo que se pudesse dizer que as limavamos, pois que de tão tenue consistencia ellas se revelam, que lima-las — pois que limar implique esforço e pressão, — importaria, com o accrescimento da hypocrisia<sup>5</sup>, destruil-as. Porisso não pode o critico sagaz dar-se outro escrupulo a cumprir que não o de as ir abatendo levemente, roçando por ellas, com mão cuidadosa, a lixa das levezas opinionativas.

Esta, e não outra a razão, porque o titulo d'estes breves opusculos não podia ser outro do que *Lixa*. Parecerá talvez d'um desconforto immediato para as sufficiencias do senso esthetico; o escrupulo, porém, do nome justo deve sustar a tempo as irreflexões dos impulsos azedos<sup>6</sup>. Primeiro ha-de ser cuidada a justeza na applicação dos nomes, que a cura de quanto podem<sup>7</sup> ferir os tympanos sensiveis dos argutos.

Quando mais não fôsse, bastaria dar ao sentido do titulo outra entoação espirital, para que elle calhasse ao intuito d'estes folhetos<sup>8</sup> com uma coincidencia geometrica; a critica, por sua natureza, que não só pelo seu genero na grammatica, é feminina. Que outro nome pois devia competir a um folheto cujo proposito é critico do que *Lixa*, pois que lixa pareça o feminino de Lixo, e Lixo seja esta sociedade?

Quando estas razões não bastassem para que estes prolegomenos de pamphleto lograssem para o corpo d'elle um acolhimento condigno, terão que fallar pelo merecido d'esse acolhimento as laudas, que se seguirão, do folheto propriamente dicto.

Os sensacionistas, de quem não sou, embora os ame.

O falso e o longinquo da critica que lhes foi feita data, não tanto da estranheza da novidade, como da magra cultura dos criticos. Nós não temos, na propria região literaria, um arcabouço de critico que deveras o seja<sup>9</sup>; quanto mais nos não faltará, entre os profissionaes apressados do jornalismo,

quem com razoavel escrupulo e acerto mida<sup>10</sup> as intenções e as competencias de escriptores que nos surgem desusados?

Uma cultura verdadeira, um estudo acurado da literatura e da arte (tal qual nos reste) dos antigos, assim-como uma attenção desvelada aos movimentos, que se teem dado no decurso já longo das literaturas europêas, desde que as nacionalidades modernas se constituíram linguisticamente, não dá azo a grandes pasmos deante de quem quer que seja que se apresenta em novos trajos na recepção<sup>11</sup> hebdomadaria da republica das letras.

[4] Que nada havia de novo sob o sol, foi phrase velha mesmo para os velhos, pois que date da incerta distancia do Ecclesiastes biblico. E quanto mais curioso e attento tem sido o intuito com que se leu, quanto mais vasta e assisada foi a pesquisa com que se buscou o que lêr, menor será o pasmo com que se acolhe<sup>12</sup> as novidades das letras.

Disse □, e disse bem, que não é possivel inventar, pelo desenho, ou mesmo na imaginação, um novo animal phantastico e surprehendente, cujas partes componentes não sejam tiradas de animaes conhecidos. Assim o Dragão da fabula que, sendo, no seu aspecto geral, um absurdo para com os animaes que conhecemos, é comtudo devedor<sup>13</sup> a cada bicho de esta ou est'outra parte do seu todo.

Não outra<sup>14</sup> é a circumstancia que se dá com as novas escolas literarias. Ellas não são, nunca, mais<sup>15</sup> do que novos aggregados — no seu conjuncto, novos — de elementos antigos como a terra e o homem. Toda a originalidade está na maneira como se agrupou e se reuniu. É da competencia<sup>16</sup> do critico saber medir, tanto o que de velho ha em cada systema literario, como o que de novo haja no seu ajuste d'esses velhos elementos. D'est'arte não sossobrará o critico nos dois cachopos<sup>17</sup> que são a Scyla e a Charibdes da arte de criticar. O critico deve como Jano, ter a natureza<sup>18</sup> de ver para dois lados; nem deve esquecer que um grupo de arvores é uma floresta, nem que uma floresta é um grupo d'arvores. Verbum sapienti, é certo; e comtudo fallei com clareza.

Os chamados "sensacionistas" portuguezes, nem com serem originaes, deixam de dever homenagem a antepassados eternos.<sup>19</sup>

Quote Corot & other painters.

Assim é que, ainda que vejamos todos que a eschola romantica é nova perante a eschola classica, que a precedeu, se quizerdes, com a eschola de taes ou taes versos — o que mais julgardes que caracterisam a nova eschola — mostrar em que é novo o romantismo, não lograreis citar um verso ao qual se não possa contra-pôr um outro, dos classicos anteriores, com a mesma feição

romantica. É que os elementos são sempre os mesmos, com que o homem constroe os edificios da sua cultura; construimos com certas pedras e com certos metaes, que em todos os tempos teem sido os mesmos, e em toda a parte teem sido conhecidos. Uns, porém, mais construem com tal elemento que com tal-outro, uns de uma maneira combinam, e outros de outra.

Para que comprehendamos cuidadosamente o chamado sensacionismo, temos de ver de que modo<sup>20</sup> elle arranja os eternos elementos de que toda a arte é composta; qual o elemento que faz destacar, para que domine os outros; qual emfim a formula de ajustamento, de que se serve para architectar o seu conjuncto. Nesta ultima parte, que não noutra, estará, se notavel, a /equação/ especifica da sua novidade.<sup>21</sup>

### 117 [20-90<sup>r</sup>]

Quando em Março de 1915 surgiu em Lisboa a revista "Orpheu", foi-lhe feito, pela gente que representa entre nós aquillo a que em outros paizes se chama a critica, um acolhimento adverso e escandaloso. O resultado foi, como se sabe, que essa revista constituiu um successo de livraria. A mesma ordem de manifestações acolheu o apparecimento do segundo numero, salvo que determinadas peças literarias, que' esse numero continha levaram a um auge de indignação dispersa a adversa opinião popular a seu respeito.

"Orpheu" passou para as revistas de anno, e para os acasos das conversas particulares. Um incidente pittoresco, acontecido com um dos jornaes de Lisboa, veio ornamentar de escandalo politico o exito esplendido da revista.<sup>a</sup>

Algumas pessoas porém terá havido<sup>2</sup> que pensassem decentemente sobre o assumpto. Certas curiosidades civilizadas, emergindo de entre o nosso meio de carbonarios e de gatunos politicos, quizeram deveras<sup>3</sup> saber a que vinha esta revista. Não podiam acreditar que fôsse uma pura blague, porisso que lhe sentiam demasiada força para ser isso apenas. Mas os seus cerebros, desaccostumados ainda ás manifestações originaes e europeias da literatura, não podiam, ao mesmo tempo, julgar inteiramente seria essa tentativa.

Urgia, pois, que àquella parte do publico ledor que manifestou, ainda que só para si-propria, este interesse, os sensacionistas dessem a satisfacção

<sup>a</sup> Reacção do jornal lisboeta A Capital à carta de Álvaro de Campos (em «Correspondência»).

de uma explicação integral. Este livro visa a esse fim. Nelle procuraremos expôr o que seja, em toda a sua opulenta complexidade, o movimento sensacionista portuguez.

A abundancia de detalhes typographicos escandalosos, a presença de anormalidades de sentimento, emanadas de varios autores, □

O que é,<sup>4</sup> pois, o sensacionismo?

### 118 [20-88<sup>r</sup>]

O Sensacionismo.

- A. 1. As correntes literarias.
- 2. Esboço da evolução literaria.
- 3. Evolução da literatura portuguesa.
- 4. A vinda do Sensacionismo.
- B. 1. O Sensacionismo como philosophia esthetica.
- 2. O Sensacionismo como attitude social.
- 3. O Sensacionismo como corrente nacional.
- 4. O Sensacionismo como innovação esthetica.
- C. 1. O Sensacionismo perante a psychiatria.
- 2. O Sensacionismo perante a critica literaria.
- 3. O Sensacionismo perante a sociologia.
- 4. Conclusão.

### 119 [20-89<sup>r</sup>]

Sensacionismo.

Comportam as correntes literarias trez possibilidades de ser.<sup>1</sup>

Ha, em primeiro logar, aquellas correntes literarias que teem apenas uma dimensão<sup>2</sup>: são ou as que procuram imitar outras correntes □

Uma corrente literaria sendo, por definição, uma ordem de obras originaes, ha trez modos de correntes literarias:

1. A corrente literaria cuja unica preocupação consiste em ser nova e original, rompendo com o passado conscientemente, embora inconscientemente esteja ligada a parte d'elle, como por fôrça<sup>3</sup> tem que acontecer.

2. A corrente literaria que procura synthetisar as correntes literarias passadas.

3. Aquella que procura synthetisar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, isto é, synthetisal-as atravez de um criterio novo, de uma nova visão das cousas

São d'esta ultima especie as mais altas correntes litterarias. São aquellas que, reunindo em si quanto de original todas as correntes anteriores trouxeram, synthetisam atravez da sua virtualidade propria os caracteristicos d'essas correntes, e as transcendem com um qualquer caracteristico que lhes é peculiar.<sup>4</sup>

*Assim:*

1. Pretende apenas seguir qualquer corrente, renovando-a (Parnasianismo).
2. Pretende crear uma corrente nova (symbolismo).
3. Pretende synthetisar todas as correntes passadas atravez de uma originalidade propria, a qual originalidade *comporta um poder synthetisador*<sup>5</sup> como um dos seus caracteristicos. (Renascença italiana e ingleza).

120 [20-105<sup>r</sup>]

*O Sensacionismo.*

O Sensacionismo regeita do Classicismo a noção — na verdade mais caracteristica dos discipulos modernos dos escriptores pagãos do que d'elles propriamente — de que todos os assuntos devem ser tratados no mesmo estylo, no mesmo tom, com a mesma linha exterior a delinear-lhes a fórma. O Sensacionista não concorda em que uma obra de arte haja sempre de ser simples, porque ha sentimentos e conceitos<sup>1</sup> que, de sua natureza complexos, não são susceptiveis de expressão simplificada, sem que com essa expressão se traíam. Ha certos conceitos profundos, certos sentimentos vagos que são, porcerto, susceptiveis de tal tratamento literario; mas não são todos os sentimentos nem todos os conceitos. O sensacionista discorda, em seguida, da attitude classica pela limitação da sua visão das cousas. A preocupação da

visão nitida é, como a preocupação da expressão simplificada, por vezes um erro esthetico. Nem tudo é nitido no mundo exterior. O sensacionismo, finalmente, não acceta do classicismo a sua theoria basilar — a de que a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao minimo. Interpreta o principio esthetico que serve de base a tal affirmação, mas que em tal affirmação se encontra desvirtuado, de outro modo, do modo como elle deve ser interpretado. O artista interpreta atravez do seu temperamento, não no que esse temperamento tem de particular, mas no que elle tem de universal, ou universalisavel. Isto é differente de eliminar o factor temperamental tanto quanto possivel, como os classicos ferrenhos querem ou procuram; o artista deve, pelo contrario, accentuar muito o factor temperamental<sup>2</sup> (embora em certos assumptos mais do que em outros), curando porém de que não sejam os lados inuniversalisaveis d'esse factor que utilize.

O Sensacionismo regeita, do Romantismo, a sua theoria basica do 'momento de inspiração'. Não crê que a obra de arte deva ser produzida rapidamente, por um jacto, a não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espirito disciplinado que a obra nasça construindo-se.

Do Symbolismo regeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva attitude lyrica, e, sobretudo, a subordinação da intelligencia á emoção, que deveras caracteriza aquelle systema esthetico.

Do class[icismo] acceta a Construção, a preoc[cupação] intellectual.

Do romant[ismo] acceta a preocupação pictural, a sensibilidade sympathetic, synthetica perante as cousas.

Do symbolismo acceta a preocupação musical, a sensibilidade analytica; acceta a sua analyse profunda dos estados de alma, mas procura intellectualisal-a.

121 [20-96 a 99<sup>r</sup>]

*O Sensacionismo. Prolegomenos.<sup>a</sup>*

(1) No principio, na Grecia — e depois em Roma, essa America da Grecia — reinou o Objecto, a Cousa, o Definido. Existia, de um lado, a Cousa; do outro existia, em bloco, a Sensação, a sensação immediata<sup>1</sup> e vivida.

<sup>a</sup> Fragmento dos Prolegomenos a uma «reformação» ou «reconstrução» do paganismo, projecto attribuído a António Mora.

E assim, quando a arte<sup>2</sup> era do Objecto, o objecto surgia perfeito e nitido na realização<sup>3</sup>. E, como o espirito concebe sempre o sujeito á semelhança do objecto, as sensações (quando a sensação se tornava sensação da sensação, introspectiva, autoanalytica) eram concebidas como concretas, definidas, separadas umas das outras. Porisso não havia vago, indeciso, penumbra<sup>4</sup> na poesia de alma dos gregos e dos romanos. Tudo está detalhado e destacado em plena luz.

A sensação da realidade era directa nos gregos e nos romanos, em toda a "antiguidade"<sup>5</sup> classica. Era immediata. Entre a sensação e o objecto — fosse esse objecto uma cousa do exterior<sup>6</sup> ou um sentimento — não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer extranho ao proprio acto de sentir. A atenção era porisso perfeita, cingia cada objecto por sua vez, delineava-lhe os contornos, recortava-o para a memoria. Quando era dirigida para o interior, como estava sãmente edu[cada] [96<sup>v</sup>] na percepção externa<sup>7</sup>, incidia attentamente sobre cada detalhe da vida espiritual<sup>8</sup>, concretizando-o pela propria<sup>9</sup> acuidade equilibrada da atenção.

(2) Passada pelas almas a longa doença chamada christianismo, esmiuçado doentamente o espirito por si-proprio<sup>10</sup>, a clareza da sensação perturbou-se. A presença no pensamento<sup>11</sup> das idéas de *espirito*, de Deus, de outra-vida, concebidas como /o/ eram<sup>12</sup>, levaram a uma decomposição da Realidade, qual os gregos a haviam concebido. Entre a sensação e o objecto d'ella — fôsse esse objecto uma cousa exterior ou um sentimento — intercalára-se todo um mundo de noções espirituas que desvirtuava a visão directa e lucida das cousas. Os gregos haviam tido dos deuses e do Olympo uma<sup>13</sup> noção tal que elles lhes appareciam como simili-humanos, como meros prolongamentos da humanidade, concebidos, porém, *sub specie humanitatis*, como<sup>14</sup> maiores, mais poderosos, mais livres; não como oppostos, senão naquilo em que "superior" é opposto a "inferior". A propria sua<sup>15</sup> immortalidade não era inhumana, porque era uma eternidade decorrida humanamente, por uma eterna duração fóra.<sup>16</sup>

[97] (O conceito<sup>17</sup> de superhomem de Nietzsche é um conceito pagão... Mas compare-se o anti-intellektualismo d'elle).<sup>18</sup>

Outras eram as noções christans. Aqui o invisível, o ultra-humano, o divino, por grosseiramente<sup>19</sup> que fosse concebido, era-o como opposto á Realidade Exterior. Ora uma alma que encara as cousas com tal conceito no espirito, não as pode encarar directamente, muito embora queira ter essa preocupação. A noção de alma, concebida como differente ao corpo e superior a elle<sup>20</sup>, começa por tornar menos importantes ao espirito as cousas. A noção de Deus substituiu-se ao conceito do conjuncto das cousas, a que se chamava a Natureza.

A noção de sobrenatural convidava a uma descrença<sup>21</sup> na utilidade, porque na estabilidade do concreto. Esta nova noção do milagre levava<sup>22</sup> ao desprezo, quando não á indiferença pela possivel existencia, das leis naturaes.

