

Pensar as Antologias de Poesia em Portugal



Pensar as Antologias de Poesia em Portugal

Coordenador
Rui Sousa

Autores

Ricardo Nobre	Elsa Pereira
Ricardo Vasconcelos	Rui Sousa
Carla Ferreira	Amanda Tracera
Manuel P. Fernandes	Maria do Carmo Cardoso Mendes
Jerónimo Pizarro	Ana Cristina Joaquim
Nuno Amado	Marco Bucaioni
Paola Resende	

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U LISBOA UNIVERSIDADE
DE LISBOA

FLUL FACULDADE
DE LETRAS

CLEPUL CENTRO DE ESTUDOS
E INVESTIGAÇÃO
EM LINGUÍSTICA E LINGÜÍSTICA
APLICADA



CLEPUL CENTRO DE ESTUDOS
E INVESTIGAÇÃO
EM LINGUÍSTICA E LINGÜÍSTICA
APLICADA

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020.



9 789896 588267

calei
do sc
ópio

calei
do sc
ópio



**Pensar as
Antologias de
Poesia em
Portugal**



Pensar as Antologias de Poesia em Portugal

Coordenador
Rui Sousa

Autores

Ricardo Nobre

Ricardo Vasconcelos

Carla Ferreira

Manuel P. Fernandes

Jerónimo Pizarro

Nuno Amado

Paola Resende

Elsa Pereira

Rui Sousa

Amanda Tracera

Maria do Carmo Cardoso Mendes

Ana Cristina Joaquim

Marco Bucaioni

Título

Pensar as antologias de poesia em Portugal

Coordenador

Rui Sousa

Design e Paginação José Teixeira

ISBN 978-989-658-826-7

DOI <https://doi.org/10.30618/978-989-658-826-7>

Depósito Legal

Edição 1.^a edição – Junho de 2023



Caleidoscópico – Edição e Artes Gráficas, S.A.

Rua Cidade de Nova Lisboa

Quinta da Fonte do Anjo n.º 1-A

1800-108 Lisboa

www.caleidoscopio.pt / caleidoscopio@caleidoscopio.pt

Tel.: (+351) 219 817 960 / fax.: (+351) 219 817 955)



CLEPUL
CENTRO DE LINGÜÍSTICA
& LINGÜÍSTICA
E LINGÜÍSTICA
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020.

SUMÁRIO

Introdução	7
Preservar a memória e dar o exemplo: antologias poéticas na literatura portuguesa	15
Ricardo Nobre	
Entre a distinção e a “loteria da posteridade” (Pessoa): os poetas e as antologias	37
Ricardo Vasconcelos	
<i>Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa</i> , de Rosa Maria Martelo: apropriações pedagógicas	51
Carla Ferreira	
Representações de Bocage em antologias dos séculos XX e XXI (1901-2020)	65
Manuel P. Fernandes	
Pessoa, antologista e auto-antologista	81
Jerónimo Pizarro	
As antologias de Ricardo Reis: dos projectos de 1914 à publicação do <i>Livro I</i>	105
Nuno Amado	
Fatalidades do longo Atlântico: <i>Poetas Novos de Portugal</i>	117
Paola Resende	
Cânone autoral e epigénese nas coletâneas antológicas de Pedro Homem de Mello	133
Elsa Pereira	
Notas sobre o processo antológico no contexto do Surrealismo-Abjeccionismo em Portugal	155
Rui Sousa	
Ler, reunir, eleger: duas antologias de Mário Cesariny	173
Amanda Tracera	
Natália Correia e <i>o génio poético português</i>	189
Maria do Carmo Cardoso Mendes	
Reflexão póstuma: antologizar mulheres entre Brasil e Portugal	195
Ana Cristina Joaquim	
<i>A Antologia della poesia portoghese e brasiliana</i> , de Luciana Stegagno Picchio (2004) como micro-cânone da poesia de língua portuguesa	207
Marco Bucaioni	
Notas biográficas	221

Introdução

Ao longo de todo o percurso histórico da literatura portuguesa, as antologias foram um dos mais importantes veículos de fixação de autores, formas poéticas específicas, movimentos literários procurando apresentar-se ao público ou exprimir-se polemicamente em contraponto a outras propostas. Desde os primeiros cancioneiros às mais recentes antologias em que se procurou apresentar o essencial da poesia portuguesa, por vezes em interacção com outras artes, o género antológico foi escolhido consistentemente por alguns dos mais relevantes cultores da poesia em língua portuguesa como espaço fundamental para a conservação da memória, a afirmação crítica da proeminência de certos autores e textos, o ensaio de plataformas de encontro entre autores de um determinado momento ou a denúncia dos mecanismos consagrados de apresentação cronológica da história literária, através da edificação de visões trans-históricas dos vasos comunicantes mantidos entre autores de tempos diversos. Num tempo em que se continua a falar bastante do cânone literário, da sua pertinência e dos dinamismos subjacentes à sua permanente reconfiguração, e em que o meio literário continua a ser entendido como um campo de batalha, as antologias afirmam-se cada vez mais como um dos mais activos e poderosos mecanismos de fixação de visões da história literária e de diálogo agressivo entre entendimentos distintos do fenómeno poético.

As antologias forçam sempre a que se coloquem questões muito relevantes, derivadas de algumas ambiguidades inerentes ao facto de não existir propriamente uma receita única para a edificação de uma antologia, para além daquele elemento mínimo que se encontra expresso na etimologia do termo: as antologias são sempre um trabalho de escolha, a produção de um novo objecto a partir da selecção de elementos anteriormente dispersos e cuja articulação ou arrumação não seriam, em muitos casos, concebíveis ou desejáveis pelos respectivos autores. A não ser, claro que pensemos numa noção de antologia

como exercício de reflexão de um determinado autor sobre a sua própria obra, podendo talvez insinuar que cada recolha poética dada à estampa possui algo de antológico.

As antologias podem ser um gesto de consagração de autores ou de reacção crítica aos processos dominantes num determinado momento, exprimindo, quer os mecanismos oficiais de exaltação de certos autores, quer a necessidade de resistência expressa na recusa do esquecimento a que são sujeitos tantos outros nomes mais afastados dos padrões de cada época. As antologias exibem o entendimento que cada um dos responsáveis pela triagem tem da poesia e de como mais adequadamente pode e deve ser representada, como o demonstram as várias séries das *Líricas Portuguesas* e os respectivos prefácios de José Régio, Cabral do Nascimento, Jorge de Sena e António Ramos Rosa. Podem ser, também, exercícios de conceptualização amplamente debatidos, como ocorre com as importantes antologias de Mário Cesariny desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 ou de 1970 (destaco *Surreal-Abjeccionismo*, de 1963; *A Intervenção Surrealista*, de 1966; e *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, de 1977), ou espelhar o universo poético muito singular de um autor que se dá a ver através da obra dos poetas com que mais se identificou, como ocorre com *Edoi Lelia Doura*, de Herberto Helder (1985). Num sentido afim, as antologias oferecem uma leitura da poesia portuguesa partindo dos pressupostos teóricos ou da vontade de afirmação e de proclamação muito particulares dos seus antólogos, como são exemplos as antologias de Natália Correia (*Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, de 1966; e *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, 1973), com *A Perspectiva da Morte: 20 (-2) Poetas Portugueses do Século XX*, de Manuel de Freitas (2009), ou com dois objectos muito recentes, *Ao Ouvido de um Moribundo. Uma Antologia Desesperada da Poesia Portuguesa (2020)*, organizada por Nuno dos Santos Sousa para de algum modo exprimir o trabalho único e inconfundível da chancela Língua Morta, e *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa (2020)*, com que Rosa Maria Martelo recupera a noção decisiva de “vozes comunicantes”.

As antologias podem apresentar-se como deliberadas propostas de intervenção no debate sobre a controversa questão da “modernidade” ou da “novidade” de um determinado autor, corrente literária ou geração, como ocorre com a *Anthologia de Poemas Portuguezes Modernos*, de Fernando Pessoa e de António Botto (1929); com a *Breve*

Antologia de Poesia Moderna Portuguesa, de Campos de Figueiredo (1939); com a *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, de Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro (primeira edição de 1959, com actualizações sucessivas, incluindo no título, que em 1979 deixa cair precisamente a necessidade de afirmar a “novidade” dos antologiadados – *Antologia da Poesia Portuguesa: 1940-1977*); com *Caminhos da Moderna Poesia Portuguesa*, de Ana Hatherly (1960); e, já perto do século XXI, com *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, de Pedro Mexia (1997).

Por vezes, uma antologia pode designar uma geração ou grupo, como ocorreu com a antologia *Poetas Sem Qualidades* (2002), na esteira de *Sião* (1987), organizada por Al Berto, Paulo da Costa Domingos e Rui Baião. Podem, também, escolher um determinado ângulo de perspectiva que afirma as produções derivadas de uma circunstância ou um tempo específicos (*Poesia Portuguesa do Pós-Guerra, 1945-1965: Antologia*, de Serafim Ferreira e Afonso Cautela, de 1965; ou *Antologia da Poesia Portuguesa: 1960-1990*, de Luís Miguel Nava, 1991) ou, explicitamente, se dá como núcleo duro de uma determinada corrente poética, como ocorre na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, de José Alberto Marques e E. M. de Melo e Castro (1973) ou em *Po-Ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, de Ana Hatherly e Melo e Castro (1981).

No início do século XXI, foram várias as antologias que pretendiam oferecer uma panorâmica do que de mais significativo deveria conservar-se do final do século anterior, com um olhar que se pretendia ser já perspectivístico e contando com o empenhamento evidente dos respectivos antologiadadores, representantes do contexto sobre o qual intervieram criticamente. São os casos de *Anos 90 e Agora: Uma Antologia da Nova Poesia Portuguesa*, de Jorge Reis Sá (2001); de *Os Outros: Antologia de Poesia Portuguesa: Anos 80 e Depois* (2004), de Leopoldino Serrão; ou de *Desfocados pelo Vento: A Poesia dos Anos 80, Agora, Antologia*, de Valter Hugo Mãe (2004). Esse foi também o tempo de duas antologias que, com opções muito distintas e suscitando reacções críticas também muito diversas, se propuseram respectivamente celebrar o “século de ouro” da poesia portuguesa e dar, através de um esboço de abrangência enciclopédica nem sempre bem recebido pela crítica, uma espécie de equivalente contemporâneo a *800 Anos de Poesia Portuguesa: Antologia*, de Orlando Neves e Serafim Ferreira (1973): *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia*

Portuguesa do Século XX, de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (2002); e *Poemas Portugueses: Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, de Jorge Reis-Sá e Rui Lage, 2010.

Este livro tem como base um encontro científico decorrido entre 24 e 26 de Novembro de 2021 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, organizado pelo Grupo 1 do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), e que tomou como mote a primeira antologia da série *Líricas Portuguesas*, organizada por José Régio, para propor uma reflexão sobre as antologias poéticas na literatura portuguesa, sobretudo ao longo dos séculos XX e XXI. Depois de sujeitos a um rigoroso trabalho de *double blind peer review*, estes textos oferecem um conjunto diversificado de abordagens ao fenómeno antológico que, é minha convicção, espelha muita da diversidade de alcances e pressupostos que as antologias foram conhecendo ao longo do tempo. São textos dedicados a antologistas e a antologias de diferentes períodos, que vão da reflexão sobre o gesto autoral de escolha dos próprios textos para edição futura ao esboço de propostas de compreensão da importância das antologias para a edificação do cânone literário. Seguem-se contributos dedicados a autores e obras específicos, organizados tanto possível cronologicamente. Cada autor escolheu a ortografia a adoptar no seu contributo.

O primeiro texto, da autoria de Ricardo Nobre, explora o sentido profundo da antologia como prática subjacente a qualquer produção literária de um autor para apresentar, a partir de um *corpus* restrito, mas capaz de abranger diferentes momentos da evolução literária portuguesa, alguns mecanismos de manutenção da memória literária através de sucessivas releituras antológicas da poesia portuguesa. Trata-se de um olhar que vai do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende (1516) à *Antologia Geral da Literatura Portuguesa*, de Fidelino de Figueiredo (1917), explorando diferentes designações do fenómeno antológico e evidenciando em que medida muitas antologias foram responsáveis pela edificação de uma ideia de exemplaridade garantida através da conservação de autores e textos significativos.

Ricardo Vasconcelos aborda uma outra questão fundamental, o recurso às antologias como um dos mecanismos privilegiados para edificação de perspectivas pessoais sobre a poesia portuguesa em geral e a produção poética contemporânea em particular. O facto de alguns dos mais consagrados poetas portugueses do século XX se terem dedicado à prática antológica, por vezes com evidentes intuítos polémicos, e que

evidenciam em muitos casos o desejo de se assumirem como vozes proeminentes da sua geração, faz do gesto antológico um dos mais reveladores dos mecanismos estruturantes do campo literário ao longo do século XX, sobretudo em termos das querelas entre movimentos literários e da constituição de cânones poéticos alternativos.

Carla Ferreira parte de uma das mais estimulantes antologias contemporâneas, a *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa* (2020), de Rosa Maria Martelo, para reflectir sobre um dos mais produtivos e exemplares usos das antologias enquanto veículos de recolha e de estabelecimento de diálogos críticos entre autores de diferentes épocas e contextos: o espaço do ensino. Com efeito, as antologias oferecem um manancial de textos cujas aproximações, nem sempre expectáveis a um primeiro olhar, contribuem para reflectir sobre a literatura como um veículo indispensável de transmissão da memória e como uma das actividades mais propícias à releitura crítica e ao tratamento original de motivos ancestrais.

Manuel P. Fernandes foca-se sobretudo na segunda dessas vertentes, aquela em que a antologia é sobretudo ilustradora de uma posteridade crítica em edificação, para explorar as vias pelas quais Bocage foi sendo construído pela tradição crítica, ao abrigo de diferentes agendas e interesses. Autor de uma obra polémica e nem sempre contando com atribuições adequadas de alguns poemas que tipicamente lhe foram atribuídos, Bocage foi recebido de modo díspar desde o século XIX, o que é explorado neste texto, que exhibe os diferentes ritmos editoriais da obra poética bocagiana.

Jerónimo Pizarro aborda Fernando Pessoa na sua dupla faceta de antologista e auto-antologista, dando conta, a partir de um vasto conhecimento do espólio do poeta, de diferentes exemplos nos quais Pessoa se dedicou a esboçar antologias de assuntos muito variados, ao mesmo tempo que elaborou sucessivos planos para antologias da sua própria obra, em colecções de livros muito diversas e compreendendo antologias de cada uma das facetas da sua vasta obra.

Nuno Amado propõe uma leitura da organização interna da obra poética de Ricardo Reis, um dos heterónimos de Fernando Pessoa, para evidenciar a íntima relação entre o contexto editorial em que os poemas foram dados a conhecer, o percurso de idealização de uma recolha de odes de Reis e o impacto dessas escolhas no devir da própria figura de autor subjacente ao heterónimo. A concepção de uma antologia de textos de um autor fictício é, deste modo, lida como elemento decisivo para a configuração do próprio autor desses textos.

Paola Resende aborda a antologia *Poetas Novos de Portugal*, da autoria de Cecília Meireles, para dar a conhecer o impacto daquela que foi uma das modernistas brasileiras mais publicadas em Portugal, e com mais vasto contacto com as gerações literárias da primeira metade do século xx em Portugal, na disseminação da poesia portuguesa no Brasil. Trata-se de um estudo que explora, quer a ideia de modernidade literária em língua portuguesa, quer a sua importância no ambíguo e por vezes problemático processo de diálogo entre autores modernistas dos dois lados do Atlântico.

Elsa Pereira oferece um olhar muito especializado e criticamente actualizado sobre as antologias dedicadas a Pedro Homem de Mello, optando por contrapor de um modo muito pertinente dois tipos muito distintos de antologias da obra de um poeta: as antologias preparadas pelo próprio, evidenciando os seus próprios processos de arrumação e depuração da própria obra, e as antologias dedicadas ao poeta, sobretudo depois da sua morte, que reforçam o olhar díspar de cada antólogo e permitem contrastar a visão pessoal de um percurso e os reflexos desse percurso na posteridade crítica.

Rui Sousa concentra-se na produção antológica associada ao movimento surrealista português para evidenciar como uma parte importante dos textos representativos da presença surrealista em Portugal, incluindo aqueles que são relevantes para se equacionar o sentido da vertente abjeccionista, foram dados a conhecer através de antologias com diferentes intuítos programáticos, embora sobressaindo, sobretudo, o alcance polémico e a necessidade de elaboração de uma interpretação histórica de textos, práticas poéticas e linhagens em contraponto agressivo.

Amanda Tracera aborda as antologias de Mário Cesariny de Vasconcelos tendo como ângulo de observação a importância das diferentes facetas do autor, poeta, ensaísta, antologista, tradutor, artista plástico, performer. *Surreal-Abjeccionismo* (1963) e *A Intervenção Surrealista* (1966) são escolhidas como base para um estudo de Cesariny enquanto um nome maior das vanguardas literárias e artísticas do século xx.

Maria do Carmo Cardoso Mendes explora uma das mais polémicas antologias em língua portuguesa, a *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1966), um dos volumes mais representativos do ataque dirigido pela chancela Afrodite ao contexto cultural e político vivido durante o Estado Novo. A polémica suscitada pela obra e pelo

processo em tribunal que dela resultou nem sempre permitem ter em atenção alguns aspectos relevantes, nos quais a autora se foca neste trabalho: a diversidade de recursos convocados por Natália Correia para a organização da sua panorâmica, a singularidade de uma antologia construída em função do reconhecimento de um olhar libertino sobre a poesia portuguesa e o impacto desse gesto na emancipação feminina.

Ana Cristina Joaquim apresenta um texto que parte da sua experiência enquanto antologista da série *Anamorfozes* (três antologias sobre poetas femininas) para pensar em que medida projectos antológicos com evidentes intuítos programáticos e mesmo ideológicos se situam no conjunto mais vasto da produção antológica em língua portuguesa ao longo do século xx.

Finalmente, Marco Bucaioni dá conta da sua vasta experiência de tradutor e estudioso da literatura portuguesa para explorar uma das antologias de poesia portuguesa que mais amplamente contribuíram para a canonização contemporânea dos poetas portugueses em Itália, a *Antologia della poesia portoghese e brasiliana*, de Luciana Stegagno Picchio (2004). Reflete-se sobre as escolhas da pioneira ensaísta italiana, assim como sobre o modo como através dela os poetas portugueses são situados.

Através destes textos, estudam-se algumas das muito diversas facetas que o fenómeno antológico convoca e que poderiam dar lugar a dezenas de outras abordagens. É com grato agradecimento aos colaboradores, e com a expectativa de que algumas destas reflexões permitam avançar perspectivas inovadoras e significativas no campo de estudos que o Grupo 1 do CLEPUL se propôs pensar criticamente, que se oferece esta antologia de olhares ao leitor. A crítica será sempre, como salientava António Maria Lisboa, uma forma fundamental de permanência, corporizada nas antologias como núcleos fundamentais de interpretação crítica do devir poético em língua portuguesa. Estes textos propõem-se contribuir de diferentes modos para o estudo dessa permanência ainda hoje decisiva, para que a memória, a polémica e a renovação das leituras continuem a ser parte vital do nosso património de leitores e de críticos.

Rui Sousa

Preservar a memória e dar o exemplo: antologias poéticas na literatura portuguesa

Ricardo Nobre*

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CEC.

Abstract: Cancioneiro, Fénix, Postilhão, Almanaque, Parnaso, and Antologia were words that were used in the titles of anthologies of Portuguese literature in different historical periods. In this paper, we will explore the principles followed by Garcia de Resende, Matias Pereira da Silva, the poets from the Nova Arcádia, Camilo Castelo Branco, Teófilo Braga or Fidelino de Figueiredo in creating such collections. Simultaneously, we will observe that with those volumes the meaning of the words poet and poetry also evolved.

Keywords: Portuguese poetry; Poetry collections; Cancioneiro Geral; Fénix Renascida; Almanaque das Musas; Parnaso Lusitano; Camilo Castelo Branco; Teófilo Braga; Fidelino de Figueiredo.

1. Introdução

Não será inteiramente despropositado definir toda a literatura, em particular a poesia, enquanto antologia, no sentido em que um escritor prepara uma obra fazendo necessariamente escolhas, incluindo, excluindo, alterando, reescrevendo. A diligência com que estas decisões são tomadas obedece a um critério subjectivo ou a um método reajustável em função do resultado que se pretender. A título ilustrativo, diante de toda a produção lírica, édita e inédita, de Almeida Garrett, produzida até 1824, cada leitor poderia arrumar, escolher e

*Estudo elaborado no âmbito do projecto de Pós-Doutoramento SFRH/BPD/115195/2016, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

excluir poemas de forma diversa, dando origem a uma obra muito diferente de *Lírica de João Mínimo*. O interesse deste exemplo não inocente é que o próprio Garrett manipulou de tal forma títulos, dedicatórias, datas e outro tipo de paratexto de alguns poemas que se pode afirmar que a segunda edição, de 1853, é um livro diferente do que saíra, anónimo, em 1829.

Consequentemente, o princípio aplicado por um escritor ao escolher elementos da obra que pretende deixar impressa é semelhante se o responsável pela recolha de textos não for o próprio autor: em ambos os casos, supõe-se um conhecimento alargado dos textos disponíveis, uma selecção e uma organização segundo um critério implícito ou explícito em lugar paratextual; essa ordenação poderá fazer-se, por exemplo, por autor (se a escolha se fizer num âmbito epocal), por género (sobretudo se se tratar de poesia) ou por tema. Deste modo, uma antologia “reflecte [...] uma visão do mundo[,] e o seu organizador concede a si próprio o direito de dirigir as leituras dos outros” (Pires, 1995: 323).

Neste ensaio, obrigatoriamente abreviado, tratarei de um *corpus* que não é extenso, mas cuja cronologia cobre quase toda a poesia portuguesa até ao início do século xx.¹ Tratarei de cancioneiros medievais da lírica trovadoresca (século XIII), do *Cancioneiro Geral* (1516), organizado por Garcia de Resende, da *Fénix Renascida* (1716-1728), compilado por Matias Pereira da Silva, do *Almanaque das Musas* (1793-1794), colecção dos poetas da Nova Arcádia, do *Parnaso Lusitano* (1826-34), planeado por Almeida Garrett, da *Antologia Portuguesa* (1876) e do *Parnaso Português Moderno* (1877), ambos da responsabilidade de Teófilo Braga, do *Cancioneiro Alegre* (1879), recolhido por Camilo Castelo Branco, e da *Antologia Geral da Literatura Portuguesa* (1917), de Fidelino de Figueiredo.

Muitos destes títulos são aproximadamente sinónimos: nos dicionários comuns da língua portuguesa, os termos *antologia*, *cancioneiro* e *parnaso* logram definir-se, pelo menos numa das suas acepções,

1. Jacinto do Prado Coelho (1997), no *Dicionário de Literatura* que dirigiu, Ernesto Rodrigues (2002), ao actualizá-lo, e Maria da Natividade Pires (1995), na *Enciclopédia Biblos*, apresentam um excelente inventário das antologias da literatura portuguesa (a maior parte produzidas no século xx).

enquanto “coleção”². No entanto, a proximidade semântica entre aquelas palavras não vai muito além desse gesto de colecta, pois *cancioneiro* e *parnaso* dizem respeito apenas à reunião de poesia, ao passo que, sob a designação de *antologia*, se acolhem também textos dos modos narrativo e dramático. *Parnaso* reflecte um aproveitamento do lugar simbólico em que vivem as forças que alegorizam a energia inspiradora das artes, ou seja, as Musas e Apolo. Assim, títulos não evidentes de antologias, mas que são o compromisso e o reflexo de um conceito de poesia – como o *Almanaque das Musas*, de fim do século XVIII, ou os *Ecoss que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apolo*, *Montado no Pégaso*, *Girando o Universo, para divulgar ao Orbe Literário as Peregrinas Flores da Poesia Portuguesa, com que Vistosamente se Esmaltam os Jardins das Musas do Parnaso. Academia Universal em Que se Recolhem os Cristais Mais Puros Que os Famigerados Engenhos Lusitanos Beberam nas Fontes de Hipocrene, Helicon e Aganipe*³ – recebem um significado que prolonga a tradição clássica bem enraizada desde o Renascimento. O mesmo acontece, fazendo uso de outra ficção antiga, com o título *Fénix Renascida*, de que se falará adiante.

2. Os cancioneiros medievais

A poesia portuguesa é inaugurada por antologias líricas, pois, independentemente de critérios de selecção latentes, como tal se consideram os cancioneiros da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana. O arco temporal da poesia contida nestes cancioneiros estende-se desde o fim do século XII até meados do século XIV (Saraiva e Lopes, 1996: 47; Dias, 1998a: 100-101). É desta época que deverá datar o Cancioneiro da Ajuda, que transmite trezentas e dez cantigas de amor de trinta e oito autores. O seu compilador “quis organizar uma antologia de trovadores pertencentes à classe nobre, excluindo [...] os de condição jogralesca”, como refere Elsa Gonçalves (2000: 97), ensaísta

2. Não é necessário fazer a recensão etimológica destes termos, visto que é evidente que *antologia* é um helenismo que significa literalmente “colheita de flores”, correspondendo, portanto, ao termo latino *florilégio* (outra tradução seria “ramilhete de poesia”, como escreve Camilo Castelo Branco, 1887: xv).

3. Publicado por José Ângelo de Moraes (sob o pseudónimo de José Maragelo de Osan) em 1761-1762.

que acrescenta que, “ao ordená-los, atendeu à sua cronologia e, em certa medida, à nacionalidade [...]. Isto revela, indiscutivelmente, um desígnio antológico”. O Cancioneiro da Biblioteca Nacional, que, tal como o da Vaticana, é uma cópia do fim do primeiro quartel do século XVI, transmite o maior número conhecido de composições⁴ e uma *Arte de Trovar*. No conjunto, estas recolhas representam “Cantigas de amor e cantigas de amigo, composições satíricas, de escárnio e de maldizer, prantos, pastorelas, sirventeses, tenções, descordos, cantigas de seguir, cantigas de vilão, risabelha e joguete arteiro”. Alguns destes géneros surgem teorizados na referida *Arte de Trovar*, que, “[a] pesar do seu carácter fragmentário e das dificuldades de leitura e de interpretação”, como escreve Aida Fernanda Dias (1998a: 103), “é um elemento relevante para um conhecimento mais seguro sobre os géneros e as formas que os trovadores cultivaram ou que o seu autor conhecia”.

Não obstante a existência deste documento, o *corpus* da lírica trovadoresca não terá sido acompanhado de reflexões teóricas sobre a poesia tal como alguns textos produzidos na corte de Castela (Weiss, 1990). Também não há cantigas que desenvolvam noções elementares sobre o conceito de poesia, questões de âmbito estilístico ou genológico. Sem palavras de apresentação das colecções nem dos motivos que conduziram à sua compilação e reprodução, é, no entanto, possível encontrar em algumas composições (sobretudo nas cantigas de escárnio e de maldizer) testemunhos em que se confrontam questões técnicas, como a qualidade da melodia e da métrica, ou do desempenho do compositor e do intérprete. Nessas cantigas, o discurso metapoético sobrepõe-se a uma percepção de que a poesia é uma instituição social da corte, uma forma de convívio que encontra nestas “experiências poético-musicais” (Oliveira, 2001: 85) vários agentes da cultura: cantores-compositores, instrumentalistas, público ouvinte e mecenato.⁵

4. Mais concretamente, mil quinhentas e sessenta, das quais cerca de duzentas e cinquenta não foram transmitidas pelos outros dois cancioneiros. Descoberto em 1875, nele estão representados cento e cinquenta autores.

5. A poesia trovadoresca assenta, por conseguinte, numa ligação ao real, atribuindo, por isso, à literatura um papel activo na comunidade. Neste contexto, nos versos da poesia trovadoresca ecoa um ambiente cultural específico, não estando a função social da literatura desligada de observações metapoéticas nela encontradas.

Se os organizadores dos cancioneiros da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana não deixaram informações sobre os motivos que conduziram à cópia destes manuscritos, a crítica contemporânea concluiu que as recolhas datam de uma época em que as cantigas da lírica trovadoresca estavam já a desaparecer: a “valorização da escrita como instrumento de conservação das cantigas”, ensina António Resende de Oliveira (1994: 13), “somente se poderia impor quando o movimento cultural em causa se mostrasse incapaz de assegurar por si só essa mesma conservação”, ou seja, “quando a transmissão oral da obra de trovadores e jograis, enquanto horizonte da produção do texto e da música trovadorescos, se encontrasse ameaçada”.

3. O *Cancioneiro Geral*

O incentivo para aquelas recolhas seria semelhante ao que Garcia de Resende expôs no prólogo do *Cancioneiro Geral* (e que se surpreenderia ainda no da *Fénix Renascida*): trata-se de recolhas feitas no fim de um ciclo, testemunhos de uma forma de fazer ou cantar poesia a deperecer. Nesse texto, Garcia de Resende revela uma preocupação com a preservação dos poemas recolhidos, tendo aproveitado também para fazer um comentário sobre a finalidade da poesia, que Aida Fernanda Dias (1998b: 112) resumiu como “exaltação e louvor de Deus; perpetuar pelas letras [...] os feitos ilustres e [...] seus agentes [...]; uma função essencialmente lúdica na vida cortesanesca; e [...] uma acção moralizadora”. Ainda assim, Garcia de Resende “passou à margem da reflexão doutrinária sobre o que se devia entender por *poesia*, suas características e respectiva argumentação em torno do seu valor e tradição histórica” (Osório, 2005: 299; itálico do original). Sobre a disposição dos poemas no *Cancioneiro Geral* já se escreveram vários estudos, sendo de realçar aquele em que Jorge Osório logrou um esclarecimento sobre núcleos na obra, cujos sobressaltos na sequenciação se justificariam tão-somente pelo arranjo tipográfico

do volume, que parece ter sido feito à medida que os manuscritos chegavam ao editor.⁶

Deste modo, “apesar de, no seu interior, o *Cancioneiro* [Geral] não incluir secções ou partes nem sequer se observar uma distribuição por géneros das composições, não deixa de se pressentir nele alguma arrumação do material” (Osório, 2005: 301), sendo “possível considerar três grandes grupos de poesias no interior do *Cancioneiro*”: numa “primeira parte[,] que ocupa os 142 primeiros fólhos”, figuram “Cuidar e Suspirar” e “uma sucessão de cancioneiros individuais” (Osório, 2005: 302); “De seguida foram colocados conjuntos dotados de alguma unidade autoral [...]. Depois incluem-se conjuntos normalmente de extensão variável [...] de uma diversidade de autores, às vezes em seqüências que parecem fazer parte do que se diria um cancionero de família” (Osório, 2005: 303).⁷ A segunda secção do *Cancioneiro Geral* “pode dizer-se ocupad[a] por um ‘género’ próprio da poesia de corte [...]: o elogio da mulher e a conseqüente ridicularização de comportamentos que destoassem da norma imposta no campo da sociabilidade cortês”; o facto de muitas poesias estarem assinaladas como sendo “cousas de folgar” “incluía também a concepção de que a poesia era deleitável em si mesma” (Osório, 2005: 305). A terceira secção regressa “aos cancioneiros individuais, com incidência sobre as

6. Mais concretamente, refira-se que “Podemos encontrar no *Cancioneiro* onze pontos de alusão à actividade de ajuntamento dos textos poéticos, através de referências de Garcia de Resende a pedidos seus ou a remessas por parte de alguns trovadores” (Osório, 2005: 310); “nesta dúzia de epígrafes cujo enunciado comporta alusões ao trabalho de compilação de Resende ganham alguma importância aquelas que remetem, ainda que só alusivamente, para uma opinião metaliterária” (Osório, 2005: 313). Além disso, “as epígrafes ou títulos das composições têm [...] a função de guiar ou conduzir o leitor no *continuum* macrotextual do *Cancioneiro*” (Osório, 2005: 316). Noutro estudo, mais recente, Jorge Osório retoma este tema, defendendo que Garcia de Resende “não visa o leitor letrado, apreciador de poesia, cujo interesse poderia ser satisfeito pelo recurso à nova tecnologia da imprensa, e, por isso, não afirma a sua intenção de poder ser-lhe útil” (Osório, 2018: 22); “a arte de trovar entra no conto dos *feitos*, [...] como esses outros *feitos* guerreiros que convocara para a primeira metade do seu prólogo [...]: não se reporta à melodia e doçura do verso nem ao interesse que certamente suscitava em outros apreciadores dele, nem à dimensão linguística da sua *nação*” (Osório, 2018: 22; itálicos do original); “não prepara o leitor para a utilização do seu cancionero estruturado em obediência a um critério” (Osório, 2018: 22); “não estabeleceu uma estrutura em géneros” (Osório, 2018: 23).

7. “É já próximo do fim deste primeiro agrupamento que entra uma parte da produção poética de João Rodrigues de Sá, com as traduções em redondilha de três *Heroides* de Ovídio; e não deixa de ser significativo que as últimas composições sejam também outras duas traduções deste poeta latino feitas por João Rodrigues de Lucena” (Osório, 2005: 303).

questões centrais da linguagem e da prática do amor cortês”; “o dado mais importante desta última série é a presença, na parte final, de dois cancioneiros significativos: o de Henrique da Mota e o do próprio Garcia de Resende” (Osório, 2005: 307).

Entre os cancioneiros medievais e o *Cancioneiro Geral*, verifica-se uma transformação nos conceitos de *poeta* e de *poesia*. A obra de trovadores não exigia expressamente inspiração de divindades, não reclamava a herança de uma tradição de prestígio (além da provençal, que serve ainda de mediadora da literatura clássica greco-latina). É, assim, notório que foi preciso esperar até à publicação do *Cancioneiro Geral* para que aparecessem as primeiras musas da poesia portuguesa. Com efeito, na Idade Média, termos como *poesia* (ou melhor, *poetria*) e *poeta* eram utilizados apenas para referir a literatura antiga (Osório, 1993: 97; Pereira, 2012: 405), e seria no século xv que essas palavras começariam a ser utilizadas para designar o compositor e a obra em verso.⁸ De acordo com Jorge A. Osório, o alargamento do sentido de “poesia” “para uma concepção menos ‘cantada’ do discurso poético” tem que ver com a progressiva equiparação das línguas vulgares ao prestígio da literatura latina.⁹ Surge, então, nas literaturas hispânicas uma concepção moderna de poeta, “superior face ao vulgo, a quem se exigiam tanto o domínio superior da arte do discurso [...] como um saber histórico-filosófico” (Osório, 1993: 95).

Em português, a palavra *poesia* ocorre pela primeira vez no *Livro da Virtuosa Benfeitoria* (Pereira, 2012), enquanto *poeta* aparece no *Boosco Deleytoso* (Osório, 1993: 97). No *Cancioneiro Geral*, publicado em 1516, ao lado das designações medievais de *cantiga*, *trova* ou *arte de trovar*, surge igualmente o termo *poesia*. Jorge A. Osório lembra que estas cantigas *se faziam*, o que corresponde à etimologia

8. Em recensão de Rocha Pereira (2012: 406), sabe-se que “A [definição de *poesia*] do Marquês de Santilhana, na carta-proémio em que oferecia obras suas ao Condestável D. Pedro” poderá ser de 1449. “Entrada no francês quase meio século antes (Wartburg data-a de 1405), é o próprio tratamento fonético da final que aponta para a mediação italiana na transmissão de *poesia*, que o *Vocabolario Etimologico Italiano* de A. Prati regista como entrada com Dante no sentido de arte di far versi, e de B. Davanzati (1529-1606), no de ‘componimento poetico’. Será portanto através do italiano que a palavra terá entrado na nossa língua, embora não precisamente com aquele sentido”.