Isto, se levava<sup>23</sup> a um enfraquecimento da atenção, a uma perturbação da visão, a uma incompreensão instinctiva dos factos, também por sua vez tinha origem precisamente numa tibieza<sup>24</sup> da vontade, numa perturbação da visão, numa incompreensão instinctiva dos factos que tinham de commum os gregos e romanos decadentes, precisamente [97] porque taes phenomenos de degenerescencia psychica<sup>25</sup> eram naturaes dos decadentes, e os barbaros invasores, porque taes phenomenos nelles eram resultado da sua primitividade e da sua incultura. Um mundo formado com elementos assim semelhantes, por degenerados<sup>26</sup> e primitivos, não podia viver numa religião que correspondia a um estado relativamente são do espirito, onde a atenção era certa e nitida, os sentimentos destrinchados e como-que<sup>27</sup> logicos, e a vontade, portanto, quanto é humanamente possivel, segura e certa. Da mistura de raças resultou mais confuso ainda o estado de espirito typico do homem da epoca. Num mundo<sup>28</sup> assim psychado o triumpho devia pertencer áquella religião que mais se lhe adaptava; e que mais se adaptava, tambem, ao meio social e ás idéas que elle impunha. O christismo estava em estas condições. De sua natureza dispersivo e sentimental, cabia bem ao estado de espirito que a decadencia creára; monotheistico, tinha qualquér cousa de imperial, qualquer cousa que bem se coadunava com mentalidades nascidas á sombra do imperio romano, e do (hoje quasi incompreensivel) similitudinario<sup>29</sup> prestigio longinquo do nome do Imperador. (etc.)

[98] Longas heresias houve até que, por fim, o christismo fóra adquirindo elementos de dominio, transformando-se, adaptando-se. Na Edade Media elle attingiu o seu splendor unitario.<sup>30</sup>

Qual a perturbação que se nos revela nos poemas dos grandes poetas da Renascença, abrangendo<sup>31</sup> como tema Dante ou Petrarca — com respeito aos antigos, na visão da Natureza?

Os poetas cantam as cousas indirectamente, vendo-as já atravez da sua emoção. Vêem-as nitidamente, é certo, mas (1) acompanhadas de uma emoção que se sobrepõe ás cousas, (2) fundidas umas nas outras pelo sentimento da sua fraternidade em Deus, por serem todas creadas por Deus (S. Francisco de Assis).<sup>33</sup>

Como a noção do exterior nunca era desacompanhada da noção de que era creado por Deus, de que a alma lhe é superior, de que aquillo era temporal

e transitorio, segue que a visão<sup>34</sup> do objecto exterior vem sempre, espontaneamente, como visão, acompanhada d'uma emoção deformadora d'elle.<sup>35</sup>

[98] A sensação é nitidamente do exterior mas, ao mesmo tempo, esse sentimento (ou sensação) do exterior, do physico,<sup>36</sup> é sempre acompanhada por uma obscura consciencia do interior, do psychico.<sup>37</sup>

De ahí dois factos. A arte grega, como<sup>38</sup> se baseára na lucidez da attenção, era a arte (1) do equilibrio,<sup>39</sup> porque era do perpetuo contido pelo exterior, (2) da harmonia, porque era arte feita<sup>40</sup> por gente com a vontade educada; (3) do fasto, isto é, da acção humana, por ser essa a manifestação typica da gente de attenção clara e lucida. A arte da Reforma, dadas<sup>41</sup> as transformações indicadas<sup>42</sup>, passa a ser (1) do facto physico-psychico<sup>43</sup> — Shakespeare culmina □

Pode chamar-se á arte da Renascença a arte do physico e do psychico; a attenção divide-se, mas a percepção do physico é acompanhada sempre da percepção do psychico. *Mas não se fundem: coexistem.* A nitidez absoluta, a lucidez forte desaparece. A attitude é, no fundo a mesma do que a antiga; *apenas muda o centro da attenção, que é, agora, dirigida sobre a sensação e não já sobre o objecto exterior ou interior.*

[99] Explicando melhor: o homem da Renascença olha para as cousas como o grego, e olha para as almas como o grego; mas, ao passo que o grego olhava 1º para as cousas externas, e para as almas depois, moldando o seu conceito primacial de realidade sobre a materia, e sobre os objectos<sup>44</sup> exteriores, o homem da Renascença olhava 1º para a alma e depois para as cousas exteriores, moldando as cousas exteriores pelo seu conceito de alma. Esse conceito de alma, como<sup>45</sup> era ainda em parte o conceito antigo, era ainda nitido, porque tinha ainda qualquer cousa da sua origem, de ter sido moldado sobre a noção das contornadas cousas exteriores.<sup>46</sup> De modo que era relativamente ligeira a deformação que as cousas soffriam, porque pequena era a deformação que o conceito de alma havia soffrido. Mas havia-se dado o facto capital de a alma passar a ser o centro da attenção dirigida.<sup>47</sup>

(deformação do Renascentismo)

3.<sup>48</sup>

Romantismo.

Progresso da centralização da attenção na alma<sup>49</sup>. *A sensação passa a ser a realidade primordial.* O objecto exterior cessa como independente da sensação, passa a ser sentido apenas como sentido. Todas as manifestações românticas e cisromânticas<sup>50</sup> pertencem a esta cathégoria, inclusive o chamado realismo.<sup>51</sup>

122 [88-41<sup>r</sup>]

*Sensationism*

After all this attitude is no more than *The High[er] Paganism*. (Call it sensationism for advertising, perhaps, but The H[igher] P[aganism] is its real name.)

123 [25-32<sup>r</sup>]

[circa 4 de Junho 1915]

1. Tudo é sensação.
2. Sensação compõe-se do *objecto* sentido e da sensação, prop[riamen]te dita.
3. Perante este phenomeno basilar da vida psyquica, a humanidade tem 3 attitudes — a sciencia, a philosophia (a metaphy[sica]) e a arte.
4. A sciencia *scinde* sensação e objecto — e, ou se occupa do objecto independentemente do que a sensação d'elle vale (sciências physicas, naturaes, □<sup>1</sup>) ou da sensação independentemente do objecto (psychologia<sup>2</sup>).
5. A philosophia *approxima* a s[ensação] e o o[bjecto], busca investigar quaes as suas intimas relações.
6. A arte □

124 [20-106<sup>r</sup>]

O sensacionismo affirma, primeiro, o principio da primordialidade da sensação — que a sensação é a unica realidade para nós.

Partindo de ahí, o sensacionismo nota as duas especies de sensações que podemos ter — as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E constata que ha uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental — as sensações do abstracto.

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que elle não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da sciencia; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da philosophia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abs-

tracto. A arte é uma tentativa de crear uma realidade inteiramente differente d'aquella que as sensações apparentemente do exterior, e as sensações apparentemente do interior nos suggerem.

Mas a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir cousas que tenham, quanto possivel, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação, deve tentar produzir quanto possivel uma impressão analoga á que as cousas exteriores produzem)<sup>1</sup>. A arte deve tambem obedecer a condições de Emoção porque deve produzir a impressão que os sentimentos exclusivamente interiores produzem, que é emocionar sem provocar á acção, os sentimentos de sonhos, entende-se, que são os sentimentos interiores no seu mais puro estado.

A arte, devendo reunir, pois, as trez qualidades de Abstracção, Realidade e Emoção, não pode deixar de tomar consciencia de si como sendo a concretisação abstracta da emoção.<sup>2</sup>

Assim, a arte tem por assumpto, não a realidade (de resto, não ha realidade, mas apenas sensações artificialmente coordenadas), não a emoção (de resto, não ha propriamente emoção, mas apenas sensações de emoção), mas a abstracção. Não a abstracção pura, que gera a metaphysica, mas a abstracção creadora<sup>3</sup>, a abstracção em movimento. Ao passo que a philosophia é estatica, a arte é dinamica; é mesmo essa *a unica* differença entre a arte e a philosophia.

Por concretisação abstracta da emoção entendo que a emoção, para ter relevo, tem de ser dada como realidade, mas não realidade concreta, mas realidade abstracta. Porisso não considero artes a pintura, a esculptura e a architectura, que pretendem concretisar a emoção no concreto. Ha só trez artes: a metaphysica (que é uma arte), a literatura e a musica. E talvez mesmo a musica...

125 [20-101]

*Sensacionismo.*

A obra de arte<sup>1</sup>, fundamentalmente, consiste numa *interpretação objectivada d'uma impressão subjectiva*.

Differe, assim, da sciencia que é uma interpretação subjectivada de uma impressão objectiva, e da philosophia, que é, ou procura ser, uma interpretação objectivada de uma impressão objectiva.

A sciencia procura as leis particulares das cousas — isto é, aquellas leis que regem os assumptos ou objectos que pertencem áquelle typo de cousas que se estão observando. A sciencia é uma subjectivação, porque é uma conclusão que se tira de determinado<sup>2</sup> numero de phenomenos. A sciencia é uma cousa real e, dentro dos seus limites, certa, porque é uma subjectivação de uma impressão objectiva, e é, assim, um equilibrio.

A philosophia trabalhará sempre em vão porque procura objectivar □

Na arte temos a distinguir trez partes. A arte envolve uma impressão, ou idéa, sobre a qual se trabalha; envolve uma interpretação d'essa idéa ou impressão de modo a tornal-a artistica; e envolve, finalmente, uma cousa de que se tem essa impressão ou idéa.

A arte obedece, portanto, a trez criterios exteriores. Tem que obedecer ás leis que regem toda a impressão ou idéa. Tem que obedecer ás leis que regem toda a interpretação. E tem que obedecer ás leis que regem toda a objectivação. Quaes são, em cada caso, essas leis?

Primeiro, quaes as leis que regem a impressão ou idéa? Essas leis são trez. Abrangem, como se vê, o elemento subjectivo da arte. 1<sup>o</sup>: Uma impressão ou idéa é perfeita e typica na proporção em que é característica do individuo que a tem, isto é, na proporção em que nessa idéa se revela a) o temperamento do individuo, b) todo o temperamento do individuo (o mais possivel do temperamento do individuo), c) o temperamento do individuo o mais harmonicamente disposto dentro de si que seja possivel (*analyse this last element*).<sup>3</sup> De modo que<sup>4</sup> o elemento subjectividade da arte envolve a originalidade como criterio objectivo (*note if this expression is good*).<sup>5</sup>

Segundo, quaes as leis que regem a objectivação? Vejamos o que quer dizer objectivação. A palavra implica a redução da idéa, ou seja o que fôr (que ha de ser idéa, e não objecto, para poder dizer-se que se objectiva) á categoria de objecto; isto quer dizer, á categoria de cousa analoga a qualquer cousa que occupa o mundo exterior. São trez as leis que regem a determinação do objectivo como tal. 1<sup>o</sup> Um objecto tem de ser limitado, distincto dos outros objectos. [101<sup>6</sup>] 2<sup>o</sup> Um objecto é composto de partes formando um todo; essas partes existem nesse todo em virtude de serem partes de tal todo, nem se consideram partes senão em relação a tal todo; e o todo, podendo ser considerado como uma cousa independentemente das partes, só o pode ser em virtude da harmonisação das partes na formação d'esse todo. 3<sup>o</sup>: (*deve ser 1<sup>o</sup>*)<sup>6</sup> Cada objecto é real<sup>7</sup> na proporção em que pode ser observado em differenças grandes por o maior numero possivel de pessoas. Temos, pois, como leis da objectivação: 1<sup>o</sup> (*3rd. above*)<sup>8</sup> A lei da verosimilhança. 2<sup>o</sup> (*1st. above*)<sup>9</sup> A lei da não-repetição<sup>10</sup>. 3<sup>o</sup> (*2nd. above*)<sup>11</sup> A lei da relação de interdependencia entre o todo e as partes de que é composto. (A lei da unidade harmonica.

Porque, quando observamos um todo, observamo-lo através das partes que o compõem, mas, vendo-as de golpe, sommo-las de chofre na idéa d'esse todo).

Terceiro. Quaes são as leis que regem a interpretação. Intende-se que por interpretação se entende apenas um alto grau — o mais alto — do phenomeno envolvido na sensação de qualquer cousa. Essas leis são tambem trez: 1.º Uma interpretação é tanto mais completa quanto mais conserva todas as relações do objecto interpretado, a sua harmonia especial e typica tanto quanto possivel. 2.º Uma interpretação é tanto mais perfeita quanto mais consegue fazer esquecer o objecto interpretado na propria interpretação. (É assim que uma traducção é perfeita quando parece não ser uma traducção). 3.º: Uma interpretação é completa na proporção em que □

126 [20-107<sup>r</sup>]

1. A base de toda a arte é a sensação.
2. Para passar de mera emoção sem sentido á' emoção artistica, ou susceptivel de se tornar artistica, essa sensação tem de ser intellectualisada. Uma sensação intellectualisada segue dois processos successivos: é primeiro a consciencia d'essa sensação, e esse facto de haver consciencia de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem differente; é, depois, uma consciencia d'essa consciencia, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal — o que dá a emoção artistica — essa sensação passa a ser concebida como intellectualisada, o que dá o poder de ella ser expressa.

Temos, pois:<sup>2</sup>

- (1) A sensação, puramente tal.
- (2) A consciencia da sensação, que dá a essa sensação um *valor*<sup>3</sup>, e, portanto, um cunho esthetico.
- (3) A consciencia d'essa consciencia da sensação, de onde resulta uma intellectualisação de uma intellectualisação, isto é, o poder de expressão.

3. Ora toda a sensação é complexa, isto é, toda a sensação é composta de mais do que o elemento simples de que parece consistir. É composta dos seguintes elementos: (a) a sensação do objecto sentido; (b) a recordação de objectos analogos e outros que inevitavel e expontaneamente se juntam<sup>4</sup> a essa sensação; (c) a vaga sensação do estado de alma em que tal sensação se sente; (d) a sensação primitiva da personalidade da pessoa que sente. A mais simples das sensações include, sem que se sinta, estes elementos todos.

4. Mas, quando a sensação passa a ser intellectualisada, resulta que se decompõe<sup>5</sup>. Porque o que é uma sensação intellectualisada? Uma de trez<sup>6</sup> cousas: (a) uma sensação decomposta pela analyse instinctiva ou dirigida, nos seus elementos componentes; (b) uma sensação a que se accrescenta conscientemente qualquer outro elemento que nella, mesmo indistinctamente, não existe; (c) uma sensação que de proposito se falseia para d'ella tirar um effeito definido, que nella não existe primitivamente. São estas as trez possibilidades da intellectualisação da sensação.

5. □<sup>7</sup>

127 [88-36<sup>r</sup>]

*As Trez Leis do Sensacionismo:*

1. Conforme a emoção<sup>1</sup>, assim a expressão. (*ou*<sup>2</sup> Conforme a idéa, assim a expressão). — Lei da subjectividade artistica.
2. Conforme o objecto, assim os seus limites.

128 [88-32<sup>r</sup>]

*Sensacionismo*

Examine the affirmation of Max Nordau (in "Degeneration") à propos of the groups of symbolists and decadents, that the formation of artistic groups is a bad symptom, insomuch as art, being very deeply individualistic, is a phenomenon which only morbidly can involve a formation of parties and coteries. As a matter of fact, parties and coteries have always been either a danger, or a symptom of badness, in art.

(*This may be put into the part of the possible pamphlet against Int[egralismo] Lus[itano], where the part of the artist, as interpreter of morbidness, is mentioned*)

What are the three rules covering sensationism:

1. Conforme a idéa, assim a expressão.
2. Conforme o objecto, assim os seus limites.
3. Conforme □
2. Conforme a expressão, assim a harmonia.
3. Conforme a harmonia, assim o desenvolvimento.

Isto é: uma idéa artistica deve ser expressa<sup>2</sup> na fórmula — regular ou irregular, normal ou anormal — que mais convenha<sup>3</sup>, que mais aptamente traduza a idéa, sem preocupação alguma de que os outros entendam. Mas, uma vez a idéa tornada<sup>4</sup> cousa-exterior, isto é, Objecto, ella passa a ser governada pelas leis que regem toda a existencia objectiva, que são: (a) a harmonia, □

E,

Uma vez aptamente exteriorisada, a idéa-objecto □

129 [20-II6 e II9; 75A-28]

Para *Orpheu*

O *Sensacionismo*

Sentir é crear.

— Mas o que é sentir?<sup>1</sup>

Sentir é pensar sem idéas, e porisso sentir é comprehender, visto que o Universo não tem idéas.

Ter opiniões é não sentir.

Todas as nossas opiniões são dos outros.

Pensar é querer transmittir aos outros aquillo que se julga que se sente.

Só o que se pensa é que se pode communicar aos outros. O que se sente não se pode communicar. Só se pode communicar o valôr do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o leitor sinta<sup>2</sup> a mesma cousa<sup>3</sup>. Basta que sinta da mesma maneira.