9. Assim no “Proémio e Carta” do Marquês de Santillana ao Condestável D. Pedro, no qual se “evoca [...] o prestígio sublime da actividade poética, tanto no respeitante à tradição da antiguidade clássica como à dos poetas em língua vulgar que haviam instituído ‘esta sciencia de poesía e gaya sciencia’” (Osório, 1993: 95).

do vocábulo *poesia* (Osório, 1993: 99), e considera que “[u]m longo caminho será percorrido até finais do séc[ulo] XVI, para que, em 1595, a edição das obras em verso de Sá de Miranda se intitulasse precisamente *Poesia do Doutor Francisco Sá de Miranda*¹⁰ e para que, pouco depois, Manuel de Faria e Sousa se referisse constantemente a Luís de Camões como ‘mi Poeta’” (Osório, 1993: 108). Recorde-se que a obra lírica de Camões ainda sai com o título *Rimas* e que a reunião da sua poesia teria o título *Parnaso*.

4. A *Fénix Renascida*

Quando em 1716, duzentos anos depois do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Matias Pereira da Silva começa a publicar os volumes da *Fénix Renascida*, deixou expressas em prólogos as suas intenções, anunciadas desde o título completo da colecção; de facto, *Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses* supõe uma selecção qualitativa dos autores antologiadados. O termo *obras poéticas* generalizara-se, e o conceito de *engenho* (talento inato) subsume o de *arte* (técnica que se aprende), embora se considere que os autores da *Fénix* sejam pouco inspirados (Nemésio, 2000).

A intenção do coleccionador vai mais longe, pois, ao publicar poesia de vários anos antes, pretender-se-ia uma recuperação de poemas, entretanto inteiramente desaparecidos, que, das cinzas, renasceriam novamente. No primeiro tomo, dedicado a D. Francisco de Portugal, o organizador declara que o seu objectivo é o de que as “obras dos melhores engenhos portugueses” “recuperem as estimações, que tantos portugueses ingratos lhe roubaram por espaço de tão dilatados anos, deixando sepultados no esquecimento os que mereciam os maiores aplausos da fama”. E, tal como Garcia de Resende (1999: 31-32) lamentara que “a natural condição dos portugueses é nunca escreverem cousa que façam sendo dinas de grande memória” e que “muitas cousas de folgar e gentilezas são perdidas sem haver delas notícia”, Matias Pereira da Silva considerava que “[n]ão é novo entre nós um tão estranhável desprimor, com que abatemos a glória dos nossos para

10. Na verdade, “poesia” como título da obra de Sá de Miranda surge em manuscritos (Vasconcelos, 1885); a edição impressa em 1595 tem como título *As Obras do Celebrado Lusitano o Doutor Francisco de Sá de Miranda*.

dá-la, talvez, a quem com menos título a merece” (*A Fénix Renascida*, 2017: 766). “Com perto de 45 mil versos”, afirma Segismundo Spina (1966: 22), a *Fénix Renascida* foi um empreendimento editorial que veio salvar de um fatal esquecimento boa porção do acervo poético português do séc[ulo] XVII”. Ao fazê-lo, a obra surge alegorizada naquele ano de 1716 pela fénix, acerca da qual Matias Pereira afirma:

Por venturosa avaliou a Roma o Historiador Político,¹¹ por ter-se descoberto no tempo dos cônsules Paulo Fábio e Lúcio Vitélio nas partes do Egipto aquele alado segredo da natureza, tão remoto da vista dos homens, que até então se lhes comunicara somente por tradição não querendo arriscar o crédito de única, com o desdouro de vulgar. (*A Fénix Renascida*, 2017: 766).¹²

Não obstante, pretendendo que se tornem “exemplo” ou “imitação”, o organizador “desenterr[ou] do esquecimento as obras daqueles discretíssimos portugueses” (*A Fénix Renascida*, 2017: 768).¹³

O resultado que, deste modo, foi alcançado por Matias Pereira, decorreu da colação de “muitos e singulares manuscritos, que deste género tenho visto, e guardo em meu poder”, seguindo nisso a lição de “tantos, quantos com escrupulosa miudeza se empenharam em

11. A referência é a Tácito, que em *Anais* 6.28 se refere ao aparecimento da fénix no ano 34 da nossa era.

12. Também no prefácio ao “Leitor”, o organizador anunciaria: “Das sombras do esquecimento, em que há tantos anos estavam sepultadas, saem à luz as obras, que entre todas as deste género a deviam lograr com maior razão. Não é novo nos Portugueses fazer pouca estimação de suas obras, com que puderam adquirir novo crédito e mais crescida glória; acomodando-se mais com obrá-las do que com publicá-las depois de feitas” (*A Fénix Renascida*, 2017: 768). O *Postilhão de Apolo*, que se inicia com a “Introdução Poética” que o leitor conhece da *Fénix Renascida*, terá sido organizado da mesma forma, a acreditar no que o editor afirma no poema proemial (páginas sem numeração): “Quanto aqui vai escrito, / Não leva meu mais que este sobrescrito, / Pois para se amanhâr o tal livrinho, / Cada poeta entrou com o seu versinho, / Como quem bota esmola cada dia / Das almas na bacia”. Reunindo o colecionador estas belezas, “[e]scolheu as mais belas”.

13. Segismundo Spina assinalou que “ocupam grande parte da obra as composições de Jerónimo Baía e António Barbosa Bacelar, por acaso os dois mais lídimos representantes da poesia seiscentista” e, como aparente sobressalto metodológico, salientou que “Francisco Rodrigues Lobo está mal representado na obra” (Spina, 1966: 23). No entanto, penso que esse desequilíbrio teria tido em consideração o facto de nem Baía nem Bacelar terem muita obra publicada em 1716, data em que Rodrigues Lobo era já um autor impresso, vindo a sair, em 1721, precisamente da Oficina de Matias Pereira da Silva, nova edição de *O Pastor Peregrino & Desenganado*.

descobrir e divulgar obras de alguns varões singulares, para que por meio da estampa imortalizassem as memórias de tão grandes entendimentos”.¹⁴ Do prefácio, salienta-se ainda a descrição do trabalho de edição: “foi necessário ver e conferir muitos traslados, [...] padecendo alguns diminuição, outros misturando intoleráveis alterações” (*A Fénix Renascida*, 2017: 768).

Sobre a ordenação dos volumes e suas composições, afirma por fim:

Não dou logo juntas todas as obras de cada um autor; assim porque me pareceu mais conveniente que em todos os tomos tivessem todos parte, e deste modo multiplicados chegasse à notícia de todos a de cada um deles, como também para que se, depois de impressas juntas todas as obras de cada um, aparecesse outra, de que eu não tivesse notícia, não ficasse privada do seu lugar entre as outras; porque dificultosamente o teria particular depois de todas as outras já impressas e separadas. (*A Fénix Renascida*, 2017: 768-769)

No tomo II, o prefácio da primeira edição diz ainda alguma coisa sobre atribuições de poemas aos autores ou a sua publicação anónima: “pareceu conveniente dar-lhes autor anónimo, porque a todo o tempo que se lhes descobrir o verdadeiro, tomará delas posse” (*A Fénix Renascida*, 2017: 778). Apesar destas declarações de princípio, a disposição dos poemas ao longo dos volumes não parece ter qualquer sistema senão o da variedade (Spina, 1966: 23-24), havendo várias autorias com problemas de atribuição (Silva, 1971: 76-78, 96-98, 122-123, 127).

5. O *Almanaque das Musas*

Constituído por quatro volumes publicados em 1793 e 1794,¹⁵ o *Almanaque das Musas* foi “Oferecido ao Génio Português”.¹⁶

14. São os casos “de Góngora, de Quevedo, de Salazar, de Pólo, de Garcilaso, e de Lope, e de outros muitos” (*A Fénix Renascida*, 2017: 768).

15. Em Lisboa: Of. Filipe José de França (primeira parte), Of. António Gomes (segunda), Of. João António da Silva (terceira e quarta).

16. Em todos os volumes, o almanaque exibe a epígrafe “Nem sempre hão-de ocupar sérios cuidados / Da nossa vida os dias pressurosos / Hajam também prazeres misturados”, sugerindo que as obras colecionadas nestes volumes correspondem à tradicional ideia de que a poesia serve para deleitar e ocupar o ócio.

Reúne textos dos poetas da Nova Arcádia: Domingos Caldas Barbosa (Lereno Selinuntino), José Tomás da Silva Quintanilha (Eurindo Nonacriense), João Baptista de Lara (Albano Ulissiponense), Belchior Curvo Semedo (Belmiro Transtagano), entre outros. O título recupera ainda a ideia de celebração efémera, situação que a quantidade de poemas de circunstância reforça. O *Almanaque das Musas*, embora não apresente prefácio nem explicações, organiza-se principalmente em função dos géneros literários representados: sonetos, madrigais, ditirambos, idílios, odes, elegias, cançonetas, apólogos, quintilhas, por sua vez agrupados por autoria. Do ponto de vista metaliterário, têm interesse a “Carta de Lereno a Arminda, em que se dão as necessárias regras dos versos de arte menor, ensinando a conhecer o que sejam consoantes e toantes, e o que são palavras agudas[,] graves e esdrúxulas, etc.” e a “Carta Segunda a Arminda, em que se trata da composição do verso grande ou de arte maior a que vulgarmente chamamos heróico” (*Almanaque das Musas*, II: xlviiii-lxx e lxxi-lxxxvii). A estas artes poéticas, que antecedem a publicação da tradução da *Arte Poética* de Boileau, no mesmo volume, não faltam exemplos de Camões e de Rodrigues Lobo a ilustrar cada um dos princípios expostos.

Os volumes III e sobretudo o IV exibem um critério organizativo menos claro; por exemplo, o terceiro começa com uma tradução da ode I.1 de Horácio e um breve poema herói-cómico intitulado *Lebreida ou Caçada Real*, de Domingos Caldas Barbosa, autor representado ainda noutras composições. Além de poemas anónimos (entre os quais uma *heróide* de Teseu a Ariadne; *Almanaque das Musas*, 1793, III: 101-105), no volume recolhem-se poemas de diversos géneros (ditirambo, cançoneta, idílio, epístola, ode) de autores como Curvo Semedo, Francisco Joaquim Bingre (Francélio Vouguense), João de Sousa Pacheco Leitão (Leocácio Melpomínio), José Agostinho de Macedo (Elmiro Tagídio), André da Ponte do Quental (Marisbeu Ultramarino). No quarto volume, imprimem-se ainda mais poemas de ainda mais autores, revelando uma significativa diversidade de géneros, todos representados nos volumes anteriores, a cantata, o epigrama e “cantilenas anacreônticas”.

6. O *Parnaso Lusitano*

Situações bem diferentes das antologias referidas até agora oferecem os casos do *Parnaso Lusitano* de Garrett e da *Antologia Portuguesa* de Teófilo Braga. A intenção dos organizadores parece ser de síntese, a que, respectivamente, o ensaio *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* e o *Manual da História da Literatura Portuguesa*¹⁷ dariam o contexto. Por outro lado, é evidente que não está em causa a preservação dos textos, como nas recolhas medievais, no *Cancioneiro Geral* ou na *Fénix Renascida*, mas a sua divulgação e vulgarização de conhecimento, num gesto próximo do que viriam a ser as antologias do século xx.

Almeida Garrett encontrava-se em Paris quando, “[e]mpreendendo o livreiro Aillaud, seu editor, publicar uma colecção de excertos dos nossos melhores poetas, encarregou Garrett de a dirigir, fazendo a escolha dos trechos que deviam compô-la”. Gomes de Amorim (1881: 387-388), que estou a citar, informa que

Garrett organizou e anotou todo o trabalho; e escreveu, além da *Advertência preliminar*, uma “breve, concisa, mas profundamente pensada memória, que vem no primeiro volume da referida colecção... É um bosquejo da história da nossa literatura, e principalmente da nossa poesia [...]”.

Houve, todavia, alterações ao plano garrettiano, inclusivamente sobre a “ortografia galega” que aí se usa (Amorim, 1881: 388-389; cf. Monteiro, 1971 II: 29).

Com o título completo de *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos, Ilustradas com Notas, Precedido de uma História Abreviada da Língua e Poesia Portuguesa*, a obra foi publicada em Paris por João Pedro Aillaud a partir de 1826.

17. O volume *Manual da História da Literatura Portuguesa* saía em 1875 (Porto: Magalhães e Moniz) – para satisfação de Camilo, que no seu *Curso de Literatura Portuguesa*, corrigiria sistematicamente imprecisões daquele professor do Curso Superior de Letras – e seria substituído em 1885 pelo *Curso de História da Literatura Portuguesa Adaptado às Aulas de Instrução Secundária* (Lisboa: Nova Liv. Internacional). Entretanto, Teófilo Braga estava a publicar a *História da Literatura Portuguesa* (a introdução teórica fora editada em 1870, os primeiros volumes, sobre trovadores e poetas palacianos, saíram a lume em 1871, tendo sido a obra publicada até à segunda década do século xx).

No tomo I, imprime-se (anónimo) o “Bosquejo da História da poesia e língua portuguesa” (*Parnaso Lusitano*, 1826: vii-lxvii), seguido do poema de Filinto Elísio “Da arte poética e da língua portuguesa; epístola” (*Parnaso Lusitano*, 1826: lxi-cxxxiv), que termina com uma nota de fixação de texto em que se afirma:

Se nesta epístola e mais pedaços coligidos em outros poetas se acharem versos de menos, ou algumas transposições, declaro ao leitor, que assim usei de propósito; porque não me propus copiar exactamente os autores, mas só fazer uma escolha. (*Parnaso Lusitano*, 1826: cxxxiv)

Este primeiro tomo é dedicado aos épicos, podendo ler-se excertos d’Os *Lusíadas*, de Luís de Camões; d’O *Cerco de Diu* e do *Naufrágio de Sepúlveda*, de Jerónimo Corte-Real; da *Elegíada*, de Luís Pereira; do *Afonso Africano*, de Quevedo; do *Condestabre*, de Rodrigues Lobo; da *Ulisseia*, de Gabriel Pereira de Castro; da *Malaca Conquistada*, de Sá de Meneses; do *Caramuru*, de Santa Rita Durão; do *Uruguai*, de J. Basílio da Gama; da *Brasíliada*, de Santos e Silva; do *Oriente*, de José Agostinho de Macedo; e de *Camões: Poema*,¹⁸ dado como anónimo.

O segundo volume (de 1827) recolhe poemas “Descritivos, didácticos, filosóficos”, herói-cômicos (“A estupidez triunfante em Coimbra”, excerto de *O Reino da Estupidez*, de Francisco de Melo Franco, é impresso como anónimo) e termina com poemas bucólicos (éclogas e idílios). Do mesmo ano data o tomo III, com poemas do género epigramático, onde se encontram sonetos desde Sá de Miranda a José Bonifácio de Andrada e alguns epigramas. Poemas satíricos são ilustrados com sátiras exclusivamente do século XVIII (entre elas, uma de Bocage). No mesmo volume começa a colecção de poemas líricos, romances, canções, liras, endechas, décimas e odes. Estas estender-se-iam para o tomo IV, aí completadas por ditirambos e cantatas. Surgem ainda neste volume apólogos, elegias e contos. No tomo V, aparecem epístolas, dramas e comédias pastoris (a tragédia *Osmia*, dada como anónima, é de Teresa de Mello Breyner). Por fim, já de 1834 é o tomo VI, onde se encontram poemas satíricos: *O Hissope*, de Cruz e Silva, *O Reino da Estupidez* (novamente apontado como anónimo) e *Sátiras* de Nicolau Tolentino de Almeida.

18. Teófilo Braga também incluiria *Camões*, de Garrett, no género épico (v. *infra*).

7. A *Antologia Portuguesa* e o *Parnaso Português Moderno*

O conceito de antologia como instrumento didáctico já se adivinha na antologia de Teófilo Braga, uma vez que ela pertence ao *Curso de Literatura Portuguesa* e tem um prefácio sobre “Poética histórica portuguesa”,¹⁹ ensaio que testemunha um cuidado de classificação e de organização de conceitos técnicos relacionados com a metrificacão (acento, verso, estrofe, rima), géneros (épico, lírico e dramático) e períodos literários. De tudo isto seria a antologia exemplo (os textos numerados estão em co-referência com o ensaio).

Demarcadas seis épocas, invariavelmente com a designação de “escola” (a provençal,²⁰ a espanhola, a quinhentista, a seiscentista, a arcádica e a romântica, acompanhando assim a nomenclatura usada no *Manual da História da Literatura Portuguesa*²¹), cada uma organiza os textos por género, mas obviamente nem todos estão representados (na “escola arcádica” não há epopeias nem textos dramáticos, mas há ditirambos, odes e cantatas). A propósito da “escola romântica”, no ensaio é afirmado que “[t]odas estas classificações e subgéneros foram abandonados, e foi-se procurar a poesia não na reprodução material de dadas formas, porém na compreensão das tradições nacionais” (Braga, 1876: xxvii). No entanto, os textos estão seccionados por género épico (excerto de *Camões*²²), lírico (“As minhas asas”, de *Flores sem Fruto*, e “Partida”, de Soares de Passos) e dramático (excerto de *Catão*).

Publicado no ano a seguir à *Antologia Portuguesa*, o *Parnaso Português Moderno* (1877) anuncia-se como continuador daquela:

19. Tal como o *Parnaso Português Moderno*, este volume surge na lista das obras de Teófilo Braga registado na rubrica “Pedagogia” (juntamente com a *Gramática Portuguesa Fundada sobre o Método Histórico-Comparativo* ou o *Manual da História da Literatura Portuguesa*).

20. Uma característica importante da *Antologia Portuguesa* de Teófilo Braga é o facto de reunir sessenta cantigas medievais, o que a tornava, em 1876, “a mais volumosa recolha trovadoresca [...] e, adequando-se ao geral menosprezo pelas cantigas de amor ‘provençalescas’ e ao entusiasmo pelas ‘composições de carácter popular’, constitui também o maior conjunto de cantigas de amigo (cerca de quarenta), embora dê lugar (insignificante) aos outros dois géneros principais e não esqueça os géneros menores (pranto, tenção, *partimen*)” (Gonçalves, 2000: 100).

21. Este aparato terminológico de periodização seria revisto na publicação da *História da Literatura Portuguesa*.

22. Trata-se da “Leitura do episódio da ilha dos amores”, no canto VIII, um dos menos épicos de *Camões*, cuja classificação como epopeia surgira igualmente no *Parnaso Lusitano*.

Na *Antologia Portuguesa*, onde reunimos tudo quanto conhecíamos de mais belo e característico da nossa poesia desde o século XII até ao presente, apenas pudemos esboçar os alvares do romantismo com um pequeno excerto de Garrett;²³ no *Parnaso Moderno* desenvolvemos este período com uma escolha do que tem produzido de melhor a geração de rapazes, que em grande parte constitui hoje a literatura portuguesa contemporânea.

Esses “rapazes” estão ordenados pela cronologia da sua biografia (e não pelas datas de publicação das obras), começando por Garrett,²⁴ Castilho e Herculano, seguindo-se escritores ultra-românticos do *Trovador*, do *Novo Trovador* e da *Grinalda* (como João de Lemos, Rodrigues Cordeiro, Luís Augusto Palmeirim, Augusto Lima, Tomás Ribeiro ou Soares de Passos, representado com “O firmamento” e “Anelos”), além de poetas da geração de 70, incluindo o próprio organizador, que tem mais textos citados do que Antero de Quental.

A escolha dos poemas, di-lo Teófilo, foi feita atendendo “sempre à beleza da forma, aproveitando os tipos tradicionais da estrofe e a estrutura mais nova e imprevista”. Surpreendentemente, o objectivo é semelhante ao do prefaciador da *Fénix Renascida*: “assim nos parece que os futuros cultores da poesia portuguesa acharão aqui poderosos estímulos para mais altas concepções” (Braga, 1877: vi).

8. O *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*

A alta consideração em que Teófilo Braga tinha a sua obra poética não era suportada pela opinião de um dos principais autores de toda a literatura portuguesa, também ele autor de uma antologia poética.²⁵ O *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, reunido, prefaciado e comentado por Camilo Castelo Branco em 1879, apresentava-se como uma recolha de poemas humorísticos escritos em português

23. Também Soares de Passos está representado na *Antologia*, como acima se viu.

24. Almeida Garrett é o poeta com maior número de poemas coleccionados (nove, todos de *Folhas Caídas*), seguindo-se João de Deus (seis) e Teófilo Braga (cinco). Antero tem apenas quatro.

25. Basta ler as críticas publicadas no *Jornal do Comércio* e no *Civilizador*, depois recolhidas nos *Esboços de Apreciações Literárias* (Castelo Branco, 1969: 245-282). Isto não quer dizer que, por vezes, Camilo poupe elogios a Teófilo.

e em diversas épocas: aí se lêem composições de Gil Vicente, Camões, Correia Garção, Abade de Jazente, Bocage, Garrett, Castilho, Antero, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, que a inaugura, com um excerto de *A Morte de Dom João*. Predominam, todavia, autores do século XIX, o que, dada a “benignidade para com os poetas conservadores [...] e o azedume corrosivo para com aqueles que seguiam a doutrinação da Ideia Nova” (Cabral, 2003: 159), terá justificado as críticas, cuja reacção vem reproduzida na segunda edição (1887), depois de ter sido publicada autonomamente ainda no ano da primeira edição (Cabral, 2003: 273-274). Como no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, no *Parnaso Lusitano*, de Garrett, e no *Parnaso Português Moderno*, de Teófilo Braga – mas não no *Postilhão de Apolo* – Camilo incluiu poemas de sua própria autoria.²⁶ São raros os casos em que se apresenta mais do que uma composição de cada autor (excepto quando se trata de sonetos). O índice organiza-se alfabeticamente pelo nome do poeta e não acompanha a estrutura da obra.

A obra está dotada de um prefácio²⁷ em que o comentador anuncia ter-se inspirado num “formoso livro escocês intitulado *The Book of Humorous Poetry*”. Lançando-se na tarefa de fazer algo semelhante para a literatura portuguesa e brasileira, deparou, contudo, com o tom constantemente triste da poesia escrita em português por autores jovens – que, quando se *arranjam*, secam as lágrimas. Declarando que este cancionário seria a selecta de “uma cadeira de Poesia patusca” que deveria resultar da reforma do Curso Superior de Letras (Castelo Branco, 1887: xvi), todo o prefácio é digno de leitura, não apenas pelo humor, mas especialmente porque nele se surpreende uma relação entre o fim de certo lirismo e a primazia do dinheiro: “A poesia sentimental acabou”, explica Camilo, “porque os poetas que exercitem a arte por amor da arte já não há nenhum” (Castelo Branco, 1887: x). Assim sendo, é este “o livro mais consolador” do “mais triste período das artes, das letras e das indústrias honestas em Portugal” (Castelo Branco, 1887: xvi). Neste prefácio denuncia-se ainda a desatenção e o desinteresse que a arte, a literatura e a poesia em particular conheciam em Portugal no século XIX: o mesmo desinteresse, ignorância, apagada

26. Além de que o poema, no segundo volume, de Faustino Xavier de Novais, é “A Camilo Castelo Branco”.

27. Sob a égide de uma epígrafe de Molière, em citação elogiosa da satisfação e do bom-humor, a obra está dedicada “Ao Bom Senso da Rua das Flores e da Rua dos Capelistas”, no Porto.

e vil tristeza que Garcia de Resende, Luís de Camões, Matias Pereira da Silva, Nicolau Tolentino de Almeida lamentaram (e que o estado actual da cultura literária e editorial deste nosso tempo moderníssimo de redes sociais continua a fazer lamentar).

9. *A Antologia Geral da Literatura Portuguesa*

Em 1917, Fidelino de Figueiredo publicava a *Antologia Geral da Literatura Portuguesa (1189-1900)* (Lisboa: Liv. Clássica Editora), que vem a ser, juntamente com as duas obras de Teófilo Braga atrás referidas, um modelo para as antologias dedicadas ao ensino que se publicariam a partir do século xx. Apesar disso, Figueiredo (1917: 5) não estava convencido das vantagens do “ensino da história literária” baseado no “uso das selectas escolares”. Esta notória preocupação didáctico-pedagógica baseia-se no facto de que, com o passar dos anos,

a selecta escolar [...] pode ser nociva. É impossível representar na brevidade de alguns trechos selectos [...] toda a individualidade literária dum escritor, duma obra sequer [...]. Depois os trechos mais representativos podem não ser os mais idóneos” (Figueiredo, 1917: 6).

Além disso, não basta juntar exemplos da evolução que se pretende documentar, mas também escolher as “peças mais belas, as que o impressionismo vulgar dos leitores chama *melhores*, de mais perdurável valia artística. Desta maneira o coordenador terá de nortear-se ao mesmo tempo por dois critérios, nem sempre francamente conciliáveis, o *histórico* e o *estético*” (Figueiredo, 1917: 7; itálicos do original).²⁸

Embora insistindo na possibilidade de as antologias escolares virem a ser prejudiciais (desde logo porque o estudante-leitor poderia não ler mais nada), Fidelino de Figueiredo, confrontado com a falta, “quási por completo, [de] edições críticas, edições escolares, simples edições de vulgarização” e com a dificuldade de se encontrarem obras de alguns autores (Figueiredo, 1917: 8), acaba por reconhecer: “A

28. “Só em obras completas, bem representativas dum gosto, duma época e das personalidades literárias de seus autores, se podem apreender as características essenciais duma literatura, as quais são predominantes qualidades de conjunto, raramente qualidades de pormenor” (Figueiredo, 1917: 7).

antologia torna-se, por esta causa imperiosa, o expediente a que se recorre” (Figueiredo, 1917: 9).

No prefácio, esclarece-se também o método de escolha e organização dos trechos citados, tendo como objectivo principal “fazer do estudante um leitor esclarecido e sedento de beleza, com seu gosto literário, sua curiosidade” (Figueiredo, 1917: 11). Para o levar a efeito,

é a literatura moderna que deve iniciar o estudante, porque é sobre essa que ele poderá formular opiniões inteligentes e convictas. A literatura moderna reproduz-lhe a vida, [...] mais próxima do seu sentir, mais coerente com a atmosfera de noções, de ideias gerais, de conceitos morais [...]; essa literatura fala-lhe a mesma língua que ele usa, os mesmos processos de diálogo, os mesmos modismos e neologismos, a mesma construção sintáctica e o mesmo vocabulário. (Figueiredo, 1917: 11-12)

Atendendo a isto, a organização da *Antologia Geral da Literatura Portuguesa (1189-1900)* tem a curiosidade de inverter a cronologia das peças seleccionadas: começando na “Era Romântica (1825-1900)”, o autor mais representado é Garrett (com excertos de *Camões*, poemas de *Flores sem Fruto* e *Folhas Caídas*, e trechos de *Um Auto de Gil Vicente*, *Alfageme de Santarém*, *Frei Luís de Sousa* – a chegada doromeiro – e de *Viagens na Minha Terra*). De seguida, a seriação faz-se cronologicamente, citando-se excertos dos três modos literários nas obras de Herculano, Castilho, João de Lemos, Rodrigues Cordeiro, Augusto Lima, Luís Augusto Palmeirim, Mendes Leal, Soares de Passos, Rebelo da Silva, Tomás Ribeiro, Camilo e Júlio Dinis. Na segunda época da era romântica, o Realismo, foram integrados excertos de João de Deus, Antero de Quental, Gonçalves Crespo, Cesário Verde, Eça de Queirós (embora não *Os Maias*), Oliveira Martins, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão e Trindade Coelho. Além destes, incluem-se Guerra Junqueiro, Gomes Leal e Teixeira de Queirós, autores que ainda eram vivos em 1917, ano da publicação da antologia.

A obra continua com excertos da “Era Clássica”, na qual se distinguem uma “1.ª época: 1502-1580” (onde se integram Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, António Ferreira, Luís de Camões e Fernão Mendes Pinto, por exemplo), uma “2.ª época: 1580-1756” (com excertos de Rodrigues Lobo, Francisco Manuel de Melo, Padre António Vieira ou Frei Luís de Sousa, entre outros) e uma “3.ª época: 1756-1825” (Correia Garção e Bocage, apenas para citar alguns). Só depois surgem

trechos escolhidos da Era Medieval (1189-1502), a começar nas *Chronicas Breves e Memórias Avulsas de Santa Cruz de Coimbra*, incluindo os trovadores, numa primeira época, enquanto na segunda se encontram obras de Garcia de Resende e de Fernão Lopes, por exemplo.

Vale a pena referir que, tanto na antologia de Fidelino de Figueiredo como nas de Teófilo, se nota que o cânone literário português não estava tão contraído como parece ter sido no nosso tempo. Exemplo disso é que a poesia do século XIX não tinha ainda sido amputada de tal maneira que hoje nenhum estudante sai da escola a saber mais do que dois ou três poetas; outro exemplo encontra-se no século XVI: embora a figura incontroversa sempre tivesse sido Camões, ainda não era o único poeta do seu tempo que o futuro conheceria.

10. Conclusão

O desenvolvido ensaio *As Literaturas em Língua Portuguesa (Das Origens aos Nossos Dias)*, que José Carlos Seabra Pereira publicou em 2019, acompanha, até ao século XIX as transformações por que passou a designação do sujeito que escreve poesia. Com efeito, sobre o *Cancioneiro Geral* afirma-se que ele

abriga elementos de tradição e de novidade próprios de época cultural de transição, anunciando viragem estético-literária até no aparecimento da denominação de “poeta” (supondo um saber e uma mestria diferentes dos de um trovador), na nomeação de “doce poesia” ou “doce, discreta, gentil poesia”. (Pereira, 2019: 25)

Anos mais tarde, o Humanismo renascentista “legitimava o magistério ético-social, agora sobremaneira atribuído ao poeta-vate; e [...] exigia combativa exemplaridade nas Armas e nas Letras, isto é, na criação artístico-cultural e na acção em prol do bem comum” (Pereira, 2019: 30-31). E, na verdade, na lírica de Camões, Seabra Pereira (2019: 43) encontra já “o poder demiúrgico da poesia”. No século XVII “a ‘literatura’ era entendida no sentido de ‘belas-letras’” (Pereira, 2019: 65), ao passo que, no século XVIII, os

vates, agora também bardos, exprim[em] nos moldes neoclássicos os sentimentos e as convicções da subjectividade, em busca da empatia do

leitor, e associ[am] ao vector reflexivo o gosto da solidão e da melancolia. (Pereira, 2019: 81)

Por fim, no primeiro Romantismo, surgem poetas como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, “convictos do imperioso papel cívico do escritor moderno” (Pereira, 2019: 89).

Estas designações – trovador, poeta, vate, demiurgo, bardo, escritor moderno – orientam-nos como leitores e são um manual capaz de dar sentido às antologias de poesia portuguesa aqui mencionadas. E se, como admite Elsa Gonçalves (2000: 107), “Quem organiza uma antologia guia-se, naturalmente, pelo seu gosto, mas terá de considerar também o gosto do público a que se dirige” e que “a antologia é sempre uma obra efémera”, também é preciso reconhecer que, desde o século XII, as antologias têm formado leitores, preservado a memória cultural de um país que pouco relevo dá à cultura, tendo elas acompanhado todas as alterações estético-literárias e do valor da poesia destes oito séculos.

Bibliografia

- Almanaque das Musas* (1793-1794). 4 vols., Lisboa: Of. Filipe José de França, Of. António Gomes, Of. João António da Silva.
- Amorim, Francisco Gomes de (1881). *Garrett: Memórias Biográficas*. Volume I, Lisboa: Imprensa Nacional.
- Braga, Teófilo (1876). *Antologia Portuguesa: Trechos Selectos Coordenados sob a Classificação dos Géneros Literários e Precedidos de uma Poética Histórica Portuguesa*. Porto: Liv. Universal.
- ____ (1877). *Parnaso Português Moderno, Precedido de um Estudo da Poesia Moderna Portuguesa*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva.
- Cabral, Alexandre (2003). *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. 2.^a ed., Lisboa: Caminho.
- Castelo Branco, Camilo (1969). *Esboços de Apreciações Literárias*. Fixação texto Natércia Rodrigues Alves, nota preliminar Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- ____ (1887). *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros comentado*. 2.^a ed., seguida dos *Críticos do Cancioneiro*. 2 vols., Porto: Liv. Chardron.
- Coelho, Jacinto do Prado (1997). “Antologias [da Literatura Portuguesa]”. *Dicionário de Literatura*. 4.^a ed., vol. I, Porto: Figueirinhas, p. 60.
- Dias, Aida Fernanda (1998a). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. I: *A Idade Média*. Lisboa: Verbo.

- ____ (1998b). “A Temática”. In Garcia de Resende. *Cancioneiro Geral*. Edição de Aida Fernanda Dias. Vol. V, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 109-125.
- Ecos que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apolo, Montado no Pégaso, Girando o Universo, para Divulgar ao Orbe Literário as Peregrinas Flores da Poesia Portuguesa, com que Vistosamente se Esmaltam os Jardins das Musas do Parnaso. Academia Universal em Que se Recolhem os Cristais Mais Puros Que os Famigerados Engenhos Lusitanos Beberam nas Fontes de Hipocrene, Helicon e Aganipe* (1761-1762). Edição de José Maragelo de Osan [José Angelo Moraes]. 2 vols., Lisboa: Of. Francisco Borges de Sousa.
- A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses* (2017). Edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Mata e Anabela Leal de Barros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Figueiredo, Fidelino de, sel., pref. e notas (1917). *Antologia Geral da Literatura Portuguesa (1189-1900)*. Lisboa: Liv. Clássica Editora.
- Gonçalves, Elsa (2000). “O Conceito e a Prática da Antologia”. *Colóquio Filologia, Literatura e Linguística: Homenagem ao Professor Doutor Rodrigues Lapa*. [Porto:] Fundação Eng. António de Almeida, pp. 95-108.
- Monteiro, Ofélia Milheiro Caldas Paiva (1971). *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. 2 vols. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- Nemésio, Vitorino (2000). “A fénix renascida”. *Ondas Médias: Biografia e Literatura*. Prefácio de Maria Idalina Resina Rodrigues. 2.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 115-118.
- Oliveira, António Resende de (2001). *O Trovador Galego-Português e o Seu Mundo*. Lisboa: Notícias.
- ____ (1994). *Depois do Espectáculo Trovadoresco: A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Osório, Jorge A. (2018). “‘Laa vos mando treladadas / as que me podem lembrar’. Resende e o seu *Cancioneiro Geral*”. In Ana Maria Machado (coord.). *Poética e Cortesania: O Cancioneiro Geral Revisitado*. Lisboa: Colibri, pp. 11-38.
- ____ (2005). “Do cancionero ‘ordenado e emendado’ por Garcia de Resende”. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, 22: 291-335.
- ____ (1993). “Trovador e poeta do século XIII ao século XV”. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, 10: 93-108.
- Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos, Ilustradas com Notas, Precedido de Uma História Abreviada da Língua e Poesia Portuguesa* (1826). Tomo I. Paris: J. P. Aillaud.
- Pereira, José Carlos Seabra (2019). *As Literaturas em Língua Portuguesa (Das Origens aos Nossos Dias)*. Prefácio de Carlos Ascenso André. Lisboa: Gradiva, Instituto Politécnico de Macau.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2012). “Helenismos no ‘Livro da Virtuosa Benfeitoria’”. In *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. 2.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 375-415.
- Pires, Maria da Natividade (1995). “Antologia” e “Antologia Portuguesa”. *Biblos: Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. I, Lisboa: Verbo, cols. 322-323 e 325-327.

- Resende, Garcia de (1999). *Poesia. Edição de José Gomes*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Resende, Garcia de (ed.) (1990-2003). *Cancioneiro Geral*. Edição de Aida Fernanda Dias. 6 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rodrigues, Ernesto (2002). “Antologias [da literatura portuguesa]”. *Dicionário de Literatura: Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana, Estilística Literária. Atualização*. Jacinto do Prado Coelho (dir.), Ernesto Rodrigues, Pires Laranjeira, Viale Moutinho. (coords.), 1.º vol. Lisboa: Figueirinhas, pp. 84-85.
- Saraiva, António José e Óscar Lopes (1996). *História da Literatura Portuguesa*. 17.ª ed., Porto: Porto Editora.
- Silva, Vítor Manuel Pires de Aguiar e (1971). *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- Spina, Segismundo (1966). *Uma Introdução à Poesia da Fénix Renascida*. Separata do volume IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Coimbra: s/n.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1885). “Obras de Francisco Sá de Miranda”. In Sá de Miranda, *Poesias*. Edição de Carolina Michäelis de Vasconcelos. Halle: Max Niermeyer, pp. xlvi-xcviii.
- Weiss, Julian (1990). *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c. 1400-60*. Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature.

Entre a distinção e a “loteria da posteridade” (Pessoa): os poetas e as antologias

Ricardo Vasconcelos

Universidade Estadual de San Diego (Califórnia)

Abstract: Several of the most renowned Portuguese poets of the 20th century, including Pessoa, Régio, Sena, Helder and Eugénio, organized anthologies in which they presented their perspectives on Portuguese poetry, in general, or on the poetic production of their time, in particular. Indeed, poetry anthologies have been a tool for poets to deal with the intrinsic need to organize the literary field, but also with their own feelings regarding the longevity of their work. My thesis is that several poets—but also critics and academics—often see anthologies as the very materialization of a possible canon. Moreover, multiple public positions on anthology models, or on specific anthologies and their criteria, demonstrate that these are perceived—are mistakenly perceived as though they maintain a direct dialogue with (or even control over) history and posterity itself.

Keywords: Poetry anthologies; Literary canon; Literary history; Distinction; Fernando Pessoa and anthologies.

Este ensaio relaciona-se diretamente com o tema de um livro no prelo, no qual me foco em várias das questões teóricas e críticas relacionadas com o papel das antologias de poesia no meio literário português no século XX e inícios do século XXI. Nesse livro, procuro analisar como o modelo antológico suscita junto do meio literário e, sobretudo, dos poetas antologistas – mas também de outros níveis da sociedade, que podem incluir a própria Assembleia da República –, várias angústias que se refletem em reações e iniciativas fortíssimas. Estas decorrem de uma certa crença de que as antologias são materializações do cânone literário ou, mais importante, um seu elemento definidor. Estas ideias

levam os poetas-antologistas a usarem as mãos às antologias nos seus esforços de organização do meio literário, obedecendo a um certo sentimento de obrigação, mas, por vezes, também a uma expectativa, essencialmente vã, de que estão a contribuir para organizar a própria posteridade das obras literárias.

A 1 de maio de 1928, Fernando Pessoa escreve um poema em que expressa as angústias de um autor que se detém “Na ultima pagina de uma anthologia nova”, segundo o título do poema. Não sem alguma ironia, este sujeito poético vê-se entre:

*Tantos bons poetas!
Tantos bons poemas!
São realmente bons e bons,
Com tanta concorrência não fica ninguém,
Ou ficam ao acaso, uma loteria da posteridade,
Obtendo logares por capricho do Emprezario...
Tantos bons poetas!
Para que escrevo eu versos?
Quando os escrevo parecem-me
O que a minha emoção, com que os escrevi, me parece –
A unica coisa grande no mundo...
Enche o universo de frio o pavor de mim.
Depois, escriptos, visiveis, legiveis –
Ora... E nesta anthologia de poetas menores?
Tantos bons poetas!
O que é o genio, afinal, ou como é que se distingue
O genio e os bons poemas dos bons poetas?
Sei lá se realmente se distingue...
O melhor é dormir...
Fecho a anthologia mais cansado do que do mundo –
Sou vulgar?...
Há tantos bons poetas!
Santo Deus!...¹*

1. A minha transcrição do poema no manuscrito BNP/E3, 60-26r diverge ligeiramente das de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello (Pessoa, 2014: 213-214), e de Teresa Rita Lopes (Pessoa, 1993: 248-249).

Deparamo-nos com um sujeito poético – um poeta ele mesmo – a conjecturar sobre quem será escolhido ou rejeitado pelo tempo: “como é que se distingue / O genio e os bons poemas dos bons poetas?” O poema coloca-nos, desde logo, a questão da distinção da qualidade, por parte do próprio leitor, mas, fundamentalmente, por essa entidade totalizadora: o tempo. São mesmo adiantadas as duas hipóteses, angustiantes, associadas a este processo de seleção: ser-se lembrado, pela ação de um “acaso, uma loteria da posteridade,” ou cair em esquecimento, já que, “[c]om tanta concorrência, não fica ninguém”.

A esperança numa diferença que hipoteticamente garantirá a presença na memória literária não deixa de se fazer sentir, como se percebe quando o sujeito poético diz que os seus versos parecem a “única coisa grande no mundo” no momento da escrita. Mas é imprevisível que tipo de reconhecimento esses versos terão no futuro, próximo ou distante, “Depois, escriptos, visíveis, legíveis”. Por outro lado, a antologia com que o sujeito se confronta contribui para a dúvida em relação à distinção entre o “génio” que se espera ter e o talento e a obra dos “poetas menores” que nelas se encontram.

Ao expressar a incerteza sobre a sua capacidade de distinguir o génio, Pessoa interpela outros dos seus próprios textos, em que trata o tema explicitamente. É conhecida a importância que o conceito de *génio* assume para Pessoa, nas suas reflexões bastante aprofundadas sobre a ligação entre génio e loucura ou, contiguamente, entre génio e posteridade, esta última discutida amplamente no seu manuscrito de *Heróstrato*. Porém, contrastando com estes textos em que escalpeliza as características plausivelmente definidoras da genialidade, neste poema, Pessoa, ou a voz enunciadora, confessa sobretudo uma grande incerteza, desabafando um “Sei lá se realmente se distingue...”

Acerca da identidade da voz enunciadora, diga-se que o texto não teve autoria atribuída, porém tem sido apresentado plausivelmente como sendo de Álvaro de Campos, nas edições de Teresa Rita Lopes e, mais tarde, de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo. Não visio aqui questionar essa atribuição; porém comentá-la é em si mesmo interessante. Isto porque nos podemos lembrar de que Álvaro de Campos frequentemente questionava, duvidava, descreia muito abertamente, em tom irónico-fatigado, de crenças ou ideias que eram objeto das teorizações pessoanas. Sem qualquer dúvida, é o que ocorre neste caso, possivelmente pela voz de Campos, seja ela assumida abertamente ou não, muito embora seja tentador ver aqui Pessoa a duvidar

das suas próprias considerações, mediante uma epifania motivada por uma antologia concreta, ou mais abstrata, já que este é um formato que sempre interessou ao autor.

E, de facto, aquilo de que parece não haver qualquer dúvida é a causa da descrença súbita, seja ela de Pessoa ele-mesmo ou de Campos: o confronto com o formato antológico, nomeadamente uma antologia nova, como o manuscrito mostra ter sido a intenção do autor de vincar ao acrescentar a palavra ao título. Ou, por outras palavras, a súbita epifania das limitações das antologias. É a antologia que lembra a Pessoa-Campos de que não há garantias quanto à posteridade (embora seja de notar que as opções de Fernando Pessoa certamente lhe granjearam), o que por sua vez implica uma consciência aguda e dolorosa dos limites desse mesmo formato de livro.

A apreensão em relação à ação do tempo sobre a memória coletiva do meio literário é tal que só pode levar a uma espécie de desistência expressa no ato de fechar a antologia “mais cansado do que do mundo” e soltar esse “Santo Deus!...” ambíguo, que tanto representa o drama da escolha e a angústia na incerteza, como certo tédio pela proliferação das palavras e dos poetas à sua volta. Um tédio muito próprio de Campos.

O poema “Na ultima pagina de uma anthologia nova” adquire outra relevância, mais contextual, se considerarmos que é escrito um ano antes da publicação, em separatas, pela Solução Editora, da *Anthologia de Poemas Portuguezes Modernos* (1929), organizada precisamente por Fernando Pessoa e António Botto. Não é mesmo de excluir que o poema tenha sido escrito no mesmo período em que ambos os poetas pensavam nesse projeto e, plausivelmente, em quem haveria de ser selecionado para fazer parte desta antologia, onde entram autores e poemas que hoje, aliás, não deixaríamos também de considerar menores.

Não cabe aqui uma análise da antologia de Pessoa e Botto, mas podemos ler o poema de Pessoa como paralelo e ao mesmo tempo como negativo do pequeno prefácio que surge na sua antologia. É certo que surgem “tantos bons” poemas e poetas, como nos diz o sujeito poético, autores e versos com os quais ele mesmo tem de concorrer e que o antologista por sua vez terá de seleccionar, apesar de para o sujeito esta proliferação poder dificultar a distinção. Mas enquanto coeditor da antologia referida (com António Botto), o próprio Fernando Pessoa ultrapassará a angústia patente na argumentação do

poema, ao escolher aqueles que considera “não só os melhores, senão também os mais representativos” (Pessoa e Botto, 1929: 7). O mesmo é dizer que o poema, colocado lado a lado com o prefácio, põe a nu e satiriza o que a retórica habitual dos prefácios de antologias muitas vezes minimiza, i. e. a contingência da escolha pessoal, baseada em critérios de valor, que sendo evidentemente subjetivos, tentam não ser aleatórios, e a aparente convicção quanto ao valor dos escolhidos e à sua capacidade de resistir à passagem do tempo.

Mais ainda, enquanto negativo desse prefácio, o poema revela a consciência do desfazamento entre apresentar-se a permanência como resultado da influência do que, à falta de melhor palavra, se poderia chamar simplesmente de “tempo” – influência assim naturalizada e em que a mão humana se apaga – e o próprio ato de um antologista escolher antologiar ou excluir, e nesse sentido acreditar que pode contribuir para definir quem fica ou não para a posteridade.

A justaposição de ambos os textos, o poema e o prefácio da antologia, mostra bem uma certa condenação ética de se estar inserido no meio de produção cultural: o agente cultural, mais do que ter uma opção, sente a necessidade imperativa de escolher o que deve ser valorizado. Antologiar, neste contexto, e sobretudo para os poetas-antologistas, significa tentar definir o que há de resistir à ação do tempo. E esta ideia é muito significativa num meio literário como o português, em que uma boa maioria das antologias às quais é reconhecido mérito foram (e são) organizadas por poetas, como Fernando Pessoa, José Régio, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Herberto Helder, António Ramos Rosa, Gastão Cruz, só para mencionar alguns dos mais consagrados. Inequivocamente estes sentem a necessidade de definir quem são os seus semelhantes, antecedentes e sucessores, mesmo se para afirmar diferenças, certamente supondo que a falta de escolha – e a indistinção daí resultante – é em detrimento da sua própria obra, ou, por outro lado, que é um imperativo do autor fazer a crítica do seu momento e até do passado literário.

O que o poema de Pessoa ilustra, sobretudo se o pensarmos lado a lado com a própria antologia organizada por Pessoa e Botto, é um conjunto de reações que as antologias de poesia suscitaram e continuam a suscitar no meio literário português. Não há aqui qualquer interesse em imaginar os antologistas, em particular os poetas-antologistas, a sentirem suores frios enquanto organizam as suas compilações, mesmo que por vezes os próprios organizadores encenem nos seus textos

literários esta imagem, como vemos no poema de Pessoa. No entanto, poderíamos usar como metáfora certo *medo* da desorganização do presente, olhos postos na posteridade, já que ela concentra várias das reações mais comuns em relação a antologias, particularmente de poesia. Isto acontece desde logo porque ao dramatizar o conceito de *seleção*, as antologias suscitam a diferentes níveis a sobreposição entre a imagem da seleção pelo antologista e a da própria seleção pelo tempo, deixando em aberto a questão de se saber qual o contributo dado por essas antologias para memória futura do meio literário. Não são as antologias em si mesmas que suscitam qualquer espécie de temor, mas aquilo que ilusoriamente se acredita que elas representam ou podem definir taxativamente: o próprio cânone literário, um conceito abstrato cuja materialização mais evidente consiste nos *curricula* e programas escolares e universitários, e com o qual muitas vezes se confundem precisamente estas recolhas.

Embora o poema de Pessoa ironize em relação à possibilidade de haver uma tamanha proliferação de bons poetas e poemas, parece-me que a reflexão seguinte nesse mesmo poema, em que se dramatiza certa ansiedade em relação à seleção pelo tempo, associada ao papel da própria antologia, revela alguns sentimentos relevantes, que encontram eco nas tradições poéticas. É, aliás, frequente os poetas expressarem o temor ou algum desprezo pela possibilidade de uma antologia de poetas que consideram menores granjear aos incluídos um reconhecimento maior do que aquele que eles consideram merecido e, mais importante, um reconhecimento porventura maior do que o recebido pela sua própria poesia. Não é, portanto, apenas ironia distanciada, mas algum receio ou desprezo pelo próprio impacto que as antologias podem ter.

Como é de se esperar, tal não é sequer um exclusivo do contexto português. Em “What is minor poetry,” por exemplo, vemos T. S. Eliot lançar um alerta acerca das antologias poéticas: “if we understand their uses, we can also be guarded against their *dangers*” (Eliot, 2009: 35; destaque meu).

Se esta reação é comum em relação a antologias que se encaram como menos valiosas, o mesmo se aplica ainda mais claramente a volumes que se perfilam como potencialmente canónicos, pelos seus propósitos ou pelas suas escolhas. A ausência de determinados poetas de diferentes antologias é por vezes encarada pelos membros do meio literário (nomeadamente os próprios autores e críticos) como sinónima

da expulsão dum hipotético cânone literário, o que, por sua vez, decorre já da ilusão de que este mesmo cânone é consubstanciável numa lista ou antologia avulsa. É isto mesmo que vemos acontecer nas discussões bastante frequentes acerca das ausências de autores nessas recolhas. Em Portugal, tal foi visível, por exemplo, com a publicação de *Século de Ouro – Antologia de Poesia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, recolha que suscitou, para além do elogio de alguns, múltiplas críticas pela ausência de diferentes poetas, críticas essas que chegaram a partir da própria Assembleia da República (cf. Vasconcelos, 2014).

Em contrapartida, a recusa de integrar qualquer antologia, ou algumas em particular, é outra posição habitualmente assumida por poetas, havendo para tal diferentes razões. Alguns autores parecem simplesmente querer evitar serem lidos de forma parcial, isto é, que o leitor obtenha uma visão truncada da sua poesia. Um dos motivos pelos quais Eliot alerta para os “perigos” das antologias é o que ele considera ser o facto de haver amantes de poesia que só a leem nesse formato, verdadeiros “viciados em antologias” [“there are poetry-lovers who can be called anthology-addicts, and cannot read poetry in any other way”] (Eliot, 2009: 35). Neste sentido, as antologias de poesia menor seriam perigosas, no entender de T. S. Eliot, precisamente por serem a leitura de eleição de determinado núcleo de “poetry-lovers”, que nunca chegariam a ler as diferentes obras de cada autor fora deste espaço.

Também Jorge de Sena afirmava detestar antologias, dizendo mesmo que as organizava para delas como que se “vingar”, pelo seu carácter incompleto (reportando-se aqui à sua utilização mais para a apresentação de grupos do que de panorâmicas abrangentes), embora lhes reconhecesse virtudes como a capacidade de promover o acesso a uma variedade de textos que nem sempre estão ao alcance dos leitores (cf. Vasconcelos, 2009; 2019). Porém, o poeta não deixa de denunciar “os leitores preguiçosos que as procuram” e que assim obtêm “uma imagem sucinta e apressada dessa realidade que nunca se deram ao trabalho de conhecer” (Sena, 1958: xxxiv).

Esta perspetiva era partilhada também por Thom Gunn, como bem o demonstra a seguinte passagem:

For someone who professes to despise anthologies as much as I do, I certainly stick my nose into a lot of them. *What I have against them is that they are mere hors d'oeuvres which many readers fill up on, thus losing their appetites for the main dish*—the collection by a single

poet. [...] But anthologies may be a useful indication of the way literary history is taking shape. (Gunn, 1994: 6; destaque meu)

A recusa em integrar antologias por parte de vários poetas, posição que Valter Hugo Mãe, ainda enquanto poeta e antologista, lamentava e designava como “má-vontade” (Mãe, 2004: 7), pode dever-se quer aos outros autores incluídos nas recolhas quer a um aspeto mais programático que a antologia pretenda assumir. Alguns poetas temem inequivocamente que a sua poesia seja usada no sentido de aumentar a visibilidade de outros autores e ao mesmo tempo temem que ela possa ser desvalorizada pela partilha do espaço com poéticas que consideram de menor qualidade.

Além de vincar que, à época, as antologias tinham nessa altura menos espaço para a novidade, o que não se pode dizer que seja o caso atualmente, Joaquim Manuel Magalhães destacava não só uma utilização do formato antológico que considerava verdadeiramente oportunista, como o frequente desnível na qualidade dos autores coligidos, opiniões estas que talvez expliquem a sua conhecida recusa em integrar quaisquer antologias. Numa passagem em que se refere especialmente às antologias publicadas no estrangeiro, Magalhães afirma mesmo:

A seguir ao 25 de Abril houve, em alguns países preocupados com as práticas literárias, uma atenção à poesia portuguesa do nosso tempo [...]. A par dele [...] começaram a surgir entre nós formas hábeis de exportar lá para fora os nossos próprios pontos de vista internos sobre a nossa poesia. O que tomou dois aspectos: o da organização oficial de antologias exportáveis pelas nossas instituições; o do fomento, por alguns nacionais, do seu próprio nome como tradutores e organizadores das suas antologias para estrangeiro ver. [...] As antologias oficiais [...] [reúnem] num mesmo muito bem feito embrulho os poetas considerados relevantes pela pessoa detentora da decisão [...] [que tem uma] qualidade dúctil, envolvente [...]. São mantas de quase todos os retalhos possíveis, ainda que sobretudo constituídas por panos velhos [...]. Costumam trazer sempre todos os nomes, louvados pela crítica de sucessivas décadas, misturados quase sempre com os dos amigos ou de poetas menores que um dia fizeram um jeito qualquer. [...] Quase sempre, porém, falta a essas antologias a promoção do novo. (Magalhães, 1981: 298-299)

Preocupação idêntica parece estar implícita também nas palavras de Mário Cesariny, quando alega preferir antologias “tendenciosíssimas” ao formato escolhido por Jorge de Sena para as *Líricas Portuguesas – Terceira Série*, usando as imagens dum “banquete tão sociedade de recreio,” ou de “alegrias excursionistas” ou “assembleia nacional” (Cesariny, 1966: 77) para se referir à evidente tentativa de maior abrangência desta recolha. Por outro lado, tanto a recusa de integrar as *Líricas Portuguesas – Terceira Série* por parte de Cesariny como a tirada citada devem-se também à sua percepção de que a tentativa de abrangência por parte de Jorge de Sena, organizador daquela recolha, serviria um propósito de afirmação de algumas poéticas em particular, nomeadamente a do próprio antologista. Por conseguinte a preferência de Mário Cesariny por antologias “tendenciosíssimas” dever-se-ia a uma maior clareza dos propósitos destas recolhas. A ideia implícita nas palavras de Cesariny é a de que as antologias alegadamente tendenciosas podem apenas ser assumidamente parciais, e aquelas alegadamente mais abrangentes podem na verdade ser bastante mais tendenciosas.

Aqui chegados, seria interessante discutir, por exemplo, a altíssima importância que as antologias poéticas tiveram para as gerações que se apresentaram justamente antes e depois da mudança de milénio, mesmo quando os próprios antologistas também desvalorizavam o formato das recolhas, e sempre aludiam, num típico aviso das páginas 7 ou 9, à inexistência de um espírito de grupo. Ou discutir ainda os próprios conceitos de *nova ou novíssima poesia*, que continuam sendo operativos geração após geração — lembre-se uma vez mais que Pessoa acrescentou a palavra “nova” ao título do seu poema atrás comentado. Note-se a forma por vezes ambígua como o adjetivo é utilizado, deixando por clarificar se se trata de poetas novos, de novas poéticas, ou simplesmente de uma nova antologia, i. e. de uma nova recolha de autores conhecidos. Cheios de referências cruzadas, os volumes de novos e novíssimos demonstram precisar de uma constante na argumentação, como nos diz Hans-Werner Ludwig:

The authors, directly or indirectly, refer to the texts of earlier anthologies [...] they quote—or allude to—earlier texts approvingly or disapprovingly, most frequently, however, in order to establish some marked difference between their own argument and that of a previous anthologist, which at the same time helps to establish the ‘newness’ of their own anthology. (Ludwig, 2000: 187)

Considerando o facto de o recente congresso *Pensar a Antologia em Portugal*, na base deste livro, ter destacado a figura de José Régio, lembrarei a este respeito apenas algumas das suas reflexões. É realmente útil observar as suas palavras, presentes no prefácio à quarta edição da primeira série das *Líricas Portuguesas*, em que de forma sagaz identifica uma mudança ou um alargamento das finalidades associadas às antologias de poesia no meio literário português:

Acontece, porém, que não só parece atravessarmos um período favorável às antologias, (quase se poderia falar de uma moda!) como também parece haver hoje um novo conceito de antologia. De poetas posteriores aos seleccionados nesta nossa – que tem um propósito capital de selecção – se compõem as antologias mais recentes. Abrangendo um período incomparavelmente mais breve, nem por isso são menos abundantes quanto à quantidade de poetas incluídos; pelo menos, relativamente. Houve já quem dissesse tirasse argumento em favor dum actual florescimento superior de criação poética e amor pela Poesia. Valeria a pena discutir tal conclusão? (Régio, 1968: XI).

A passagem é particularmente reveladora por dois motivos distintos. Como dissemos, ela pode ser encontrada no prefácio à quarta edição da primeira série das *Líricas Portuguesas* (1968), organizada por José Régio, um texto datado de 1967. Na verdade, este mesmo texto reproduz essencialmente todo o prefácio presente no volume *As Melhores Líricas Portuguesas*, de 1944, que viria a ser mais tarde convertido na primeira série da coleção referida, acrescentando-se apenas algumas reflexões, nomeadamente a passagem transcrita, que, na perspectiva de Régio, alude à mudança de paradigma. Neste sentido, Régio decide vincar claramente o seu menor apreço por o que lhe parece ser uma transformação, num curto espaço de tempo, do modelo da antologia num espaço de maior afirmação de grupos e estéticas relativamente recentes, mudança essa que terá ocorrido no quarto de século entretanto decorrido.

Como o próprio Régio diz, várias foram as antologias entretanto publicadas que, abrangendo períodos “incomparavelmente mais breve[s]”, imediatamente ganharam bastante notoriedade. É o caso da terceira série de *Líricas Portuguesas*, organizada por Jorge de Sena em 1958, da *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* (1959), organizada por Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro, e de

várias outras compilações, entre as quais diferentes obras dedicadas ao movimento surrealista organizadas por Mário Cesariny. O que Régio notava era que o formato que utilizara na sua primeira série das *Líricas Portuguesas*, o da recolha da possível melhor poesia de vários séculos, dera lugar a séries que visavam organizar o meio literário contemporâneo, servindo o modelo antológico uma função essencial para este fim.

Em jeito de conclusão, lembraria apenas quatro observações críticas que devem nortear os estudos sobre as antologias e aqueles volumes que, de uma forma ou outra, esperam ser a materialização do que acreditam ser um cânone, sem se darem conta de que o fazem, com toda a probabilidade, com a solidez de que quem constrói castelos na areia.

Primeiro, como nos diz Bourdieu, “the fundamental stake in literary struggles is the monopoly of literary legitimacy” (1993: 42). É também verdade, contudo, que a questão se coloca muitas vezes não em termos do estabelecimento dum monopólio, mas dum ponto de vista da sobrevivência no meio literário. Esta sobrevivência implica precisamente um desafio dos discursos hegemónicos, com vista a sair da sombra dos mesmos.

Por outro lado, lembre-se o trabalho fundamental de John Guillory no reconhecimento da precariedade da metáfora “cânone” quando aplicada ao universo da literatura. De facto, como nos diz Guillory,

The concept of canon names the traditional curriculum of literary texts by analogy to that body of writing historically characterized by an inherent logic of *closure*—the scriptural canon [...]. We may begin to interrogate this first assumption by raising the question of whether the process by which a selection of texts functions to define a religious practice and doctrine is really similar *historically* to the process by which literary texts come to be preserved, reproduced and taught in the schools. (Guillory, 1993: 6)

Neste sentido, percebe-se que a própria metáfora “cânone” é bastante ilusória já que, embora seja usada para tentar passar a imagem dum núcleo de textos que permanecem ao longo do tempo (precisamente o que define o cânone bíblico, realmente estável, ou até fechado), não leva em linha de conta que de facto as obras literárias consideradas como mais importantes num certo período variam grandemente à medida que dele nos afastamos. Nesta perspetiva, não se trata de abrir o cânone, mas de reconhecer que esse alegado cânone

está sempre em mutação, no meio literário, contrariamente ao que acontece com o cânone das escrituras.

Em contrapartida, como nota Harold Bloom, “[t]here can be no strong, canonical, writing without the process of literary influence” (1994: 8). Ou, noutra formulação, “contamination is the pragmatic test for canon formation” (1994:523). Isto é particularmente importante porque é frequente encontrar-se a ideia – quanto a nós ilusória – de que determinadas antologias, como as listas a que se refere Guillory (1993: 30-38), consistem elas mesmas na representação de cânones, ou até de *potenciais* cânones, descurando-se que as obras de referência encaradas como canónicas são-no pelo facto de terem já influenciado diferentes autores e poéticas.

Finalmente, é conhecida a crítica de Paul de Man a *The Anxiety of Influence*, segundo a qual, “just when we were about to free poetic language from the constraints of natural reference, we return to a scheme which, for all its generosity, is still clearly a relapse into a psychological naturalism” (Man, 1983: 271). Aliás, como nota o ensaísta, o conceito de influência de Harold Bloom traz-nos de novo “[f]rom a relationship between words and things, or words and words [...] to a relationship between subjects” (Man, 1983: 271-272).

Contudo, se a crítica é certeiríssima, no que diz respeito à obra de Bloom, a verdade é que, falando do papel das antologias na organização do meio literário, falamos precisamente muito dessas relações entre *palavras e palavras*, mas também e em muito das relações entre *indivíduos*. E, finalmente, em meu entender, falamos sobretudo da maneira como os poetas-antologistas sentem que o que está em causa é organizar o meio literário, para definir as condições de leitura da sua época e até, por vezes, a sua sobrevivência no presente, de modo a que possam ter alguma chance de sobrevivência no futuro. Mesmo quando, no fundo, nem sequer acreditam que o tipo de volume que este livro de ensaio visa discutir, a antologia, possa ser mais do que um vão esforço nesse sentido, os poetas-antologistas cumprem a obrigação de distinguir, de definir as formas de diferenciação de obras várias. Em suma, preferem recolher as flores do florilégio nem que seja para as atirar ao vento, na esperança de que a posteridade seja mais do que “uma simples loteria”...

Bibliografia

- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon – The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt & Brace.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. In Randal Johnson (ed.). Nova Iorque: Columbia U. P.
- Cesariny, Mário ([1958] 1966). “Carta a Jorge de Sena”. In *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia, pp. 76-77.
- Eliot, T. S. (2009). “What is Minor Poetry.” In *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus & Giroux, pp. 34-51.
- Guillory, John (1993). *Cultural Capital*. Chicago: University of Chicago Press.
- ____ (1990). “Canon.” In Frank Lentricchia e Thomas McClaughlin (eds.). *Critical Terms for Literary Studies*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 233-49.
- Gunn, Thom (1994). “The postmodernism you deserve.” Review of *The Vintage Book of Contemporary American Poetry*, by J. D. McClatchy, *American Poetry since 1950*, by Eliot Weinberger, *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, by Alex Preminger, T. V. F. Brogan. *The Threepenny Review*, 57 (Spring): 6-8.
- Ludwig, Hans-Werner (2000). “‘Make it new’: The politics of British poetry Anthologies from the 1950’s and 60’s to the present day”. In Barbara Korte, Ralf Schneider and Stefanie Lethbridge (ed. and pref.). *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam: Rodopi, pp. 171-92.
- Mãe, Valter Hugo (sel. e org.) (2004). *Desfocados pelo Vento – A Poesia dos Anos 80, Agora*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1981). *Os Dois Crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Man, Paul de (1983). “Review of Harold Bloom’s *Anxiety of Influence*.” In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2.nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pessoa, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (1993). *Álvaro de Campos – Livro de Versos*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Editorial Estampa.
- Pessoa, Fernando e António Botto (ed. e pref.) (1929). *Anthologia de Poemas Portuguezes Modernos por Antonio Botto e Fernando Pessoa*. Lisboa: Solução Editora [Revista de Publicação de Separatas para a Formação de Livros Unica em Todo o Mundo].
- Régio, José (sel., pref. e notas.) (1968). *Líricas Portuguesas – Primeira Série*. 4.^a ed, conforme a 3.^a. Lisboa: Portugália.
- Sena, Jorge de (sel., pref. e notas.) (1958). *Líricas Portuguesas – Terceira Série*. Lisboa: Portugália.
- Vasconcelos, Ricardo (2019). “Jorge de Sena, antologista”. *Público* [Portugal]. 7 de novembro, pp. 36-37.
- ____ (2014). “Between consecration and heterodoxy: Questioning the limits of historiography in *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*” [título acidentalmente não impresso]. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 26: 237-251.
- ____ (2009). “Como vingar-se de antologias (segundo Jorge de Sena).” In Jorge Fazenda Lourenço e Francisco Cota Fagundes (eds.). *Jorge de Sena: Novas Perspectivas, 30 Anos Depois*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 199-248.

Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa, de Rosa Maria Martelo: apropriações pedagógicas

Carla Ferreira

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLEPUL

Abstract: Through a didactic exploration of the different authors and their poems in the *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*, it is possible to provide an approach of the poetic language, usually perceived as very complex by young readers. Confronting the selected poems and authors, young readers will realize how poetry invites and encourages them to design new formulations and creations, while developing, at the same time, the capacity to communicate expressively. Reading poetry will also enable young people to become aware of the aesthetic dimension of language and understand the complexities of the world. Finally, the deepening of poetic reading can contribute to the development of relevant skills to their school activities and lives, namely by promoting fundamental values such as freedom, democracy, human rights, and dignity.

Keywords: Poetry; Citizenship education; Learning; Reading; Writing.

Antologia: abertura à poesia

O conceito de antologia encontra no contexto escolar um espaço privilegiado para a sua afirmação, situação que ocorre sobretudo no que respeita ao texto poético. Além do critério de representatividade, patente na reunião dos textos (mais significativos) de um autor, de um período ou de uma geografia, devem ponderar-se outros aspetos igualmente interessantes da antologia no campo específico do ensino e aprendizagem da literatura, por apresentar uma seleção que seguiu um percurso em detrimento de outros possíveis.

No quadro de uma perspectiva didática de aplicação na disciplina de Português (3.º ciclo e ensino secundário), a pertinência da antologia resulta também da necessidade de se encontrar resposta aos desafios da educação literária patente nos programas curriculares, hoje reenquadrados nas “Aprendizagens Essenciais de Português”, procurando favorecer o contacto dos alunos com textos considerados essenciais para a formação de uma cultura literária, já que, como refere Carlos Ceia, no *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), as antologias “constituem meios de institucionalização de autores e textos literários, ajudando à formação de cânones” (Ceia, 2009). O facto de, em princípio, as antologias contemplarem uma organização cronológica e de, com frequência, conterem um comentário crítico do(s) seu(s) organizador(es), favorece a compreensão e enquadramento de textos e autores.

No ensino básico e secundário, e particularmente na disciplina de Português, o acesso aos textos do cardápio curricular concretiza-se através do manual escolar. Este, apesar de agregador de um percurso comum de contacto com textos e autores, não pode, no entanto, ser encarado como um objeto literário. Constitui, sim, um instrumento de trabalho didático, que contém o *corpus* recomendado, propostas de abordagem dos textos, sistematização de conteúdos, sugestões para trabalho autónomo e leituras complementares, explorando, por vezes, relações de intertextualidade ou de afinidade temática entre o *corpus* obrigatório e outros textos.

Apesar desta presença global do manual, este não configura, de facto, uma obra literária. Há, pois, que encontrar formas de promover um encontro mais diversificado dos jovens leitores com o texto literário e, particularmente, com a poesia. Na verdade, e ainda que o programa da disciplina lhe dedique algum protagonismo, tal não se reflete, por exemplo, na seleção, por parte dos alunos, de obras poéticas no âmbito da apresentação do projeto pessoal de leitura, sendo evidente a sua preferência, bem como dos professores, pela ficção narrativa ou por outras tipologias.

Perspetivando a antologia poética como obra literária que possibilita o acesso livre a uma amplitude de textos e de autores, o interesse da sua apropriação para a promoção do gosto pela leitura e do desenvolvimento da cultura literária é inegavelmente sedutor.

A subjetividade do discurso poético e a consequente dificuldade da sua compreensão numa leitura espontânea apresentam-se, por vezes,

como obstáculos inultrapassáveis para muitos alunos, que sucumbem assim ao confronto com a complexidade. Considerando que, como sublinha Manuel Gusmão, “a literatura produz efeitos cognitivos e modela ou questiona valores” (2011, p. 11), há que não desistir e insistir nessa experiência única propiciada pela descoberta do(s) sentido(s) de um poema.

Por isso, quem enfrenta diariamente um público juvenil que resiste à poesia sabe bem que não há preconceitos no modo de aproximar o leitor do texto poético, pelos desafios estimulantes que apresenta. Olhar para a antologia com esta consciência da problemática e da urgência torna-a, sem dúvida, apetecível no contexto de aprendizagem.

Demonstrando a relevância da antologia enquanto facilitadora do acesso dos jovens leitores à poesia, apresenta-se o resultado de uma experiência de uma aula de uma turma do 10.º ano na biblioteca escolar, cujo objetivo consistia em promover o reconhecimento da biblioteca como um espaço de prazer e de estudo. Neste enquadramento, facultou-se aos alunos um conjunto de antologias do acervo da biblioteca, para explorarem segundo a sua curiosidade e intuição. Após a leitura livre de textos, o interesse desta iniciativa foi espontaneamente sublinhado pelos alunos, referindo o facto de assim poderem comparar “muitos poetas”, “muitos textos” e “muitos temas”. Implicitamente, os alunos consagram a perceção da diversidade como um aspeto a valorizar. Numa síntese generalista, mas evidente, poder-se-á afirmar que a antologia aguça a curiosidade de quem não desenvolveu ainda a sensibilidade capaz de apreciar a subjetividade da poesia e de quem não se sente à vontade no seu universo. Na verdade, o conhecimento empírico da realidade confirma que os jovens leitores não têm dificuldade em indicar autores ilustrativos de ficção, mas raramente conseguem, na poesia, apontar mais do que autores canónicos como Camões e Pessoa, revelando o frágil contacto com o modo lírico.

Assim, mesmo defendendo, como muitos, o privilégio da obra integral, também é verdade que a premência se impõe no combate a uma marginalização da poesia. Ora, a antologia, considerada como um volume que apresenta um conjunto de produções literárias, de forma organizada e estruturada, proporciona uma exploração cujos frutos não se podem desprezar: o contacto com o livro; a perceção da sua organização e a consciência de que o gosto pela literatura constitui um eixo relevante na conceção de uma antologia. Na verdade, na figuração dos alunos, o responsável pela edição de uma antologia surge

como alguém que aprecia a literatura ao ponto de reunir num livro os seus poemas preferidos. Será, certamente, na ótica de leitores juvenis, alguém muito especial.