[II6] O sentimento abre as portas da prisão<sup>4</sup> com que o pensamento fecha a alma.

A lucidez só deve chegar ao limiar da alma. Nas proprias antecamaras<sup>5</sup> do sentimento é prohibido ser explicito.

Sentir é comprehender. Pensar é errar. Comprehender o que outra pessoa pensa é discordar d'ella. Comprehender o que outra pessoa sente é ser ella. Ser outra pessoa é de uma grande utilidade metaphysica. Deus é toda a gente.

Vêr, ouvir, cheirar, gostar, palpar — são os unicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a n[ossa] relação com o Universo é Deus.<sup>6</sup>

[II7] Embora pareça estranho, é possivel ouvir com os olhos, vêr com os ouvidos, ver e ouvir e palpar aromas, saber o gosto a cores<sup>7</sup> e a sons, ouvir sabores, e ouvir indefinidamente. O caso é cultivar □<sup>8</sup>

Agir é descreer. Pensar é errar. Só sentir é crença e verdade. Nada existe fóra das nossas sensações. Porisso agir é trahir o nosso<sup>9</sup> pensamento, mesmo que não se tivesse esse pensamento.<sup>10</sup>

A politica é a arte de conduzir sociedades, quando se não sabe como ellas se conduzem. Ter ideas politicas é o modo mais simples de não ter idéas. O unico modo de dirigir sociedades é desprezar os outros. A fraternidade nasce do desprezo mutuo.<sup>11</sup>

[II7] O progresso é a menos nobre<sup>12</sup> das mentiras desnecessarias. Mesmo sem pensar no progresso, a gente deixara de progredir.<sup>13</sup>

A sensação escreve direito por linhas tortas da materia.<sup>14</sup>

A sensação é o tonel sem fundo com o qual os criticos fazem de Danaides<sup>15</sup>. A individualidade é inexgottavel, porque cada individuo que nasce é mais um. A logica é um muro vedando cousa nenhuma.<sup>16</sup>

Desprezar os que trabalham e luctam, abominar os que se sacrificam, ter horror por os que esperam e confiam<sup>17</sup> — o dever aristocrático é este.<sup>18</sup>

[II8] Querer restabelecer a tradição é querer pôr uma escada para subir a um muro que já cahiu... É interessante, porque é absurdo, mas só vale a pena por não valer a pena.<sup>19</sup>

Não ha criterio de verdade senão não concordar consigo proprio. O universo não concorda consigo proprio, porque passa. A vida não concorda consigo propria, porque morre. O paradoxo é a formula typica da Natureza. Porisso toda a verdade tem uma fórmula paradoxal.

Todos estes principios são verdadeiros, mas os principios contrarios são tam verdadeiros como elles<sup>20</sup>. (Affirmar é enganar-se na porta.)

Pensar é limitar. Raciocinar<sup>21</sup> é excluir. Ha momentos em que é bom pensar, porque ha momentos em que<sup>22</sup> é bom limitar e excluir.

[II8] Os apostolos — politicos, sociaes, religiosos — são □,<sup>23</sup> não pregues o bem nem o mal, nem a virtude nem o vicio, nem a verdade nem o erro, nem a

bondade nem a crueldade. Prega-te a ti-proprio, em altos gritos, ao mundo todo. Essa é a unica verdade e o unico erro, a unica moralidade e a unica immoralidade<sup>24</sup>, □ que tens que prégar, que podes pregar, que debes prégar.

Substitue-te sempre a ti-proprio. Tu não és bastante para ti. Sê sempre imprevisito para<sup>25</sup> ti-proprio. Acontece-te perante ti-proprio. Que as tuas sensações sejam meros acasos, aventuras que te acontecem... Deves ser um universo sem leis para poderes ser superior.

[119'] São estes os principios fundamentaes do sensacionismo. Os principios contrarios são tambem os principios fundamentaes<sup>26</sup> do sensacionismo.<sup>27</sup>

Não pregues a virtude, porque todos quantos pregam, a pregam; não pregues o vício, porque é o que todos praticam; não<sup>28</sup> pregues a verdade, porque não sabes o que ella é<sup>29</sup>; não<sup>30</sup> pregues o erro, porque, ao pregar-o, estarás pregando<sup>31</sup> uma verdade.<sup>32</sup>

Prega-te a ti-proprio, que é o que ninguem ainda sabe senão tu<sup>33</sup>, que é o que ninguem é, senão tu, que é o que ninguem □

Prega-te com assiduidade, escandalos e requinte<sup>34</sup>. A unica cousa que tu és, es tu. Sê-o como um pavão; sê-o á larga<sup>35</sup>, ás mãos cheias /sobre Outrem/. [119'] Faze da tua alma uma metaphysica, uma ethica e uma esthetica. Substitue-te a Deus indecorosamente. É a unica atitude realmente religiosa. (Deus está em toda a parte excepto em si-proprio).

Faze do teu ser uma religião atheista;<sup>36</sup> das tuas sensações um rito e um culto.<sup>37</sup> Vive perpetuamente na alma de Outros, na ironia vermelha de ter consciencia de ti-proprio.

Existir<sup>38</sup> não é preciso. Sentir é que é preciso. Nota bem que<sup>39</sup> esta phrase é inteiramente absurda. Dedic-te a não a comprehender com toda a tua alma.

A politica é um erro de vaidade<sup>40</sup> d'aquelles que nascem para cocheiros.

[28'] A tua alma é um pseudonymo teu  
Deus é um pseudonymo teu,  
Deus é um pseudonymo nosso

Todos nós temos momentos futuristas, como quando, por exemplo, tropeçamos numa pedra.

A arte é uma maneira de nos admirarmos a nós. Porisso a moda do traje<sup>41</sup> é a arte expontanea da gente simples. O pensamento é o espelho da alma; porisso a expressão das nossas sensações, que constitue a arte, sendo<sup>42</sup> uma interpretação das sensações pelo pensamento, é um vermo-nos espiritualmente

te ao espelho. A chamada "necessidade de crear" não passa da necessidade de se admirar.

[28'] A democracia é a vizinha do andar de cima<sup>43</sup> (que deita lixo para o meu quintal)

A □ é, como o snr. Affonso Costa, uma maneira da Natureza se divertir á nossa custa.

Para ti o unico dogma és tu.

Digo-te estas cousas para que discordes d'ellas. (É o modo de concordares).

Acceita-te reverentemente das mãos de Deus.

/Se tiveres 1<sup>m</sup> 70' de altura, para ti essa é a altura da vista<sup>44</sup>/

/Se pesares 70 kilos, é esse o /teu/ peso<sup>45</sup> de vida.

### 130 [88-II<sup>r</sup>]

*Sentir é crear.* Agir é só destruir. Comprehender é apenas illudirmo-nos.

Parecendo um factio passivo, sentir é ser activo, porque é ter a consciencia de sentir.

Ter consciencia de sentir é ser um modo de sentir.

O universo objectivo é uma hallucinação simultanea dos sensorios, uma media abstracta entre illusões.

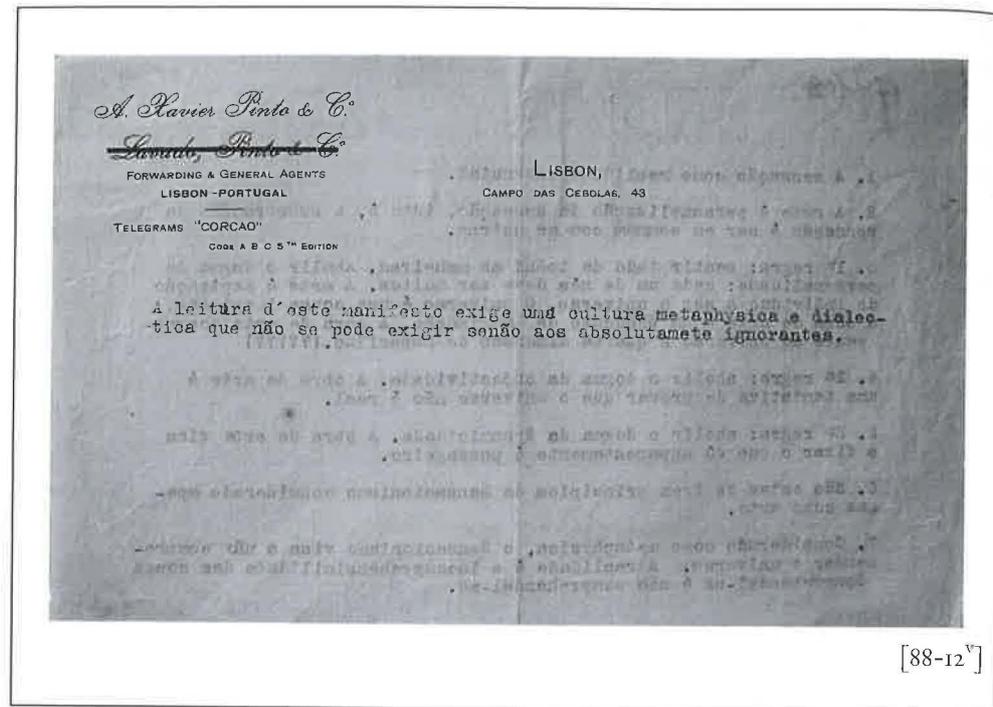
A unica realidade que ha é a palavra realidade não ter sentido (nenhum). Agir é intrometter-se na illusão geral, perturbar a ordem do Universo.

O dynamico é a paragem do statico. O que se desloca é o que não se desloca. O sujeito é objecto de si-proprio e isto não é verdade.

Vêr uma cousa e imaginar uma cousa visivel são phenomenos<sup>1</sup> identicos. Apenas os diferença a collocação spacial da imagem visualizada. O mundo exterior é uma hallucinação em commum, uma criação-media das imaginações sommadas.

A unica realidade verdadeira é a sensação.

A unica realidade absoluta é a diferença entre a sensação e sentir □<sup>2</sup>

[88-12<sup>v</sup>]

131 [88-12]

1. A sensação como realidade essencial.
2. A arte é personalização da sensação<sup>1</sup>, isto é, a substracção da sensação é ser em commum com as outras.
3. 1<sup>a</sup> regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do individuo a ser o universo. O universo é uma cousa imaginada; a obra de arte é um producto<sup>2</sup> de imaginação. A obra de arte accrescenta ao universo a quarta dimensão de superfluo. (?????)
4. 2<sup>a</sup> regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real.
5. 3<sup>a</sup> regra: abolir o dogma da dynamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.
6. São estes os trez princípios do Sensacionismo considerado apenas como arte.

7. Considerado como metaphysica, o Sensacionismo visa a não comprehender o universo. A realidade é a incomprehensibilidade das cousas.<sup>3</sup> Comprehendel-as é não comprehendel-as.

[12] A leitura d'este manifesto exige uma cultura metaphysica e dialectica que não se pode exigir senão aos absolutamente ignorantes.

132 [88-15<sup>r</sup>]

Toda a tendencia da arte tem sido intellectualizar a sensação ou o sentimento. Propomo-nos inverter este processo, e sensacionar a intellegencia. Em vez de partirmos da sensação, partimos da idéa; em vez de empregarmos a intelligencia como mediador plastico, empregamos a sensação.

De ahí o character absolutamente frio e intellectual da base da nossa arte. A emoção é em nós, não o fundo da nossa inspiração, mas o processo artistico d'ella.

(O symbolismo foi apenas uma obsessão musical. O futurismo não passa, em literatura, de um phenomeno<sup>1</sup> typographico.)

A arte é uma mentira que suggere uma verdade.

A verdade, porém, é apenas o conceito que fazemos da objectividade.

A obra de arte é portanto uma mentira com<sup>2</sup> character objectivo.

As characteristics da objectividade são (1) a multiplicidade, porque, ao passo que me sinto UM, sinto<sup>3</sup> o universo como Muitos; (2) a independencia da minha personalidade, porque sinto que domino em mim, mas não nas cousas; (3) a fatalidade, porque, comquanto em minha consciencia<sup>4</sup> de mim me sinto livre, me sinto compellido como membro do Universo e ao Universo fóra de mim, sinto-o escravo de leis immutaveis. Bem sei que estas minhas impressões são falsas — que eu nem sou uno, nem sou livre, nem domino em mim; como, porém, se trata de uma sensação, não procuramos a verdade além d'ella.

133 [75A-4<sup>v</sup>]

O Sensacionismo só não admite em cada escola o que nessa escola é a restrição das outras. Só não admite em cada escola o ella ser escola. Não deve haver escolas, mas apenas momentos sensações.<sup>1</sup>

O sensacionismo só não admite em cada orientação o facto de ella ser orientação.

O movimento sensacionista é um movimento para a libertação integral da arte — não para a fechar dentro de qualquer criterio, nem mesmo do da liberdade.

134 [75A-3<sup>r</sup>]

1. A Expressão de cada sensação é do grau<sup>1</sup>, no genero e com o ambiente d'essa mesma sensação (Conforme a sensação e o valor de □ assim é a expressão.)<sup>2</sup>
2. Esta<sup>3</sup> expressão está subordinada apenas a 3 criterios exteriores:
  - (a) o da *organicidade*.<sup>4</sup>  
cada obra é um todo composto, com uma interrelação organica das partes que o compõem.<sup>5</sup>
  - (b) o da *divisão artistica*.  
(na literatura e na musica, tudo é para o ouvido, em canto ou dança tudo para os sentidos combinados, na *pintura*, architectura, esculptura tudo para a vista).<sup>6</sup>
  - (c) □
3. Toda a obra de arte, como obra de arte, é apenas obra de arte<sup>7</sup>, isto é
  - (a) não deve ser feita senão com um fim artistico
  - (b) não deve ser feita senão com *meios* artisticos (no \*paradigma do popular grego)
  - (c) não deve ser feita para interpretar /qualquer cousa social/, senão os pensamentos do artista.<sup>8</sup>

135 [75A-3<sup>v</sup>]

Toda a arte é *creação*.

Toda a criação é *objectivação*.

Toda a arte é *funcção* da Vida Psychica

A arte é portanto verdade psychica.

Um obra de arte<sup>1</sup> é um ente psychico vivo — um elemental artificial como se diz entre occultistas.

A obra de arte<sup>2</sup> está portanto subordinada ás condições de perfeição de um ente vivo (ou objecto, ou ente vivo, ou ente vivo psychico)

Condições de /existencia/<sup>3</sup> num objecto: *a harmonia na existencia* (não a de proporções ou outra)<sup>4</sup> — isto é, pertence só ao genero a que pertence, sem mixtura.

Condições de /perfeição/ de um ser vivo: a harmonia perfeita entre o todo e as partes — não podendo o todo ser mais ou menos do que é, nem as partes em outra relação com o todo e entre si de que a melhor em que estão.

136 [20-91 a 93<sup>r</sup>]

*Os Fundamentos do Sensacionismo.*

1. — O Sensacionismo differe de todas as attitudes literarias em ser aberto<sup>1</sup>, e não restricto. Ao passo que todas as escolas literarias partem de um certo numero de principios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literaria ou artistica acha que a arte deve ser determinada cousa; o sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada cousa.

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

O Sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada idéa, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira differente d'aquella que exprime outra. Ha regras, porém, dentro das quaes essa idéa ou sensação tem<sup>2</sup>, basilarmente, que ser expressa? Sem duvida que as ha, e ellas são as regras fundamentaes da arte.

São trez:

1<sup>a</sup> — Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao principio fundamental de toda a criação: crear um todo objectivo, para o que é preciso crear um todo parecido com os todos que ha na Natureza — isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e organica. Um poema é um animal, disse Aristoteles; e assim é. Um poema é um ente<sup>3</sup> vivo. Só um occultista, é claro, é que pode comprehender o sentido d'essa expressão, nem é permissivel, talvez, explical-a muito detalhadamente, ou mais do que o nada que já se disse.

2<sup>a</sup> — Toda a arte é expressão de qualquer phenomeno psychico. A arte, portanto, consiste na adequação, tão exacta quanto caiba na competencia artistica do fautor, da expressão á cousa que quer exprimir. De onde se deduz que todos os estylos são admissiveis, e que não ha estylo simples nem complexo, nem estylo estranho nem vulgar. Ha idéas vulgares e idéas elevadas, ha sensações simples e sensações complexas; e ha creaturas que só teem idéas vulgares, e creaturas que muitas vezes teem idéas elevadas. Conforme a idéa, o estylo, a expressão. Não ha para a arte criterio exterior. O fim da arte não é ser comprehensivel, porque a arte não é a propaganda politica ou immoral.

3<sup>a</sup> — A arte não tem<sup>4</sup>, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual elle é, porque a Natureza o occulta no labyrintho dos seus designios. Eu explico melhor. O artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar a outra cousa que ao que escreve, pinta, ou esculpe. Deve escrever sem olhar para fóra de si. Porisso a arte não deve ser, propositadamente, moral nem immoral. É tão vergonhoso fazer arte moral como fazer arte immoral. Ambas as [91] implicam<sup>5</sup> que o artista desceu a preoccupar-se com a gente de lá fóra. Tão inferior é, neste poncto, um sermonario catholico como um triste Wilde ou d'Annunzio, sempre com a preocupação de irritar a plateia. Irritar é um modo de agradar. Todas as creaturas que gostam de mulheres sabem isso, e eu tambem sei.

A arte tem, porém, um resultado social, mas isso é com a Natureza e não com o poeta ou o pintor. A Natureza produz determinado artista para um fim que esse proprio artista desconhece, pela simples razão que elle não é a Natureza. Quanto mais elle queira dar um fim á sua arte, mais elle se affasta do verdadeiro fim d'ella — que elle não sabe qual é, mas que a Natureza escondeu dentro d'elle, no mysterio da sua personalidade espontanea, da sua inspiração instinctiva. Todo o artista que dá á sua arte um fim extra-artistico é um infame. É, além d'isso, um degenerado no peor dos sentidos que a palavra não tem. É, além d'isso e porisso, um anti-social. A maneira de a arte ser social é ser anti-social. A maneira de o artista collaborar utilmente na vida<sup>6</sup> da

sociedade a que pertence, é não collaborar nella. Assim lhe ordenou a Natureza que fizesse, quando o creou artista, e não politico ou commerciante.

O bom funcionamento de qualquer sociedade depende, como até alguns jornalistas já sabem, da perfeita acção da divisão do trabalho. Não ha perfeita divisão de trabalho quando o membro de um grupo do trabalho social procura accrescentar ao seu trabalho como tal membro elementos pertencentes ao trabalho de outros. Quando o artista procura dar um fim extra-artistico á sua arte, dá um fim extra-artistico á sua personalidade, e a Natureza, que o creou artista, não quiz isso.

A indifferença para com a Patria, para com a Religião, para com as chamadas virtudes<sup>8</sup> civicas e os apetrechos mentaes do instincto gregario são não uteis, mas absolutamente deveres do Artista. Se isto é immoral, a culpa é da Natureza, que o mandou crear belleza e não pregar a alguém.

Quanto mais instinctivamente se fizer essa divisão do trabalho social, mais perfeito será o funcionamento da sociedade, porque, sendo instinctiva essa divisão, maior revela ser o estado de espontanea adaptação da sociedade á vida que tem que viver. Porisso o artista deve eliminar de si cuidadosamente todas as cousas psychicas que não pertencem á arte.

É perfeitamente logico que um artista pregue a Decadencia na sua arte, e, se fôr politico, pregue a Vida e a Fôrça na sua politica. É, mesmo, assim que deve ser. Não se admite que um artista escreva poemas patrioticos, como não se admite que um politico escreva artigos anti-patrioticos.

[92] Qual, porém, a relação que existe entre o modo-de-escrever que, perante o publico e os "criticos", tem typificado o Sensacionismo e esta these que expômos? Se o Sensacionismo é esta cousa liberal, ampla, acolhedora, que apontámos, em que é que não é errado (porque o não é) chamar Sensacionismo, considerar como typicamente Sensacionista, essa corrente estranha a que pertencem a maioria das composições de ORPHEU, os livros de Sá-Carneiro, excepto PRINCIPIO, e outras composições analogas?

É muito simples.

Dissemos que um dos principios sobre que assentava o Sensacionismo — mau grado, é claro, elle não assentar em principio nenhum — é o da expressão ser condicionada pela emoção a exprimir. Dissemos que cada idéa, pela sua virtualidade intima, pela sua simplicidade ou indole complexa, impõe que se exprima de modo simplice ou complexo. Esta these — que é a verdadeira these artistica — abrange e admite todas as especies de expressões, desde a mais simples quadra popular<sup>8</sup>, que só podia ser expressa nessa linguagem e seria mais mal expressa se fôsse expressa em linguagem mais complexa, até ao mais avançado desarticulamento de linguagem logica que se encontra nas paginas de ORPHEU. Acontece que a geração a que pertencemos — mercê

de razões civilizacionais que seria tão ocioso, como prolixo, estar a expôr — traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e intercruzamento de vibração<sup>9</sup> intellectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo. Veja-se<sup>10</sup>. Sobre uma vida social agitada, directamente como intellectualmente, pelas complexas consequencias da irrupção para a prática das idéas da Revolução Franceza, veio cahir todo o complexo e confuso estado social resultante da proliferação sempre crescente<sup>11</sup> das industrias, do enxamear cada vez mais intenso das actividades comerciais modernas. O augmento das facilidades de transporte, o exaggero das possibilidades do conforto e da vantagem, o accrescimento vertiginoso dos meios de diversão e de passatempo — todas estas circumstancias, combinadas, entrepenetradas, agindo quotidianamente, crearam, definiram, um typo de civilização em que a emoção, a intelligencia, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violencia das manifestações propriamente<sup>12</sup>, diariamente typicas do estádio civilizacional. Em cada homem moderno ha um neurasthenico que tem que trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das cousas publicas e sociaes. A hyperexcitação passou a ser regra.

O augmento das communicações internacionalisou facilmente isto tudo, com o auxilio que trouxe o augmento da [92] cultura e da capacidade de cultura, que é outra cousa, e mais importante para o caso<sup>13</sup>. De modo que esse estado de espirito, que, de per si, parece que devia caracterisar apenas os paises no auge da vida industrial<sup>14</sup> e commercial, foi parar a outros, mais apagados e quietos, e de um lado da Europa ao outro<sup>15</sup> uma rêde de nervos define o estado das almas nesta Hora de fôgo e de treva.

Se isto tudo tivesse acontecido numa epocha de bases assentes, o resultado seria de menor relevo. Mas acontece num periodo em que se soffre ainda da dissolução de antigos-regimens, em que a morte tocou o principio monarchico, em que o gusano<sup>16</sup> da critica esboroou de todo o edificio da fé religiosa. Foi mais longe, mais tarde, o effeito do espirito<sup>17</sup> critico: como era fatal que acontecesse, elle virou-se sobre os idolos que mal erguera, as fôrças defensoras das idéas antigas tomaram-o como arma contra as idéas novas. E, assim, á confiança na sciencia, que caracterisara o periodo darwinista do seculo ido, á attitude positiva em que<sup>18</sup> cristallisara a mentalidade coeva das descobertas, a cada dia feitas, da physica e da chimica e da biologia, seguiu-se uma critica a essas proprias idéas, um inquerito sobre as bases em que essas novas formulas assentavam. Perguntou-se que maior razão para a certeza teria a metaphysica da sciencia do que a metaphysica da crença: a resposta foi a attitude pragmatista, a attitude neo-espiritualista, as innumeradas formas de attitudes religiosas, desde o neo-comtismo catholico ao neo-thomismo da mesma seita, desde a

philosophia religiosa de um Ritschl<sup>19</sup> á de um ou outro low ou broad churchman na Inglaterra theologica e pseudoracionalista. O desenvolvimento da sociologia, que, embora ainda não seja uma sciencia, é já, comtudo, tanto uma armazenagem de factos como uma direcção do espirito<sup>20</sup> scientifico, veio alluir mais a segurança dos cientistas das duas gerações anteriores. O papel social das religiões, a (pelo menos<sup>21</sup> aparente) absurdez dos lemmas fraternitarios e equalitarios<sup>22</sup>, passaram a ser assumpto de duvida e de  $\square$ . A rapidez, a precipitação da epocha coloriam tudo. E, assim, difficil, cada vez mais difficil, se tornava descortinar, atravez da poeira da literatura e da sciencia das columnas de jornaes, quaes as fôrças eternas operando, quaes os homens dignos de guiar Hoje<sup>23</sup>, quaes as permanencias, as seriedades, os esteios e os apoios.

De modo que chegámos a uma epocha singular, em que nos apparecem<sup>24</sup> todos os caracteristicos de uma decadencia, conjugados com todos os caracteristicos de uma vida intensa e progressiva. A moral familiar<sup>25</sup> e social desceu ao nivel da decadencia do imperio romano. O mercantilismo politico, a dissolução nacional chegou ao fundo. Mas, com isto tudo, progrediam as industrias, multiplicava-se o commercio, a sciencia continuava descobrindo, dia a dia os confortos augmentavam e as complexidades da vida se tornavam<sup>26</sup> mais complexas. Só,<sup>27</sup> como distinctivo de uma decadência, um [93] phenomeno inequivoco havia — o abaixamento no nivel dos homens representativos. Ninguem, na literatura, no nivel dos grandes romanticos, ou mesmo dos mestres realistas. Na arte, identica penuria. Na politica, o mesmo. E assim em tudo. Na propria sciencia, tão inferior no seu nivel, e tão typica do século, o mesmo desnivelamento, o mesmo desgaste na superioridade dos homens conductores.

Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fabricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociaes, todas as perturbações politicas, por pouco que com ellas nos preocupemos, entram no nosso organismo psychico, no ar que respiramos psychicamente<sup>28</sup>, passam para o nosso sangue espirital, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer cousa que seja nossa.

Qual a arte que deve corresponder a este estado de civilização?

Vimos já que o papel da arte é de, ao mesmo tempo, interpretar e oppôr-se á realidade social sua coeva. (*this must have been well determined before*)<sup>29</sup>

Como interpretar esta epocha, oppondo-se-lhe.

Trez maneiras são possiveis.

Podemos dividir os caracteristicos da epocha actual em trez grupos, como vimos. Temos a decadencia<sup>30</sup> proveniente da fallencia de todos os ideaes

passados e mesmo recentes. Temos a intensidade, a febre, a actividade turbulenta da vida moderna. Temos, finalmente, a riqueza inedita de emoções, de idéas, de febres e de delirios que a Hora européa nos traz.

A arte moderna deve portanto:

(1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as cousas que são características da decadencia — a imitação dos classicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotencia<sup>3</sup> de crear;

(2) ou, fazendo por vibrar com toda a belleza do contemporaneo, com toda a onda de machinas, commercios, industrias, □

137 [20-108 e 109<sup>r</sup>]

*Sensacionismo.*<sup>1</sup>

*O capitulo sobre a relação entre a arte moderna e a vida moderna.*

I.

Toda a epocha civilizacional gira em torno a um principio que define tal epocha e lhe dá os seus caracteristicos<sup>2</sup> typicos e predominantes. Podem outros elementos, ou vindos de outras epochas anteriores, ou surgidos, a par d'esse, citado, elemento typico, dentro da mesma epocha, caracterisal-a<sup>3</sup> tambem, para uma analyse ou deficiente, ou asynthetica; mas resultará de um escrupulo mais exacto de analysar que uma epocha é sempre definivel, e em justiça o é, por um caracteristico<sup>4</sup> predominante, que é o que lhe grava o estigma da sua typicidade.

A epocha moderna, tomando esta phrase no sentido usual de abranger um periodo que date, approximadamente, da revolução franceza e venha até aos nossos dias, resume-se typicamente na acção de um phenomeno principal. Esse phenomeno é a passagem do elemento commercial e industrial da vida para a primeira plana da existencia social mercê do accrescimento da vida scientifica, das invenções e aperfeiçoamentos constantes, da sciencia. Assim, a nossa epocha é a epocha da sciencia positiva, isto é, da sciencia desenvolvida em todos os seus ramos applicaveis á practica, e do desenvolvimento d'essa propria applicação. As sciencias não directamente, mas indirectamente applicaveis á practica, como as mathematicas, pouco<sup>5</sup> avanço tiveram — relativamente ás outras — nos nossos tempos, e o que soffreram<sup>6</sup>, typicamente, menos tem sido um avanço, que uma critica tendente a destruil-as<sup>7</sup>. Basta que se recorde os trabalhos do mathematico Poincaré, para que se note bem qual a

a orientação positiva da nossa epocha, que ás sciencias mathematicas, ou procura alluil-as, ou reduzil-as a positivas pela reducção d'ellas a meras hypotheses utilisaveis, pragmaticamente certas apenas.

Os progressos da sciencia e da applicação da sciencia dominam toda a epocha moderna e dão-lhe o typo civilizacional. Vejamos qual tem sido, de todas as maneiras, mas cingindo-nos ao principal, o resultado de ser esta a epocha da sciencia.

Na esphera nacional o resultado do augmento da sciencia foi (1) o augmento<sup>8</sup> espantoso das facilidades de communicação e de transporte; (2) o augmento, espantoso tambem, das industrias e da actividade commercial; (3) o augmento, não menos notavel, do mero conteudo mental da experiencia humana, pelo proprio progresso da sciencia,<sup>9</sup> entendendo não só a sciencia positiva, mas as sciencias historicas e outras, cuja investigação foi tambem beneficiada, não só pelo geral augmento de facilidades, como pela maior ancia de cultura que ellas trouxeram, pela especialisação crescente de misteres (intellectuaes como os outros) e pela<sup>10</sup> attenção que aos estados eminentes mais mereceu a dotação attinente á realisação de taes estudos.

Estes tres elementos, evidentemente, não existem separados senão na analyse que os separa<sup>11</sup>; na realidade formam um todo harmonico e interagem constante e nativamente.<sup>12</sup>

[108<sup>r</sup>] Qual foi o resultado que estes tres elementos trouxeram á modalidade da civilização? Da sua convergencia esse resultado facilmente se deduz. Traduz-se pela palavra internacionalismo, ou pela sua synonyma cosmopolitismo.

A maior facilidade das communicações tornou facil<sup>13</sup>, e, por facil, constante, a fluctuação de populações, as viagens, as relações commerciaes, a emigração, a acção commercial e industrial de importadores e exportadores. Esta, por sua vez, tornou maior a propria facilidade de transportes, que a gerára no auge que attingiu. Fatalmente, pois, que o poncto de apoio da mentalidade moderna passou gradualmente a estar naquella parte da vida social que intimamente se relaciona com<sup>14</sup>, e necessariamente se desinvolve por, uma crescente facilidade de communicações, e esse poncto é a vida commercial, no que vida internacional de exportação e importação. E o accrescimento de vida industrial, que por o augmento das condições scientificas, parallelamente se dava, maior tornava a actividade commercial que naturalmente a prolonga. Resultou a mentalidade essencialmente commercialista e industrialista das sociedades modernas, com os caracteristicos<sup>15</sup> que, em todo o tempo, corresponderam e fôram o resultado de tal vida: o amor ao luxo, a degradação do senso moral pela predominancia do instincto mercantil, a indifferença aos fins elevados nas questões do corpo politico,<sup>16</sup> etc. Mas sobre este<sup>17</sup> poncto

passo de leve agora, porque elle não é um resultado internacional, mas individual, das condições modernas da civilização.

Resultou, disse, um internacionalismo como formula typica das sociedades modernas nas suas relações umas com outras. Esta palavra internacionalismo que significa? Que o sentimento nacional decahe, dada a maior necessidade de relacionar-se com o estrangeiro, e dado<sup>18</sup>, tambem, o golpe que nesse sentimento vibra, por sua natureza, o instincto commercialista; que cada nação, aparte isso, passou a ser mais rica dentro de si propria, passou a resumir em si tudo quanto é typico das outras nações, que a vida de cada cidade da<sup>19</sup> Europa (por exemplo) passou a conter em si elementos typicos da vida de todas as outras cidades, não só da Europa, mas de todo o mundo — isto quer pela presença em todas as colonias<sup>20</sup> de naturaes d'essas outras nações, quer pelas constantes relações commerciaes e intellectuaes com essas, quer pela diaria informação jornalística, espectacular, cinematographica (*same as last thing*); que □<sup>21</sup>

No campo individual os resultados fôram de ordem identica. A mentalidade commercialista em todos os tempos produziu determinados resultados: o augmento<sup>22</sup> do amor ao luxo, o enfraquecimento do senso moral, a molleza social até certo poncto □ E assim como para a formação d'esta<sup>23</sup> mentalidade contribuiu o internacionalismo acima descripto, para a formação d'esse nacionalismo<sup>24</sup> não menos e não differentemente contribuiu esta mentalidade, fructos ambos da mesma causa triplamente agente, e que já se mencionou, quando se iniciou este estudo.