Antologia e educação literária

No caso concreto da obra *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*, de Rosa Maria Martelo, anotem-se vários aspetos a favor da sua integração no trabalho didático da disciplina de Português no ensino secundário, considerando-se, desde logo, a sua recente publicação, em 2020. Apresenta, assim, o contributo de uma seleção e perspetiva que responde a debates e a leituras atuais. A sua dimensão dialogante, assumidamente referenciada no título da obra, e a seleção do seu *corpus* estimulam a instauração de diálogos que se possam constituir como pontos agregadores de debate em torno dos textos e da sua organização na obra.

Recorde-se que, no domínio da “educação literária”, o documento curricular regulador “Aprendizagens Essenciais” prevê explicitamente que os alunos devam poder comparar textos em função de temas, ideias e valores; reconhecer valores culturais, éticos e estéticos presentes nos textos; expressar, oralmente ou por escrito, pontos de vista fundamentados suscitados pelas obras e seus autores ou desenvolver um projeto de leitura que revele pensamento crítico e criativo, a apresentar publicamente em suportes variados.

No âmbito da prossecução destes objetivos, a *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa* oferece, sem dúvida, todo um potencial de exploração didática. Na apresentação crítica da obra, a autora explicita a inspiração retirada do conceito de epigrafia de Fiama Hasse Pais Brandão, no sentido de a literatura ser epigráfica, considerando-se que “progride sobre os textos do passado, celebrando-os ao mesmo tempo que os subverte, assimila e transforma. Neste paradigma, a escrita é assim entendida como homenagem (lápide) e transformação, apropriação (versão)” (Martelo, 2020: 8).

Cada texto, sublinha a autora, seria então uma homenagem a outros textos sem os quais não poderia ter existido, mas uma homenagem dinâmica, transformadora. A autora salienta, pois, que “escrever é um modo de ler, reler, visitar o passado da literatura, um modo de existi(r)mos sobre o anterior” (Martelo, 2020: 8).

Na apresentação da obra, clarifica ainda que a “[...] poesia dos séculos xx e xxi expõe muitas vezes explicitamente as relações intertextuais que lhe deram origem, deixando mais à vista o modo epigráfico de escrever” (Martelo, 2020: 9). É neste sentido que se entendem os objetivos das “Aprendizagens Essenciais” anteriormente referidos: identificar e compreender as inspirações e presenças que permanecem ao longo de séculos na poesia, assim como em outros géneros e formas de arte.

Simplesmente, ler de seguida um conjunto de poemas desconhecidos que dialogam com outros já conhecidos ou de autores que não são, em todo o caso, estranhos, reunidos numa só obra/antologia, permite, por um lado, despertar nos alunos a atenção para temas ou mundivisões e, por outro lado, promover a compreensão sobre o modo como a expressividade e originalidade de cada poeta conferem aos seus textos configurações únicas, contribuindo assim para a construção de um pensamento crítico e criativo, aprendizagens significativas e indispensáveis para o sucesso no contexto atual de globalização.

A apropriação pedagógica intencional desta antologia surge facilitada pela organização temática e intertextual dos 102 poemas e 44 autores nela reunidos. Aos docentes, cabe-lhes aceitar o repto lançado pela autora, empreendendo esta viagem pela literatura portuguesa na perspetiva do encontro anunciado com uma maneira de pensar (experimentar) a escrita e a leitura, levando os alunos a tentar compreender as vozes que perpassam nos textos, a dialogar com elas, a conhecer temas e escritas e, por que não, a experimentar, também eles, a escrita criativa – poética – ou ensaística. Por outro lado, ao fazê-lo, construirão práticas pedagógicas de valor inestimável, no quadro das áreas de competência inseridas no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória (PASEO), com incidência particular nas de “Linguagens e textos”, “Pensamento crítico e pensamento criativo” e “sensibilidade estética e artística”.

A leitura literária, ao pressupor e, de certo modo, exigir o conhecimento alargado da História que permita a compreensão de aspetos contextuais, institui um diálogo entre os textos literários e o universo cultural dos leitores, tanto no sentido sincrónico, convocando as representações reconhecidas pelos leitores, como diacrónico, convidando a um aprofundamento da herança transmitida nos textos (Jouve, 2010). Oferecendo possibilidades de uma aprendizagem holística, a leitura literária e, no caso concreto, a leitura de textos poéticos que refletem afinidades, mas também a diversidade, configura um processo decisivo

para a concretização de aprendizagens realmente importantes, de um espectro global. Em simultâneo, aponta desafios inovadores aos professores, pois obriga-os a uma projeção dos percursos selecionados em dimensões indispensáveis e transversais, explicitadas nos valores orientadores do PASEO – liberdade; responsabilidade e integração; cidadania e participação; excelência e exigência; curiosidade, reflexão e inovação –, eixos orientadores de toda a ação educativa, que exigem, ademais, uma ponderação do currículo, convocando os professores para analisar, escolher, ajustar ou diferenciar (Roldão, 2013) e já não apenas para transmitir.

Um percurso possível

Apresenta-se o recorte de um projeto de leitura simultaneamente pessoal (individual) e global, capitalizando o conhecimento aprofundado que resulta do acompanhamento de vários anos de uma turma, atualmente no ano terminal da sua escolaridade secundária (12.º ano). Como tal, os alunos que a integram percorreram já uma viagem literária que se iniciou na Idade Média e que terminará no século XXI, tal como previsto nas “Aprendizagens Essenciais” da disciplina de Português do ensino secundário. O projeto de leitura autónoma foi, desde cedo, valorizado neste grupo como experiência de enriquecimento pessoal, cultural e momento de partilha, com o respetivo enquadramento na avaliação dos alunos, também como forma de motivação e compensação do seu empenho e brio na apresentação aos colegas. De facto, a discussão dos critérios de avaliação do desenvolvimento deste projeto pessoal de leitura, iniciada desde o 10.º ano, consciencializou com sucesso os alunos para a importância deste contributo e para a sua motivação e adesão. Esse passo foi dado na convicção de que a aprendizagem ativa gera efeitos muito produtivos no processo e nos resultados, implicando os alunos na sua aprendizagem e, assim, convidando à sua reflexão e responsabilização, bem como a uma monitorização consistente do seu percurso.

Anote-se que este grupo de alunos tem assumido, no âmbito da disciplina de Português, a responsabilidade pela dinamização de exercícios de leitura expressiva coletiva, sessões de animação de leitura junto de público infantil ou debates em torno das leituras realizadas. São jovens que conhecem a literatura portuguesa com alguma profundidade,

tendo visitado obras e autores que, inexplicavelmente, saíram do cânone escolar do ensino secundário ou nunca o integraram, como Fernando Namora, Júlio Dinis, Lídia Jorge, Mário Dionísio, entre outros.

Quanto ao trabalho didático feito a partir da *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*, este surge como ponto de partida para leituras complementares do exíguo *corpus* de poemas estudado ao longo do ensino secundário, que integra os poetas Camões, Cesário Verde, Antero de Quental e uma seleção de dois poemas de três autores do século XX/XXI, entre os quais Miguel Torga, Eugénio de Andrade e Manuel Alegre, mas que se mostram insuficientes para a formação de uma cultura literária sólida, em parte também devido ao reduzido número de textos de abordados por cada autor. A observar apenas o *corpus* obrigatório, verificar-se-ia, lamentavelmente, a passagem dos alunos pelo ensino secundário com lacunas marcantes como a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, de Fiama Hasse Pais Brandão, de Mário de Sá-Carneiro, de Alexandre O'Neill, de Jorge de Sena, entre muitos outros, realçando-se que dificilmente os alunos ultrapassam os três poetas contemporâneos obrigatórios no 12.º ano, desconhecendo os que não são selecionados para estudo em aula. Lacunas que se perpetuariam ao longo das suas vidas, se a escola abdicasse de lhes inculcar a curiosidade literária, através da possibilidade do prazer de desvendar a riqueza da poesia.

No que respeita à organização do projeto de leitura a partir da *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*, proceder-se-á a uma divisão da turma em grupos de 4 alunos, distribuindo-se, por cada grupo, duas secções da antologia (cada secção tem em média três poemas) ou uma, no caso de se tratar de uma sequência extensa. De acordo com o guião distribuído e previamente trabalhado com os alunos, o trabalho deve contemplar, numa apresentação oral final, as seguintes atividades:

- leitura expressiva de um ou dois poemas;
- apresentação dos autores, integrando-os na época histórica ou em movimentos literários, se for apropriado;
- explicitação das linhas temáticas, o que implica um levantamento lexical, inventário e respetiva explicação da expressividade dos textos;
- análise dos sujeitos enunciadores, caracterizando-os, nas suas afinidades e tópicos distintivos, através de um exercício comparativo entre poemas.

Cada grupo elegerá ainda um dos poemas distribuídos para integrar numa outra antologia da turma, elaborada a partir da considerada para

o projeto, e escreverá ainda um texto para integrar essa nova antologia. Pretende-se que a construção desta coletânea adote o modelo de portefólio digital da turma, reunindo desta forma o contributo de todos os grupos de trabalho. Como se sabe, o modelo de portefólio tem merecido especial atenção pela sua versatilidade, permitindo o registo das produções, mas também do processo de construção do conhecimento e da reflexão sobre a evolução do aluno. No decurso da conceção deste objeto, simultaneamente de recolha e criação, os jovens adotam inevitavelmente uma atitude de autoquestionamento, recorrendo espontaneamente a estratégias metacognitivas ou reflexivas, que orientam o seu pensamento durante a realização do portefólio, cujo potencial de estímulo do pensamento crítico e criativo é perceptível e reconhecido. É de sublinhar que a construção de um produto final da turma implica a necessidade de mobilização e desenvolvimento consistente de competências de leitura complexa, seleção e organização de materiais, planificação e revisão de textos e materiais, visão de pormenor e de conjunto e, tratando-se de um trabalho de equipa, obriga, num ambiente de cooperação, ao debate de ideias e à negociação (Lopes *et al.*, 2019).

A implementação deste projeto constitui um desafio, quer ao nível organizativo quer no acompanhamento da redação dos textos pelos alunos. A realização deste trabalho reside na articulação entre a leitura, a interpretação, a escrita criativa e a partilha subjacente a este percurso. Na verdade, a complementaridade entre os domínios apresentados e o alargamento da experiência literária a situações de aprendizagem diversificadas favorecem o papel insubstituível da disciplina de Português na formação estética dos alunos, no desenvolvimento de competências comunicacionais e na educação para a cidadania, concretizando a dimensão social da competência literária, ao promover a reflexão sobre valores a partir de leituras efetuadas (Fokkema e Ibsch, 2000). A antologia resultante do trabalho, ou seja, o portefólio da turma, será divulgada digitalmente para acesso da comunidade, crendo-se que possa contribuir para uma valorização do texto poético, em especial junto dos leitores juvenis, e de forma extensiva, a concretizar uma mudança de paradigma da disciplina de Português expondo a validade de uma aprendizagem holística, que valoriza o aluno a nível individual e social.

Através da leitura e interpretação de cada secção, os alunos poderão aperceber-se de afinidades entre textos e autores, por vezes, distantes no tempo, capacitando-se para compreender a influência que um autor

pode exercer junto de outro e como a poesia não se esgota no tempo da sua produção. Tal é o caso, a título exemplificativo, do surgimento, em conjunto, dos poemas “De tarde”, de Cesário Verde, “Homenagem a Cesário Verde”, de Mário Cesariny, “Praias / 2”, de Vasco Graça Moura, e “Reparição de Cesário Verde”, de António Barahona. A permanência de certos elementos lexicais denuncia o tema, mas ilumina, em simultâneo, as suas particularidades, a partir do poema de Cesário Verde, já conhecido pelos alunos, que assim renasce numa dimensão surpreendente, quase lúdica.

Da poesia à cidadania

Através do projeto em torno da *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*, conseguir-se-á, como já enunciado, despertar o gosto pela poesia, criar proximidade entre os leitores juvenis e o texto poético e quebrar o complexo da sua intransponibilidade.

As atividades contempladas transformam a aula de Português num espaço vivido e desenhado, em certa medida, pelos alunos, que, a partir da antologia, definem os textos, autores e épocas que pretendem aprofundar. Discutem-se leituras, trocam-se perceções, redigem-se e apresentam-se discursos, confrontam-se ideias e valores, compreende-se a diversidade da vida através da diversidade da literatura, compreende-se como o Outro, na sua semelhança, se constrói na sua diferença e como esta condição enriquece cada elemento do grupo. Toda esta multiplicidade encontra-se refletida na seleção de textos efetuada pelos grupos: “Barcas Novas”, Fíama Hasse Pais Brandão (pp. 24-25); “Por trás daquela janela”, Alberto Pimenta (pp. 70-71); “Vagas”, Gastão Cruz (p. 96); “O menino de sua mãe”, Pessoa (p. 145); “Um pouco só de Goya: Carta a minha filha”, Ana Luísa Amaral (pp. 172-174); “O poema ensina a cair”, Luíza Neto Jorge (p. 229); “Os poemas que escrevo”, Adília Lopes (p. 236). Assinale-se que, à exceção do poema “O menino de sua mãe”, de Fernando Pessoa, em regra geral, todos os poemas pertencem a autores desconhecidos dos alunos.

Atentando-se nos poemas escolhidos, verifica-se que correspondem a mensagens de interpretação do mundo, de tentativa de compreensão da sua diversidade, de uma preocupação com o sentido da existência humana, para além de a sua análise possuir a faculdade de revelar as influências do trabalho poético, através das afinidades intertextuais.

Estas circunstâncias permitem, assim, compreender, por um lado, a predisposição para a novidade e, por outro, o reconhecimento da empatia dos jovens leitores pelos valores e temas da condição humana. Paralelamente, certos poemas convocam os seus leitores para um conhecimento alargado, transpondo o encantamento pela palavra e pela musicalidade. Alguns textos perspetivam um percurso difícil de confronto com dimensões disfóricas da vida, despertando fantasmas e, por isso, ensinando a viver com eles ou, numa outra esfera, motivando o alargamento de horizontes através do trabalho de pesquisa. Tal será, por exemplo, o caso do poema “Um pouco só de Goya: carta a minha filha”, de Ana Luísa Amaral. Este poema sinaliza a herança imaterial de mãe para filha e solicita uma exploração complementar de conceitos mobilizados. O poema “Carta a meus filhos sobre o fuzilamento de Goya”, de Jorge de Sena, mobiliza, em simultâneo, outro tipo de recursos, como o famoso quadro de Goya, a indagação da identidade deste pintor, dos acontecimentos evocados e dos seus ecos, num trabalho que enriquecerá aqueles que o concretizarem.

Na verdade, o privilégio concedido à reflexão sobre o mundo encontra-se presente nos vários documentos orientadores do ensino, com especial relevo para a Estratégia Nacional de Educação para a Cidadania (ENEC), que estipula a obrigatoriedade de aprofundar, numa perspetiva interdisciplinar e transversal, temas prementes como direitos humanos, igualdade de género, interculturalidade ou participação democrática. Como se depreende, a poesia apresenta-se como um território privilegiado para a exploração de temáticas inerentes à condição humana, afirmando-se, também por esta via, a pertinência da luta pelo seu protagonismo na disciplina de Português e na escola em geral.

No entanto, a par da incontornável pertinência dos temas apresentados, importa realçar o envolvimento dos alunos no desvendar da linguagem poética de poemas que desafiam o fio lógico da língua, como, a título exemplificativo, os de Luiza Neto Jorge e de Adília Lopes, obrigando-os a um esforço de busca de sentidos, provocando o despertar para a subjetividade e para as infinitas possibilidades da palavra poética. Como poderão os jovens interpretar, por exemplo, “Os poemas que escrevo / são moinhos / que andam ao contrário / as águas que moem / os moinhos / que andam ao contrário / são as águas passadas”, de Adília Lopes? Certamente, percebendo que a poesia configura o exercício da liberdade criativa, não se regendo o poeta por uma lógica informativa, podendo, pelo contrário, orientar-se pela exploração do sentido

lúdico da linguagem. Não resistirão os jovens leitores à tentação de uma experiência, também ela lúdica, de clonarem o papel do poeta, criando associações de palavras de forma totalmente livre, só pelo puro prazer experimental da escrita, se o contexto de aprendizagem se apresentar como propício para a fruição desse tipo de exercício. Consiste este trabalho num exercício de projeção no Outro, consciencializando os alunos da necessidade de compreendermos realmente os desafios de quem escreve e das múltiplas motivações para a escrita.

Na componente de escrita integrada no projeto – a redação de um texto realizado pelos alunos –, consagra-se a liberdade de opção genológica, não se impondo o registo poético, mas sim apenas a obrigatoriedade de que contenha pelo menos um verso do poema selecionado da *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*, num exercício de apropriação intertextual. Experimentar a linguagem expressiva do poema, recuperando-a para um novo texto, oferecerá aos jovens a oportunidade de protagonizar o processo da criação de sentidos, colocando a linguagem no domínio inovador (Meyer, 2007), ao fazê-la reviver através de outras criações e de outros contextos.

A interação entre a leitura e a escrita surge como natural na aprendizagem da literatura e, através deste diálogo, muitas vezes lúdico, promove-se o hábito da escrita, combatendo-se a angústia da página em branco ou da dificuldade em reconhecer o valor da leitura, da interpretação ou da pertinência da mensagem escrita. Trata-se, no fundo, de contornar o ambiente de julgamento presente na expectativa do aluno, substituindo-o pelo ambiente de descontração, desinibindo a escrita, conferindo protagonismo à liberdade e gerando confiança no aluno e entre este e o professor (Houdart-Merot, 1992). Ao assumir a autoria de um texto e a responsabilidade da utilização da palavra do poeta, o aluno implica-se na construção poética, passando a compreender o rigoroso e aturado trabalho da escrita, valorizando-o muito mais (Beach e Marshall, 1991).

As propostas apresentadas, por solicitarem o envolvimento dos alunos no aprofundamento do estudo da poesia, proporcionam a compreensão da polissemia do texto e da dimensão comparativa inerente à leitura literária. De facto, estas práticas conduzem o leitor a apreender o texto como um território de pluralidade de leituras, que comporta uma dimensão comparativa e pressupõe uma competência cultural capazes de permitir ao leitor apreender e distinguir as influências presentes num texto, a sua inovação ou a sua subversão (Kanvat, 1999).

No atual contexto, impõe-se a consciência da necessidade de reconfigurar a experiência literária dos adolescentes, que frequentemente não vislumbram a literatura como um objeto necessário. Um dos processos para o fazer consistirá em proporcionar-lhes o exercício da escrita como processo criativo e de afirmação identitária e, explorando uma virtude emancipadora desta perspectiva, substituir o paradigma da conservação pelo da reinvenção (Escola, 2013). Para que tal seja possível, reserve-se aos jovens a oportunidade para sentir os textos, deles se apropriarem e os reinventarem – seja num poema outro, seja num comentário crítico. Sem complexos ou receios de quebrar, por instantes, a hierática autoridade das obras literárias e insistindo que, ao dar protagonismo ao texto literário na aula de Português, se proporciona aos alunos que o descubrem o dom “de se verem como não sabiam que eram, foram ou podem ser” (Gusmão, 2011: 190).

Bibliografia

- Beach, Richard e James Marshall (1991). *Teaching Literature in the Secondary School*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Ceia, Carlos (2009). “Antologia”. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/antologia>. Acedido a 14-09-2021.
- Escola, Marc (2013). “Littérature seconde: le commentaire comme réécriture”. In *Vincent Jouve* (dir.). *Nouveaux regards sur le texte littéraire*. Reims: EPURE, pp. 129-137.
- Fokkema, Douwe, e Eirud Ibsch (2000). *Knowledge and Commitment*. Amsterdão: John Benjamins Publishing Company.
- Gusmão, Manuel (2011). *Uma Razão Dialógica: Ensaio sobre Literatura, a Sua Experiência do Humano e a Sua Teoria*. Lisboa: Edições Avante.
- Houdart-Merot, Violaine (1992). *Méthodes pour le lycée*. Paris: Hachette.
- Jouve, Vincent (2010). *Pourquoi étudier la littérature?*. Paris: Armand Colin.
- Kanvat, Karl (1999). *Enseigner la littérature par les genres*. Bruxelas: De Boeck.
- Lopes, José Pinto et al. (2019). *Educar Para o Pensamento Crítico na Sala de Aula*. Lisboa: PACTOR.
- Martelo, Rosa Maria (2020). *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Meyer, Michel (2007). *Questões de Retórica. Linguagem, Razão e Sedução*. Lisboa: Edições 70.
- Roldão, Maria do Céu (2013). “Desenvolvimento do currículo e a melhoria de processos e resultados”. In Joaquim Machado e José Matias Alves (orgs.). *Melhorar a Escola: Sucesso Escolar, Disciplina, Motivação, Direção de Escolas e Políticas Educativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, pp. 131-140.

Documentos orientadores do ensino e aprendizagem:

Aprendizagens Essenciais de Português, Ensino Básico, homologadas pelo Despacho n.º 6944-A/2018, de 19 de julho (disponível em Aprendizagens Essenciais - Ensino Básico | Direção-Geral da Educação.mec.pt).

Aprendizagens Essenciais de Português, Ensino Secundário, homologadas pelo Despacho n.º 8476-A/2018, de 31 de agosto (disponível em Aprendizagens Essenciais - Ensino Secundário | Direção-Geral da Educação.mec.pt).

Estratégia Nacional de Educação para a Cidadania (disponível em [estrategia_cidadania_original.pdf.mec.pt](#)).

Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória, homologado pelo Despacho n.º 6478/2017, 26 de julho (disponível em https://dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Projeto_Autonomia_e_Flexibilidade/perfil_dos_alunos.pdf).

Representações de Bocage em antologias dos séculos XX e XXI (1901-2020)

Manuel P. Fernandes

Centro de Estudos Bocageanos

Abstract: This study has two parts: on the one hand, it pretends to present a *corpus* of anthological editions of Manuel Barbosa du Bocage (annex I), produced between the years 1901 and 2020; and, on the other hand, to evidence and problematize the making of Bocage as a figure. It is known that the authorial canon of Bocage has been subjected to the inclusion of pseudo-Bocagean works, which undermines both: the authorial identity and the authorial popular image. But this is not the only phenomenon affecting the authorial image of the Portuguese poet from the 18th century. The oral tradition has also been a culprit in the perpetuation of certain stigmas that, for long, have been associated with the authorial image. Therefore, the analysis that this study presents tries to bring to the discussion the editorial options of Bocage's works in the past century, as a response to the "taste" and the political needs and views.

Keywords: Bocage; 18th century; Oral tradition; Anthological works.

1. Sobrevida de Bocage

Manuel Maria Barbosa do Bocage publica o seu primeiro volume das *Rimas* em 1791, teria 26 anos. Este volume conhece mais três edições em vida do autor, uma de 1794, outra de 1799, e outra de 1806.¹ O segundo volume é publicado em 1799 e reeditado em 1802; o terceiro sai em 1804, com uma reedição de 1806 (cf. Marnoto, 2010:

1. Apesar de ter morrido em 1805, Bocage terá acompanhado a quarta edição do Tomo I, assim como terá acompanhado a reedição do Tomo III.

198-199). A elevada frequência de publicação, resultante da celebridade que Bocage granjeara, levou a que editar Bocage fosse, já antes da sua morte, em 1805, bastante rentável do ponto de vista editorial. A rentabilidade terá levado a que saísse, em 1812 e 1813, a primeira edição póstuma, uma edição que, tal como Daniel Pires indica, terá sido excessivamente motivada pelo lucro, havendo extrema falta de cuidado na transcrição, estrutura caótica, desleixo e inclusão de vários textos que em nada diziam respeito ao autor (cf. Pires, 2008: xviii-xix). Em 1814, surge a edição de Pato Moniz. Esta procura ser mais cuidada, reunindo vários textos inéditos, colhidos de manuscritos que estariam em posse de terceiros (cf. Pires, 2008: xxi). Em 1840 e 1846, surgem edições, também elas feitas a partir de transcrições com recursos a manuscritos erroneamente atribuídos a Bocage (cf. Pires, 2008: xxi). Em 1853 e 1854 surge a obra completa de Bocage, editada com bastante rigor por Inocêncio Francisco da Mata.² É uma edição importante, à qual se deve uma fixação do texto muito mais coerente do que até então se havia feito, que resultou na exclusão de muitos textos que eram indevidamente atribuídos Bocage, mas, apesar do rigor, ainda transladou vários textos apócrifos de edições anteriormente constituídas, os quais têm sido até aos dias de hoje publicados em nome de Bocage, entorpecendo a leitura do seu *corpus* (cf. Pires, 2008: xxii).

Embora Bocage procurasse aproximar-se de Camões quando escreve “Camões, grande Camões, quão semelhante / Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!” (Bocage, 2008: 199), teremos de lamentar que o fado editorial de Bocage se possa aproximar de Camões e que se verifique que, actualmente, ainda é excessivamente fácil encontrar edições que contenham textos que a recente crítica de Daniel Pires já demonstrou serem erradamente atribuídos a Bocage. Neste trabalho não discutirei aprofundadamente a questão da aprocrifia, porém, creio que é importante que se considere que a existência de um pacto entre leitores e editores que viabiliza a inclusão de textos pseudo-bocageanos em projectos de edição da obra de Bocage esteja intimamente ligado à recepção de Bocage e ao modo como Bocage foi sendo compreendido, tanto pelos seus pares como pelos seus receptores póstumos.

2. Como se verá ao longo deste trabalho, a edição das *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, publicada por Inocêncio clandestinamente em 1854, é especialmente relevante dado que serviu de base à maior parte das edições de poesia erótica que se seguiram; tendo muitas tomando como opção editorial a cópia flagrante e declarada, chegando a facsimilar o frontispício da edição de Inocêncio.

Veja-se que Daniel Pires, na sua edição das *Anedotas do Bocage*, afirma que:

o povo português encarou Bocage como de filho seu se tratasse, houve a tendência natural para lhe atribuir participação activa em ocorrências cómicas, satíricas ou brejeiras. [...] [N]ada há escrito do seu punho de carácter anedótico. A tradição oral encarregou-se de ir perpetuando todo esse acervo, como se fosse da sua autoria. Resta-nos apenas a filosofia subjacente a muitas delas, essa sim bocageana” (Pires, 2010: 11).

Creio que talvez possamos estender esta análise do anedotário também aos textos não-anedóticos, na medida em que a cumplicidade dos vários editores na atribuição de textos apócrifos a Bocage deverá partir de um modo colectivamente aceite de interpretar a imagem de Bocage e o que poderá passar por “bocageano”. Desse modo, a possibilidade de apocrifia é parte de uma filosofia que subjaz aos textos e que deriva dessa percepção popular da imagem de Bocage, isto é, de um Bocage convertido em personagem popular.

Há dois conceitos que penso terem alguma utilidade na compreensão deste processo, são eles: figuração e sobrevida. De acordo com Carlos Reis, “o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (Reis, 2014: 52). Carlos Reis vê a questão da sobrevida como uma consequência particular do fenómeno de figuração; como uma sobrevivência das personagens “à sua primeira vida ficcional, podendo prolongar a sua existência numa segunda vida” (Reis, 2014: 59) e até “migrando dos mundos possíveis ficcionais para o real” (Reis, 2014: 57).

Penso que quando consideramos a percepção popular da imagem de Bocage e a sua influência na fixação e interpretação do *corpus* de Bocage, a questão da sobrevida torna-se crucial. Embora Bocage seja materialmente um ser humano, o seu sujeito poético e a sua presença em anedotas e biografias são actos de figuração, constituindo-o ficcionalmente. A sobrevida de Bocage dá-se quando se torna possível que a vida ficcional de Bocage migre para o mundo real, confundindo-se com o autor e reconfigurando a imagem que editores e leitores detêm tanto do homem como da sua obra.

Ao constituir o *corpus*, apresentado no anexo I, registaram-se todas as produções antológicas da obra Bocageana publicadas entre 1901 e 2020 e registadas na base de dados nacional PORBASE; chegando-se a um total de 61 projectos antológicos. O levantamento que o constituiu, assim como a análise decorrente, partiu essencialmente da consensual concepção de antologia de Maria da Natividade Pires, segundo a qual:

as A[ntologias] são um meio de criar uma estrutura de ramos particulares de cultura. Têm um papel importante na história da cultura. A sua organização pode, obedecer a vários critérios: textos só de m autor ou de vários, escolhidos por temáticas, por géneros, para dar uma visão geral de uma certa época, etc. [...] O contacto do leitor com os textos apresentados, para além de ser resultado de uma filtragem pela escolha subjectiva do organizador, é ainda orientado, condicionado por todas as explicações dadas nos prefácios nas introduções. Qualquer A[ntologia] reflecte assim uma visão do mundo e o seu organizador concede a si próprio o direito de dirigir as leituras dos outros. (1995: col. 323)

Verifica-se que, por ser alvo de uma filtragem subjectiva, reflectindo uma visão do mundo do seu organizador, qualquer produção antológica da obra bocageana seja um resultado da percepção que os editores tenham da obra de Bocage. Nesse sentido, os projectos antológicos são exemplos da interpretação editorial da figuração de Bocage no momento da publicação. Por isso a presente análise procurará, sobretudo, entender, através de métodos estatísticos, a evolução de Bocage enquanto objecto editorial e as transformações a que a sua personagem em sobrevida está sujeita ao longo do século XX e das primeiras duas décadas do século XXI.

2. Resultados

2.1. Grupos antológicos relevantes

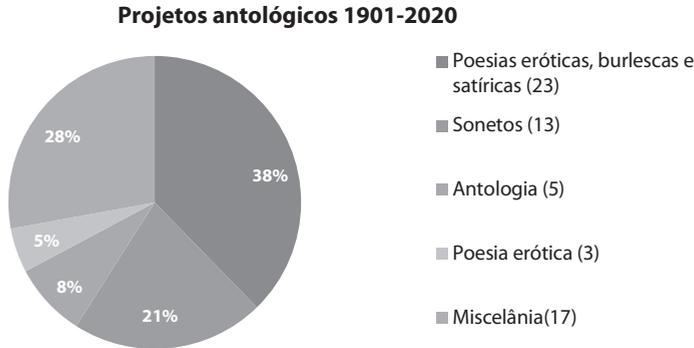


Gráfico 1. Projectos antológicos agrupados por título.

Numa primeira fase, penso que seja particularmente útil agrupar os projectos por título. Ao fazê-lo podem obter-se cinco categorias diferentes; a saber: *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, sonetos, edições declaradamente antológicas, poesia erótica e miscelânea.

Analisando os dados agrupados segundo o Gráfico 1, verifica-se que 38% das edições, ou seja, mais de 1/3 da produção antológica, podem ser agrupadas tenham como título *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas* e 43% contenham a palavra “erótica”. Por outro lado, verifica-se que a produção de edições de sonetos é de 21%. Vale a pena mencionar que 8% das obras possuem a palavra antologia no título, demonstrando uma intenção clara de antologiar. Neste último conjunto, encontram-se representados todos os géneros poéticos em que Bocage escreveu. Por fim, existe ainda um grupo que contém 28% dos projectos antológicos, que representam motivos de trabalho demasiado díspares para serem integrados num só grupo. Convém explicar as razões pelas quais não considere a criação de um maior número de grupos temáticos do que aqueles acima apresentados, nem considere a exclusão do grupo de antologia, integrando todos os seus elementos em miscelânea. As razões para criar o conjunto de Antologia prenderam-se com a existência de uma consciência editorial que toma como posição a não ambição de publicar um texto que represente Bocage no seu todo; uma opção editorial que não é explicitamente assumida quando um

livro tem um título ambíguo e carece de um seleccionador declarado.³ Por outro lado, as edições incluídas sob o género de miscelânea têm como característica a sua grande representatividade de géneros literários, alternando as suas opções editoriais consoante a censura e a vontade dos editores, não contendo projectos que fossem facilmente agrupados. Assim, parece ser mais produtivo que se individualizem, sempre que necessário, as edições assim categorizadas.

2.2. Edições por unidade de tempo

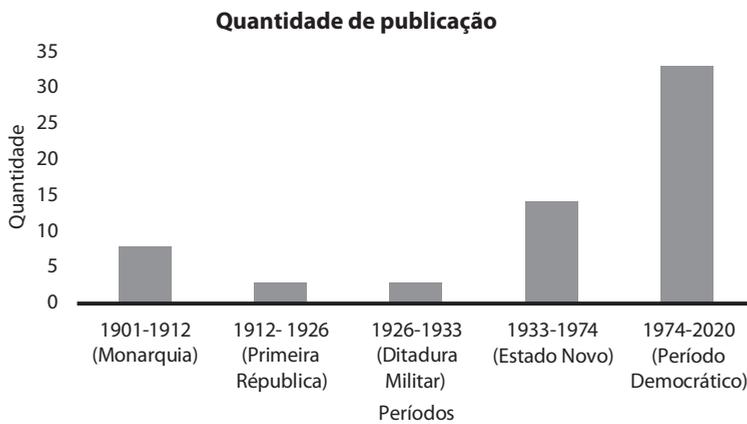


Gráfico 2. Representação de edições de Bocage por período político.

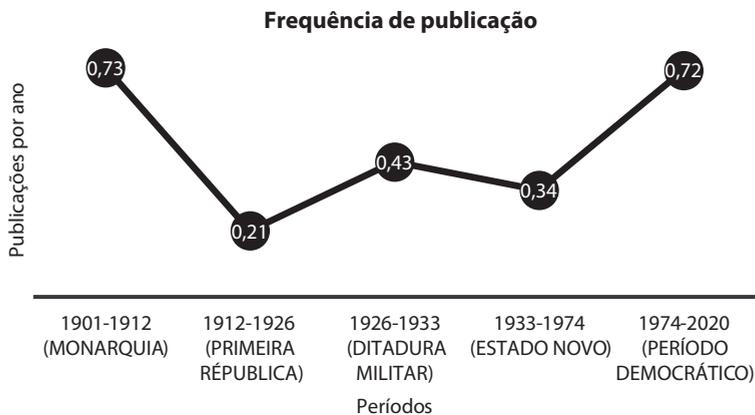


Gráfico 3. Frequência de produção de edições de Bocage em cada período político.

3. Veja o caso das *Palavras de Bocage* da Lyon Edições Multimédia, ou em quase todas as edições de poesia erótica.

Particularizando o número de edições pelos períodos em que foram produzidas (gráfico 2), verifica-se que nos 46 anos de Período Democrático foram produzidas 33 edições, um número mais elevado do que nos 74 anos antecedentes, e que certamente terá como responsável a baixa frequência de publicação entre o início da Primeira República e a Revolução dos Cravos. A frequência de edição de Bocage até à Implantação da República é elevada, contudo existe uma quebra abrupta que parece estar associada à mudança de regime

2.3. Edições agrupadas por tema

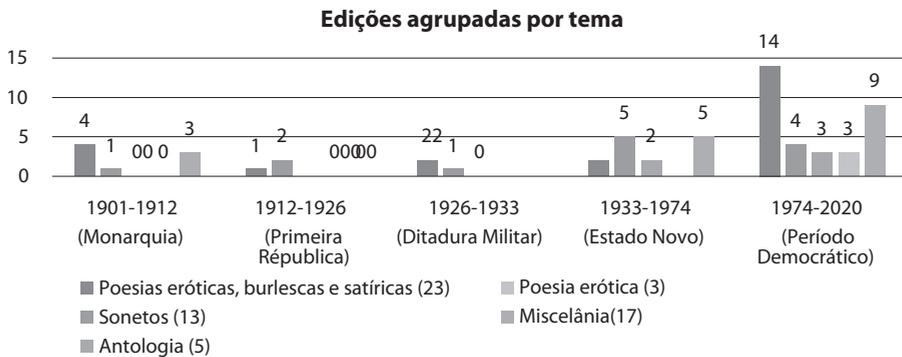


Gráfico 4. Agrupamento temático de edições por período político.