[109] O curioso e notavel é que a mentalidade creada por esta acção da era das machinas sobre o individuo, no que individuo, coincide com o que, em outras epochas, é a mentalidade da decadencia. E este typo mental, em que o laço social fraqueja, em que o amor ao luxo toma augmento, em que o individualismo se torna nitido e forte, contém<sup>25</sup> com effeito todos os caracteristicos<sup>26</sup> da obscura coisa a que se tem chamado Decadencia. Apenas a causação é, nos dois casos, diversa. Quando, na antiguidade, este typo mental apparecia, e era de feito o typo mental das decadencias, elle resultava, não do apparecimento de um novo factor na vida social, senão do enfraquecimento e perturbação dos velhos factores. Assim, para nos determos apenas no exemplo maior e mais typico, a decadencia de Roma não resultou senão<sup>27</sup> da perturbação social produzida pela politica do imperialismo, sempre mortal para uma nação, porque um poncto ha em que o dominado excede as fôrças do dominador, e elle nunca sabe parar nesse poncto, tam certo resulta do dominar, como do coçar e do comer do proloquio<sup>28</sup>, que tudo está no começar. Mas a politica do imperialismo não foi senão um producto da propria politica typica de Roma no

auge do seu prestigio, nem foi, ella, um elemento novo, senão na proporção em que trouxe<sup>29</sup> elementos novos. O mesmo se não dá com a era das machinas na nossa civilização. O internacionalismo, porcerto, estava creado com as descobertas dos portuguezes, o espalhamento de cultura da renascença italiana, e o principio das invenções (propriamente taes), como a polvora, a imprensa, □<sup>30</sup> que vieram dar começo á facilidade da vida de relação entre as nações da Europa.

(*Examine this well, for the case seems, and probably is, just the same*).<sup>31</sup>

Assim, a era das machinas produziu, nos individuos da Europa, um individualismo excessivo, uma ansia feroz de viver em toda a extensão a vida individual, um abandono correspondente e concomitante, resultante<sup>32</sup>, do senso moral, das prisões da religião, dos chamados preconceitos que haviam sido a base da vida nos seculos anteriores.

A dentro da vida das nações, encarando agora, não já os individuos, nem as nações na relação entre umas e outras, mas cada uma a dentro de si, como sociedade, outro foi o phenomeno resultante. Elle foi a crescente separação de classes. O phenomeno industrial alargou o intervallo natural entre o capital e o trabalho; o augmento de cultura alargou o intervallo entre o povo de educação e a aristocracia do pensamento; e o accrescimento constante da democracia, inevitavelmente produzido pela criação de proletariados cada vez mais habéis e conscientes, veiu pôr de pé todas as reacções tradicionalistas e aristocraticas contra esse accrescimento.

### 138 [55A-85 e 86]

*Sens[ationism] or Book on War (introd)*

A Renascença<sup>1</sup>, com cujo advento a nossa civilização começou, teve origem em trez elementos, de diversa parte contribuidos para a sua formação. O primeiro, no tempo<sup>2</sup>, foi o elemento individualista, cuja primeira fôrma, (produzida<sup>3</sup> pela vida independente das primeiras cidades que se destacaram da amorpha internacionalidade medieval), foi<sup>4</sup> a revolta contra a authority da Igreja. Este elemento individualista teve uma tripla origem. No que individualismo politico, e, de ahi, nacionalismo (por ser o espirito nacional o prolongamento colectivo do instincto individualista □), elle foi producto da vida independente que pouco a pouco foi caracterisando as cidades que se destacaram da amorpha internacionalidade medieval. No que individualismo

puro e simples, isto é, individualismo consciente e directamente tendente a ser individualismo, nasceu elle do influxo da cultura greco-romana, e mais grega que romana, em que consiste, typicamente, aquillo a que se chama a Renascença.<sup>5</sup> Esta intromissão, na Europa medieva, dos elementos culturaes, e, portanto, um pouco das condições culturaes, da antiguidade trouxe resultados que se podem scindir em tres<sup>6</sup> partes. A consciencia da civilização /pregressa/, da /avita/ belleza pagan, aquella *antiqua pulchritudo* de que fallava Agostinho, lentamente deslocou os valores recebidos pela acção da religião catholica. Começando nos eruditos, descendo aos poetas e aos artistas (outros), esse conceito fundamentalmente inimigo das regras de vida, pessoal<sup>7</sup> como social, da Igreja, foi-se infiltrando na vida das nações, alluindo, a pouco e pouco, a moral christan, a politica christan, a somma synthetica de attitudes contidas na psyche do christismo. O gosto apurou-se, primeiro porque expontaneamente se apurava no contacto com as obras prazentes dos antigos; segundo, porque da comparação do latim medievo com as puras fontes da latinidade classica o desdem nascia por essa rele forma da lingua<sup>8</sup> que ficara deslustrando a sua propria origem; terceiro, porque □ Por outro lado, o ideal do heroe antigo ia ganhando as imaginações, e os principios<sup>9</sup> que haviam alentado a furia e a gala do cavalleiro andante e do cruzado sumiam-se na admiração que vaporavam as paginas de Plutarcho<sup>10</sup>, e a contemplação, nas paginas de um Herodoto, de um Thucydies ou de um Tito-Livio, da outra forma de heroe que characterisara<sup>11</sup> a antiguidade.

[85] Outra, ainda, foi a influencia individualista da cultura antiga. E foi esta a mais directa. Em contacto com ideaes que se antolhavam a todos mais bellos, mais perfeitos, e de maior nobreza que os presentes, as mentes dos homens da Renascença expontaneamente se tornavam inimigas ou de todo, ou de parte, do systema que os rodeava e mergia, e em que haviam sido nados e nutridos.

Parallelamente — e é este o terceiro elemento tendente ao individualismo — a revolta contra a autoridade religiosa da Igreja e, implicitamente, contra toda a autoridade politica d'ella emanada, recebia um estimulo constante e directo na existencia temporal e politica da Sé Romana. O Papa era um principe da terra, com sua politica e com a sua diplomacia, e estas, como todas as politicas e as diplomacias todas, mormente num tempo onde a guerra não havia ainda deixado de ser uma realidade, senão quotidiana deveras<sup>12</sup>, pelo menos quotidiana como conceito, abriam constantes conflictos com outros estados, com outros potentados, com outras cidades independentes. Pouco pesava essa dissidencia constante quando sobre a Europa pairava ainda inabalada a crença catholica pura. Mas quando outros elementos vieram, nem diremos alluil-a, mas basta que poder critical-a, outro resultado fatalmente

promanaria<sup>13</sup> da constante fricção entre o estado papal e outros estados. Quando se repara que, nesta epocha, se dava já o accrescimento da consciencia politica a dentro das cidades da Italia, e que as facções traziam constantes as suas luctas intestinas (?),<sup>14</sup> breve se vê como, pouco a pouco, scisão apos scisão se abriria com a predominancia primeiro politica, depois mesmo religiosa, da Sé Catholica.

Além do estabelecimento, que então se fez, do Individualismo como uma das columnas em que assentaria<sup>15</sup> a nossa civilização moderna, dois outros elementos, como disse, appareceram, e são esses os outros dois em que assenta, tambem, tal civilização.

O segundo<sup>16</sup> — dando o Individualismo como primeiro — é o espirito scientifico.

Nada espanta tanto o investigador superficial, que não seja tam superficial que se não lembre d'isso, como a incompetencia, a incapacidade scientifica dos romanos. Espanta, deveras, quando se repara na sua essencial applicabilidade practica, na sua habilidade, sobretudo, para as artes materiaes da vida, politicas como não-politicas. Nas artes que tendem para o conforto, para a facilitação e para a segurança da vida fôram mestres os romanos. Nas que, embora venham a ter essa applicação (nem se concebe que<sup>17</sup> a não tragam implicita), representam, primariamente, ou um trabalho da observação e da intelligencia, como as descobertas, ou d'aquella e da imaginação, como as invenções, não deixaram os romanos rastro; grega foi a invenção, e, arabe depois, para finalmente ser moderna. Pas-[86]sou inusada por Roma.

Da Edade Media, e pela Renascença, fôram surgindo pouco a pouco as sciencias, proprias como applicadas. A invenção da imprensa, a descoberta da polvora, a dos instrumentos nauticos, a □ com uma fiada de<sup>18</sup> taes descobertas e invenções se foi construindo o muro do templo da nossa era. As nossas descobertas maritimas, no que obra scientifica, entram, pelos<sup>19</sup> seus effeitos, nesta categoria.

O terceiro elemento foi o internacionalismo. Este é porventura o mais importante de todos, quando consideramos a importancia por o quanto o elemento é typico da civilização que designa. Individualismo e espirito scientifico teve a Grecia Antiga (a Hellade), e taes são — accrescido outro elemento, que para o caso não vem — as bases da sua existencia civilizacional. Mas todas as civilizações que precederam a nossa fôram, rigorosamente (se bem analysarmos) apenas monopoliticas, intendendo por tal termo que nellas, quando não estava o fóco da civilização num só estado, a lingua civilizacional era, em todo o caso, só uma. A coexistencia do grego e do latim na era, já, da

fôrça romana, não tem sentido<sup>20</sup> contrario, porquanto não se tracta — como no caso das nações modernas — de duas<sup>21</sup> nações em grau approximado de fôrça e vida, mas de duas nações que nitidamente se succedem, velha uma e outra nova, na posse da civilização.<sup>22</sup>

O internacionalismo começou por trez causas. A primeira foi a série de contactos, ainda no periodo medieval, entre a civilização christan e outras, como a sarracena; prosseguiu depois pelo augmento dos contactos commerciaes com o Oriente. O accrescimo da vida commercial das cidades, primordialmente as da Italia, levou a um grau importante estes contactos, e assim começou a apparecer o espirito internacionalista da civilização moderna.

Anterior a elle, outro elemento — e esse fundamental — existira. É o de o imperio romano ter abrangido gentes fallando linguas diversas. A dissolução do imperio foi creando<sup>23</sup> nações, ou esboçando-as, e as cidades depois as radicaram, mas o facto de ter havido o imperio deixou sempre uma tendencia /agglutinante/, de modo que, separadas estas nações, nellas permaneceu a commum tradição romana, nellas perdurou a memoria de terem formado parte de um conjuncto. Assim, separadas, não se separaram; individuando-se, não se dissociaram de todo umas das outras.

Vieram, finalmente<sup>24</sup>, as nossas descobertas maritimas, que crearam o elemento<sup>25</sup> colonialista da civilização moderna. É a nossa gloria immarcesssivel que a civilização europêa é em uma das suas partes importantes, criação nossa<sup>26</sup>. Por nós [867] existe hoje uma civilização americana. Por nós ha cidades e civilização na Africa, na Australia, na India, na Asia longinqua<sup>27</sup>. Tudo quanto, longe da Europa, é europeu, a nós o deve. De nós descende a grandeza presente do Japão, como a existencia colonial da Inglaterra. Que, se nós o não houvessemos feito, outros o fariam, não é argumento que se empregue. Porque não é precisa a hypothese, onde ha o facto. E o facto é que fômos nós que o fizemos.

Não se nos falle em Colombo ou em Cabot. Colombo, suppondo mesmo que fôsse italiano — como hoje se desprovou, mostrando-o gallego — é sociologicamente portuguez, porque portugueza é a iniciativa das descobertas, a ideação scientifica d'ellas, a construcção do conjuncto das descobertas como obra civilizacional, e todos, portanto, quantos collaboraram em descobrir, naturalizaram-se portuguezes com o fazel-o.<sup>28</sup> E, se se replicar que não era essa a idéa nitida e certa do Infante nem da Escola de Sagres, replique-se que nunca idéa de nenhum actor importante da historia é produzir exactamente o que produz, é representar exactamente o papel<sup>29</sup> que o Destino lhe manda que represente.

Alonguei-me<sup>30</sup>, assim, digressando um pouco, porque estou farto e doído da longa injustiça que a nosso respeito são todas as historias da Europa. O que vale é que ellas são bem justas a proposito dos seus auctores, universalmente<sup>31</sup> e sem excepção (tão baixa jaz ainda a intuição das causas historicas!) incompetentes para formar uma apreciação sociologica dos eventos sociaes.<sup>32</sup>

Estas varias causas que collaboraram em produzir, tanto a Renascença, como, porisso os phenomenos basicos da nossa civilização, não estão separadas na realidade, senão na analyse que fizemos. Ellas são intrincadas e interimplexas, e isto tanto na sua acção como na sua origem Tudo é uno, e uma civilização, porque é uma vida, um organismo psychico vastissimo e muito complexo, é una, organicamente indivisa, insectil, □

139 [55A-87 a 88<sup>r</sup>]

*Sens[ationism] or Book on the War.*

A nossa civilização, distinctivamente tal, data do periodo a que se chama a Renascença. O periodo que precede a Renascença é a amorpha epocha embryonnaria em que não estão ainda formados em typo psychico geral os elementos que hão de ser componentes da futura psyche civilizacional.

Esquadrinhemos, porém, antes de mais nada, se assim é com effeito; se, devéras, a edade media pode ser tida por uma epocha meramente embryonnaria, ou se nella ha já, distinctivamente, um typo civilizacional, ou mais que um mero esboço de tal typo.

Aquillo a que se chama a Edade Media resulta formada de trez elementos. O primeiro é a decadencia do Imperio Romano, e elle impera na Edade media pela constante preocupação universalista — preocupação que a alguns já fez dizer que a Edade Media era, na verdade, a epocha em que mais se approximou o nosso continente d'aquelles Estados Unidos da Europa<sup>1</sup> que alguns pacifistas sem cerebro teem carinhosamente meditado para nosso futuro civilizacional. — O segundo elemento é a religião catholica, ou christan na sua feição catholica: e esse elemento directamente ligado pela<sup>2</sup> tendencia universalista e imperialista (no sentido de se preocupar com um activo e forte dominio de todos) ao elemento anterior, apenas se mostra distincto d'elle em que (1) dá ao intuito imperialista uma finalidade proselytica, extrapolitica já, que o remove do seu primitivo sentido imperialista sem mescla,

(2) estabelece na Europa um elemento politico novo — o do estado papal — que embora desproporcionado<sup>3</sup> com a sua importancia territorial e com o seu valor politico verdadeiro, pela<sup>4</sup> sua importancia espiritual adquire um relevo fóra do esperavel, e (3) □

O terceiro elemento é o que resulta proprio da formação d'esses estados europeus que typifica populativamente a Edade Media, propriamente tal. As fôrças em acção, tendentes a formar aquella vida das cidades que é typica da Edade Media, dá a nota differenciante neste chaos de unificação. — Assim, temos que a Edade Media não é uma civilização talhada, porquanto: (1) o facto de a religião catholica ser geral e unificadora dá um excesso de cosmopolitismo ás nações e estados, porque esse cosmopolitismo resulta — não, como um cosmopolitismo vital e vivo, de uma collaboração intermixta das indoles ou psyches de varias nações differenceadas, mas — da inexistencia<sup>5</sup> de taes psyches demonstrada pela<sup>6</sup> impossibilidade de se crear para cada nação a sua mentalidade, vista pela ausencia de literaturas nacionaes (o latim a lingua geral scientifica), pela ausencia de pensamento politico nacional (porque em toda a parte é o feudalismo na politica, o estatismo guerreiro na vida internacional, e a religião catholica na forma superior da vida dos individuos em sociedade), e pela ausencia de um imperialismo [87] mesmo christão, porquanto, envolvidas em guerras, na verdade social apenas civis, entre umas e outras, as nações não formavam um commum ideal expansivo, salvo na experiencia das cruzadas — que foi tal ideal pretendendo realisar-se — e que falhou (deixando de si, porém, influencias uteis e formativas). E, ao mesmo tempo, a unica vida corporativa real é, não de nações ainda, mas de cidades, pouco de mais para formar uma civilização.<sup>7</sup>

Em que se distingue a Edade Media, tanto da civilização anterior, como da posterior?

Da anterior, por tres<sup>8</sup> cousas: (1) a cessação do pensamento greco-romano vital, (2) a cessação do caracter puramente politico do imperialismo, (3) a cessação dos conflictos religiosos a dentro da Europa — quer do conflicto religioso, como, por exemplo, entre o judaismo, o paganismo e o christianismo, quer do syncretismo religioso typico do paganismo, do caracter synthetico de tal orientação.

A epocha chamada a Renascença abre com trez phenomenos, os quaes são, desde logo — e crescentemente se verifica serem — os trez characteres typicos da civilização europea moderna. São elles: (1) o internacionalismo, creado pelas descobertasque universalisaram o mundo, (2) o espirito scientifico, dado pelas descobertas uteis<sup>9</sup> e as invenções proveitosas, começando na

da polvora e na da imprensa, e (3) o reatar das relações com o mundo antigo, com a civilização anterior, pelo phenomeno que, em geral, constitue aquillo que, para os historiadores, nitidamente typifica a Renascença. Proveio de Portugal a primeira causa determinadora dos caracteristicos da nossa era: proveiu, dispersamente, de varios paizes, mas sobretudo da Allemanha, a segunda; a terceira da Italia, e depois da França, como segundo fóco de onde irradiasse. São estes os tres elementos constitutivos da nossa civilização: os tres<sup>10</sup> elementos que a distinguem de outras. Primeiro, o internacionalismo, tendendo a fundir as nações não já religiosamente, mas commercialmente e colonialmente, para dizer tudo, imperialisticamente; a criação do imperialismo commercial moderno, pelo alargamento do mundo á exploração, ao commercio (porque á colonização) e á industria, porque á exportação e ao augmento de necessidades. Segundo: o espirito scientifico, alterando as condições de vida, cada vez mais, artificializando<sup>11</sup>, cada vez mais, essas condições, organisando cada vez mais o dominio humano sobre a natureza. Terceiro: o influxo do pensamento greco-latino, já vital, pondo-nos em relação com uma civilização e dando a orientação intellectual ao nosso pensamento, á nossa politica mesmo, e até á nossa religião. (Ao nosso pensamento pela renovação da philosophia, pelo estimulo da liberdade de pensar, pela criação de um espirito de imitação da liberdade de pensar dos antigos gregos) (Á nossa politica pelos<sup>12</sup> modelos antigos, quer individuaes — como os de Plutarcho — quer sociaes, como as constituições dos [88] estados da antiguidade) (Á nossa religião pela libertação<sup>13</sup> do catholicismo que, embora pareça promanar de uma simples revolta contra Roma, baseada na ideação typicamente differente dos paizes do Norte, provém, comtudo, filialmente, do individualismo creado pela intrusão na Europa dos elementos da civilização greco-latina, vitalisados pela maior attenção á sua base essencialmente grega, e não latina, ou latina da decadencia). A Renascença produziu de si a Reforma, porque produziu a base de revolta e de individualismo, sem a qual a Reforma se não faria.

O primeiro estimulo resurrecional foi o dos Arabes. Por elles primeiro accordou a barbarie medieval para a existencia profundamente verdadeira da cultura grega, que a havia de despertar da modorra do baixo-christismo que a caracterisava.

140 [88-5<sup>r</sup>]

Os efeitos da guerra sobre a literatura dependem em parte das consequências politicas da guerra. A determinação d'esses<sup>1</sup> efeitos depende, portanto, da determinação — por emquanto muito difícil, sobretudo nos seus detalhes que para o caso muito importam — d'estas consequências. Ha efeitos literarios, porém, que a guerra produzirá simplesmente como guerra, independentemente dos seus resultados politicos, só pela perturbação da sua prolongada presença. Não é difficil determinar esses efeitos, que são de trez ordens.

A literatura das creaturas inferiores — dos Georges Ohnet, dos Anatole France, dos Edmond Rostand — soffrerá uma grande transformação. Essa pobre<sup>2</sup> gente, que, no longo e injusto periodo de paz entre a guerra de 70 e hoje, se applicou<sup>3</sup> a ter attitudes superiores, sem que para isso houvesse nascido, passará a interessar-se mais pelas grandes realidades da vida, que a guerra, presença quotidiana da Morte, deixará bem lembradas. Elles tornar-se-hão ao mesmo tempo mais humanos e mais modestos. Abandonarão a difficil tarefa de ter opiniões, mesmo alheias, e sentimentos estheticos, mesmo proprios; passarão a ter uma orientação psyquica plebeiramente commedida, como convém a gente que escreve para o chamado “grande público” (deputados, costureiras<sup>4</sup> e membros das Sociedades nacionaes de bellas-artes). E assim este genero de sapateiros, que hoje tocam o rabecão da arte para os ouvidos da estupidez cosmopolita, passará a trabalhar no unico sentido que Deus lhes permittiu — o folhetim patriotico ou amoroso, mais quotidiano do que nunca.

A literatura dos novos romanticos (futuristas e cubistas) desaparecerá por completo, dada a necessidade de reconstruir as cidades e as pontes.

O campo da literatura superior (cuidadosa e esotericamente vedado aos olhares do publico) ficará definitivamente entregue á grande geração que completará a céu e estrellas a obra doentia iniciada pelos symbolistas. A grande arte futura levará ao seu luminoso extremo a attitude decadente, que cultivará com escrupulo. Essa arte será toda de desdem pelo povo, de aversão pelos velhos themas do amor, da gloria e da vida, de indiferença pela patria, pela religião, pela humanidade, por todas as cousas com que a sinceridade dos ignobeis se preocupa. Será o anarchismo dos superiores, sem explicação, sem utilidade e sem desculpa. Orgulha-me constatar que alguns raios d'essa luz futura tocam já, com seu fulgor mortiço, o pendão do MOVIMENTO SENSACIONISTA, que, revelado primeiro atravez de “Orpheu”,<sup>5</sup> de dia para dia conta em Portugal, seu paiz de origem, um numero maior de adherentes.

FERNANDO PESSOA  
Sensacionista<sup>6</sup>

141 [88-18<sup>r</sup> e 39]

Apesar de a sua tarefa ser a da reconstrucção<sup>1</sup> da litteratura e da mentalidade nacionaes, o Movimento Sensacionista vae dia a dia ganhando fôrça, abrindo caminho,<sup>2</sup> florescendo em novos adeptos e sensibilidades accordadas.

Tem sido muito pouca a propaganda, sobretudo porque — affastado como está dos methodos de escandalo e de exhibição — o Movimento Sensacionista tem creado apenas os adeptos que a si proprios se crearam taes.

□ das creaturas inferiores que vão ao theatro, amam as rosas e lêem Eça de Queiroz no original.

Já depois d'essa symphonia triumphal que fôram os dois numeros de *Orpheu* houve □

Ainda ha pouco sahiu a Rajada D[oentia]<sup>3a</sup>, em grande parte, absolutamente sensacionista, de Augusto F[erreir]a Gomes, e já, quasi simultaneamente appareceram<sup>4</sup> duas<sup>5</sup> plaquettes a que esta noticia se reporta. Ora, diverso<sup>6</sup> é o seu valôr e differentes os graus de aperfeiçoamento, e sobretudo toque e habito sensacionista dos seus dois compositores.

[39<sup>r</sup>] Os dois livros, de que se trata, divergem no seu valôr. A breve e magistral compilação de imagens do snr. Pedro de Menezes (embora lembre um pouco o estylo de A[lfredo] P[edro] G[uisado]) é do poeta estabelecido que (outro foi o nome e a hora diversa) □

A plaquette<sup>7</sup> do snr. J[oão] C[abral] do N[ascimento] é de uma sensibilidade J[oão] C[abral] do Nascimento é de uma sensibilidade principiante a dentro da realização Sensacionista. A sensibilidade é boa e a imaginação sufficientemente □, mas falta ao poeta a arte de synthetisar o desconexo, até □<sup>8b</sup>

□ bem parece poder prever-se o dia em que elle haja de dominar na mentalidade da nossa raça, que, apesar de transviada pela excessiva meditação de são principios, ainda mantém intactos aquelle instincto para o erro, aquelle goso na mentira, que são o solo psychico dos grandes movimentos imaginativos, logo que nelles haja /sinceridade e loucura/.

<sup>a</sup> Augusto Ferreira Gomes, Rajada doentia: apontamentos, frente e fecho. Lisboa: Empreza de Publicações Populares, 1915. Ver Silveira (1992).

<sup>b</sup> No verso da folha figura um apontamento solto: Os elementos componentes da inspiração sensacionista estão ainda inharmonizados e inindividualizados na pequena obra do snr. J[oão] C[abral] do Nascimento.

O apello do snr. João de Rocha resultará perfeitamente inutil. E é bom que assim resulte. Na tósca hora presente, em que os escravos-natos se erigiram em donos, e os imperadores sobem das trincheiras<sup>9</sup>, o melhor que pode acontecer aos movimentos patrioticos é, a virgem olhar por elles, ou serem atacados como partido de maus portuguezes. Está o snr. J[oão] de R[ocha] infelizmente, livre de taes ataques.

[39<sup>]</sup>

Este phenomeno não é, por certo,<sup>10</sup> devido á propaganda. Nenhuma<sup>11</sup> propaganda se tem feito, affastado como está o Sen[sacionis]mo dos methodos de escandalo e de exhibição que o instincto commercial de □ deleita em cantar ao Marinetti e aos seus sequazes. Concentrados e indifferentes á opinião pública, convencidos<sup>12</sup> de que, apesar de haver genios em Portugal, a caravana do sucesso sempre passa, os novos poetas prosseguem<sup>13</sup> no seu caminho por entre arrepanhamentos de purpuras e trigonos angulares dos planetas superiores.<sup>14</sup>

□ á propaganda que se tinha feito. A attitude inferiorissima<sup>15</sup> do homem que propagandeia □

O seu exito vae sendo tal que parece ser qualquér cousa ignobil como um partido político, uma instituição pedagogica, ou<sup>16</sup> qualquer outro bacillo social que tire vida da<sup>17</sup> triste e viciosa condição da natureza humana.

O alastramento nas almas da attitude sensacionista tem sido de tal ordem que

142 [88-38 e 40<sup>r</sup>]

Apesar de a sua tarefa ser a da reconstrucção da literatura e da mentalidade<sup>1</sup> nacionaes, o Movimento Sensacionista vae dia para dia ganhando fôrça, abrindo caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas. Vae sendo tal o seu exito que dir-se-hia tratar-se, não de uma obra alevantada e util, mas, de qualquer baixa blague<sup>2</sup> como um partido politico ou um centro escolar, ou qualquér outro bacillo social que tire vida da triste condição da natureza humana. Mas, felizmente, ninguém poderá confundir o Sensacionismo com qualquer d'esses divertimentos normaes.<sup>3</sup> O escandalo, que se ergueu em torno a *Orpheu*, o glorioso /orgão/ dos sensacionistas, marcou bem na consciencia dos entendedores a sen□

O character manifestamente anormal dos sensacionistas, o incomprehen-sivel das suas idéas aos feriantes<sup>4</sup> da intelligencia, o consequente escandalo que encheu de carinho e admiração por si-propios os collaboradores de *Orpheu*, (*quorum pars magna fui* litteralmente) — tudo isto serviu bem para distanciar a olhos videntes os auctores do movimento sensacionista de quantas creaturas fazem vida mental pelo agradar aos outros, e pelo serem uteis aos semelhantes.<sup>5</sup>

Este triumpho<sup>6</sup> — porque desagradar é triumphar — não foi, por certo, devido á intensidade da propaganda. Nenhuma propaganda se tem feito. Uma sensibilidade aristocratica não desce a explicar-se.<sup>7</sup>

[38<sup>]</sup> Em torno aos espiritos espontaneamente dirigentes do sensacionismo, numerosos espiritos nuclearam, e se **continuum**<sup>8</sup> nucleando. É uma necessidade da hora da Raça, que sente necessario realizar Cosmopolis em si — sim, mesmo neste triste Marrocos, nesta Gibraltar de si-proprio.

Servem estas palavras de introdução a critica, que vamos fazer, das duas plaquettes sensacionistas cujos titulos encabeçam este artigo.<sup>9</sup>

[40<sup>r</sup>]

A breve e magistral colheita de sonetos, que o snr. Pedro de Menezes fez para o seu publico<sup>10</sup>, marca bem a individualidade definida, que elle tem a dentro do Sansacionismo. A exuberancia<sup>11</sup> abstracto-concreta das imagens, a riqueza de suggestão na associação d'ellas, a profunda intuição metaphysica<sup>12</sup> que soclêa tanto os versos culminantes dos sonetos d'esta plaquette, como<sup>13</sup>, frequentemente, a direcção /animica/ de certos d'elles — tantas<sup>14</sup> são algumas das razões que um espirito esclarecido e europêu encontra para admirar e amar o *Elogio da Paisagem*<sup>15</sup>. Como esta critica não é feita para analphabetos<sup>16</sup>, é inutil detalhar<sup>17</sup> mais ou fazer citações que, no lance, nada adeantam...<sup>18</sup> Basta que se aponte como são bellos — acima dos outros, que são todos bellos —<sup>19</sup> os sonetos III (1<sup>o</sup>), V, XIII (1<sup>o</sup>) e, mais do que<sup>20</sup> todos, o assombroso "Horas Mortas", que não conseguimos não transcrever:<sup>21</sup>

□

Convem não omittir<sup>22</sup> que o snr. Pedro de Menezes junta ás suas grandes qualidades dois defeitos, que, não chegando a empanal-as<sup>23</sup>, certo é que não deixam que ellas tenham o relevo a que tem juz. O primeiro defeito é uma certa deficiencia — por vezes accentuadamente notavel —<sup>24</sup> de musicalidade e suggestão puramente syllabica, de seducção rhythmica pura. Os seus versos teem, frequente[mente], elementos de dureza e rectilideidade. No proprio grande soneto, que se citou, esta deficiencia se revela.<sup>25</sup>

O seu outro defeito é menos<sup>26</sup> frequente e, em geral, menos sensível. É que, por vezes,<sup>27</sup> esquece as leis, não só exotericas, mas esotericas tambem, de associação de idéas desconexas e juxtapõe imagens que, sendo, quasi sempre<sup>28</sup>, cada uma d'ellas bella, não se fundem em belleza, não se synthetizam suggestivamente no espirito. E é nestes raros pontos<sup>29</sup> que a fraqueza rhythmica, associando-se a ess'outra falha, consegue<sup>30</sup> que a belleza escasseie no effeito<sup>31</sup> practico que resulta.

107-I a 4: cópia dactilografada do artigo Movimento Sensacionista, publicado na revista Exilio em Abril de 1916.

17/68

107-1

D. de Menezes

LISBOA

**MOVIMENTO SENSACIONISTA**

LISBOA - PORTUGAL

TELEGRAMS "COSMOPOLIS"

ELOGIO DA PAISAGEM, sonetos de  
Pedro de Menezes. Lisboa,  
Livraria Brasileira, 1915.

AS TRES PRINCEZAS MORTAS NUM  
PALACIO EM RUINAS, poemas  
de João Cabral do Nascimento.  
Lisboa, 1916.

Apesar de a sua tarefa ser a da reconstrução da literatura e da mentalidade nacionaes, o Movimento Sensacionista vae dia a dia colhendo força, rasgando o caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas.

Desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com a publicação de "Orpheu", um oasis se abriu no deserto da intelligencia nacional, os Espiritos, a quem Deus concedeu que com a sua sensibilidade espontanea iniciassem o Sensacionismo, vêm, com patriótico agrado, de todos os solos do paiz, de todos os estratos da cultura, brotar poetas da prosa e do verso, que, levemente uns, vinhadamente outros, alguns com consciencia, outros como que malgré eux, vêm adherir de inspiração aos principios que constituem a attitude sensacionista. Por toda a parte a sociedade occultamente constituída pelas intelligencias portuguezas vae sendo ensoçada em Sensacionismo. Na mocidade que começa a escrever-se, os poucos, que mostram esperanças de dar fructo intellectual, não florescem senão a dentro do Sensacionismo. Ninguém hoje, entre os escolares que se prezam, admira ou imita os nossos classicos ou os classicos dos nossos jornalistas.