Ao agrupar tematicamente as edições, é verificável que o género dominante de antologias parece ser o de *Poesia Erótica, Burlesca e Satírica*, tendo sido um género dominante nos períodos em que a frequência de produção de Bocage era elevada, isto é, antes de 1912 e após 1974. Verificando-se, também, que as três únicas edições que apenas pretendem publicar antologias eróticas tenham ocorrido durante o Período Democrático. Por outro lado, como seria de imaginar, os florilégios de carácter miscelânico, assim como colecções de sonetos, são dominantes durante o Estado Novo. Durante o Estado Novo, houve ainda duas edições de *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, facto que será explicado, tal como todos os resultados que aqui apresento, na secção seguinte.

Não analisei antologias anteriores ao ano de 1901, porém, tudo parece indicar que a tendência preponderante desde 1854 fosse a de edição de poesia erótica, tal como se verifica até 1912.

3. Análise e conclusões

Não é de estranhar que se confirme que o erotismo tenha sido uma preocupação maior por parte dos editores, ocupando, em 120 anos, o centro de 26 dos 61 projectos e 17 em 31 quando falamos do período democrático. Nem deixaria de ser esperado que o período em que existem mais exemplos deste tipo de produção seja o período de democracia; uma vez que a imagem de Bocage que perdura, especialmente junto de sectores da população mais desinformados, seja a de um “Bocage chocarreiro, protagonista de anedotas boçais, fura-vidas, promíscuo e pornográfico” (Pires, 2017: 38), tal como Daniel Pires afirma na edição da Imprensa Nacional.

Esta turvada leitura de Bocage parece-me ter contribuído para que possamos aferir uma quase total ausência de diversidade no que concirna ao tipo de escolhas editoriais que se praticam ao compor edições de *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*. Tirando a edição de poesia erótica de Pinto do Amaral que começa com sonetos amorosos, inserindo “Empresa noturna”, “A manteigui” e “A ribeirada” no final do livro, as edições bocageanas de *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas* costumam ter a seguinte disposição esquemática: o livro abre com “A ribeirada”, seguindo-se “A manteigui”, “Empresa noturna”, “Epístola a Marília” e “Fragmento de Alceu e arte de amar”, por vezes é colocado um conjunto de epístolas caso a edição pretenda ser mais volumosa, havendo lugar para um conjunto de sonetos, uma secção de poemas de carácter miscelânico que tal como a das epístolas também é opcional; dando-se ainda como regularidade que o livro termine com o poema “Elegia à morte de uma famosa alcoviteira”. Exceptuando-se a descuidada edição da Dinalivro em 1986, na qual, por acidente, até a pobre Marília terá sido transformada numa Maria, a criatividade editorial é inexistente, demonstrando que a proximidade para com a edição de 1854 (muitas vezes plagiando-a) terá sido uma prática rentável até aos dias de hoje.

Ou seja, tudo parece indicar que estamos perante um conjunto de textos que é congelado no tempo graças à antologização e que é exaustivamente replicado, constituindo uma tradição. Isto é problemático, dado que um número considerável de textos publicados nessas

antologias, embora sejam pseudo-bocageanos ou de autoria duvidosa;⁴ poderão – motivados pelo lucro e pela ignorância – comparecer em edições futuras; ludibriando leitores e ajudando a perpetuar uma falsa imagem de Bocage.

Assim, este tipo de antologias aparenta ser um factor condicionante e condicionado pela falsa imagem de um Bocage exclusivamente brejeiro de que se falou acima, perpetuando-a e sendo perpetuado por ela. Uma imagem que, no dizer de Rui Sousa, parece depender de uma leitura enviesada do libertinismo bocageano, reduzindo-o a uma mera “expressão dos usos desregrados da sexualidade” (2016: 228-229), em vez de considerar o erotismo bocageano como uma faceta do projecto libertino⁵. Como se poderá depreender, a incompreensão do libertinismo bocageano deverá ser o principal responsável pela adopção de Bocage pelo povo português e pela sobrevida de Bocage, enquanto personagem popular, protagonista de anedotas boçais; e, consequentemente, deverá parcialmente constituir a filosofia que subjaz aos textos apócrifos e de que se falou acima. É importante notar que a

4. Nas edição de *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, em que se republica o conteúdo cristalizado destas antologias, Daniel Pires sustenta que a “Ribeirada”, que a “Epístola a Marília” e “a elegia à morte de uma famosa alcoviteira”, assim como vários sonetos, sejam indevidamente atribuídos a Bocage, afirmando ter dúvidas em relação à autoria de vários sonetos de “A Manteigui” e da “Empresa Nocturna”.

5. Cf. “[...] desde a sua origem, o termo se encontra diretamente implicado na discussão de questões identitárias, remetendo para uma situação excepcional e ambígua no que concerne à discussão do alcance e dos limites da experiência social e individual da liberdade. [...] o sentido moderno do termo recupera traços relevantes deste enquadramento, nomeadamente a interligação entre uma excêntrica ideia de libertação e o choque com a sociedade em que se integram os que são pejorativamente designados como libertinos” (Sousa, 2019: 54).

clandestinidade a que esteve sujeita a circulação da obra do poeta,⁶ ao aliar-se a uma incompreensão geral da filosofia de Bocage, terá facilitado, sem dúvida, a excessiva apocrifia das primeiras edições póstumas.

Este modo de interpretar Bocage manteve-se praticamente constante ao longo do século passado, quer na primeira década do século em que houve uma maior liberdade editorial, quer durante o Estado Novo, em que se procurou moralizar a imagem de Bocage. O Estado Novo, tal como se poderia imaginar, foi incansável na perseguição da poesia erótica de Bocage, fazendo um apogeu do legado clássico de Bocage. Vitorino Nemésio escreve em 1970 que

[a] escolaridade filosófica dos rapazes do tempo de Bocage, prègada por Verney e instituída sua influência, dá à linguagem poética uma base ‘psicografía’ (digamos assim), um sabor a manual. Há na poesia de Bocage um excesso de dissertação sobre as paixões, uma vaga catalogação de sentimentos como que reportados à terminologia do compêndio: muito sofrimento, desesperação, razão, ciúme. (Nemésio, 1970: 20)

Neste excerto assim como ao longo deste texto encontramos a condenação das paixões sobre as quais Bocage dissertava, mas não encontramos desenvolvimento para essa ideia, como seria de esperar. Porém,

6. Bocage viveu num período de forte repressão intelectual em que textos considerados como desviantes pela Real Mesa Censória não poderiam, legalmente, ser impressos, comercializados, emprestados ou até lidos. Esse tipo de literatura, considerado como subversivo, circulava por via clandestina, anónimo ou sob pseudónimo, com o propósito de dificultar o reconhecimento da autoridade do texto e salvaguardar os reais autores de responsabilidades. Para mais informações acerca deste assunto recomenda-se Martins (2005). O recurso generalizado ao anonimato, aquando da redacção deste tipo de literatura, gera problemas, tanto na constituição do cânone, dado que a clandestinidade potencia a apocrifia, como na constituição da imagem autoral, uma vez que a apocrifia mina essa imagem. Assim, apropriação por Bocage de textos que não escreveu poderá ser criticamente analisada se olharmos para o fenómeno apócrifo tomando-o como uma manifestação do impacto num cânone literário e no imaginário de uma nacionalidade e de um universo local – do tipo de processo que Bloom, na *Angústia da Influência*, descreve como o efeito de uma “interpretação errada” ou de uma “desleitura” de um poeta considerado forte pela sua posteridade crítica. Esta perspectiva poderá ser criticamente exemplificada se atentarmos ao estudo de Micael Ramon intitulado de “Древняя и Новая Романия” e publicado em 2017, em que se reflecte acerca do impacto do “mito Bocageano” no texto *Bocage*, de Romeu Correia. No artigo de Sousa e Fernandes (2023), sugere-se que a apocrifia poderá ser uma das consequências da constituição do cânone Setecentista, já durante o século seguinte, após o triunfo do liberalismo em Portugal, altura em que Bocage indubitavelmente já seria considerado um poeta forte.

nem todas as edições dialogaram tão pacificamente com Bocage como a de Vitorino Nemésio. Caso se abra a edição d'*Os Sonetos*, com prefácio de Augusto Moreno, de 1937, pode verificar-se uma tentativa feroz de mudar a imagem que se teria de Bocage. Escreve Augusto Moreno que:

A obra de Bocage não corresponde de modo algum ao seu grande talento. Talvez como nenhum outro, êste poeta é exemplo eloquente da acção perniciosa que sôbre os espíritos exercem os transvios de uma educação mal dirigida. Quando paira nas alturas a que era capaz de librar-se o seu estro, dá-nos gemas de peregrina cintilação; quando, pelo contrário, desce a chafurdar na vasa dos atoleiros, dá-nos o lixo que lhe conspurca as composições pornográficas e que irremissivelmente lhe mareou a glória de poeta. Mas o lirismo enternecido, à maneira de Bernardim, ou o sentimento nacional, fremente de ardor patriótico, como o de Camões, de balde se procurará nas suas Rimas. Viveza espontânea, brilho, graça, jovialidade nervosa e impulsiva, isso sim. E até beleza impecável no seu esplendor verbal. Raramente os vôos de alta inspiração poética. Mas grande artista sempre. Se os raptos do estro faltavam, as deficiências eram habilmente supridas pelos recursos da retórica, em que chegava o abuso da anáfora, da símploce e da epanadiplose, que todavia lhe davam grande relevo formal ao verso. (1937: 9)

Esta edição, primeira do Estado Novo, é particularmente interessante porque, ao inserir uma grande quantidade de poemas que assemelham Bocage a um seiscentista melancólico, e afirmar-se como “expurgada de todos os [poemas] compostos em hora infeliz e em que nem a reticência é bastante” (Moreno, 1937: 10), parece anacronizar Bocage. Por anacrónico quero dizer que um leitor que pretendesse ler Bocage em 1937, ao abrir esta edição, teria grande dificuldade a encontrar poemas de índole libertina podendo inclusive convencer-se de que estaria a ler poesia composta no século XVI ou no XVII.

Assim, Augusto Moreno procura, por um lado, paternalmente, “desculpar” Bocage pela redacção de composições consideradas como lixo. Desculpando-o, demonstra, mediante a selecção de *Sonetos*, que existem vários textos de Bocage que se poderiam publicar, abrindo

um precedente para que Bocage pudesse ser editado durante o Estado Novo.⁷

As duas edições de *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas* do Estado Novo, uma foi impressa com o local fictício de Londres, em 1964, afirmando dirigir-se ao mercado livreiro do Brasil, e outra foi impressa em São Paulo, no ano de 1969, vendo alguma circulação em Portugal (Pires, 2017: 30-31). O recurso à clandestinidade para publicar Bocage revela que a popularidade das edições de *Poesias Erótica, Burlescas e Satíricas* era alta, apesar de não existirem edições recentes.

No período actual, embora haja um grande número de antologias de *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, verifica-se um declínio da frequência de publicação de sonetos, assim como parecem evitar-se edições que realcem através do título um conteúdo que remonte excessivamente à cultura clássica. As tentativas do Estado Novo de tornar Bocage um poeta “bem-comportado” parecem ter sido completamente revertidas, e assistimos, neste momento, a um Bocage que é editado e procurado cada vez mais em função dos seus atributos enquanto personagem popular. As publicações que considerarei terem um cariz miscelânico divergem bastante, no Período Democrático, das publicações do mesmo género das décadas anteriores. Na ausência da censura, as antologias capacitam-se no sentido de poderem expressar uma visão de Bocage mais diversificada, combinando textos que não podiam ser combinados num mesmo projecto.

Por outro lado, pode verificar-se que a publicação de antologias exclusivamente eróticas, iniciada no ano de 2003, poderá ser interpretada como representativa de um desinteresse pelas poesias burlescas e satíricas, ou pelo menos, como representativa de um interesse muito superior pelas poesias eróticas. Este tipo de fenómeno poderá

7. Augusto Moreno nasceu em 1870 e era oficial da Ordem de Instrução Pública, aquando da publicação dos *Sonetos*. Era uma pessoa influente que conhecia as edições de fim de século XIX e do início do século XX, possuindo muito provavelmente algumas cópias de antologias de poesia de Bocage. A importância da sua palavra terá, a meu ver, permitido que surgissem tantas edições da obra de Bocage durante o Estado Novo. Penso também que não haver possibilidade de editar um Bocage erótico terá contribuído para que aparecessem edições com um carácter ainda mais diversificado que incluí no grupo de miscelânia, tendo também contribuído para que aparecessem as primeiras edições explicitamente antológicas. Neste período, além de edições de sonetos, e das duas edições de *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, o povo português tinha acesso a duas antologias, a poemas burlescos que não fossem considerados demasiado indecorosos e a edições de *Lírica* que incluíssem sátiras, epístolas, sonetos, odes etc.

ter uma justificação parcialmente sociológica: o erótico tem sido, nestes últimos 20 anos, alvo de considerações de ordem política, social e filosófica que levaram a um aumento considerável da tolerância das sociedades ocidentais para com os vários géneros de expressão pública de erotismo.⁸

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt (2003). *Amor Líquido*. Lisboa: Relógio de Água.
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du (2008). *Bocage: Obra Completa*. Vol. I. Edição de Daniel Pires. Lisboa: Edições Caixotim.
- Marnoto, Rita (2010). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Coleção dirigida por Carlos Reis. Volume IV. Lisboa: Verbo.
- Moreno, Augusto (1937). “Bocage”. In *Os Sonetos*. Porto: Editora Educação Nacional, pp. 5-10.
- Nemésio, Vitorino (1970). “A poesia de Bocage”. In *Bocage. Poesias Várias*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, pp. 5-34.
- Pires, Daniel (2019). *Bocage ou o elogio da inquietude*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2017). “Estudo Introdutório”. In *Obras Completas de Bocage: Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas de Manuel Maria Barbosa de Bocage*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 5-39.
- ____ (2010). “Bocage anedótico”. In *Anedotas do Bocage*. Lisboa: Nova Veja, Lda., pp. 11-13.

8. Consciente de que estudar sociologicamente o erotismo do século XXI, por si, geraria um trabalho demasiado complexo e demasiado afastado dos objectivos deste trabalho, proponho por contornos leves justificar a possibilidade que levanto, recorrendo à proposta de Zygmunt Bauman. De acordo com Bauman, no seu *Amor Líquido*, o erotismo do século XXI corresponde a uma desunião entre o prazer carnal (sexo) e o prazer espiritual (amor pela paternidade, amor pelo outro), condicionada por uma racionalidade que “[n]os compromissos duradouros [...] vê opressão; na união permanente percebe uma dependência incapacitante”. Cf. Bauman (2003: 67). Esta frisão, associada a um desejo de “sexo livre”, ou “sexo pelo sexo”, parece aumentar “o isolamento do sexo em relação a outros domínios da vida privada”. Cf. Bauman (2003: 67). Esta liberdade, que aparece ao longo do livro como um tipo de “amor líquido”, é prontamente associada às ideias de consumismo e de mercado. Cf. Bauman (2003: 72, 81-101). A meu ver, a associação terá particular relevância para o presente artigo, pois um erotismo simultaneamente associado aos conceitos de liberdade e consumismo está na génese de uma procura, em regime de rotatividade, de experiências eróticas variadas e quantitativamente diversificadas. Como Zygmunt Bauman diz: “Quando a qualidade decepciona, procura-se a salvação na quantidade” (cf. 2003: 81). A edição de volumes de poesia, exclusivamente erótica, parece-me poder ser vista como um exemplo da individualização do erotismo em relação aos outros géneros, e como uma tentativa de suprir uma preexistente busca por erotismo.

- ____ (2008). “Introdução”. In *Bocage: Obra Completa*, volume I. Lisboa: Edições Caixotim, pp. IX-XXXV.
- Pires, Maria da Natividade (1995). “Antologia”. *Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 1, cols. 322-323.
- Reis, Carlos (2014). “Pessoas de livro: figuração e sobrevida de personagem”. *Estudos Literários*, 4: 43-68.
- Sousa, Rui (2016). “Leituras Surreal-Abjeccionistas de Bocage”. *A Ideia. Revista de Cultura Libertária*. 19(77/78/79): 228-234.
- Sousa, Rui Daniel do Nascimento e. (2019). *Do Libertino: Revisões de um Conceito Através do Caso de Luiz Pacheco*. Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no Ramo de Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Portugueses.

ANEXO I. Tabela de edições

*Data do Depósito Legal

Antologias de Bocage: 1901-2020		
Ano	Título	Editora/Seccionador
19??	<i>Bocage. Contendo Muitas Poesias, Satyras, Anecdotas e Improvisos do Egregio Poeta</i>	Empreza Litteraria Universal / Thomaz da Fonseca
1901	<i>Poesias Eroticas, Burlescas e Satyricas</i>	s. n.
1905	<i>No Centenario do Immortal Bocage Biografia-Sonetos-Anecdotas-Glosas-Epigrammas e Fabulas Atribuidas ao Poeta</i>	Livraria Economica de Frederico Napoleão da Victoria
1907	<i>Bocage, Idyllios, Cançonetas e Canções</i>	Biblioteca Universal antiga e moderna
1907	<i>Poesias Eroticas, Burlescas e Satyricas</i>	s. n.
1907	<i>Poesias Eroticas, Burlescas e Satyricas</i>	s. n.
1908	<i>Bocage. O Livro Dos Sonetos</i>	Biblioteca Universal antiga e moderna
1911	<i>Poesias Eroticas, Burlescas e Satíricas</i>	Escriba
1915	<i>Poesias Eroticas, Burlescas e Satyricas, Não Comprehendidas em Varias Edições das Obras Deste Poeta</i>	s. n.
1915	<i>Sonetos</i>	Empreza Litteraria Fluminense / Santos & Vieira
1921	<i>Sonetos Escolhidos</i>	Delta

Representações de Bocage em antologias dos séculos XX e XXI (1901-2020)

Antologias de Bocage: 1901-2020		
Ano	Título	Editora/Seleccionador
1926	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	s. n.
193?	<i>Sonetos</i>	H. Schmidt e C. Günther
1932	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satyricas</i>	Galante
1937	<i>Os Sonetos</i>	Editora Educação Nacional / Augusto Moreno
1940	<i>Sonetos de Bocage</i>	Bertrand
1943	<i>Bocage Poesias</i>	Editora Sá da Costa / Selecção Prefácio e Notas pelo Professor Guerreiro Murta
1947	<i>Sonetos de Bocage</i>	Typographia do Orfanato Municipal de Setúbal
1960	<i>Bocage Sonetos</i>	Europa-America
1961	<i>Bocage Sonetos</i>	Livraria Clássica Editora / Vitorino Nemésio
1964	<i>Poesias Erotica, Burlescas e Satyricas</i>	s. n.
1966	<i>Líricas e Sátiras de Bocage</i>	Editorial Domingos Barreira / Joaquim Ferreira
1966	<i>Bocage Antologia de Homenagem Nacional, Centenário.</i>	Edição da Junta Distrital de Setúbal
1969	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Editora Escriba
197?	<i>Apólogos, Adivinhações e Epigramas</i>	Europa-America
1970*	<i>Poesias Selectas</i>	Editorial Domingos Barreira / Augusto Pires de Lima
1972	<i>Antologia Poetica</i>	Editorial Verbo / Esther de Lemos
1972	<i>Poesias</i>	Círculo de Leitores
1975	<i>Sonetos de Bocage</i>	Livros Unibolso / Hernani Cidade
1978	<i>Bocage Sonetos</i>	Livraria Clássica Editora / Vitorino Nemésio
1978	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Seara Nova / Margarida Bahona
1979	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Mocho
1982*	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	SOPUL
1983*	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Anagrama
1984*	<i>Poesias Erótica, Burlescas e Satíricas</i>	Marujo
1985	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Orfeu

PENSAR AS ANTOLOGIAS DE POESIA EM PORTUGAL

Antologias de Bocage: 1901-2020		
Ano	Título	Editora/Seleccionador
1985	<i>Bocage Antologia Poética</i>	Editora Ulisseia / Maria Antónia C. Mourão e Maria Fernanda P. Antunes
1985	<i>Obras Escolhidas de Bocage</i>	Círculo de Leitores / Hernâni
1985	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Orfeu
1986	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Dinalivro
1988	<i>Lirika</i>	Kudojstvennaia Literaturata
1991	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Editora revista e livros
1991*	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Publicações Europa-América / Francisco Lyon Castro
1992	<i>Poesias de Bocage</i>	Editorial Comunicação / Margarida Barahona
1998	<i>Palavras de Bocage</i>	Lyon Multimédia Edições
1998	<i>Sonetos de Bocage</i>	Europa-America
1999	<i>Lettres des demoiselles Olinde et Alzire</i>	L'escampette / Bernard Martocq
2000	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Sistema J. Lda
2000	<i>Introdução à Leitura De Bocage</i>	Edições Sebenta / Maria José Barbosa
2003	<i>Bocage Poesia Erótica</i>	Dom Quixote / Pinto do Amaral.
2004	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Mensagem
2005	<i>13 Sonetos de Bocage.</i>	Campo das Letras. / Severino
2006	<i>O Eterno Irreverente</i>	Fronteira do Caos Editores
2010	<i>Bocage. Antologia Poética</i>	Faktoria de Livros / Carlos Nogueira
2011	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	A bela e o monstro Edições, Lda.
2011	<i>Citações e Pensamentos de Manuel Maria du Bocage</i>	Casa das Letras / Paulo Neves da Silva
2012	<i>Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas</i>	Clássicos Zéfiro
2014	<i>Sonetos Eróticos</i>	Chiado Editora
2015	<i>Bocage Reconhecido</i>	Junta de Freguesia de Santa Maria Maior / Maria Antónia Oliveira
2016	<i>Sonetos, Sátiras y Epístolas: Antologia Poética</i>	Eneida / Carlos Clementso n
2017	<i>Bocage Poesia Erótica</i>	Altheia Editores & Expresso / Maria João Vieira

Pessoa, antologista e auto-antologista

Jerónimo Pizarro

Universidad de los Andes

Abstract: Over the years, Fernando Pessoa took on different tasks in the creation of his work, in close connection with a reading of Portuguese and international literature. One of the least explored facets of this effort, involving the different roles assumed by Pessoa—author, editor, translator...—, is that of anthologist. Indeed, Pessoa devised a series of more or less megalomaniacal anthologies, of different natures and with different critical and editorial objectives. In this text, we discuss some examples of these projects and some cases in which they became or could become significant editorial realities. Then, an equally decisive facet is addressed: the way in which Pessoa was elaborating successive proposals for the organization of his orthonymic work, with a view, among other objectives, to the elaboration of an anthology with the title *Cancioneiro*.

Keywords: Fernando Pessoa; Anthologies; Anthologist; Orthonymic poems; Songbook.

Fernando Pessoa foi editor e auto-editor, atendendo a que, por exemplo, editou textos próprios e alheios nas duas revistas que cofundou, *Orpheu* e *Athena*; tradutor e auto-tradutor, levando em conta, por exemplo, as traduções e auto-traduções de Edgar Allan Poe ou d'O *Marinheiro*, respectivamente; mas também foi antologista e auto-antologista, considerando que co-organizou com António Botto, por exemplo, a *Antologia de Poemas Portugueses Modernos* (1944 [1929]) e ao facto de ter revelado, das obras ortónimas e heterónimas, apenas alguns poemas e prosas, insistindo, até, como frisa João Dionísio, em republicar textos já publicados em vez de “pescar” alguns inéditos:

Em relação aos seus próprios textos, a orientação favorável à parte da obra publicada também se nota em carta ao mesmo Gaspar Simões de alguns anos antes. A 6 de dezembro de 1929 refere-se à hipótese de colaborar numa antologia dos seus poemas nestes termos: “Sobre a ‘Anthologia’ está de pé, firme, dada, a minha autorização; acho preferível não inserir ineditos, mas, se fazem empenho nisso, posso pescar alguns, porventura aceitáveis, no poço da minha indiferença por mim mesmo”. (Dionísio, 2021: 28; cf. passagem da carta, em Pessoa, 1998: 109)

A “Antologia” nunca se publicou, mas é interessante o diálogo de Pessoa com os directores da *presença* sobre este e outros projectos, como o de publicar as *Obras* de Mário de Sá-Carneiro, excluindo algumas.

Ora, do editor já sabemos alguma coisa e até foi publicada uma série – que podia ter sido alargada – intitulada “Pessoa Editor” (Lisboa: Guimarães, 2009-2011). Esta série contém dez títulos e foi orientada de acordo com um plano editorial de mais de 50 títulos (cf. Pessoa, 1986: 159-161; BNP/E3, 137A-21, 22 e 24).

- I. Mário de Sá-Carneiro, *Indícios de Ouro* (Nov., 2009)
- II. Nicolò Machiavelli, *O Príncipe* (Nov., 2009)
- III. Fernando Pessoa, *Poemas Ingleses* (Jan., 2010)
- IV. Raul Leal, *Sodoma Divinizada* (Fev., 2010)
- V. José de Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro* (Mar., 2010)
- VI. Bandarra, *Trovas* (Jul., 2010)
- VII. Antero de Quental, *Sonetos Completos* (Nov., 2010)
- VIII. António Botto, *Canções* (Nov., 2010)
- IX. William Shakespeare, *A Tormenta* (Mar., 2011)
- X. Edgar Allan Poe, *Principais Poemas* (Ab., 2011)

Mas do auto-editor sabemos pouco ou há poucos estudos críticos.

Do tradutor e do auto-tradutor já sabemos também alguma coisa,¹ embora recentemente, e quando já pensávamos ter atingido uma visão mais panorâmica destes campos, tivesse surgido uma tradução desconhecida da peça *Abel e Caim* (1917), de Afonso Gaio, descoberta por Carlos Pittella (2021).

1. Para além do livro hoje clássico de Arnaldo Saraiva (1996), de algumas teses pioneiras (Baptista, 1990; Santos, 1996) e de alguns artigos (Figueiredo, 2005; Miraglia, 2007; Fischer, 2012), veja-se o recente *special issue* da revista *The Translator*, editado por Pizarro e Medeiros (2021).

Mas do antologista e auto-antologista, como do auto-editor, sabemos porventura pouco, não porque desconheçamos alguns projectos de antologia – embora esta seja, por vezes, uma razão –, mas porque faltam estudos e porque os planos, esquemas e projectos pessoais, se têm ajudado a estruturar algumas obras (as *Obras de Jean Seul de Méluet*, por exemplo), nem sempre têm informado plenamente a construção de certos títulos (*Cancioneiro*, por exemplo²), nem têm inspirado séries como Pessoa Editor. Hoje ainda é possível sonhar com ver cumpridos, um dia, alguns dos planos editoriais pessoais, quer os referentes a outros autores (e já não digo os fictícios, como Jean Seul) quer os referentes a si próprio. Não é que este sonho não tenha sido já realizado, em parte, mas a minha impressão é de que os planos pessoais ainda poderiam inspirar muitos novos projectos editoriais.

Pessoa, leitor de antologias – por exemplo, de *Sonnets of this Century* (with a critical introduction on the sonnet by William Sharp; cf. Pittella, 2017) –; Pessoa, autor de selectas – por exemplo, de *Provérbios Portugueses* (cf. Pessoa, 2010) –; Pessoa, enfim, tradutor (Saraiva, 1996), educador (Azevedo, 1996) e empreendedor (Ferreira, 2005), e que, para além de tantas outras coisas, idealizou diversas antologias próprias e alheias.

Vamos por partes. Para começar, gostaria de lembrar o primeiro capítulo de *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida* (2017), essa espécie de antologia de lições pessoais. Escrevem os autores:

Fernando Pessoa foi um apaixonado por antologias. Uma breve pesquisa pela biblioteca particular do poeta oferece provas dessa paixão, que abrangia diversas tradições literárias, por exemplo: inglês (*The Hundred Best Poems in the English Language*, 1903-4); francês (*Chansons Gai-lardes*, 1910) e grego (*The Greek Anthology*, 1916-8). Há inclusive vestígio de uma antologia alemã, hoje perdida. E há antologias para além da poesia: de profecias (*Shadows Cast Before*, c. 1918) e de referências à reencarnação (*The Ring of Return*, 1927).

A paixão antológica do poeta não foi só passiva, mas também ativa. Pessoa vislumbrou compilações de poemas ingleses [figs. 1 e 2], uma antologia de “Melhores poesias lyricas da lingua portugueza” [fig. 3] [...]

2. Vejam-se, por exemplo: *Cancioneiro: poèmes 1911-1935* (Paris: Christian Bourgois, 1988) e *Cancioneiro: Uma Antologia* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2013), ou as secções intituladas “cancioneiro” dentro de algumas *Obras Poéticas*, quer a da Aguilar, de 1960, quer outras posteriores.

No espólio pessoano, conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), não só há uma abundância de documentos sobre os mais diversos tipos de antologias sonhadas pelo poeta, mas também instruções sobre como preparar uma antologia! [figs. 4 e 5]

Pessoa explica que qualquer um pode antologizar poemas, mas que a sua intenção ao propor um método está em considerar categorias diferentes das clássicas (dramática, épica, lírica etc.). O poeta ensina que, além de divisões tradicionais, segundo forma e essência, a poesia poderia ser classificada segundo os seus objetos de inspiração (natureza, amor etc.). (Pittella e Pizarro, 2017: 19-20)

O material é vasto e a questão pragmática passa por listar os muitos projectos antológicos e por criar um plano editorial como esse de mais cinquenta itens que fez possível a série “Pessoa Editor”. Isto permitiria concretizar planos pessoanos de forma póstuma, reconhecendo, na escolha, a autoria intelectual do escritor português.

Ora, assim como eu gostaria de ler um livro intitulado *Melhores Poesias Líricas da Língua Portuguesa*, com selecção de Fernando Pessoa – o qual permitiria discutir a forma em que Pessoa criou uma tradição para si e para os leitores da sua obra –, também apreciaria ler um livro intitulado *Cancioneiro*, por exemplo, não com a escolha de poemas ortónimos dos editores do volume, mas com a que o próprio Pessoa imaginou, para, pelo menos, confrontar os poemas de que Pessoa mais se lembrava de cor com aqueles hoje mais canonizados.

Este último livro talvez não passe de uma curiosidade e Rui Sousa, quando preparou a sua antologia poética de Pessoa (2019) para a Livraria Lello, achou que ficar pelos poemas elencados por Pessoa em certas listas não era operativo, pelo menos não nessa altura, passados mais de oitenta anos, com uma visão histórica da obra pessoana posterior a 1935. Mas o que sabemos de Pessoa enquanto auto-antologista e autor das suas auto-antologias, independentemente de publicarmos ou não, um dia, um livro ou vários seguindo os seus planos?

Poderíamos recuar mais, mas permitam-me começar pelo dia triunfal e os heterónimos. De Álvaro de Campos, Pessoa não publicou as odes todas do projecto de livro *Arco de Triunpho*, poemas extensos que podiam ter, como abertura, um “Prefacio-Manifesto” do próprio Campos (Pizarro, 2015). De facto, nunca publicou esse livro e daí que seja tão variável ainda o cânone textual de odes como “Saudação a Walt Whitman”, por exemplo. De Ricardo Reis, Pessoa não deu a

conhecer as *Odes* todas nem os livros todos em que imaginou dividir essas odes, mas tão-só 20 odes de um livro I em outubro de 1924 na *Athena*. Não foi Pessoa que publicou um poema ricardiano que depois se tornou célebre e que marcou muito José Saramago – o dos jogadores de xadrez (cf. “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”; Pessoa, 2016b: 106-109), mas a *Ática*, em 1946. De Alberto Caeiro, Pessoa não revelou o ciclo poético completo de *O Guardador de Rebanhos*, mas uma “escolha” desse conjunto em Janeiro de 1925, no número 4 da revista *Athena*. Não tivesse publicado mais tarde, e deixar significativamente de fora dessa escolha, o poema do menino Jesus (cf. “Num meio-dia de fim de Primavera”; Pessoa, 2016a: 41-46), e esse poema poderia ser mais um que a posteridade, e não Pessoa, teria resgatado.

Que de um mesmo conjunto Pessoa tivesse publicado alguns poemas e outros não, pode tornar mais complexa a distinção que João Dionísio propõe estabelecer entre “o conjunto de textos publicados em vida pelo autor e por ele devidamente controlados até ao momento da publicação” (Dionísio, 2007: 357; 2021a: 27) e aqueles que o não foram e que, alegadamente, mereceriam outro tratamento editorial. Afinal, resultaria curioso ter uns poemas d’*O Guardador*, por exemplo, transcritos linearmente e outros topograficamente. Mas claro que esta, como outras, é uma opção editorial.

Mas o facto de um autor fazer “escolhas” e ser selectivo, não o faz um antologista, necessariamente. Antes de avançar, talvez convenha lembrar uma ideia esboçada nesse texto inacabado acima referido (Pittella e Pizarro, 2017: 24-27 [figs. 4 e 5]; BNP/E3, 142-1^r e 142-1^v), segundo o qual um antologista pode propor novas categorias críticas. Neste sentido, pode ser mais relevante uma antologia de poemas dramáticos, por exemplo, tendo em consideração que junta a lírica e o drama, do que uma de poesia lírica ou uma de poesia dramática, por separado. Contudo, Pessoa deixou essa ideia em esboço e tal ideia não parece a mais adequada para definir o que faz um antologista ou para estabelecer diferentes tipos de antologistas.

A meu ver, um antologista é um bom leitor, um bom editor (tal como Pessoa), que “afina e desvia” a nossa percepção de uma obra ou de um conjunto de obras, ou que cria selectas para dar a conhecer o que de certos lugares ou épocas não se conhece bem num determinado lugar e numa determinada época. Neste sentido, um antologista forte, isto é, um que não se limite a reproduzir outros textos já antologados e mais ou menos nas mesmas sequências, é um que nos

faz valorar textos antes menos valorados (ou simplesmente desconhecidos) e que sabe colocar a literatura, que é um grande diálogo, num diálogo ainda maior, quer com a tradição do seu país quer com várias tradições nacionais ou, também, com uma e com outras. Há antologistas, como Natália Correia (*Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, 1966), que deram visibilidade a um certo tipo de escritos; há antologistas, como Rosa Maria Martelo (*Poesia Dialogante*, 2020), que, fundamentalmente, escolheram aqueles textos, no âmbito da poesia portuguesa, que dialogam uns com os outros.

Como acontece no caso de uma biblioteca ou de uma edição de textos, no de uma antologia existe a necessidade de incluir e de excluir certos textos; aquilo que nem sempre existe, ou não existe de forma declarada, é uma série de critérios de inclusão e exclusão, para além do gosto e das preferências do antologista. O interessante é que uma antologia de textos costuma ser uma forma de conhecer uma série de escritos, mas também os fins, as teorias, as expectativas de quem fez a antologia.

Vejamos algumas das antologias que Pessoa idealizou e alguns dos casos em que podemos admitir que Pessoa se auto-antologiou (ou antologiou os seus *corpora*), para pensar Pessoa enquanto antologista e auto-antologista, sendo que, nesta ocasião, interessa-me mais o segundo estatuto. Afinal, Pessoa foi muito consciente da relação existente entre posteridade e concisão: em *Erostratus*, esse ensaio tardio sobre a celebridade literária, escreve:

Posterity, says Faguet, likes only concise writers: *la postérité n'aime que les écrivains concis*. Men will ever read, even though with trouble, the immediate temporal for what private interest, so to speak, there may be in it for them. [...] But the past will appeal to them only by perfection and brevity. [...]

Fame, in respect of the lesser poets and the lesser prose writers, will narrow down from anthology to anthology. In a hundred years from now it will be impossible to issue a complete edition of Byron, or of Shelley or of Goethe the poet or Hugo. Even modern selections from them will be further pared down by the stress and storm (?) of time: the hundred pages in which we now know Wordsworth to any purpose will become fifty; the fifty in which we know Coleridge will perhaps be no more than ten. Every nation will have its great fundamental books and one or two anthologies of the rest. Competition among the dead

is more terrible than competition among the living; the dead are more.
(Pessoa, 1967: 204; BNP/E3, 19-59^r)

E ainda, noutra passagem:

Each of us has perhaps much to say, but there is little to say about that much. Posterity wants us to be short and precise. Faguet says excellently that posterity likes only short writers.

Variety is the only excuse for abundance. No man should leave twenty different books unless he can write like twenty different men. Victor Hugo's works fill fifty large volumes, yet each volume, each page almost, contain all Victor Hugo. The other papers add up as pages, not as genius. There was in him no productivity, but prolixity. He wasted his time as a genius, however little he may have wasted it as a writer. Goethe's judgement on him remains supreme, early as it was given, and a great lesson to all artists: "he should write less and work more", he said. This is, in its distinction between real work, which is non-extended, and fictitious work which takes up space—for pages are no more than space—one of the great critical sayings of the world.

If he can write like twenty different men, he is twenty different men, however that may be, and his twenty books are in order. (Pessoa, 1967: 208-209; BNP/E3, 19-61^r)

Na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa (Pizarro, Ferrari e Cardillo, 2010; cf. <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/>), encontra-se o livro a partir do qual Pessoa glosa a frase de Émile Faguet: "Aux yeux de la postérité, qui n'aime que les écrivains concis, George Sand aura un grand tort: elle aime à parler" (*Dix-neuvième siècle: études littéraires*. Paris: Lecéne, Oudin et Cie., 1894, p. 408; CFP 8-181). E esta frase lembra uma definição notável que se encontra num trecho do *Livro do Desassossego*: a "concisão" seria, segundo o autor do *Livro*, "a luxúria do pensamento" (Pessoa, 2017: 16 e 312).

Acredito que Pessoa, ou um certo Pessoa (o ricardiano, por exemplo), tenha procurado essa luxúria na própria escrita. Mas também enquanto antologista e auto-antologista? Talvez. Por um lado, temos o Pessoa que declara "Eu sou uma antologia" (Pessoa, 2013), em termos criativos e ontológicos, mas que, em vida, de 136 autores fictícios, deu a conhecer apenas (pela ordem de entrada em cena): Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Bernardo Soares e António Mora. Por outro, temos o Pessoa que sonhou antologias, próprias e alheias, muitíssimo abrangentes e pouco concisas (como tantos projectos

peessoanos...). Ora, também convém não esquecer que Pessoa, em vida, publicou apenas algumas *plaquettes* e um livro (*Mensagem*, 1934), para além de diversos textos avulsos, e que foi conciso no que deu a conhecer (três rubaiyat entre muitas dezenas deles; dez trechos do *Livro* entre centenas deles).

Enfim. Vejamos algumas propostas do antologista. Uma que não classifica dentro das concisas é, precisamente, uma intitulada “Anthologia Geral”. Tem a cota 48-55, e não 48B-55, como aparece em *Fernando Pessoa, Educador* (Azevedo, 1996: 489), um livro em que figuram transcritos muitos e interessantes projectos de antologias.

Anthologia Geral.

- Poesia hindú. e prosa (?)
 — chinesa.
 — persa.
 — japoneza.
 — hebraica. (in “anthologia
 antiga” só - ?)
 — grega. antiga” só - ?
 — romana.
 — arabe.
 — assyria (?).

Abrange desde o Rig-Vêda ao
 Symbolismo moderno.
 Or in the original languages, w[ith]
 translations, all? –
 Or several anthologies of the langua-
 ges (modern) – lang. = dead languages
 being translated in all the others.

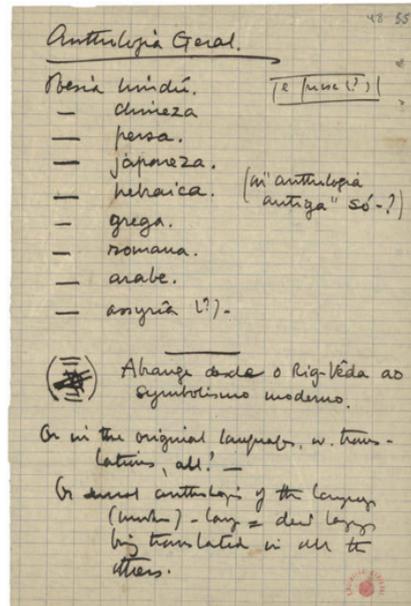


Fig. 1. *Anthologia Geral* (BNP/E3, 48-55; colecção particular, hoje num arquivo do Porto; <https://fims.up.pt/>).

Também não me parecem exactamente sucintas as propostas antológicas da Empresa Íbis (Azevedo, 1996: 464-467), nem o plano de uma “Bibliotheca Portugueza” (Azevedo, 1996: 467-468), nem outros projectos afins. Pessoa até sonhou com uma “Encyclopedia Portugueza” (Azevedo, 1996: 500)! São poucos os projectos breves e talvez porque estes não passaram de um primeiro esboço e porque faltou maior pesquisa. Transcrevo um:

Anthologia gongorica

precedida de uma
Apologia do Gongorismo.

Manuel da Veiga.
Jeronymo Bahia.

Manuel da Veiga.
Laura de Anfriso.

Phenix Renascida

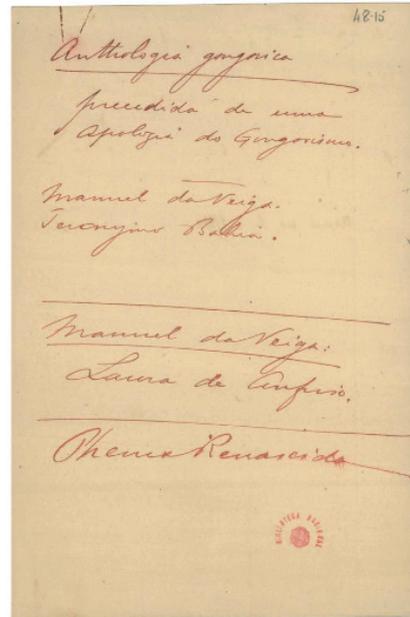


Fig. 2. *Anthologia gongorica*, (BNP/E3, 48-15; coleção particular, hoje num arquivo do Porto; <https://fims.up.pt/>).

Entre os textos que Pessoa projectou e nunca escreveu, e eu teria adorado ler, figura essa “Apologia do gongorismo” (48-15^r).

Do antologista, em geral prolixo, passo para o auto-antologista ou auto-compiler (a fronteira não é clara) da sua própria poesia, isto é, a que em 1928 denominou “ortónima” (na “Tábua Bibliográfica”; cf. Pizarro, 2018: 63 *et seq.*). Essa poesia devia ter conformado um livro ou uma série de livros sob o título geral *Cancioneiro*. Dois são os testemunhos mais tardios e desenvolvidos que conheço desse projecto, que numa primeira fase ainda era pequeno:

CANCIONEIRO

1. “Treme em luz a água”.
2. Là-Bas.
3. “Sylphos ou gnomos tocam?”
4. Minuete Invisível.
5. Realejo.
6. Aria Incerta.
7. Pierrot Bebado.
8. Saudade Dada.
9. “Dorme, creança, dorme.”
10. Canção de Outomno.
11. □

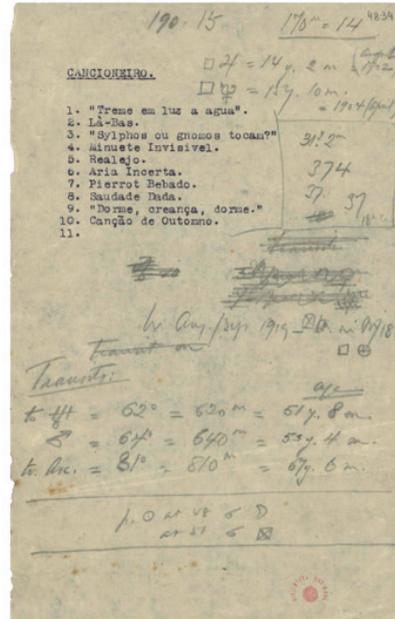
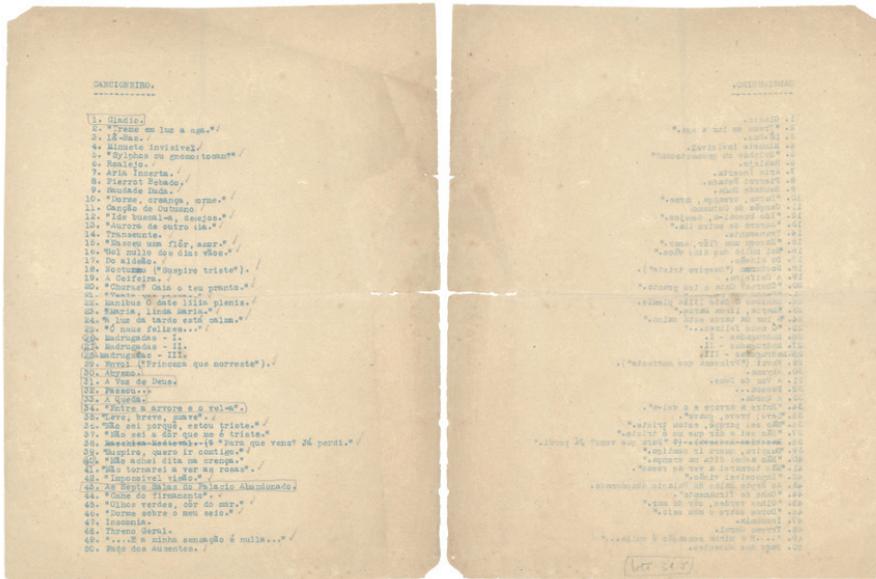


Fig. 3. Cancioneiro (BNP/E3, 48-34; coleção particular, hoje num arquivo do Porto; <https://fims.up.pt/>).

No verso, a folha 48-34 também foi aproveitada para esboçar a lápiss uns cálculos astrológicos referentes ao “Kaiser” Guilherme ii da Alemanha, uma figura sobre a qual Pessoa fez diversos mapas, cálculos e vaticínios de índole astrológica, alguns entre 1915 e 1916 (cf. Pessoa, 2011: 158-165).

Os dois testemunhos mais tardios são os seguintes: o que se encontra numa folha conservada numa coleção particular (Pizarro, 2017b: 444 *et seq.*) e o que figura numa folha à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E3, 48-39):



Figs. 4 e 5. *Cancioneiro*.

CANCIONEIRO.

1. Gladio.
2. "Treme em luz a agua." ✓
3. Là-Bas. ✓
4. Minuete invisível.
5. "Sylphos ou gnomos tocam?" ✓
6. Realejo. ✓
7. Aria Incerta. ✓
8. Pierrot Bebado. ✓
9. Saudade Dada. ✓
10. "Dorme, creança, dorme." ✓
11. Canção de Outomno³. ✓
12. "Ide buscal-a, desejos." ✓
13. "Aurora de outro dia." ✓
14. Transeunte. ✓
15. "Nasceu uma flôr, amor." ✓
16. "Sol nullo dos dias vãos." ✓
17. Do aldeão. ✓
18. Nocturno ("Suspiro triste"). ✓
19. A Ceifeira. ✓
20. "Choras? Caia o teu pranto." ✓
21. "Vento que passas." ✓
22. Manibus O date lilia plenis. ✓
23. "Maria, linda Maria." ✓
24. "A luz da tarde está calma." ✓
25. "Ó naus felizes..." ✓

26. Madrugadas – I.
27. Madrugadas – II.
28. Madrugadas – III.
29. Envoi ("Princeza que morreste"). ✓
30. Abysmo.
31. A Voz de Deus.
32. Passou...
33. A Queda.
34. "Entre a arvore e o vel-a." ✓
35. "Leve, breve, suave." ✓
36. "Não sei porquê, estou triste." ✓
37. "Não sei a dôr que me é triste."
38. Bacchica Medieval. († "Para que vens? Já perdi." ✓
39. "Suspiro, quero ir contigo." ✓
40. "Não achei dita na crença."
41. "Não tornarei a ver as rosas." ✓
42. "Impossível visão." ✓
43. As Septe Salas do Palacio Abandonado.
44. "Cahe do firmamento." ✓
45. "Olhos verdes, côr do mar." ✓
46. "Dorme sobre o meu scio." ✓
47. Insomnia.
48. Threno Geral.
49. "...E a minha⁴ sensação é nulla..." ✓
50. Fado dos Ausentes. ✓

3. Outumno] *no original*.
 4.E a minha] *no original*.

Este é o estudo detalhado da lista já transcrita, indicando a data de cada poema e a sua localização no espólio pessoano. Surpreende, sendo a lista provavelmente do início da década de 1930, que nenhum poema seja posterior a 1921:

	Data	Cota(s)
1. Gladio [“Deu-me Deus o Seu Gladio”]	21-vii-1913	57-40, 121-1, 121-2 ⁵
2. “Treme em luz a agua”	21-vi-1913	16-37, 117-36
3. Lâ-bas [“Dorme emquanto eu velo”]	11/12-vii-1912	39-21, 117-28, 117-29
4. Minuete invisível [“Ellas são vaporosas”]	c. 1-v-1915	42-19, 117-13
5. “Sylphos ou gnomos tocam?”	25-ix-1914	16-25 a 16-28
6. Realejo [“Pobre velha música”]	12-v-1913	40-30, 117-26, 117-27
7. Aria incerta [“Trila na noite uma flauta”]	19-v-1913	57-25, 117-32
8. Pierrot bebado [“Nas ruas da feira”]	17-viii-1914	117-11, 117-12
9. Saudade dada [“Em horas inda louras”]	c. 1917	117-9, 117-10
10. “Dorme, creança, dorme”	27-i-1909	34-26 ⁶
11. Canção de Outomno [“No amarellecer”]	1-xii-1909	35-41, 65-69 ⁷
12. “Ide buscal-a, desejos”	15-xi-1908	34-6, 66A-43
13. “Aurora d’outro dia”	15-v-1910	36-32 ⁸
14. Transeunte [“Ouço tocar um piano”]	21-viii-1921 ⁹	42-23, 42-46, 59-8
15. Folha cahida [“Nasceu uma flôr, amor”]	15-vii-1910	56-58
16. “Sol nullo dos dias vãos”	Janeiro, 1920	117-30, 117-31
17. O aldeão [“Ó sino da minha aldeia”] ¹⁰	8-iv-1911	119-11, 117-21 a 117-23
18. Nocturno ¹¹ [“Suspiro triste”]	15-v-1910	36-33 e 36-34
19. A ceifeira [“Ella canta, pobre ceifeira”]	1-xii-1914	117-42
20. “Choras? Caia o teu pranto” ¹²	31-xii-1908	34-25
21. “Vento que passas”	21-viii-1921 ¹³	119-11, 119-12

5. Há também um poema intitulado “Gladio” (“A sombra de todos os luares”), datado de 31-VIII-1915, com a cota 57A-31.

6. Há também um poema que começa [“Dorme, creança, dorme”], datado de 16-III-1934, com a cota 33-20. Mas, em princípio, trata-se deste, intitulado “Nocturno”; veja-se Pessoa (2000: 265).

7. Publicado em *Poesia 1931-1935 e Não Datada* (Pessoa, 2006b: 491), dado que as editoras não localizaram o primeiro testemunho, o qual ostenta a data indicada.

8. Publicado em Pizarro (2017a: 450).

9. Sobre a datação deste poema, veja-se Pessoa (2001: 272-273).

10. O título de um testemunho dactilografado, BNP/E3, 117-23, é “O aldeão”. Na folha cotada 119-11, lê-se: “Da m[inha] aldeia é como quem diz, isto é, como quem mente. Nasci num 4.º andar do Largo de S. Carlos, em Lisboa, dois andares por [a] cima de onde o C[entro] E[leitoral] R[epublicano] ainda não estava. Teve este aldeísmo o meu nascimento”.

11. Este título não figura no manuscrito conhecido; cf. BNP/E3, 48F-49.

12. Publicado, por erro de leitura, com o título “Chorar? Caia o teu pranto”, em *Poesias 1902-1917* (Pessoa, 2005b: 40). Cf. BNP/E3, 48F-40.

13. Sobre a datação deste poema, veja-se Pessoa (2001: 271-272).

22. O <i>manibus date lilia plenis</i> ["Cheias..."]	10-i-1913	57-30 ¹⁴
23. "Maria, linda Maria"	19-xi-1908	34-19
24. "A luz da tarde está calma"	29-v-1910	36-38
25. "Ó naus felizes que do mar vago"	10-vi-1910	36-43
26. Madrugadas – I. ["Em toda a noite..."]	14-i-1920	117-40, 117-41
27. Madrugadas – II. ["Manhã dos outros..."]	15-i-1920	117-35
28. Madrugadas – III. ["Com um splendor..."]	15-i-1920	58A-2
29. Envoi ["Princeza que morreste"] ¹⁵	6-xi-1913	41-28
30. Abysmo ["Olho o Tejo, e de tal arte"]	c. 20-i-1913	16-22
31. A voz de Deus ["Brilha uma voz..."]	1-iii-1913	57-33
32. Passou... ["Passou, fóra de quando"]	1-iii-1913	57-33
33. A queda ["Da minha idea-do-mundo"]	c. 8-ii-1913	16-23
34. Braço sem corpo ["Entre a arvore..."]	2-ii-1913	40-1
35. "Leve, breve, suave"	15-i-1920 ¹⁶	117-24, 117-25
36. "Não sei porquê, estou triste"	15-xi-1908	34-13, 65-73 ¹⁷
37. "Não sei a dôr que me é triste" ¹⁸		
38. Manhã ["Para que vens? Já perdi"]	15-xi-1908	34-14
39. Suspiro ["Suspiro, quero ir contigo"]	15-xi-1908	34-8, 34-10
40. "Não achei dita na crença"	28-xii-1908	34-23 ¹⁹
41. "Não tornarei a ver as rosas"	26-ii-1920	144G-30
42. "Impossível visão"	14-i-1917	144Y-22, 144Y-23
43. As sete salas do palacio abandonado	c. 1915	144C-1 a 10, 15 a 17 ²⁰
44. "Cahe do firmamento"	26-x-1919	58-87
45. "Olhos verdes, côr do mar"	c. 1-xii-1909	65-69 ²¹
46. "Dorme sobre o meu seio"	28-x-1909	117-37, 117-38
47. Insomnia ["Insomnia. Ouço o gemido"]	13-viii-1921	59-6
48. Threno ²²	19-xi-1908	56-12
49. Mar. Manhã ["Suavemente..."] ²³	16-xi-1909	16-20
50. Fado dos ausentes ["Ó fado repenicado"]	29-x-1909	56-39

14. Existe um poema anterior, com o mesmo título, datado de 4-i-1913; cf. BNP/E3, 30A-7. Sá-Carneiro refere-se ao poema da lista em carta de 3-II-1913 (Sá-Carneiro, 2015: 74).

15. Também há um "Envoi" que começa "Princeza, se perguntares", sem data (BNP/E3, 34-2).

16. Vejam-se as listas de poemas BNP/E3, 48-38 e 48E-23, onde figura a data deste poema.

17. Publicado em *Poesia 1931-1935 e Não Datada* (Pessoa, 2006b: 491), dado que as editoras não localizaram o primeiro testemunho, isto é, aquele datado. Segundo as listas já citadas, 48-38 e 48E-23, está constituído por dois poemas com o mesmo *incipit*.

18. Poema não localizado.

19. Em *Poesia 1902-1917* lê-se: "Fixamos apenas a parte I de um poema que deveria ser constituído por 4 partes, que ficaram apenas esboçadas" (Pessoa, 2005b: 447). Três partes estão inéditas. O título geral parece ter mudado de "Lyrismos" para "Lágrimas".

20. Constituído por 7 secções e um "Fim". Sobre a datação, veja-se Pessoa (2005a: 339-346; 2005b: 462).

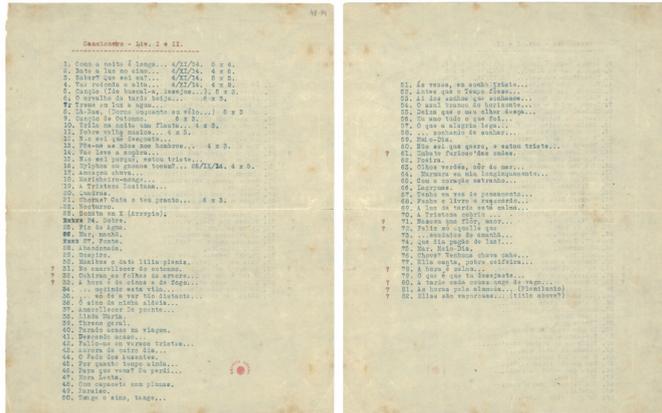
21. Publicado em *Poesia 1931-1935 e Não Datada* (Pessoa, 2006b: 490). Dado que se encontra no mesmo suporte de um testemunho de Canção de Outomno ["No amarellecer do Outomno"], é datável.

22. Se "Threno geral" for "Threno", então deve ser este poema. Figura em pelo menos duas listas: BNP/E3, 48-39 e 144D²-2 a 5.

23. Referido por um dos versos finais: "...E a minha sensação é nulla...".

Hoje conhecemos muitos destes poemas, mas nem todos coincidem com os que Pessoa publicou em vida nem todos correspondem àqueles mais conhecidos.

O segundo projecto, em que *Cancioneiro* já forma dois livros, é o seguinte (48-39):



Figs. 6 e 7. *Cancioneiro – Liv. I e II* (BNP/E3, 48-39).

Cancioneiro – Liv. I e II.

- | | | |
|--|-----------|--------|
| 1. Como a noite é longa... | 4/xi/14. | 5 × 4. |
| 2. Bate a luz no cimo... | 4/xi/14. | 4 × 6. |
| 3. Saber? Que sei eu?... | 4/xi/14. | 5 × 3. |
| 4. Vae redonda e alta... | 4/xi/14. | 4 × 8. |
| 5. Canção (Ide busca-la, desejos...). | | 5 × 3. |
| 6. O orvalho da tarde beija... | | 6 × 3. |
| 7. Treme em luz a agua... | | |
| 8. Là-Bas. (Dorme enquanto eu vélo...) | 5 × 3. | |
| 9. Canção de Outomno. | 6 × 3. | |
| 10. Trila na noite uma flauta... | | 4 × 3. |
| 11. Pobre velha musica... | | 4 × 3. |
| 12. Não sei què desgosta... | | |
| 13. Põe-me as mãos nos hombros... | | 4 × 3. |
| 14. Vae leve a sombra... | | |
| 15. Não sei porquê, estou triste... | | |
| 16. Sylphos ou gnomos tocam?... | 25/ix/14. | 4 × 5. |
| 17. Ameaçou chuva... | | |
| 18. Marinheiro-monge... | | |
| 19. A Tristeza Lusitana... | | |
| 20. Quadras. | | |
| 21. Choras? Caia o teu pranto... | | 6 × 3. |
| 22. Nocturno. | | |
| 23. Sonata em X (Arrepio). | | |

24. Dobre.²⁴
25. Fio de Agua.
26. Mar, manhã.
27. Fonte.²⁵
28. Abandonada.
29. Suspiro.
30. Manibus o date lilia plenis.
- ? 31. No amarellecer do outomno.
- ? 32. Cahiram as folhas da arvore...
- ? 33. A hora é de cinza e de fogo...
34. ... medindo esta vida...
35. ... só de a ver tão distante...
36. Ó sino da minha aldeia...
37. Amarellecer Do poente...
38. Linda Maria.
39. Threno geral.
40. Parado acaso na viagem.
41. Descendo acaso...
42. Fallo-me em versos tristes...
43. Aurora do outro dia...
44. O Fado dos Ausentes.
45. Por quanto tempo ainda...
46. Para que vens? Eu perdi...
47. Hora Lenta.
48. Com capacete com plumas.
49. Paraiso.
50. Tange o sino, tange...
51. Às vezes, em sonho triste...
52. Antes que o Tempo fôsse...
53. Ai dos sonhos que sonhamos...
54. O azul branco do horizonte...
55. Deixa que o meu olhar desça...
56. Eu amo tudo o que foi...
57. O que a alegria lega...
58. ... sonhando de sonhar...²⁶
59. Meio-Dia.
60. Não sei que quero, e estou triste...
- ? 61. Embate furioso das ondas.
62. Poeira.
63. Olhos verdes, côr do mar...
64. Murmura em mim longinquamente...
65. Com o coração estranho...
66. Lagrymas.²⁷

24. <Dobre> 24. Dobre.

25. 27. Fonte.

26. Segundo verso de “Dorme sobre o meu seio”.

27. O poema que figura na folha 34-23 passou por uma mudança de título: de “Lyrismos” para “Lagrimas”.

67. Tenho em vez de pensamento...
 68. Fecho o livro e reaccordo...
 69. A luz da tarde está calma...
 70. A Tristeza cobriu...
 ? 71. Nasceu uma flôr, amor...
 ? 72. Feliz só aquelle que
 73. ...saudades de amanhã...
 74. Que dia pagão de luz!...
 75. Mar. Meio-Dia.
 76. Chove? Nenhuma chuva cahe...
 77. Ella canta, pobre ceifeira...
 ? 78. A hora é calma...
 79. O que é que tu desejuste...
 ? 80. A tarde cada cousa unge de vago...
 ? 81. As horas pela alameda... (Plenilunio)
 ? 82. Ellas são vaporosas... (title above?)²⁸

De cinquenta passamos para oitenta e dois, como se Pessoa fosse um agregador. Como se o projecto desta antologia de poemas ortónimos pudesse crescer, com algumas hesitações, indefinidamente.

Mas estudemos os poemas que, incluídos nesta segunda lista, não constam da primeira.

	Data	Cota(s)
1. Como a noite é longa!	4-ix-1914	16-32
2. Bate a luz no cimo	4-ix-1914	16-32
3. Saber? Que sei eu?	4-ix-1914	16-32
4. Vae redonda e alta	4-ix-1914	16-32 ²⁹
6. Abendlied [“O orvalho da tarde beija”] ³⁰	15-ix-1908	34-7
12. Não sei quê desgosta... ³¹	26-vii-1910 ³²	36-1
13. Miserere Mei [“Põe-me as mãos nos hombros”]	25-vi-1912	39-16, 117-33 e 34 ³³
14. Vae leve a sombra	29-ix-1911	38-35 ³⁴

28. Ver, na lista anterior, “4. Minuete invisível”.

29. Estes primeiros quatro poemas encontram-se na mesma folha. “1.ª publicação: *O Globo*, 28, Lisboa, Agosto 1944. Consta[m] da[s] lista[s] 48E-1 e da 48C-38, com a indicação do conjunto *Itinerário*” (Pessoa, 2005b: 460).

30. Também figura na lista do projecto de livro *Itinerario*, em 48C-38.

31. Com hesitação numa letra: “Não sei (o) quê desgosta”.

32. A data está parcialmente rasgada no testemunho autógrafa, mas a folha precede outras datadas de 1910.

33. Em 117-34 figura com o título “canção”. 1.ª publicação: *Athena*, n.º 3, Dezembro de 1924.

34. Registo o mais antigo, mas há outros três “Vae leve a sombra” de 9-XII-1914 (cota: 57A-80) e de 3-VIII-1930 (cotas: 120-23 e 120-4); cf. Pessoa (2001: 180-182).

17. Ameaçou chuva. E a negra	11-xi-1914	16-34 ³⁵
18. Marinheiro-monge	27-v-1909	34-36 ³⁶
19. A Tristeza Portuguesa [“A tristeza lusitana”]	sem data [c. 1909]	65-37 ³⁷
20. Quadras ³⁸		
23. Sonata em X (Arrepio) ³⁹		
24. Dobre [“Peguei no meu coração”]	20-i-1913	16-22 ⁴⁰
25. Fio de Agua [“Horas serenas”]	18-xii-1912	57-28
27. Fonte [“Fresca e viva”]	10-iv-1912	39-8
28. Abandonada [“Inda fechadas estão”]	14-xi-1908	34-3
32. Cahiram as folhas da arvore. O Outomno	3-ix-1910	37-44
33. Poente [“A hora é de cinza e de fogo”]	√	40-5
34. ... medindo esta vida... ⁴¹		
35. ... só de a ver tão distante... ⁴²		
37. Fim do Dia [“Amarellecer Do poente”]	22-vi-1912	39-15
40. Parado acaso na viagem.	c. 1-v-1912	39-13 e 39-14 ⁴³

35. Refira-se a “1.ª publicação: Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Lisboa: Ed. Confluência, 1945” (Pessoa, 2005b: 460).

36. Registo este, mas há outros dois testemunhos: um de 1909 (cota: 34-38) e um de 27-xi-1924 (cota: 59-49; cf. Pessoa, 2001: 74-75, 308-309). Emendo a data de 34-36 (27-V-1909 e não 27-VIII-1909) e uma cota (34-38 e não 59-38).

37. Inédito.

38. Poema(s) não localizado(s). Mas é provável que sejam as quadras intituladas “Cantares”, de 1907-1908 (cf. 17-2, 17-3 e 17A-9).

39. Poema não localizado. Referido num plano do terceiro número da revista *Orpheu* (Pessoa, 2009: 80; 87A-4).

40. Veja-se a carta de Mário de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa, de 3 de Fevereiro de 1913: “O soneto composto numa fuga ao raio é m[uit]o belo também. Gosto menos do ‘Dobre’ e pouco do ‘Fio d’Água’. ‘Uma Melodia’ é outra coisa soberba. E eu compreendo m[ui]to bem o horror da sua tortura que nela descreve”; esta é a nota referente a esta passagem: “‘O soneto composto numa fuga ao raio’ é ‘Abdicação’, referido numa carta de 1 de Fevereiro de 1913 a Mário Beirão como tendo sido composto enquanto Pessoa fugia dos raios de uma trovoadá. ‘Dobre’ é um poema de 20 de Janeiro de 1920, que se encontra em 16-22, tal como ‘Abysmo’. ‘Fio de Agua’ está datado de 18 de Dezembro de 1912 em 57-28, uma tira de papel que contém no verso este apontamento: ‘Camões um poeta patriótico, não um poeta nacional.’ ‘Uma Melodia’ ostenta a data de 25 de Dezembro de 1912 e a indicação ‘Aureola’, referente a este livro de versos (ver 39-44)” (Sá-Carneiro, 2015: 74). Refira-se que a primeira publicação de “Dobre” aconteceu em 1958, em Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I (Lisboa, Ática, 1958), pp. 191-192, porque, com a “autorização do Senhor Coronel Caetano Dias”, o manuscrito foi facilitado pela “Senhora Dr.ª D. Aliete Soares” [Maria Aliete Galhoz], que, nesse momento, trabalhava “na reedição do *Orpheu*” (Sá-Carneiro, 1958: i, 190).

41. Talvez não seja o verso inicial, mas o final. Pode tratar-se de Rhythmo interior [“Eu quero sentir-te, Maria, dormir”], de 22-VI-1909, cota 35-2, que termina “Medindo essa vida”.

42. Poema não localizado.

43. Inédito.

41. Descendo acaso... ⁴⁴		
42. Tristeza [“Fallo-me em versos tristes”] ⁴⁵	6-vii-1910	36-46
45. Por quanto tempo ainda... ⁴⁶		
47. Hora Lenta. ⁴⁷		
48. Edade Media [“Com capacete com plumas”]	19-vii-1910	36-48
49. Paraíso [“Se houver além da Vida um Paraíso”]	6-xi-1912	57-23, 57-24
50. Tange o sino, tange	19-iii-1911	57-6
51. Às vezes, em sonho triste	21-xi-1909	35-31
52. Antes que o Tempo fôsse	vii-1909	35-1
53. Ai dos sonhos que sonhamos!	12-v-1910	36-31
54. O azul branco do horizonte	[1910]	35-20 ⁴⁸
55. Deixa que o meu olhar desça	21-viii-1910	37-25
56. Eu amo tudo o que foi	[1910]	32-9 ⁴⁹
57. Mater Dolorosa [“O que a Alegria lega”]	[1910]	37-42
59. Meio Dia [“Contra ⁵⁰ á cal e nas telhas”]	26-v-1910	36-37 ⁵¹
60. Não sei que quero, e estou triste ⁵²		
61. Embate furioso das ondas	8-viii-1909	35-6 ⁵³
62. Poeira ⁵⁴		
64. Murmura em mim longinquamente	14-vi-1909	35-3 ⁵⁵
65. Com o coração estranho	25-vi-1909	35-5
67. Tenho em vez de pensamento	15-xi-1908	34-15
68. Fecho o livro e reaccordo	1-vi-1910	36-42 ⁵⁶
70. A Tristeza cobriu ⁵⁷ de pétalas de rosa.	18-v-1910	36-35

44. Poema não localizado. Cf. “Parado acaso na viagem” (39-13, de 1912).

45. Com a indicação “Tristeza – ①”. Cf. “Tristeza” 2, 3 e 4 em 56-56 (de 6-VII-1910) e 56-57 (de 19-VII-1910).

46. Pode ser um poema inédito que começa “Há quanto [Durante que] tempo ainda”, de 8-VIII-1910 (cota 37-3).

47. Muito possivelmente é o poema intitulado “Hora Morta”, que começa “Lenta e lenta a hora”, de 23-III-1913 (cota 66D-20).

48. Inédito.

49. Este poema encontra-se no mesmo tipo de suporte dos dois anteriores (e do seguinte) e foi erroneamente publicado como sendo de 1931, em 1955, em *Poesias Inéditas (1930-1935)*, e como sendo de 1932, em 2006, em *Poesia 1931-1935, e Não Datada*.

50. De encontro [1 Contra] *variantes alternativas*.

51. Inédito.

52. Poema não localizado.

53. Inédito.

54. Em princípio, trata-se de “Poeira em ouro pairando [1 brando...]”, de 27-v-1909, cota 34-37.

55. Inédito.

56. Inédito.

57. juncou [1 cobriu] *variantes alternativas*.

72. Tristeza ⁵⁸ [“Ditoso ⁵⁹ só aquelle que”	19-vii-1910	56-57
73. ...saudades de amanhã... ⁶⁰	x	x
74. Que dia pagão de luz!	[1913]	40-43 ⁶¹
75. Mar. Meio-Dia. ⁶²		
76. Chove? Nenhuma chuva cahe	1-xii-1914	117-42av
78. A hora é calma	27-ix-1914	57A-64 ⁶³
79. O que é que tu desejaste ⁶⁴		
80. Tarde [“A tarde cada cousa unge de vago”]	1-v-1912	39-12 ⁶⁵
81. Plenilunio [“As horas pela alameda”]	17-x-1913	Tavora ⁶⁶ e 117-8

Alguns poemas talvez ainda possam ser identificados e localizados. E alguns devem ser transcritos. Mas faltam novas pesquisas do espólio pessoano e surpreende que tantos poemas do *Cancioneiro*, imaginado por Pessoa, sejam de 1908-1913, isto é, de um período anterior ao “dia triunfal” de 8 de março de 1914.

Ora, cinquenta ou oitenta e dois poemas são poucos, atendendo ao número total de poemas ortónimos, que ainda não foi calculado, mas que poderá ascender a vários milhares. Neste sentido, e para o estudo do auto-antologista, o que podemos afirmar, a modo de conclusão? Foi Pessoa um autor que procurasse resgatar tudo o que já tinha publicado? Esqueceu textos que a posteridade não esqueceu? Preparou a sua selecção / compilação de poemas a pensar, em parte, na posteridade? As suas listas podem orientar edições futuras? Prefiro deixar as perguntas em aberto, porque, como disse, ainda faltam pesquisas e transcrições.

Para terminar quero apenas apresentar uma das primeiras antologias que Pessoa terá imaginado. No documento seguinte figuram alguns dos poemas portugueses que o poeta, com vinte e quatro anos, já considerava mais belos e dignos de memória. A proposta de antologia encontra-se entre poemas ortónimos de 1912 e permite apreciar o

58. Veja-se o item 42; esta é a quarta parte de “Tristeza”: “Tristeza – 4” (56-57”).

59. Feliz [Ditoso] *variantes alternativas*.

60. Poema não localizado.

61. Inédito.

62. Poema não localizado.

63. Inédito. Na mesma folha e na seguinte, em 57A-65, encontra-se o poema “Oh quem me dera mais ou menos” (cf. Pessoa, 2005b: 243).