Tudo isto representa - outro sentido não pode ter - uma ~~maximização~~ instancia da Hora da Raça, que, sentindo a necessidade de realizar Cosmopolis em si, se vira para o unico nucleo de artistas que, além de darem ao seu instincto de Chefes a garantia primaria de serem quasi todos homens de genio, que tomaram de nascença nas mãos o pendão da Raça (há tanto tempo bolorejando no tumulto de Camões, de Garrett ou de outros bric-a-brac), representam, manifestamente, uma pleiade luzida que nas suas obras enfeixa, com o maximo utilisavel do sentimento portuguez, o maximo aproveitavel nas actuaes correntes européas.

O Sensacionismo surgiu, pois, como primeira manifestação de um Portugal-Europa, como a unica "grande arte" literaria que em Portugal se tem revelado,

Publicado in Exilio

17/69

2

104-2

D. de Moraes

LISBOA  
CAMPA DE GERALLISBOA PORTUGAL  
FORWARDING & GENERAL AGENTSLISBOA PORTUGAL  
FORWARDING & GENERAL AGENTS

livre da estreiteza chronica que tem prendido no seu leito de Procrustes todos os nossos impulsos estheticos, desde a tistica espiritualidade que subjaz o pseudo-petrarchismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até a secca commotividade em torno á qual nucleou o neo-huguiismo (grande embora) do actual chefe ~~XXXX~~ honorario da intellectualidade portugueza.

Synthetico assim, o Sensacionismo triumphou. Primeiro pelo escandalo, que outro não podia ser o triumpho entre os feirantes que argueram barbacças no terreno desoccupado da nossa critica. O nosso meio jornalístico e "literario", acostumado ou a ser/estrangeiro, ou a ser nacional no nivel da Praça da Figueira, deu a "Orpheu" a unica honra que em taes almas cabia conferir - a da sua invertidamente espontanea, surpreendentemente sincera aversão. Assim, no que facto publico, se lançou ~~o~~ o Sensacionismo. A unica propaganda que se fez foi não fazer propaganda nenhuma. Gratis lhe fez esse frete a amabilidade involuntaria dos criticos.

Depois, seguro e certo como uma maré que sobe, começou o triumpho nos espiritos. De alma a alma, das aproveitaveis, o Sensacionismo correu. Chegou, viram-o, e venceu. E este muito é o pouco que são todos os principios. Hoje é já uma viktoria; amanhã será uma nacionalidade.

Servem estas palavras de introdução á breve critica, que vamos fazer, das duas plaquettes sensacionistas, cujos titulos encimam este artigo.

A breve e magistral colheita de sonetos, que o snr. Pedro de Menezes fez para o seu publico, marca bem a individualidade definida, que elle tem a dentro do Sensacionismo. A exuberancia abstracto-concreta das imagens, a riqueza de suggestão na associação d'ellas, a profunda intuição metaphysica que socieia tanto os versos culminantes dos sonetos d'esta plaquette, como, frequentemente, a direcção animica de certos sonetos integralmente - tantas são algumas das razões que um espirito esclarecido e europeu encontrar para admirar e amar o Elogio da Paisagem. Como esta critica não é feita para analphabatos, é inutil esmucal-a mais e fazer transcripções que, no lance, nada adeantariam. Basta que se apontem como são bellos - acima dos outros, que são todos bellos - os sonetos III (1º), V, XIII (1º) e, mais do que todos, o assombroso Horas Mortas, que não conseguimos não transcrever:

barotamente

17/70

104-3

LISBOA 3

CAMPA DE GERAL

LISBOA PORTUGAL  
FORWARDING & GENERAL AGENTSLISBOA PORTUGAL  
FORWARDING & GENERAL AGENTSLISBOA PORTUGAL  
FORWARDING & GENERAL AGENTS

Princesas a passar nos olhos meus.  
Hora-curvede dedos mais esguios.  
Rios sem outra margem. Sempre rios...  
Pontes até ao meio e o resto Deus...

A Hora em que o luar perde os sentidos.  
A Hora em que a Paisagem vesta seda  
E os rios são as caudas dos vestidos  
Que se arrastam de noite na alameda.

Sombras de Inês depois de ser rainha,  
- Pedro, o Silêncio, junto ~~XXXX~~ dêle as tinha...-  
Velhinhas assentadas á lareira...

Todas as pontes iam dar a Deus...  
Passei-as todas p'ra atingir os céus  
E a minha Alma era sempre a derradeira.

Convém não ~~omitir~~ omitir que o snr. Pedro de Menezes junta ás suas grandes qualidades dois defeitos, que, não chegando a empanal-as, certo é que não deixam que ellas tenham o relevo a que teem jus. O primeiro defeito é uma certa deficiencia - por vezes accentuadamente notavel - de musicalidade, de suggestão puramente syllabica, de ~~XX~~ sedução rhythmica pura. Os seus versos teem frequentemente, elementos de dureza e rectilindade. No proprio grande soneto, que se citou, semelhante jaça é flagrante.

O seu outro defeito é menos frequente e, onde está, é, em geral, menos sensivel. É que por vezes o poeta esquece as leis, não só exotericas, mas esotericas tambem, da associação de idéas desconexas, e juxtapõe imagens que, sendo, quasi sempre, cada uma d'ellas bella, não se fundem em belleza, não se synthetizam suggestivamente no espirito. E é nestes raros pontos que a fraqueza rhythmica, associando-se a essa outra falha, consegue que a belleza escasseie no effeito poetico que resulta. O proprio soneto Horas Mortas, com ser grande, não deixa de permittir que nelle se colha o exemplo que é bom não sonegar. Repare-se no primeiro terceto, evoque-se bem a suggestão imaginativa que elle impõe, e mida-se depois como essa intromissão de figuras historicas (por poeticas que se possam crer) nesta successão de imagens ou indefinidas ou abstractas põe um solavanco inesperado no estado de sonho que o soneto provoca. O erro psychologico culmina na juxtaposição "Pedro, o Silencio", que é estheticamente invisualisavel.

Os elementos componentes da inspiração sensacionista estão ainda inharmonicos e inindividualizados na,



revelado, livre da estreiteza chronica que tem prendido no seu leito de Procrustes todos os nossos impulsos estheticos, desde a tistica espiritualidade que subjaz ao pseudo-petrarchismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até á secca commotividade em torno á qual nucleou o neo-huguismo (grande embora) do actual chefe honorario<sup>3</sup> da intellectualidade portugueza.

Synthetico assim, o Sensacionismo triumphou. Primeiro pelo escandalo, que outro não podia ser o triumpho entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desoccupado da nossa critica. O nosso meio jornalístico e «literario», acostumado ou a ser latoeirmente estrangeiro<sup>4</sup>, ou a ser nacional no nivel da Praça da Figueira, deu a «Orpheu» a unica honra que em taes almas cabia conferir — a da sua invertebradamente espontanea, surprehendentemente sincera aversão. Assim, no que facto publico, se lançou o Sensacionismo<sup>5</sup>. A unica propaganda que se fez foi não se fazer<sup>6</sup> propaganda nenhuma. Gratis lhe fez esse frete a amabilidade involuntaria dos criticos.

Depois, seguro e certo como uma maré que sobe, começou o triumpho nos espiritos. De alma a alma, das aproveitaveis, o Sensacionismo correu. Chegou, viram-o, e venceu. E este muito é o pouco que são todos os principios. Hoje é já uma victoria; amanhã será uma nacionalidade.

\*

Servem estas palavras de introducção á breve critica, que vamos fazer, das duas plaquettes sensacionistas, cujos titulos encimam este artigo.

A breve e magistral colheita de sonetos, que o sr.<sup>7</sup> Pedro de Menezes fez para o seu publico, marca bem a individualidade definida, que elle tem a dentro do Sensacionismo. A exuberancia abstracto-concreta das imagens, a riqueza de suggestão na associação d'ellas, a profunda intuição metaphysica que socleia tanto os versos culminantes dos sonetos d'esta plaquette, como, bastas vezes<sup>8</sup>, a direcção animica de certos sonetos integralmente — tantas são algumas das razões que um espirito esclarecido e europeu encontra<sup>9</sup> para admirar e amar o *Elogio da Paisagem*. Como esta critica não é feita para alphasbetos, é inutil esmiuçal-a mais e fazer transcripções que, no lance, nada adeantariam. Basta que se aponte como são bellos — acima dos outros, que são todos bellos — os sonetos III (1.º), V, XIII (1.º)<sup>10</sup> e, mais do que todos, o assombroso *Horas Mortas*, que não conseguimos não transcrever:

Princesas a passar nos olhos meus.  
 Hora-curvas de dedo mais esguios.  
 Rios sem outra margem. Sempre rios...  
 Pontes até ao meio e o resto Deus...

A Hora que o luar perde os sentidos.  
 A Hora em que a Paisagem veste seda  
 E os rios são as caudas dos vestidos  
 Que se arrastam de noite na alameda.

Sombras de Inês depois de ser rainha,  
 — Pedro, o Silêncio, junto d'ele" as tinha... —  
 Velhinhas assentadas à lareira...

Todas as pontes iam dar a Deus...  
 Passei-as todas p'ra atingir os céus  
 E a minha Alma era sempre a derradeira.

Convém não omitir<sup>12</sup> que o sr. Pedro de Menezes junta ás suas grandes qualidades dois defeitos, que, não chegando a empanal-as, certo é que não deixam que ellas tenham o relevo a que teem jus. O primeiro defeito é uma certa deficiencia — por vezes accentuadamente notavel — de musicalidade, de suggestão puramente syllabica, de seducção rhythmica pura. Os seus versos teem, frequentemente, elementos de dureza e rectilineidade. No proprio grande soneto, que se citou, semelhante jaça é flagrante.

O seu outro defeito é menos frequente e, onde está, é em geral menos sensível. É que por vezes o poeta esquece as leis, não só exotericas mas esotericas tambem, da associação de ideas desconnexas, e juxtapõe imagens que, sendo, quasi sempre, cada uma d'ellas bella, não se fundem em belleza, não se synthetizam suggestivamente no espirito. E é n'estes raros pontos que a fraqueza rhythmica, associando-se a ess'outra falha, consegue que a belleza escasseie no effeito poetico que resulta. O proprio soneto *Horas Mortas*, com ser grande, não deixa de permittir que nelle se colha o exemplo que é bom não sonegar. Repare-se no primeiro terceto, evoque-se bem a suggestão imaginativa que elle impõe, e mida-se depois como essa intromissão de figuras historicas (por poeticas que se possam crêr) nesta successão de imagens ou indefinidas ou abstractas põe um solavanco inesperado no estado de sonho que o soneto provoca. O erro psychologico culmina na juxtaposição «Pedro, o Silencio», que é estheticamente invisualisavel.

\*

Os elementos componentes da inspiração sensacionista estão ainda inharmonicos e inindividualisados na, aliás interessantissima, pequena obra do sr. Cabral do Nascimento. É singular que o defeito capital d'esta plaquette é

é precisamente aquelle que ultimo apontámos na do sr. Pedro de Meneses. Aqui, porém, visto que o author, embora de verdade um poeta, seja ainda um principiante, o defeito tem um relevo muito maior, constitue, mesmo, o peccado original do livro.<sup>13</sup>

Fóra isso, e aquella ligeira e indefinivel incerteza que ha em todos os primeiros passos, physicos como psychicos, e que desaparece com o haver segundos, a obra de que se trata revela que quem a escreveu tem qualidades de imaginação e de intelligencia que podem fazer d'elle um poeta inadjectivavel. Procure o sr. Cabral do Nascimento ter sempre este facto tão presente, que não saiba que o tem presente — que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realisação detalhada, deve ser sempre uma cousa una e organica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como ás outras que lhe são annexas, e em que o todo existe syntheticamente em cada uma das partes, e na ligação d'essas partes umas ás outras. Compreenda isto até á inconsciencia. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e comprehendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as logicas. Rasgue e queime todas as grammaticas. Reduza a pó todas as coherencias, todas as decencias, e todas as convicções. Feita sua aquella, a unica regra de arte, pode desvairar á vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se<sup>14</sup>, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espirito todas as liberdades, que elle nunca tomará a de o tornar um mau poeta.

O resto é a literatura<sup>15</sup> portugueza.

FERNANDO PESSÔA  
Sensacionista

*Livros encomendados em Abril de 1916*

54B-14

W. J. Colville: "The New Psychosophy" 1/2 net.

W. J. Colville: "The Higher Psychosophy" 1/2 net.

Lida Churchill: "The Magnet" <sup>(new edition)</sup> ~~1/2 net~~ paper cover, 7<sup>8</sup> net

Lida Churchill: "The Magic Seven" <sup>(new edition)</sup> ~~1/2 net~~ paper cover, 7<sup>8</sup> net.

(all from The Power Book Co., 329 High Holborn, London, W.C.)

-----  
Fernando Pessoa,  
Rua de S. Julião, 101,1º  
Lisboa.

*Encomendado 7.4.1916  
(in accordance with order 28)  
Lida. 10/10/16*



54 B - 15

From "Occult Series No. 10" Catalogue:

65. "Ideal Suggestion through Mental Photography" by Henry Wood. 8vo. cloth. 5/-.
91. "Magic, White and Black" by Dr. Franz Hartmann. cr. 8vo. cloth. 6/-.
101. "Mind Power, or the Secret of Mental Magic". 8vo. 441 pp. cloth. 5/-.
- 131 and 132. "Our Invisible Supply: How to Obtain". Parts I & II. 8vo. cloth. 2 vols. 7/-.
162. "The Science of Breath and the Philosophy of the Tattvas". By Rama Prasad. 8vo. cl. 3/6.
233. "The Hindu-Yogi Science of Breath". By Yogi Ramacharaka. 8vo. cloth. 3/-.

-----  
 21

Entregue em 11-4-1916



[54B-14<sup>r</sup> e 15<sup>r</sup>]

I44 [58-6<sup>v</sup>]

[circa 13 de Abril 1916]

*Occultismo e sensacionismo*

1. Entre a consciencia e a sensação o sensacionismo admite, ou cria, um intermediario — assim como entre a alma e o corpo<sup>1</sup> o occultista admite um principio intermedio.
2. Fóra<sup>2</sup> dos processos normaes da logica, o sensacionismo admite a *sensação por analogia* — a analogia occulta de uma cousa com outra como criterio metaphorico.  
  
et les sons se répondent (Baudelaire)
3. O sensacionista, como o occultista, dá mais importancia ou ampla predominancia ao *invisible*, sentindo<sup>3</sup> tudo em relação a elle.

[Prefácio a uma compilação]

I45 [14<sup>3</sup>-59<sup>r</sup>]

Como foi a revista "Orpheu" que lançou em Portugal as sementes do neo-symbolismo e do sensacionismo portuguezes, e implicitamente do futurismo, e como os dois collaboradores d'ella que focaram escandalo<sup>1</sup> foram Mario de Sá-Carneiro e eu, e Mario de Sá-Carneiro está morto, acharam bem que eu fosse incumbido de prefaciar esta compilação.

/Devo dizer que não me acho incompetente para isso. Esta declaração tem, pois, as duplas honras de ser verdadeira e de nos do avesso/<sup>2</sup>

Por "documentos" não se entende aqui os verdadeiros documentos, que são as obras de arte; entende/m/-se os escriptos, da natureza de manifestos, que tendiam a explicar, quando não esses varios movimentos conjunctos, pelo menos as suas tendencias. Tambem se omittem os documentos contrarios: esses são contrarios. Omittem-se ainda os documentos de movimentos ou pessoas mentaes derivadas do neo-symbolismo e do sensacionismo. São sombras.

Nasci, como toda a gente, incluindo os historiadores, incompetente para escrever historia. Não narrarei, portanto, senão factos. Direi muito por alto o

que foi o neo-symbolismo portuguez, o que foi o futurismo portuguez, o que foi o sensacionismo portuguez.

Os movimentos estão sempre começados antes de começar, nas individualidades separadas que os começam juntas. O neo-symbolismo e o sensacionismo explodiram juntos no "Orpheu", cujo numero 1 sahiu em 20 de Março de 1915. Já antes, porém, havia signaes d'essa tendencia — signaes visiveis e signaes invisiveis. Havia os livros "A Confissão de Lucio" e "Dispersão", de Mario de Sá-Carneiro, que são do anno 1910; havia o numero unico da revista "A Renascença" ( data ) que continha collaboração 3 Havia já, no numero 4 de "A Aguia", revista saudosista do Porto (onde já, no n.º 4, Fernando Pessoa havia anunciado a "proxima vinda" do "super-Camões") collaboração neo-symbolista deste mesmo FP e de Mario de Sá-Carneiro; de FP um trecho interseccionista — o primeiro — entitulado "Na Floresta do Alheamento" (que depois deu a citação epigraphica á "Confissão de Lucio"), de Sá-Carneiro o conto "O Homem dos Sonhos", mais tarde reeditado em livro ("Ceú em Fogo"). No numero 4 da mesma "Aguia" appareceu ainda outro conto neo-symbolista de Sá-Carneiro, "O Fixador de Instantes", reeditado tambem no citado "Ceú em Fogo", que é de 1915 (Maio). Como o movimento estava em marcha, é claro, antes de começar, outras mostras haverá da sua existencia que ou desconheço ou de que não me recórdo. Creio que as que citei são as principaes<sup>6</sup>. Refiro-me em tudo<sup>7</sup> isto a indicios visiveis, isto é, a cousas publicadas.

#### 146 [20-113<sup>r</sup>]

*The Portuguese "Sensationists".*

A Portuguese once said to me that the worst thing about Portugal was nobody knowing<sup>1</sup> anything about it, not even the Portuguese. The phrase, which is no truer nor falser than such phrases usually are, is singularly right in respect to that curious Portuguese literary movement which<sup>2</sup> its authors have called Sensationism.

Cubism, futurism and other lesser isms have become well-known and far-talked, because they have originated in the admitted centres of European culture. Sensationism, which is far more interesting, a far more original and a far more attractive movement than those, remains unknown because it was born far from those centres.

It is<sup>3</sup>, of course, a younger movement than cubism or futurism<sup>4</sup>. Its authors have never tried to make it far-known. But it is due to them to give<sup>5</sup> the movement that publicity they seem, if not to scorn, hardly to desire.

The Sensationists are, first of all, Decadents They are the direct descendants of the Decadent and Symbolist movements. They claim and preach "absolute indifference to humanity, to religion and to fatherland"<sup>6</sup>. They do more and go as far sometimes as to assert that<sup>7</sup> aversion. One of the Sensationists nearly got himself lynched by writing to a Lisbon evening paper an insolent letter congratulating himself with the fact that Affonso Costa — the most popular Portuguese politician<sup>8</sup> — had fallen off a tramcar and was at the doors of death. There is no reason to assert that any real malevolence lies at the back<sup>9</sup> of statements of this kind; probably they are simply made "to irritate the native" (as the Portuguese say).

#### 147 [Tricornio]<sup>a</sup>

Sensationism began with the friendship between Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro. It is probably difficult to separate the part each of them had in the origin of the movement, and certainly quite useless to determine it. The fact is they built up the beginnings between them.

But each Sensationist worth mentioning is a separate personality, and they have naturally all interacted.

Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro stand nearest to the symbolists. Álvaro de Campos and Almada-Negreiros are the nearest to the more modern style of feeling and writing. The others are intermediate.

Fernando Pessoa suffers from classical culture.

<sup>a</sup> Reproduzimos o texto publicado pela primeira vez na revista Tricórnio, 15 de Novembro de 1952, de que não consta testemunho no espólio. Respeitamos a separação dos parágrafos, por serem «proporcionais aos do original dactilografado» (1952: 7), cuja origem é incerta. Segundo Tomás Kim, no original existem abundantes «palavras incompletas, letras trocadas [e] pequenos deslizes gramaticais» (1952: 12) que foram de fácil correcção. Os editores de Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação (1966: 140) não explicitaram os motivos para atribuir este texto em inglês a Álvaro de Campos (será porque o autor textual diz: I landed in Portugal from England?), embora o dactiloscrito careça de «título ou firma de autor» (1952: 12). Em ausência dos mesmos elementos, e invocando um projecto de Thomas Crosse já citado (ver a lista 143-5<sup>r</sup>), R. Zenith atribuiu postumamente este texto e o anterior a esta personalidade literária — e não a Campos (ver Prosa Íntima e de Autoconhecimento, 2007: 470).

No sensationist has gone higher than Sá-Carneiro in the expression of what may be called, in sensationist<sup>1</sup>, coloured feelings. His imagination — one of the very finest in modern literature, for he outdid Poe in the reasoning-tale, in “The Strange Death of Professor Antena”<sup>2</sup> — rioted among the elements given it by the senses and his colour-sense is one of the intensest ones in literary men.

Fernando Pessoa is more purely intellectual; his power lies more in the intellectual analysis of feeling and emotion, which he has carried to a perfection which renders us almost breathless. Of his static Drama “The Sailor” a reader once said: “It makes the exterior world quite unreal”, and it does. No more remote thing exists in literature. Maeterlinck’s best nebulosity and subtlety is coarse and carnal by comparison.

José de Almada-Negreiros is more spontaneous and rapid, but he is none the less a man of genius. He is younger than the others, not only in age, but in spontaneity and effervescence. His is a very distinct personality, and the wonder is how he came about it so early.

Luiz de Montalvor is the nearest to the symbolists. He is very little removed, in point of style and spiritual direction, from Mallarmé, who, it is not difficult to guess<sup>3</sup>, must be his favourite poet. But there are clear sensationist elements in his poetry, things entirely out of Mallarmé, more intellectually deeper, more heartfelt in the brain, to speak quite sensationistically.

How far more interesting than the cubists and the futurists!

[F.]

I never wished to know personally any of the sensationists. Being persuaded that the best knowledge is impersonal.

Álvaro de Campos is excellently defined as a Walt Whitman with a Greek poet inside. He has all the power of sensation that Whitman had. He has all the vast power of intellectual<sup>4</sup>, emotional and physical sensation that characterised Whitman. But he has the precisely opposite trait — a power of construction and orderly development of a poem that no poet since Milton has attained. Álvaro de Campos’ Triumphal Ode, which is written in the whitmanesque absence of stanza and regularity<sup>5</sup> has a construction and an orderly development which stultifies the perfection that Lycidas, for instance, can claim in this particular. The Naval Ode, which covers no less than 22 pages of Orpheu, is a very marvel of organisation. No German regiment ever had the inner discipline which underlies that composition, which, from its typographical aspect, might almost be considered as a specimen of futurist

carelessness. The same considerations apply<sup>6</sup> to the magnificent “Salutation to Walt Whitman”, in the third Orpheu.<sup>3</sup>

The same considerations might almost apply to José de Almada-Negreiros: if he were not less disciplined and more □

The “Scene of Hatred” written by “J[osé de Almada-Negreiros] sensationist poet and Narcissus of Egypt” (as he calls himself) □

He is said to have many unprinted works and some unprintable ones.

The sensationist who has published most is Mário de Sá-Carneiro. He was born in May 1890 and committed suicide in Paris on the 26th April 1916. At the time the French papers called him, of course, a Futurist, though, and because, he was none.

His chief strength<sup>7</sup> is in the body of his tales, but their length precludes their inclusion in this anthology.

[F.]<sup>8</sup>

As for modern Portuguese literature, the best thing is to go round the corner when it comes. It is the echo of an echo of an echo of something which was not worth saying. When it is not pure dirt, as in Abel Botelho’s novels, it ought to be dirt, at least to be something, as in the novels and poems of all the other authors.

All classic Portuguese literature hardly rises to the interesting; it hardly rises to the classic. Putting aside a few things in Camoens, which are noble, several things of Anthero de Quental, which are great, one or two poems of Junqueiro, which are worth reading, if only to find how far he can educate himself out of having educated himself into Hugo, one poem of Teixeira de Pascoaes who has spent the rest of his literary life in apologising in bad poetry for having written one of the very greatest love poems in the world — if this is excepted, and some minor things which are exceptions by their very being minor things, the sum and whole of Portuguese literature is hardly literature and scarcely ever Portuguese. It is Provençal<sup>9</sup>, Italian, Spanish and French, occasionally English, in some people, like Garrett, who knew enough French to read bad French translations of inferior English poems and go

<sup>3</sup> A Saudação a Walt Whitman não faz parte das provas tipográficas de Orpheu, n.º 3, impressas em Julho de 1917. Mas a sua inclusão terá estado projectada inicialmente. Cf. a carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 4 de Setembro de 1916: «... e, talvez, [prosa] do Carlos Parreira, e uma colaboração variada do meu velho e infeliz amigo Álvaro de Campos». Essa «colaboração variada» bem podia ser A Passagem das Horas ou a Saudação..., ou ambas, em parte. Das provas também não fazem parte os hors-textes de Amadeo de Souza Cardoso.

right when they go wrong on that. Portuguese literature has some good prose; Vieira is a master anywhere, though he preached. It is also said he is a guide to the language, but that can be excused, because he is a guide to Machiavelli through his Jesuit nature. There are fine things in the early chroniclers, but they came before Portugal awoke to find itself missing all over the world, with all the oceans open to the people who hadn't dared to go there first.<sup>10</sup>

One or two modern poets climb up to the interesting, but they are tired when they reach it, and sleep out the rest of their literary lives. Thus Pascoaes, who wrote an "Elegy" which stands above Browning's Last Ride Together as a metaphysical love poem, and after that a number of poems which stand below anything anybody likes to propose, and are an elegy on the inspiration of Pascoaes.

There are a lot of local great poets who suffer from not having been anything in a former incarnation, and acting on an anamnesis of that. Indian astrologers say that a child cannot be born except at certain moments of the world-breath. These poets and prose-writers got advantage of the intervals and filled them all up. You can do that out of Portugal, but you can't do it quite so well as where Affonso Costa is a statesman and several other Costas people.<sup>11</sup>

[F.]<sup>12</sup>

But the bad point about these classics is that, even when they are classics, they are not Portuguese. Any man of genius — when genius is concerned — could have done that out of Portugal; so there was no use in doing it in Portuguese. We cannot admit a man writing in his native language unless he has something to say which only a man speaking that language could say. The great point about Shakespeare is that he could not but be English. That is why he wrote in English and was born in England. A thing that can just as well be said in one language as in another had better not be said at all. It is only new on the surface. (?)

The Portuguese Sensationists are original and interesting because, being strictly Portuguese, they are cosmopolitan and universal. The Portuguese temperament is universal: that is its magnificent superiority. The one great act of Portuguese history — that long, cautious, scientific period of the Discoveries — is the one great cosmopolitan act in history. The whole people stamp themselves there. An original, typically Portuguese literature cannot be Portuguese, because the typical Portuguese are never Portuguese. There is something American, with the noise left out and the quotidian omitted, in

the intellectual temper of this people. No people seizes so readily on novel-ties. No people depersonalises so magnificently. That weakness is its great strength. That temperamental nonregionalism is its unused might. That indefiniteness of soul is what makes them definite.

Because the great fact about the Portuguese is that they are the most civilised people in Europe. They are born civilised, because they are born acceptors of all. They have nothing of what the old psychiatrists used to call misoneism, meaning only hatred of things new; they have a positive love of novelty and change. They have no stable elements, as the French have, who only make revolutions for export. The Portuguese are always making revolutions. When a Portuguese goes to bed he makes a revolution, because the Portuguese who wakes up the next day is quite different. He is precisely a day older, quite distinctly a day older. Other people wake up every morning yesterday. To-morrow is always several years away. Not so this quite strange people. They go so quick that they leave everything undone, including going quick. Nothing is less idle than a Portuguese. The only idle part of the nation is the working part of it. Hence their lack of evident progress.

[F.]

There are only two interesting things in Portugal — the landscape and "Orpheu". All the packing in between is used-up rotten<sup>13</sup> straw. It has served in outer Europe and comes to an end in between the two interesting things in Portugal. It sometimes spoils the landscape by putting Portuguese people on it. But it cannot spoil "Orpheu", because that is Portugal-proof.

I had been a day and a half in Portugal when I noticed the landscape. It took me a year and a half to notice "Orpheu". It is true I landed in Portugal from England at the same time as Orpheu from Olympus. But that does not matter and is only a God-sent coincidence, which I accept and am thankful for.

If there were any instinct of the sensible in modern writing, I would begin with the landscape and finish up with "Orpheu". But, God be thanked, there is no instinct of the sensible in modern writing, so I leave the landscape and begin and end with "Orpheu". The landscape is there all the time and can be looked at by those who choose and can go. "Orpheu" is there,<sup>14</sup> but it can hardly be read by all. At best it can be read by very few. But it is worth reading. It is worth learning Portuguese to read it. Not that there is any Goethe or Shakespeare in it. But there is enough to compensate for there being no Goethe nor Shakespeare. "Orpheu" is the sum and synthesis of all modern literary movements; that is why it is more worthy of being written about than the landscape which is only the absence of the people who live in it.

“Orpheu” is a quarterly review of which, though it began a year and a half ago, only three numbers have appeared. That means nothing except that it means nothing. It has about eighty pages to each number and not very many collaborators covering those eighty pages. Some run through the three numbers, and others alternate. They are extraordinarily varied considering their small number and the fact that they are all very modern. Each number adds a new interest to this marvellous synthetic movement. I am waiting for the fourth number with absolute anguish. It may be silly, though it is true, to say there is much more unexpectedness and interest in “Orpheu” than there is in the present War.<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Citamos Tomás Kim: «Foram estas páginas escritas provavelmente em Setembro/Outubro de 1916, pois nelas se alude ao terceiro número de “Orpheu” como tendo já aparecido, ano e meio após o primeiro. De facto, este foi publicado em Abril de 1915, o seguinte em Julho do mesmo ano e o terceiro (que nunca passou das provas tipográficas) não chegou a vir a público embora tivesse sido anunciado para Setembro de 1916. Isto e a alusão à guerra mundial levam a crer ser verosímil a data atribuída [Set. / Out. 1916]». Tricornio, 1952: 12.

## VI. NEO-PAGANISMO

*Os quatro textos inéditos em livro de Fernando Pessoa que se publicam a seguir (88-19<sup>a</sup> a 27; ver Aparato Genético) não têm título nem foram atribuídos a António Mora ou a Ricardo Reis, os dois candidatos mais fortes a assumirem a sua paternidade. Hoje já não é possível determinar se Pessoa hesitou na atribuição ou se simplesmente a não registou no papel.*

*Duvido que Pessoa tencionasse assinar estes textos com o seu nome, porque no segundo se lê «não admiro muito os sensacionistas». Esta declaração seria bastante inesperada em 1916 (cf. hoje em 1916), ano em que está a divulgar o sensacionismo e em que assina um artigo sobre o movimento como «Fernando Pessoa, sensacionista».*

*Das outras duas hipóteses, Mora ou Reis, a primeira parece a mais provável porque estes textos evocam outros que Luís Filipe Teixeira atribuiu a Mora na sua edição de Obras de António Mora (2002), com base em certas listas de projectos — e que Manuela Parreira da Silva não reclamou para o cânone ricardiano, na Prosa (2003) de Reis.*

*Os textos que Luís Filipe Teixeira atribuiu a Mora pertencem a um opúsculo que se tornou um longo estudo sobre o advento e a reconstrução do neo-paganismo português: O Regresso dos Deuses. Este facto permite ainda conjecturar que os inéditos agora editados também pertencem a esse opúsculo, maioritariamente atribuído a Mora por Pessoa.*

*Chamou a atenção em especial para três textos de O Regresso dos Deuses, que já tinham sido publicados em Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação (pp. 255, 256, 268) e datados — pelos editores — entre 1916 e 1917. O primeiro versa sobre as condições que influíram no carácter dos povos protestantes e maometanos; o segundo, sobre os países europeus em que existem ou coexistem o catolicismo, o protestantismo e o maometismo; e o terceiro sobre a explicação da decadência de Portugal e da Península, em que coexistem o tipo psíquico «cristista» e o tipo psíquico maometano, por só ficar o mau do maometismo — o fanatismo — e desaparecer o bom — o cientismo árabe.*