64. Poema não localizado.

65. Inédito.

66. Veja-se o fac-simile em Pizarro (2017b: 359).

modo como Pessoa escrevia poemas e esboçava projectos em paralelo. Neste bifólio o poeta e o antologista convivem:



Figs. 8, 9, 10 e 11. Mors; Anthologia (BNP/E3, 39-17 e 17a).

De um lado do bifólio, o poema “Mors” (“Com teus lábios irreaes de Noite e Calma”, de 27-VI-1912), e outros que não figuram nas listas; de outro lado, a “Anthologia”. Nesta estão António Nobre, Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoais, António Molarinho, Mário Beirão, Cesário Verde, Augusto Casimiro (sem poema), Augusto de Santa-Rita (sem poema), José Anastácio da Cunha, Bocage, Ângelo de Lima (conhecido e valorizado já antes do contexto específico de *Orpheu 2*), Camillo Pessanha (em 39-18 há um manuscrito – em letra que não é

de Pessoa – de “Quando se erguerão as seteiras”⁶⁷), José Duro (sem poema), Afonso Lopes-Vieira e Fausto Guedes-Teixeira. Convinha ler os poemas que Pessoa destaca em meados de 1912 e aqueles que elenca nos seus projectos antológicos para conhecer melhor o autor do *Cancioneiro*, assim como este livro (ou livros?), que ainda está (o estão?) por conhecer a partir desses projectos.

Futuros estudos poderão propor outras abordagens menos documentais e tratar assuntos relevantes que este artigo não explora, como, por exemplo, o da relação entre a própria produção poética pessoana e a produção poética de terceiros; ou o da mudança na configuração da própria poesia de Pessoa de uma lista para outra. Neste sentido, aqui se formularam questões de pendor interpretativo largo que reiteram a necessidade de prosseguimento de trabalhos de espólio, mas que também sugerem um alargamento do horizonte interpretativo. Basta imaginar perguntas futuras referentes ao *Cancioneiro*: é este uma antologia em sentido neutro ou obedece a um programa? Trata-se de uma compilação baseada em critério amplo de qualidade ou corresponde a uma orientação estética ultrapassada com o tempo? A eventual resposta a estas e outras perguntas permitirá alargar diálogos de índole crítica e editorial.

Bibliografia

- Azevedo, Maria da Conceição Fidalgo Guimarães Costa (1996). *Fernando Pessoa, Educador: Encontro de Si Próprio, Consciência da Missão, Fidelidade ao Ser*. Braga: APPACDM.
- Baptista, Maria Rosa Pereira (1990). *Pessoa Tradutor*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa.
- Blanco, José (2008). *Pessoana*. I volume, bibliografia passiva, selectiva e temática referida a 31 de Dezembro de 2004; II volume, índices. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dionísio, João (2021a). *Doença Bibliográfica. Espólio e Edição de Fernando Pessoa et al.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Cf. <https://impresnanacional.pt/livros-em-pdf/>
- ____ (2021b). “Pessoa, editor da poesia de Pessanha”. *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras

67. Convém valorizar a referência a este testemunho da poesia de Camilo Pessanha, dado que deve ser acrescentado ao recenseamento preliminar feito recentemente dos testemunhos da obra poética do autor de *Clepsidra* a que Pessoa teve acesso (ver Dionísio, 2021b).

- da UFRJ, 1(18): 157-177. <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/51010>
- ____ (2007). “Integridade e genuinidade na obra de Fernando Pessoa”. In Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (org.). *A Arca de Pessoa: Novos Ensaios*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 353–365.
- Ferreira, António Mega (2005). *Fazer pela Vida: Um Retrato de Fernando Pessoa, o Empreendedor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Figueiredo, Viviana (2005). “Fernando Pessoa e a tradução”. *Hermeneus: Revista de Traducción e Interpretación*, 7: 39-66. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria (Universidad de Valladolid). <https://recyt.fecyt.es/index.php/HS/issue/view/594> [Publicado: 2009-05-06].
- Fischer, Claudia J. (2012). “Auto-tradução e experimentação interlinguística na gênese d’*O Marinheiro* de Fernando Pessoa”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 1 (Primavera): 1-69. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0B56GZH>
- Miraglia, Gianluca (2007). “‘É um dos pontos negros da biografia que não tive’: reflexões acerca de um texto autobiográfico de Fernando Pessoa com uma digressão sobre um erro na *Ode Marítima* que as edições críticas não emendaram”. *Estudos Italianos em Portugal*, 2: 325-339. Disponível em [102](https://digitalis-dsp.uc.pt/Pessoa, Fernando (2019). Antologia Poética. Organização de Rui Sousa. Porto: Livraria Lello.</p>
<p>____ (2017). <i>Livro do Desassossego</i>. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. [1.ª edição: Outubro de 2013; 3.ª edição: Janeiro de 2017.]</p>
<p>____ (2016a). <i>Obra Completa de Alberto Caeiro</i>. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.</p>
<p>____ (2016b). <i>Obra Completa de Ricardo Reis</i>. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.</p>
<p>____ (2013). <i>Eu Sou Uma Antologia: 136 Autores Fictícios</i>. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.</p>
<p>____ (2011). <i>Cartas Astrológicas</i>. Paulo Cardoso (ed.); Edição de Paulo Cardoso (colaboração de Jerónimo Pizarro). Lisboa: Bertrand Editora.</p>
<p>____ (2010). <i>Provérbios Portugueses</i>. Fernando Pessoa (comp. e trad. para inglês); Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Ática [Babel].</p>
<p>____ (2009). <i>Sensacionismo e Outros Ismos</i>. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.</p>
<p>____ (2006a). <i>Obras de Jean Seul de Méluret</i>. Edição de Jerónimo Pizarro e Rita Patrício. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.</p>
<p>____ (2006b). <i>Poesia 1931-1935 e Não Datada</i>. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.</p>
<p>____ (2005a). <i>Poemas 1915-1920</i>. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.</p>
<p>____ (2005b). <i>Poesia 1902-1917</i>. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.</p>
<p>____ (2005c). <i>Poesia 1918-1930</i>. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- ____ (2004). *Poemas 1931-1933*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2001). *Poemas 1921-1930*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2000). *Poemas 1934-1935*. Edição de Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1993). *Mensagem. Poemas Esotéricos*. Edição de José Augusto Seabra. Madrid: Archivos, CSIC. Coleção Archivos, n.º 28.
- ____ (1986). *O Comércio e a Publicidade: incluindo textos inéditos*. Organização, introdução e notas de António Mega Ferreira. Lisboa: Cinevoz.
- ____ (1972). *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora. 1.ª ed., 1960; 2.ª ed., 1965; 3.ª ed., 1969; 4.ª ed., 1972.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- ____ (1946). *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática.
- ____ (1942). *Poesias*. Lisboa: Ática.
- Pittella, Carlos (2021). “João de Alemquer: o mistério de um drama em inglês no espólio pessoano”. *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pp. 68-89. https://www.casafernandopessoa.pt/application/files/8216/4977/1415/Actas_Congresso_2021.pdf
- ____ (2017). “Sonnet 101 with Prof. Pessoa: Fernando Pessoa’s marginalia on an anthology of 19th-century English sonnets”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 11 (Primavera): 277-375. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z089142K>
- Pittella, Carlos e Jerónimo Pizarro (2017). *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida: Primeiras Lições*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pizarro, Jerónimo (2018). *Ler Pessoa*. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2017a). “Álvaro de Campos Revisited”. *Estudos Regionais*, 22-23: 67-90 (número comemorativo), Vila do Conde, Centro de Estudos Regionais. Direcção Editorial: Isabel Cadete Novais; cf. <http://joseregio-cer.pt/index.php/o-boletim/>
- ____ (2017b). “Poemas e documentos inéditos: o lote 31 e a Coleção Fernando Távora”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 12 (Outono): 333-456 [special issue: New Insights into Portuguese Modernism from the Fernando Távora Collection]. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0FJ2F16>
- ____ (2015). “*Orpheu*, uma revista-manifesto”. *Desassossego*, 14 (Dezembro): 44-56 [100 Anos da Revista *Orpheu*]. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p44-56>
- Pizarro, Jerónimo, Patricio Ferrari e Antonio Cardillo (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa | Fernando Pessoa’s Private Library*. Edição bilingue. Alfragide: D. Quixote.

- Pizarro, Jerónimo e Paulo de Medeiros (2021). "Introduction: Fernando Pessoa and translation". *The Translator*, 26(4): 317-323. <https://doi.org/10.1080/13556509.2021.1882087>
- Sá-Carneiro, Mário (2015). *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (1958). *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática. 2 vols.
- Santos, Maria Etelvina Carvalho Ferreira dos (1996). *O Poeta é um Tradutor. Fragmentos para uma Poética da Tradução em Fernando Pessoa*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa.
- Saraiva, Arnaldo (1996). *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas: Os Poemas Traduzidos e o Respectivo Original*. Porto: Lello.

As antologias de Ricardo Reis: dos projectos de 1914 à publicação do *Livro I*

Nuno Amado

Professor Auxiliar, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras

Investigador, CECC/UCP

Abstract: Ricardo Reis publicly debuts in 1924, in *Athena*'s first issue. Although Pessoa delays the publication on behalf of Reis for an entire decade, he soon started planning a few anthologies of his poems. As early as 1914, some plans on a book to come are made where one can find a selection of the poems to be published and also a series of decisions regarding the order in which they should appear inside the book. Since some of the most important poems in these initial plans are used again in *Livro I* (1924), where they seem to remain important, it is possible perhaps to connect both projects. In addition to such a connection, the way the heteronym matures and develops is also relevant to the conception of that book, as if the choices made in order to compose that anthology of poems were not separable from the commitment in introducing its author.

Keywords: Ricardo Reis; *Livro I*; *Athena*; Horace; Projects.

Criado em 1914, o heterónimo Ricardo Reis só teve aparição pública dez anos mais tarde quando, em 1924, no primeiro número da revista *Athena*, se publicaram pela primeira vez poemas em seu nome. A demora, cujos motivos talvez mereçam reflexão noutro lugar, não impediu Fernando Pessoa de ir pensando nessa mesma aparição pública, nalguns momentos de forma até vagamente obsessiva.

Logo no início de 1915, planeia a publicação do conjunto das obras heteronímicas sob a designação genérica “Toda uma literatura”.¹ Os detalhes dessa publicação, ausentes nesse primeiro plano, aparecem em alguns dos planos seguintes, como por exemplo uma lista, que Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe (2016: 77) também situam em 1915, na qual se ponderam, entre outras coisas de Caeiro e Campos, quatro livros de odes de Reis (BNP/E3 48C-24). Esse número volta a surgir noutra plano da mesma altura (BNP/E3 71A-2v), mas não é definitivo. Noutros planos contemporâneos desses (BNP/E3 87-68r e 48G-33r), os livros de odes a publicar passam a apenas dois, o número que depois mais vezes se regista, nos planos seguintes (BNP/E3 144G-38r e 39r, 48D-16r, 51-34v, 48B-13). A razão para essa indefinição não é difícil de adivinhar: visto que a publicação da obra de Reis carecia de uma selecção do material já disponível, quanto mais rigorosa e restritiva fosse essa selecção, menor seria a quantidade de livros.² Em projectos mais tardios, por volta de 1932, há ainda planos para três (BNP/E3 180r) e, em duas ocorrências, para cinco livros de odes (BNP/E3 48B-34r e 133F-28v).

Apesar da indefinição a respeito da quantidade de livros de odes de Reis a publicar, Pessoa começou desde muito cedo a pensar num volume da poesia do heterónimo, seleccionando as odes a incluir e hesitando a respeito da melhor ordenação das mesmas. O projecto de publicação de que a listagem no documento BNP/E3 48G-20r é indício será seguramente de finais de 1914. Se assim não fosse, as 36 odes de que ela se compõe não seriam todas desse ano. Esse documento manuscrito deve, aliás, ser analisado em simultâneo com o dactiloscrito

1. Este plano (BNP/E3 114C-11r), cuja redacção se encontra num caderno utilizado entre 1914 e 1916, é decerto contemporâneo da carta de 19 de Janeiro de 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues, de onde a designação genérica directamente provém: “Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros” (Pessoa, 1999: 142). A abreviatura BNP/E3 diz respeito ao espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

2. O plano de publicação do “Neo-paganismo portuguez” (BNP/E3 21-1r), datado de 1916 ou 1917, pressupunha cinco volumes, dois dos quais de odes de Reis. No primeiro publicar-se-iam “cincoenta”, às quais acresceriam depois as “novas odes” do segundo. Há um segundo plano deste projecto, desta vez sob a designação “O movimento pagão portuguez” (BNP/E3 26-6r). Também aqui o primeiro volume de odes de Reis deveria conter cinquenta odes: “2. Ricardo Reis: Odes (I a L)”. Quanto ao segundo, esse número mantém-se indefinido: “4. Ricardo Reis: Novas Odes (em quantidade).”

BNP/E3 48G-21r, onde as mesmas 36 odes, às quais se acrescentam outras 5, aparecem listadas. Luiz Fagundes Duarte identifica nesses dois documentos três fases do mesmo projecto de publicação (1994: 18-23). A primeira fase, no documento BNP/E3 48G-20r, corresponde a inscrição dos *incipit* das odes na página e à numeração deles, à esquerda, de 1 a 36. O critério, nessa primeira fase, foi meramente prático, como o demonstra a datação das odes à frente do *incipit* que as identifica. Pessoa pegou nas várias folhas onde havia odes de Ricardo Reis já redigidas e começou a fazer uma lista: principiou pelas mais recentes, de Setembro e Outubro desse ano, passou para as de Julho e Agosto e acabou com as de Junho. Terminada essa listagem inicial, terá, decerto, pensado numa arrumação diferente, e decidiu reordená-las. É essa reordenação, inscrita no mesmo documento, que corresponde à segunda fase do projecto, segundo Fagundes Duarte. A ordenação alternativa, inscrita então a lápis azul, à direita, antes da datação, pressupunha, desta vez, um critério estilístico, ou temático. A terceira fase do projecto corresponde à listagem apresentada no documento BNP/E3 48G-21r, que transcreve, com pequenas alterações, a ordenação definida na segunda. Às primeiras 35 odes, ordenadas, portanto, conforme a numeração a lápis azul no documento BNP/E3 48G-20r, acrescentam-se 5 novas odes e, a fechar, a mesma ode que deveria concluir o projecto na fase anterior, a ode “Só ter flores pela vista fora”, não já na trigésima sexta posição, mas na quadragésima primeira.

Uma análise relativamente descomprometida destas três fases, e das oscilações que na passagem de umas às outras têm lugar, obriga-me a pelo menos duas observações. A primeira diz justamente respeito à ode “Só o ter flores pela vista fora”, cuja posição final é mantida na passagem da segunda à terceira fase, não obstante a introdução de cinco novas odes. A importância de encerrar o projecto com essa ode, que, aliás, já ocupava a penúltima posição na primeira fase, parece irrecusável, dado que é marcada, na segunda fase, com a palavra “END” e não com um número, como as restantes. A segunda observação diz respeito às odes “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando” e “Não como ante donzella, ou mulher viva...”, as únicas duas cujas posições (18.^a e 23.^a) se mantêm inalteráveis nas três fases. Este facto parece conferir a estas duas odes uma certa importância, seja ela qual for. Que uma delas mantenha justamente a 18.^a posição (tendo em conta as 36 odes de que se compunha o projecto nas primeiras duas fases) parece

sugerir, como Luiz Fagundes Duarte propõe, uma vontade de definir duas metades. Há um argumento interessante a favor dessa hipótese. A ode xx do *Livro I* de Ricardo Reis, precisamente a última desse livro de 1924, é, em parte, o resultado da fusão das odes “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando” e “Só o ter flores pela vista fora”, as últimas de cada uma das duas metades deste projecto de 1914: dos 24 versos dessa ode xx, os primeiros oito são decalcados da ode que deveria ocupar a 18.^a posição do projecto de 1914 e os últimos oito são-no da ode que ocuparia a posição final desse mesmo projecto (a 36.^a, na segunda fase, ou a 41.^a, na terceira fase).

Se, em 1914, havia pelo menos 41 odes publicáveis, mais existiriam em 1924, altura em que finalmente a poesia de Ricardo Reis viria a lume. Boa parte daquilo que viria a integrar o *Livro I*, publicado no primeiro número da revista *Athena* em Outubro de 1924, não é, contudo, simplesmente o resultado de uma recolha de material já existente. Além de praticamente metade (nove) das vinte odes que o compõem estarem datadas de Outubro a Dezembro de 1923, a maioria das restantes são versões modificadas, provavelmente na mesma altura, de odes mais antigas. Talvez antevendo a publicação de um livro de odes de Ricardo Reis uns meses mais tarde, Pessoa começou a trabalhar com afinco, no final de 1923, nalgum do material antigo, alterando-o, aperfeiçoando-o e reformulando-o, e foi desse trabalho, ao qual depois acrescentou algumas odes novas, criadas para a ocasião, que compôs o livro no Outono de 1924.

Os documentos BNP/E3 48G-18r e BNP/E3 48G-19 contêm aquilo que, conforme a apreciação de Luiz Fagundes Duarte, parece ser um pré-projecto do *Livro I* (Duarte, 1994: 23-29). Esse pré-projecto, datável de finais de 1923,³ pode ser dividido em seis fases: a primeira tem lugar no documento BNP/E3 48G-18r, no momento da listagem das vinte odes; a segunda corresponde à reordenação, através

3. Esta datação é conjecturada em função da data de 17 de Novembro de 1923, a mais tardia de todas as datas das odes listadas nessas folhas. Trata-se da ode XVI, manuscrita nos documentos BNP/E3 51-47r e 48r, cujo *incipit* “Tuas, não minhas, teço estas grinaldas” figura na 2.^a posição da primeira fase deste pré-projecto (BNP/E3 48G-18r). A ode XIII, manuscrita no documento BNP/E3 51-49r, está datada de 25 de Dezembro de 1923, mas não é certo que o *incipit* “Olho os campos, Neera”, que figura na 18.^a posição da primeira fase do pré-projecto, se refira à versão final dessa ode. Havendo três outras versões da ode (BNP/E3 51-50r, BNP/E3 51-51r e BNP/E3 52-44r), duas delas datadas de 1915 e 1917, é possível que a referência seja a uma das versões mais antigas, e que o pré-projecto seja anterior a essa data.

de um numeral à direita na mesma página, de três dessas vinte odes, precisamente aquelas que, nesta fase, passariam a ocupar as três primeiras posições do livro; a terceira tem lugar no documento BNP/E3 48G-19r, onde se reordenam as dez odes da segunda metade do livro; a quarta, na mesma página, corresponde à substituição das odes nas posições 14, 15 e 19, assinalada por um traço a riscar o *incipit* inscrito na fase anterior e pela posterior redacção do *incipit* da ode substituta acima ou à frente; a quinta tem lugar no documento BNP/E3 48G-19v, não sendo senão uma nova tentativa de arrumação das odes do livro, rapidamente abortada por um traço ondulado a riscá-la, que consistia em atribuir novas odes às duas primeiras posições e a colocar na terceira posição aquela que já a ocupara na segunda fase; a sexta, inscrita abaixo da quinta na mesma folha, corresponde a uma nova tentativa de arrumação, desta vez interrompida, ao fim da segunda posição.

Ainda que algumas das características do *Livro I* já se encontrem aqui (o número total de odes a integrar, uma quantidade significativa daquelas que seriam de facto escolhidas para compô-lo e até mesmo a posição a ocupar por algumas delas nesse livro), é um sintoma claro da precocidade deste projecto que nove das vinte odes que de facto acabariam por compor o *Livro I* não façam parte desta listagem. Como sugerido atrás, boa parte do material que viria a integrar o livro foi produzido, nuns casos de raiz, noutros reformulando material já existente, no final de 1923, pelo que é possível que esta listagem, assim como as manobras de ordenação das odes listadas, tenha sido ensaiada a meio desse processo. É, no entanto, curioso que, apesar dessa precocidade, a ode XX, precisamente aquela que não é senão o resultado da fusão das odes “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando” e “Só o ter flores pela vista fora”, como explicado anteriormente, ocupe já neste pré-projecto um lugar de destaque. Embora na primeira fase fique discretamente arrumada na quarta posição, a ode depressa é transportada, na terceira fase, para a vigésima e última posição, onde permanecerá até à publicação. Era, portanto, claro a Pessoa, mesmo numa fase relativamente precoce do projecto de publicação do *Livro I*, que era com essa ode que o livro deveria fechar, assim como era claro que era com cada uma das metades que no fundo a constituem que deveriam fechar cada uma das metades do livro projectado em 1914. Desde a sua génese em 1914 (nessa altura enquanto duas odes autónomas e

não uma) até à sua publicação em 1924, a ode xx não só nunca perdeu o interesse como teve sempre uma função estrutural relevante.

No documento BNP/E3 48G-19r, onde se regista a terceira fase deste pré-projecto, a ode xx aparece identificada, como aliás todas as outras, pelo *incipit*. Há, no entanto, uma diferença importante, se compararmos esse *incipit* com aquele que fora usado para a identificar na primeira fase (BNP/E3 48G-18r). O adjectivo “ínvio”, que no fundo haveria de substituir, na versão final publicada na revista *Athena*, o “louro Flacco” da ode de 1914 que se encontra plasmada nos primeiros oito versos desta, e que já aparecia no *incipit* utilizado na primeira fase do pré-projecto, é omitido nesta terceira fase: “Cuidas --- que cumpres, apertando” (BNP/E3 48G-19r). Se o *incipit*, com esse mesmo adjectivo, não tivesse sido utilizado para referir a ode na primeira fase do pré-projecto, poder-se-ia pensar que, na passagem da ode “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando” (BNP/E3 51-8^a)⁴ à ode xx, cujo *incipit* na versão publicada na revista *Athena* é “Cuidas, invio, que cumpres, apertando” (AA.VV, 1994: 24), tinha havido um momento, de que no fundo esse traço daria conta, em que à designação antiga do interlocutor desta ode, descartada antes de haver com que substituí-la, não se sucedera ainda uma designação definitiva. Mas não é disso que se trata. Uma vez que o *incipit* da versão final já fora utilizado para referir a ode numa fase anterior do pré-projecto, a omissão do adjectivo “ínvio” pode apenas explicar-se por uma indecisão quanto à designação do interlocutor. E por que motivo é isto tão importante? Porque o “louro Flacco” a quem o poeta se dirigia na ode de 1914, e que agora passava a “ínvio” ou, conforme a indecisão autoral, a outra designação igualmente inconcreta, e por isso mesmo mais difícil de apreender, não era senão o poeta laureado Horatius Quintus Flaccus. O adjectivo “ínvio”, escolhido apesar das indecisões para substituir a referência directa ao poeta latino, ajuda a esconder uma coisa importantíssima, a de que a descompostura que tem lugar na ode xx é dirigida a Horácio. Leia-se a ode na íntegra:

Cuidas, invio, que cumpres, apertando
 Teus infecundos, trabalhosos dias
 Em feixes de hirta lenha,
 Sem ilusão a vida.

4. Existe uma variante desta ode, igualmente de 1914, cujo *incipit* é “Cuidas tu, louro Flacco, que cançando” (BNP/E3 51-6v).

A tua lenha é só peso que levas
Para onde não tens fogo que te aqueça.
Nem sofrem peso aos hombros
As sombras que seremos.
Para folgar não folgas; e, se legas
Antes legues o exemplo, que riquezas,
De como a vida basta
Curta, nem também dura.
Pouco usamos do pouco que mal temos.
A obra cança, o ouro não é nosso.
De nós a mesma fama
Ri-se, que a não veremos
Quando, acabados pelas parcas, formos,
Vultos, solemnes, de repente antigos,
E cada vez mais sombras,
Ao encontro fatal –
O barco escuro no soturno rio,
E os nove abraços da fríeza stygia
E o regaço insaciavel
Da patria de Plutão.
(Pessoa, 1994: 74-75)

É fácil parafrasear o motivo da descompostura: o cansaço que resulta da obstinação em trabalhar para um qualquer objectivo futuro. Neste caso particular, e não obstante as metáforas empregadas por Reis, não é difícil de aceitar que o objecto da crítica é a própria actividade poética, que em Horácio serve a finalidade da fama póstuma. O que se condena na ode XX é, pois, o esforço colocado por Horácio nessa actividade e, por conseguinte, a convicção de que a imortalidade possa advir de um esforço desse tipo. Para Ricardo Reis, não há qualquer relação entre aquilo que fazemos em vida e aquilo que nos acontece depois de mortos.

A refutação dessa teoria bem horaciana (basta olhar para a ode III.30 de Horácio) não é assunto apenas desta ode: a ode I do mesmo *Livro I* serve um propósito idêntico, embora nem sempre tenha sido lida dessa

forma.⁵ Significa isto que Ricardo Reis começa e conclui o seu livro a protestar com Horácio, e que a confrontação com o poeta latino, tantas vezes indicado como mestre do heterónimo, constituía um importante princípio organizador da obra.

Além das odes I e XX, a figura de Horácio está na verdade presente noutros lugares desse mesmo livro. Desde logo, é explicitamente invocado na terceira estrofe da versão original da ode VI (BNP/E3 51-19r): “Com versos já longínquos em que Horacio / ou mais clássicos gregos aceitavam / a vida por dos deuses / sem mais preces que a vida” (Pessoa, 1994: 109). Ainda que esta ode de 1914 tenha sofrido alterações significativas e que a versão publicada em 1924 não retenha a referência (o mesmo acontece, na verdade, na ode XX), a ideia de recuperar e incluir no *Livro I* uma ode na qual o poeta latino se destaca é digna de nota.

Essa presença, não tão explícita como nos casos já apresentados, pode também ser inferida na ode XVII (BNP/E3 51-34^a):

Não queiras, Lydia, edificar no espaço
 Que figuras futuro, ou prometter-te
 Amanhã. Cumpre-te hoje, não sperando.
 Tu mesma és tua vida.
 Não te destines, que não és futura.
 Quem sabe se, entre a taça que esvazias,
 E ella de novo enchida, não te a sorte
 Interpõe o abysmo?
 (Pessoa, 1994: 73)

Dado que os argumentos aqui ensaiados são idênticos àqueles que têm lugar na ode XX (devemos aproveitar o presente, não projectando o futuro, porque a vida é curta e a morte imprevisível), é possível descrever esta ode como uma versão alternativa dessa descompostura e, portanto, como mais uma instância da animosidade particular contra Horácio. Além dessa semelhança, há um outro indício importante da proximidade entre estas duas odes que importa conhecer.

5. Seria ocioso, porque demorado, explicar aqui de que modo o poeta sugere que os versos que faz, ao contrário do que se supõe lendo essa ode com pouca atenção, não servem para perdurar, pelo que remeto a explicação para a secção II do capítulo I do livro *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*, onde defendo essa leitura (Amado, 2019: 61-90).

No manuscrito da ode xvii, o mesmo bifólio (BNP/E3 51-34) onde está a versão final da ode I (facto desde logo relevante, se aceitarmos a proposta atrás avançada de que também nessa ode inaugural é contra a ansiedade de Horácio que Reis se está a posicionar), é possível perceber uma hesitação acerca do interlocutor. Embora esta Lydia fosse já a interlocutora da versão inicial da ode (BNP/E3 51-37r), embora seja também a ela que o poeta se dirige num primeiro momento de rescrita (BNP/E3 51-34^a) e embora a mesma Lydia venha depois a passar para a versão publicada, é notório que Reis ponderou hipóteses alternativas, pois o nome aparece riscado, surgindo acima dele 3 possibilidades diferentes: “Cassio”, “Livio” e “invio”. A certa altura, Reis terá pensado em trocar uma interlocutora por um interlocutor, e, num caso, um nome próprio por um adjetivo, precisamente o mesmo que serviria para substituir o nome próprio de Horácio na ode xx. A repreensão de que a ode xvii dá conta é idêntica àquela que acontece na ode xx, e o alvo dela não é muito diferente. Mais flagrante nuns casos do que noutros, o ânimo anti-horaciano de Ricardo Reis está, portanto, presente nas odes I, VI, xvii e xx, constituindo um irrecusável critério de organização do *Livro I*.

Esse ânimo não é, claro, o único critério empregado para organizá-lo. Dividindo o livro em duas metades, notamos com facilidade que o grau de complexidade e subtileza das odes da segunda metade, da xi à xx, portanto, é bem superior ao das odes da primeira metade. Com a distinta excepção da ode I (e talvez também da ode vii, cuja natureza epigramática parece proceder de uma capacidade de concisão admirável), a primeira metade do livro é composta por odes mais simples, nas quais a destreza do poeta ainda não se encontra totalmente desenvolvida e nas quais aquelas complicadíssimas torções sintácticas, tão características da produção amadurecida de Reis, praticamente não se registam. A razão para essa discrepância é facilmente explicável. Entre as primeiras dez odes do livro, há várias ou escritas logo em 1914 ou das quais há uma primeira versão de 1914 e cujas alterações não foram significativas (as odes II, III, IV, VI e IX), o que praticamente não sucede na segunda metade do livro, na qual figuram maioritariamente odes

criadas no final de 1923, ou perto disso.⁶ É possível que a intenção fosse salientar o contraste entre um Ricardo Reis juvenil, pouco hábil então, cuja personalidade ainda não estivesse inteiramente definida e ainda sem a audácia técnica de um poeta no pleno domínio do seu ofício, e um Ricardo Reis mais desenvolvido, mais proficiente e capaz de executar torções sintácticas extraordinárias sem perder o domínio do pensamento e do ritmo.

Há também um critério estritamente formal na organização dessas vinte odes no *Livro I*. As odes colocadas em posição ímpar não obedecem a um desenho estrófico único (há odes que alternam entre um decassílabo e um hexassílabo, entre dois decassílabos e um hexassílabo, entre três decassílabos e um hexassílabo, entre um decassílabo e dois hexassílabos, entre dois hexassílabos e um dissílabo e uma ode só com hexassílabos), mas as dez odes em posição par são, sem excepção, odes de tipo alcaico, compostas por quadras heterométricas nas quais os primeiros dois versos são decassilábicos e os dois últimos hexassilábicos. Este critério não corresponde a uma decisão tardia, tomada apenas após a selecção das vinte odes a incluir, como se poderia talvez supor. Pelo contrário, estava já presente na primeira fase do pré-projecto acima comentado. Entre as vinte odes pensadas para essa primeira fase (como se viu, só onze odes se mantêm até à publicação), há oito odes alcaicas, justamente as primeiras oito da listagem. Uma vez que todas as restantes têm desenhos estróficos diferentes, foi com base nesse critério formal que essa primeira ordenação do livro foi efectuada. Mais tarde, após a substituição de boa parte das odes a integrar o livro, essas odes passaram a arrumar-se não em série, mas alternando com odes de desenho distinto.

Os diferentes projectos de publicação das odes de Reis permitem, portanto, sugerir que o poeta procurou compatibilizar vários critérios antológicos: a estrutura formal dos poemas, com as odes de desenho alcaico a predominarem e a regerem a disposição das restantes; a complexidade, a qualidade e o estilo poético, visível no contraste entre as duas metades do *Livro I*; e o confronto ideológico com Horácio, do

6. É significativo que todas as odes dessa segunda metade apareçam já listadas no pré-projecto (BNP/E3 48G-18r) comentado atrás. Como referido, só onze das vinte odes incluídas nessa listagem precoce acabaram por ser preservadas e incluídas no *Livro I*, o que significa que aquelas que entraram mais tarde foram arrumadas na primeira metade. A segunda metade do livro ficou, portanto, reservada a odes cuja qualidade era suficientemente óbvia desde o início da preparação do livro.

qual deveria sobressair, singularizada por oposição, a figura autonomizada de Ricardo Reis. Desses três critérios, destaca-se, naturalmente, por menos comum, o terceiro. Num certo sentido, e não obstante os outros dois critérios (formais e estilísticos), seleccionar e arrumar as odes também em função de uma figura que ajudaria a definir, por contraste, o carácter do autor delas torna o acto de antologiar também uma questão identitária. O aspecto final do *Livro I* é, por isso, indissociável do propósito de apresentar Ricardo Reis de uma maneira muito específica.

Bibliografia

- AA.VV. [1994]. *Athena. Revista de Arte*. Direcção de Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Volumes I a V: Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto.
- Amado, Nuno (2019). *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Duarte, Luiz Fagundes (1994). “Introdução”. In Fernando Pessoa, *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-42.
- Pessoa, Fernando (1999). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1994). *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sepúlveda, Pedro e Jorge Uribe (2016). *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Fatalidades do longo Atlântico: *Poetas Novos de Portugal*

Paola Resende

Universidade Federal de Minas Gerais

Abstract: This paper aims to explore the reception of the anthology *Poetas Novos de Portugal*, organized and prefaced by Cecília Meireles, in order to highlight its centrality in the dissemination of Portuguese poetry in Brazil. In this way, it will be important to focus on the preface written by the organizer, because, in addition to the critical content, the text is an introduction to readers in that practically unknown universe. Also, it is proposed to analyze the organization of the anthology and to understand the criteria of choice of poets and poems, as well as the division of the work into two sections: “Camilo Pessanha e o grupo Orpheu” and “Da presença aos poetas mais novos”.

Keywords: *Poetas Novos de Portugal*; Cecília Meireles; Anthology; Portuguese poetry.

1. Ao leitor brasileiro privado de contato com a literatura viva de Portugal

Em 1934, Cecília Meireles viaja pela primeira vez a Portugal. Nessa viagem, a respeito de sua conferência realizada no Secretariado da Propaganda Nacional, no mesmo ano, afirmou: “dar notícias da poesia brasileira pareceu-me a melhor maneira de dar notícias do Brasil” (Meireles, Lisboa, *Diário de Lisboa*, 7 de dezembro de 1934). Dez anos depois, a publicação no Brasil da antologia *Poetas Novos de Portugal*, organizada e prefaciada por Meireles, parece dizer o mesmo: dar notícias da poesia portuguesa é também uma maneira de dar notícias de Portugal. Estruturalmente, a conferência da autora (denominada

“Notícia da poesia brasileira”) e o prefácio da antologia se aproximam: ambos apresentam, com caráter introdutório, panoramas e sínteses de obras e de autores que compõem a produção literária do momento. Assim, o aspecto informativo que orbitou a primeira viagem de Cecília Meireles a Portugal viria a ser a marca de um diálogo que perduraria por décadas. Na ocasião da viagem, uma charge publicada na revista *Sempre Fixe* é ilustrativa e destaca o caráter instrutivo que a visita assumiu: “pela mão e pela voz de Cecília Meireles nos sentimo-nos [sic] arrastados através do Brázile [sic]” (Lisboa, *Sempre Fixe*, 20 de dezembro de 1934). Novamente, a organização da antologia seguiria caminho similar à conferência: por meio da seleta de Cecília é possível ser “arrastado” pela recente produção poética portuguesa, praticamente desconhecida no Brasil antes da circulação da obra.

No prefácio da antologia, a organizadora destaca a finalidade da tarefa:

Destinam-se estas palavras ao leitor brasileiro privado de contato com a literatura viva de Portugal. Para ele foram selecionadas estas páginas, com o intuito de oferecer-lhe um resumo da obra de grandes poetas recentes e atuais, cujo conhecimento se tem feito difícil no Brasil, ou porque seus livros não venham até aqui, ou porque suas produções circulem apenas em revistas, e, efêmeras, se dispersem. (Meireles, 1944: 17)

O objetivo é nítido: almeja-se apresentar ao leitor um conjunto de obras pouco familiares a ele. O prefácio serviria, então, como um condutor (um “guia”) de um universo pouco íntimo ao “leitor brasileiro”. Contudo, não é só no estrangeiro que a antologia cumpre papel de formação. Eduardo Lourenço esclarece que, em Portugal, “a antologia foi a primeira consagração, com um olhar de fora, da poesia modernista portuguesa” (Lourenço *apud* Gouvea, 2001: 22). Em caminho similar, João Gaspar Simões ressalta o desconhecimento e a objeção dos poetas ali agrupados por parte até de leitores portugueses. O mérito de Cecília Meireles era “ter consagrado fora das fronteiras nacionais uma corrente poética que, sendo uma realidade nacional, ainda encontra resistência e incompreensão dentro da mãe pátria” (Simões, 1964).

O comentário de Gaspar Simões a respeito da incompreensão dessa poética pode ser ilustrado com duas situações: a primeira é o estranho sumiço do único poema de Alberto Caieiro incluído na antologia, a oitava parte de “O guardador de rebanhos”. Em carta a Jaime

Cortesão, Cecília atribui o extravio ao caráter herético do poema, que poderia causar reações negativas dos leitores. A segunda circunstância é a hostil recepção da ditadura salazarista, que assinalou ressalvas à edição e parece ter tentado embargar a distribuição do livro no país. Uma espécie de cautela em relação a essa problemática é a hipótese que Ana Maria Domingues propõe para a ausência da biografia – elaborada não se sabe se pela antóloga ou pelos editores – sobre dois poetas no póstico da antologia: “Dos trinta e seis poetas, trinta e quatro recebem notas biográficas no início do volume. Estão ausentes Joaquim Namorado e Jorge de Sena, curiosamente dois nomes de oposição à ditadura. Casualidade ou artifício?” (Domingues, 2012: 3). A tensão referente à recepção da obra orbita a elaboração da antologia, enfrentando tanto os mecanismos de censura estatais quanto a acolhida dos leitores.

Ao lado de Eduardo Lourenço e Gaspar Simões, Jorge de Sena também consagra o feito de Cecília Meireles e destaca o vasto conhecimento da organizadora, mesmo se cotejado com os leitores portugueses:

Eu tive, para com Cecília Meireles, uma dívida de gratidão. Há vinte anos, quando eu era um jovem poeta português de quem a crítica não falava (ou porque me achava difícil, ou que não valia a pena, e o resultado era o mesmo), ela incluiu poemas meus, na sua antologia *Poetas Novos de Portugal*. Tenho observado que esse livro meritório (e que pouca gente, em Portugal, estaria então em condições de realizar com tão grande lucidez e tanta equidade) é vinte anos passados, ainda a única fonte, no Brasil, e para muita gente, de conhecimento de poesia moderna portuguesa. (Sena, 1988: 32)

Os comentários dos três escritores acrescentam outro ponto ao debate: o direcionamento “ao leitor brasileiro” poderia ser ampliado, visto que a antologia cumpriu função de divulgação também em Portugal. Além disso, ainda sobre o trecho do prefácio, a expressão “literatura viva” alude imediatamente ao primeiro número da revista *Presença*, no qual o sintagma viria disposto como uma espécie de título (no alto, centralizado, em maiúsculas, abaixo das informações referenciais de local e de data). Essa referência sugere, em primeiro lugar, um conhecimento minucioso das revistas portuguesas e, em segundo, um indício da mobilização dos textos em prosa das revistas, ou de textos que orbitaram sua criação e publicação. Ou seja, para além da coleta

de poemas, existiu intenso manejo dos textos teóricos – nesse caso, carregados do tom de manifesto – que conduziram as revistas modernistas portuguesas, porta vozes de grande parte dos autores presentes na antologia.

Em relação à sua estrutura, *Poetas Novos de Portugal* encontra-se dividido em duas seções: poetas em torno da revista *Orpheu* (“Camilo Pessanha e o grupo Orpheu”) – revista esta que viria a ter contribuição de dois poetas brasileiros, Eduardo Guimarães e Ronald de Carvalho, este também organizador – e poetas em torno da revista *Presença* (“Da presença aos poetas mais novos”). Como já sinalizado pelos títulos dos segmentos, grande parte dos poemas que compõe a antologia não foram retirados de obras publicadas dos autores, mas sim das revistas. Dito de outro modo, Cecília Meireles insere na antologia textos que muitas vezes não haviam sido estruturados pela organicidade do livro, mas apenas pela seleta (ela própria quase antológica) das revistas modernistas portuguesas. A estrutura fabricada na antologia merece ênfase, pois a seleção dos poemas, em geral, parte já de um recorte estético-ideológico propiciado pela organização das revistas e não de um içamento na obra completa de cada autor. Significativo, nesse quesito organizacional, que Cecília Meireles destaque precisamente quando os poemas foram retirados das revistas, como que a enfatizar a origem dos textos. Em oposição à dispersão das revistas e seu número mais restrito de leitores, a antologia estrutura uma outra organicidade (seccionada por autores) e outro vínculo com a temporalidade (de caráter mais perene). Assim, os ideais e as perspectivas que orientaram a linha editorial das revistas forneceram, previamente, um escopo restrito para a antologia. Cabe ressaltar ainda a centralidade, nas primeiras décadas do século passado, da organização das revistas para as publicações literárias: tanto no contexto português quanto no brasileiro elas se tornaram fundamentais para a circulação e para a divulgação primeira dos escritores. Desse modo, a curta vida da revista *Orpheu* – “embora só dois números tenham aparecido” (Meireles, 1944: 33) – e a indispensável formação em torno da revista *Presença* – “era verdadeiramente prodigiosa para a poesia” (Meireles, 1944: 47) – forneceram contorno e recorte para a sistematização desses *poetas novos*. Além desses periódicos, Cecília Meireles destaca outras publicações e a autonomia que eles propiciaram aos poetas:

Como as revistas quase sempre buscam traduzir diferenças de sensibilidade, a publicação da “Revista de Portugal”, de “Cadernos de Poesia”, de “Aventura”, de outras mais, ainda, quando de precária duração, serve para revelar a independência desses poetas novíssimos, cuja mensagem de juventude enriquece já as letras portuguesas. (Meireles, 1944: 53)

Em sua maioria, as revistas possibilitaram aos poetas com obras em fases incipientes uma divulgação inicial de seu trabalho. E é a partir dessa poesia quase inaugural que Cecília elabora sua antologia. Nesse sentido, os poemas selecionados para as revistas já chegavam ao leitor em um recorte antológico similar ao mobilizado em *Poetas Novos de Portugal*. Todavia, nesse contexto de expansão contínua da imprensa, livro e revista operam de modo distinto o fator da parcialidade: no livro destaca-se o “ponto de vista” do organizador, enquanto na revista a “participação comunitária” dos autores (McLuhan, 1969: 231). Nesse sentido, embora em uma antologia e mesmo que a partir de *corpus* semelhante, em *Poetas Novos de Portugal* vislumbra-se de modo mais nítido a subjetividade da organizadora, não apenas no prefácio, mas nos poemas escolhidos para figurarem no volume.

É sugestivo que, nesse mesmo período, Alberto de Serpa (poeta com participação expressiva em *Poetas Novos de Portugal*) e o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto planejaram a organização de uma revista, não por acaso, denominada “Antologia”. O projeto é esclarecido por Cabral em carta a Clarice Lispector: “Estou em entendimentos com o Lauro Escorel – e este com o Antonio Candido, de S. Paulo – para fazermos uma revista trimestral, chamada ANTOLOGIA [...]. Você compreenderá que numa revista chamada ANTOLOGIA o trabalho de diretor é um trabalho de escolhedor. Diga se quer ser um dos ESCOLHEDORES” (Cabral *apud* Sousa, 2000: 290). A denominação “Antologia” para a revista demonstra o aspecto de coletividade e de seleta que estrutura o veículo e a preocupação com sua organicidade – o comum manejo, por exemplo, de textos entre números, a depender das contribuições. Nesse sentido, na revista, a função dos editores explicitada é tão somente de “escolhedores”, isto é, apequena-se o aspecto autoral a fim de selecionar e ordenar os textos de outros escritores.

Além disso, a organização de *Poetas Novos de Portugal* pode ser explorada enquanto uma atividade de crítica literária, isto é, tanto no prefácio quanto na seleção de poetas e de poemas, Cecília Meireles deixa entrever os critérios subjetivos e judicativos do volume.

Comentando a publicação do livro, Tasso da Silveira assinala o despontar de uma “crítica literária sutil” (Silveira, “Poetas Novos de Portugal”, Rio de Janeiro, *Diário de Notícias*, 18 de julho de 1944). O recorte já é sinalizado no título, na escolha do termo “novos” ao invés de “contemporâneos” ou a recusa do termo “moderno”, já destacada por Sabrina Sedlmayer (2009: 135), e a justificativa é a busca de uma “expressão nova” (Maireles, 1944: 19) ou o fato de os poetas escolhidos irem “além do presente” (Maireles, 1944: 19). Em outras palavras, o critério é de inovação e de antecipação, seguindo o caminho objetivado pelas revistas *Orpheu* e *Presença*:

Não se encontram no índice desta antologia alguns grandes nomes da poesia portuguesa contemporânea. Simplesmente porque esta não é, na verdade, uma antologia de “poetas contemporâneos”, mas apenas de “poetas novos”. [...] Pelos nomes incluídos, ver-se-á que são considerados “novos” ou seus precursores muitos poetas já não contemporâneos. (Maireles, 1944: 17-18)

Esses parâmetros permitiram a Cecília Maireles promover a precursor não Eugenio de Castro, mas a “palavra banal e insólita” (Maireles, 1944: 21) de Cesário Verde, “o encanto da flutuação rítmica” (Maireles, 1944: 22) de Antonio Nobre e “a atenção voltada ao panorama subjetivo” (Maireles, 1944: 22) de Antero de Quental. Além disso, a ordenação da antologia esbarra em um certo embaraço em relação ao tempo. Em primeiro lugar, há um rechaço em relação à organização exclusivamente teleológica: “o critério cronológico não é o mais seguro para a sucessão dos nomes de uma antologia” (Maireles, 1944: 28). Em segundo, há uma consciência da esporádica organização de antologias, o que acentua seu valor: “preferiu-se a notícia breve ao silêncio completo, uma vez que não se fazem antologias todos os meses, e poderiam ficar desconhecidos por muito tempo valores que, pelas produções dispersas em revistas, já merecem ser mencionados” (Maireles, 1944: 51). Nesses excertos do prefácio, nota-se a gama de problemáticas que circundou a preparação do livro e que, de certo modo, vincula-se ao aspecto de divulgação dos poetas.

Apesar das diversas críticas recentes à antologia, como, por exemplo, a um desmantelamento do arranjo do livro, ela mostra (nesse caso, bem como em outros) seu duplo valor: como outro modo de organicidade, que retira os poemas de seu constructo primeiro e os realoca sob

outra ordenação (também sistematizada enquanto um organismo), e como uma porta de entrada para os autores ali reunidos, a partir de uma seleta ou de uma amostragem que propiciaria ao leitor um primeiro contato, não desassociado de uma busca posterior pelas obras ali apenas parcialmente representadas. No que se refere a esse ponto, o caso de maior destaque em relação a *Poetas Novos de Portugal* parece ser o de Fernando Pessoa, que se torna consideravelmente conhecido e publicado no Brasil a partir da antologia – não por acaso, o escritor e seus heterônimos centralizam maior atenção no prefácio, com dez páginas dedicadas à elucidação das publicações.

Assim, diante da minguante interlocução entre os dois países, a antologia tencionou revelar poetas pouco ou nada conhecidos no Brasil. Na ocasião de sua publicação, Manuel Bandeira assinalou: “Antonio Nobre [que havia publicado seus livros no fim do XIX] foi o último poeta português que encontrou larga ressonância entre nós. Isso tem levado muita gente a supor que depois dele não há grandes poetas em Portugal” (Bandeira, “Poetas Novos de Portugal”, Rio de Janeiro, *Leitura*, maio de 1944). O artigo de Bandeira integra um vasto acervo de textos na imprensa brasileira a respeito da antologia. Em todos eles, um ponto de contato: destaca-se a possibilidade de, a partir de *Poetas Novos de Portugal*, finalmente travar conhecimento da produção de poesia portuguesa das últimas décadas. Desse modo, a empreitada de Cecília Meireles mostrou-se uma tentativa de diálogo e de tomada de partido no embate entre lusofobia e lusofilia, embora fosse mesmo um posicionamento “menos interventivo” (Saraiva, 2004: 258), como já destacou Arnaldo Saraiva.

Tal aproximação já pode ser apontada na publicação pela coleção Clássicos e Contemporâneos da editora Dois Mundos, dirigida por Jaime Cortesão (então exilado no Brasil), e na capa da antologia, uma ilustração de naus em alto mar. Esse diálogo já havia também sido iniciado em publicações anteriores das obras de Cecília Meireles em Portugal, é o caso do livro *Viagem*, em 1939, com a dedicatória “A meus amigos portugueses”, e do livro *Olhinhos de Gato*, publicado primeiramente em formato de capítulos na revista *Ocidente*. Além da *Ocidente*, Cecília colaborou de modo intenso com outras revistas portuguesas: *Presença*, *Revista de Portugal*, *Pensamento*, *Távola Redonda*, *Primeiro de Janeiro*, *Lusíada*, *Mundo Português*, e com as revistas luso-brasileira *Atlântica* e *Lusitânia*. Desse modo, a despeito das contrariedades de um sistema mais amplo, Cecília Meireles integrou um quadro de escritores que tentaram de modo particular

estreitar os laços com Portugal – a título de exemplo, junto a Tasso da Silveira, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto.

Devido aos empecilhos da circulação editorial entre os dois países, a escritora termina o prefácio do volume com um pedido de desculpas que evoca o “rosto de Portugal” do poema “O dos castelos” (Meyreles, 1994: 103), de Fernando Pessoa, incluído na antologia: “resta pedir aos poetas aqui citados, perdão por falhas e erros de interpretação, – que esta é uma das fatalidades do longo Atlântico: trazer até estas plagas, fragmentados em suas ondas, os rostos que desejáramos completos e perfeitos” (Meyreles 1944: 53). Se até então eram fragmentados, a partir de *Poetas Novos de Portugal* os rostos começam a ganhar forma mais definida: tanto a apresentação do prefácio quanto os poemas selecionados colaboram para a divulgação e a consolidação da nova poesia portuguesa no Brasil.

Apesar da facilidade da língua, na poesia a alfândega era e continua protecionista e o trânsito cultural e editorial entre os dois países é, ainda, de difícil acesso. A metáfora econômica foi mobilizada por Ricardo Domeneck ao comentar a recente publicação da antologia da obra de Manuel Antonio Pina no Brasil. O texto é importante por repisar a centralidade da antologia organizada por Cecília: “quando Cecília Meyreles iniciou a divulgação da poesia de Fernando Pessoa no Brasil com o volume *Poetas novos de Portugal* (1944), lá se iam já duas décadas do ‘segundo Grito do Ipiranga’, como se quis a Semana de Arte Moderna de 1922” (Domeneck, “Ganhador do prêmio Camões faz chegada tardia ao país”, São Paulo, *Folha de São Paulo*, 26 de julho de 2019). Para além disso, o artigo de Domeneck demonstra que, passadas sete décadas, o panorama de publicação mantém-se semelhante: permanece a parca publicação de obras poéticas, fato que, a despeito das facilidades de fluxo tecnológico, mantém ainda muitos poetas de Portugal e suas obras desconhecidos no Brasil, e vice-versa.

A antologia evidenciou uma profunda familiaridade de Cecília Meyreles com os autores lusitanos. Esse conhecimento mostra um contato privilegiado, em um primeiro momento através de Fernando Correia Dias e, em segundo momento, pela relação que a própria Cecília Meyreles manteve com poetas portugueses. Naquele contexto, em virtude da escassa relação editorial entre os dois países, os vínculos particulares, principalmente a troca de livros e de cartas entre os escritores, tornaram-se indispensáveis para a difusão. Essa dinâmica já incide sobre a circunstância de circulação dos poemas, que se torna fruto de relações

personais, de modo a acentuar o caráter subjetivo e não homogêneo ou abrangente da antologia.

2. Minha família anda longe, mas eu sei reconhecê-la

Para além do intuito de divulgação, a antologia é fundamentada em uma perspectiva pessoal que, longe de objetivar uma totalidade, compreende seu caráter parcial e fragmentário. Nesse sentido, a sistematização da antologia expõe a faceta de leitores dos organizadores, pois explicita, através da escolha de poetas e de poemas, certo arcabouço de leituras. No caso de *Poetas Novos de Portugal*, o que temos acesso é a concepção de Cecília Meireles do que é a nova poesia portuguesa. O perfil de leitora da antóloga desponta e é nítida uma seleta que visa, mesmo destacando as especificidades de cada um dos poetas, salientar uma proximidade poética e espiritual entre eles. Em 1963, Cecília Meireles afirma no prefácio à antologia de sua própria obra:

Há muita maneira de fazer-se uma antologia e não se sabe qual seja a melhor. Pode-se usar um critério estético, ou didático, ou outros, conforme o objetivo que se tenha em vista. Para o leitor, a melhor antologia é a que ele mesmo organiza, ao eleger, na obra completa de um escritor, aquilo que mais lhe agrada. (Meireles, 2001: 11)

O papel do leitor é central no comentário e, a partir dessa menção, é intensificado o aspecto particular da construção da antologia. É, nesse sentido, destaque na antologia organizada por Cecília Meireles de que estamos tratando aqui uma certa vertente lírica da poesia portuguesa, muito próxima àquela unívoca apresentada por Hugo Friedrich na sua *Estrutura da Lírica Moderna*. As características destacadas na análise de Friedrich poderiam ser ditas sobre muitos dos poemas inclusos na antologia e sobre a obra da própria Cecília Meireles. Assim, *Poetas Novos de Portugal* pode também ser visto como composto pelo crivo subjetivo da poeta, sendo que o que “lhe agrada” é quase uma duplicação de motivos contemplados também em sua obra poética. Por esse viés, é perceptível a oscilação entre elementos pertencentes e já assimilados pela tradição brasileira – a que Meireles pertence – e elementos novos, ainda não plenamente absorvidos. Assim são, por exemplo, tradicionais os ritmos na “Canção bailada” ou na “Cantiga de pastorela”

(Osório *apud* Meireles, 1944: 121-123), de João de Castro Osório, mas seriam inovadores os sons no poema “Dactilografia” (Campos *apud* Meireles, 1944: 116-117), de Álvaro de Campos, os temas metafísicos na “Ode” (Reis *apud* Meireles, 1944: 106), de Ricardo Reis, ou os temas banais e corriqueiros em “O mercado” (Castro *apud* Meireles, 1944: 135-136), de Fernanda de Castro.

Embora não seja o objetivo aqui pretendido, seria interessante um cotejo dos poemas incluídos na antologia de Meireles com outras antologias contemporâneas a ela, ou outras antologias que mobilizassem recorte temporal semelhante. Seria o caso, por exemplo, da *Anthologia de Poemas Portuguezes Modernos*, organizada por Fernando Pessoa e António Botto; da série *As Mais Belas Líricas Portuguesas*, principalmente o volume organizado por José Régio; *Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*, organizada por Herberto Helder, ou *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, organizada por Oswald Manuel Silvestre e Pedro Serra. Além dos objetivos distintos – já indicados pelos próprios títulos – as obras são direcionadas pelo papel de leitores dos antólogos. A inclusão ou não de um autor e a seleção de poemas no escopo das obras é díspar, pois obedece a esses dois critérios: finalidade da publicação e crivo personalíssimo. É a partir desse critério subjetivo que Ana Maria Domingues explicita “o Pessoa de Cecília é um poeta plural” (Domingues, 2012: 16). Não figura na antologia todo ou qualquer Fernando Pessoa, apenas a faceta escolhida por Cecília Meireles.

Ainda no prefácio da antologia de sua obra, Cecília Meireles afirma a tarefa do antologista em “reduzir ao essencial” a obra completa. Dessa perspectiva, *Poetas Novos de Portugal*, além de uma seleta do que “mais lhe agrada”, é uma tentativa didática de filtragem do “essencial” para dar notícias de uma fração específica da poesia portuguesa. Ciente da impossibilidade de abarcar a totalidade, Cecília Meireles deixa claros os critérios que nortearam a escolha dos poetas e dos poemas. Se por um lado existe, então, o objetivo de divulgação (um livro que seja “didático”), por outro a antologia também parece uma realização pessoal da autora, uma reunião dessa “família dispersa”. Num exemplo bem direto, veja-se que a antologia de Cecília Meireles serviria, de certa maneira, à *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea: Um Panorama*, organizada por Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno. Costa e Silva assinalou que, devido aos empecilhos de circulação dos

poetas portugueses no Brasil, “como tantas outras pessoas, eu li pela primeira vez alguns dos poetas portugueses de entreguerras numa antologia de Cecília Meireles” (Silva, 1999: 24).

Nos escritores escolhidos, Cecília ressalta o “poder de crítica e de autocrítica” (Meireles, 1944: 20) e, por esse motivo, eles seriam “tão bons críticos literários como poetas: explicam-se em prosa e verso, provando que, além de saberem dizer o que querem, sabem como o dizem e porque o dizem” (Meireles, 1944: 20). Somente no prefácio, cita três textos teóricos de autores que também têm seus poemas ali incluídos: José Régio, José de Castro Osório e Adolfo Casais Monteiro. Tal movimento é isomorfizado pela própria escritora neste prefácio, ao escolher e justificar os poemas ali inseridos.

Observe-se, ainda, que vários desses poetas-críticos viriam a escrever também sobre a obra poética da própria Cecília: José Osório de Oliveira, Vitorino Nemésio, José Régio, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Jorge de Sena e Natércia Freire. Essa consideração merece destaque por dois motivos: o primeiro é que a própria escritora exerce duplamente a função de crítica literária e de poeta, também “explica-se em prosa e verso”; o segundo é que ela concede especificamente aos portugueses tais características: o potencial crítico é uma vantagem “sobre os poetas de outros países” (Meireles, 1944: 20). Na obra da escritora, é reiterada a especificação dos portugueses como munidos de uma condição pensante e com ares de poeta. Em uma crônica de viagem que narra uma passagem pelo país, ressalta a insistência das imagens de poeta: “o homem que tem ar de poeta, – coisa, aliás, não muito difícil de encontrar por estes caminhos peninsulares” (Meireles, “Até Lisboa”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1957).

Na antologia, esse prisma é contemplado ao selecionar textos metalinguísticos em que a instável imagem do “eu” e do poeta é o motivo do poema. Além de certa coesão proporcionada pelas revistas e do caráter crítico já mencionados, a antologista estabelece outros dois fios condutores que agrupam os textos: a “busca interior” (Meireles, 1944: 22) e o aspecto insólito de “outro mundo” (Meireles, 1944: 22) – os dois temas caros também à obra de Cecília. Novamente, alicerçado nesse recorte, o livro refletiria uma grande afinidade entre a poética ali contemplada e a poética da própria organizadora.

Dois anos antes da antologia, no poema “Memória”, do livro *Vaga Música*, o sujeito poético lamentava uma distância geográfica e

temporal de sua “família”, em sentido metafórico, no poema dedicado a José Osório de Oliveira:

Tão longe, a minha família!
 Tão dividida em pedaços!
 Um pedaço em cada parte...
 Pelas esquinas do tempo,
 brincam meus irmãos antigos
 [...]
 Minha família anda longe.
 Mas eu sei reconhecê-la.
 (Meireles, 2017: 384-386)

Apesar da dupla distância, a capacidade de reconhecimento rege uma busca obstinada por esse agrupamento espiritual. Na ocasião da morte de Correia Dias, em carta enviada a múltiplos destinatários (José Osório incluso), a autora confessa esse vínculo:

sempre pensava em VV., os desse grupo [Diogo de Macedo, Manuel Mendes, Luís de Montalvor, José Osório de Oliveira, Raquel de Bastos], e outros aí de Portugal que vieram à minha dor como se fôssemos realmente toda uma família meio dispersa que o perigo reúne por uma intuição do espírito maior que a do sangue. (Meireles, 6 de janeiro de 1936).

Poucos anos após a publicação da antologia, Cecília escreve a Armando Côrtes-Rodrigues com lamento semelhante: “está quase pronto o *Romanceiro da Inconfidência* [livro que viria a ser publicado em 1953]. Pena é que os amigos cuja opinião me interessa estejam todos longe” (Meireles, 6 de dezembro de 1950). A “família dispersa” de poetas (e amigos) foi reunida também em *Poetas Novos de Portugal*. E longe estava não só Côrtes-Rodrigues, escritor com quem Cecília manteve talvez sua maior e mais longa epistolografia, mas Antonio Ferro e Fernanda de Castro, José Osório de Oliveira e Raquel Bastos, João de Castro Osório e Dulce Lupi, Luís de Montalvor, Almada Negreiros e Diogo de Macedo, escritores com quem Cecília manteria longo e intenso diálogo. Assim, a antologia cumpre também uma interlocução com essa “família dispersa”. Tal afeto e reconhecimento se prolongaria, mais uma vez, aos leitores. Em carta a Jaime Cortesão, durante o processo de revisão do livro, a escritora localiza a relevância

da obra na recepção dos poemas: “envio-lhe enfim o prefácio, feitos uns pequenos reparos. Aliás, o prefácio pouco importa: importam os poemas que, esses sim, eu gostaria de ver compreendidos e amados” (Meireles *apud* Mendes, 2016: 51).

Por fim, a antologia, longe de ser uma relação de simples espelhamento ou simples prolongamento entre os escritores, destaca uma abordagem múltipla e desconforme de motivos em comum. Os dois motivos centrais do livro convergem para a instabilidade: o mar ou o *tópos* da viagem marítima (“o gosto marítimo da aventura”; Meireles, 1944: 25) que reboa em poemas de Camilo Pessanha, Afonso Duarte, Côrtes-Rodrigues, Ângelo de Lima, Fernando Pessoa, Fernanda de Castro, José Régio, Vitorino Nemésio, Branquinho da Fonseca, Carlos Queiroz, Antonio de Sousa, João Campos, Manuel da Fonseca e Joaquim Namorado; e a viagem interior, concentrada na inconstância do eu, em Côrtes-Rodrigues, Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, José Régio, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro e Antonio Pedro. A enumeração de autores, que pode parecer exaustiva, tem como objetivo demonstrar que a seleta feita por Cecília Meireles destaca exatamente esse caráter consonante ou harmônico dos poetas e como eles operam, embora de modo distinto, matérias semelhantes. Outra vez, tanto o mar quanto o “eu” são motes que viriam a centralizar também a obra de Cecília Meireles ao longo da década de 1940, proximidade que acentuou, é claro, extrema desenvoltura na execução da tarefa antológica. Grande parte dos poemas presentes não figuram apenas por um protocolo didático de divulgação, mas por fazerem parte de uma antologia pessoal (cheia de ressonâncias) da leitora Cecília Meireles. De certo modo, é um movimento contra “O que foge”, para lembrar o poema de Adolfo Casais Monteiro:

Pelos caminhos incertos
dum país de sonho e bruma
vou desvairado à procura
de qualquer coisa que sinto
fugir-me por entre os dedos.
(Monteiro *apud* Meireles, 1944: 227)

A referência inicial a um contexto externo ao “eu” é logo interiorizada pelo sujeito poético. E, apesar dos “caminhos incertos” e da “bruma”, segue, obstinadamente, “à procura”. Além da relação entre

os textos, a seleção de poemas evidencia um aspecto comunicativo intrínseco da poesia, isto é, longe de sublinhar uma perspectiva inco-municável, isolada na torre de marfim, as escolhas de Cecília Meireles ressaltam textos em busca de interlocução. Nesse sentido, é sugestivo que, em 1929, na sua tese *O Espírito Vitorioso*, Cecília afirme, sobre a obra de Antero de Quental: “todas as coisas inventam uma linguagem para se comunicarem com ele. E em cada forma florescerão ouvidos que escutem esse homem sem limites” (Meireles, 1929: 66). Nesse trecho, é conjecturado o processo não só de produção do poema (o influxo das “coisas” à “linguagem”), mas também sua recepção (os “ouvidos”). Tal perspectiva é destaque, principalmente, nos poemas em que o sujeito poético – seguindo passos de Cesário Verde – se alonga como *flâneur* pelas cidades, em João Falco, Manuel da Fonseca e Fernanda de Castro. Tal prisma é elucidado também na crônica de Cecília “Evocação lírica de Lisboa”:

Mas tu preferes a penumbra dos cafés sonolentos, em cujas mesas todos os poetas da Lusitânia fincam algum dia o cotovelo e, fronte apoiada ao punho, criam aqueles sonhos que eles mesmo não governam, que são construídos como acima de sua cabeça por séculos de desejada vida, de esperanças obscuras, e no entanto latejantes como o próprio coração. Preferes esse café, em cujas mesas amargas mãos inspiradas vão traçando versos que ninguém ouve, histórias que ninguém lê, um mapa de paixão sobre mármore precário, que o criado vem lavar sem tristeza, sem piedade, como acaso patético do tempo, que desfaz, elimina o acontecido. (Meireles, “Evocação lírica de Lisboa”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947 ou *Atlântico*, n.º 6. Lisboa, 1948)

A antologia *Poetas Novos de Portugal* representou, para além de um preito aos poetas da Lusitânia, a expectativa de que as mãos inspiradas que traçam os versos não ficassem sem ouvintes e sem leitores dos dois lados do Atlântico. É como se a antologia seguisse, então, os passos delineados por Jorge de Sena no poema “Declaração”, incluído na antologia:

– é só ouvir,
 é só ler,
 é só pasmar sereno,
 é só ficar.

(Sena *apud* Meireles, 1944: 297)

O uso do “só” indica a simplicidade e a banalidade da tarefa. Ouvir, ler e pasmar sereno podem mobilizar, além de certa gradação, o deslocamento para a recepção isenta, porém interessada, que viria centralizar a acolhida da antologia e a intensificação de uma interlocução Brasil-Portugal. Apesar da parca tiragem e da ausência de reedições, *Poetas Novos de Portugal* é, ainda hoje, uma obra de referência e mantém sua proposta didática de apresentação e de compilação de poetas e poemas centrais da lírica portuguesa dos fins do século XIX e da primeira metade do século XX.

Bibliografia

- Bandeira, Manuel (1944). “Poetas Novos de Portugal”. Rio de Janeiro, *Leitura*, maio de 1944.
- Domeneck, Ricardo (2019). “Ganhador do prêmio Camões faz chegada tardia ao país”. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 26 de julho de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/ganhador-do-premio-camoes-faz-chegada-tardia-ao-pais.shtml>.
- Gouvêa, Leila (2001). *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras.
- Mcluhan, Marshall (1969). *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Meireles, Cecília (2017). *Poesia Completa*. Volume 1. São Paulo: Global.
- ____ (2001). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ____ (1957). “Até Lisboa”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1957.
- ____ (1947). “Evocação lírica de Lisboa”. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 30 de dezembro de 1947 ou *Atlântico*, n.º 6. Lisboa, 1948.
- ____ (1944). *Poetas Novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois mundos.
- ____ (1935). “Notícia da poesia brasileira”. *Biblioteca Geral da Universidade, Cursos e Conferências de Extensão Universitária*. Vol. 2. Coimbra: Coimbra Editora Ltda.
- ____ (1929). *O Espírito Vitorioso*. Tese apresentada ao concurso da cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal, 1929.
- Mendes, Karla Renata (2016). “Navegando em mares lusitanos: Cecília Meireles e os Poetas Novos de Portugal”. *Raído*, Dourados, MS, 10(22), ed. especial, 2.º semestre, ISSN 1984-4018.
- Oliveira, Ana Maria Domingues (2012). “Cecília Meireles, leitora de poesia portuguesa”. *Veredas*, 17(17), Santiago de Compostela, pp. 7-18.
- Saraiva, Arnaldo (2004). *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português: Subsídios para o seu Estudo e para a História das suas Relações*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

- ____ (1998). “Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido Correia Dias”. Porto: *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, pp. 1: 55-59.
- Sempre Fixe*, Lisboa, 20 de dezembro de 1934.
- Sedlmayer, Sabrina (2009). “Antologia ou políticas de memória”. In *II Seminário do Livro e História Editorial*. Disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br>.
- Sena, Jorge de (1988). *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70.
- Silva, Alberto da Costa e Alexei Bueno (1999). *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea: Um Panorama*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- Silveira, Tasso da (1944). “Poetas Novos de Portugal”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1944.
- Simões, João Gaspar (1964). “Cecília Meireles: precursora do Moderno Lirismo Brasileiro”. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 16 de novembro.
- Sousa, Carlos Mendes de (2000). “Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector”. *Colóquio/Letras*. Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999), 157/158, Lisboa, julho-dezembro: 282-300.

Cânone autoral e epigénese nas coletâneas antológicas de Pedro Homem de Mello

Elsa Pereira

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLUL1*

Abstract: The present chapter focuses on two types of editorial initiatives involving the poetry of Pedro Homem de Mello (1904-1984): the anthologies entirely dedicated to the poet, which other writers and literary critics organized, mainly after his death, and the collections where the author himself selected compositions from his previous books. This second group of collected editions allowed Homem de Mello to choose the poems destined to join the canon of his prolific oeuvre while serving as an opportunity to revise old compositions and make them new again. In such cases, the interference of social reception may often explain the author's epigenetic activity, as happened with some poems adapted to fado songs.

Keywords: Anthologies; Collected editions; Canon; Editorial genesis; Genetic criticism.

Poeta laureado com importantes galardões literários (Prémio Antero de Quental 1939, Prémio Ocidente 1964, Prémio Casimiro Dantas 1966, Prémio Nacional de Poesia 1972), Pedro Homem de Mello foi reconhecido como “um dos mais absolutos líricos” na literatura contemporânea (Simões, 1999: 132), autor de alguns dos poemas “mais belos e profundamente sérios da poesia portuguesa” (Sena, 1977: 223). A sua “arte [...] que naturalmente funde o tradicional e

1. *Trabalho financiado por fundos nacionais de Portugal, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito da Norma Transitória (DL57/2016/CP1443/CT0033) e do Projeto Estratégico UIDB/00214/2020.

o moderno” (Régio, 1969: 12) saldou-se na publicação de 29 livros de poesia em nome próprio (cinco dos quais foram objeto de uma ou duas reedições autorais), além de várias obras em prosa, centenas de composições esparsas e um número muito significativo de inéditos, à guarda de instituições públicas e na mão de particulares.

Tratando-se de um escritor tão prolífico e assumidamente *ingénuo*, por não impor crivo ao que decidia trazer a lume,² é natural que a sua Obra se caracterize por uma produção díspar, com mérito ou relevância estética desigual. Vários críticos se referiram já a Pedro Homem de Mello como um poeta “descontínuo no talento” (Cláudio, 2015), que “produziu muito mas rasgou pouco; que publicou muito e publicou demais” (Nogueira, 1984: 63); por isso, caberá a “uma rigorosa antologia dos seus melhores textos” empreender a necessária “depuração” das “redundâncias que o próprio poeta manifesta não ter a coragem de pura e simplesmente rasgar” (Magalhães, 1981). Neste sentido, as *coletâneas antológicas* assumem particular relevância no estabelecimento do cânone deste autor, podendo reconhecer-se aqui dois conceitos frequentemente tidos como sinónimos, mas que o mercado editorial distingue, ao atribuir à antologia uma vocação de perenidade, aliada à observância de critérios organizativos claros, que uma simples coletânea normalmente não tem.³

Coletânea – recolha de textos selecionados de diversas obras.

Antologia – coleção de textos em prosa e/ou em verso, geralmente de autores consagrados, organizados segundo tema, época, autoria etc. (Houaiss, Villar e Franco, 2004).

Considerando esta distinção operatória nem sempre nítida e fácil de delimitar, o presente estudo detém-se em dois grandes tipos de publicações envolvendo a poesia de Pedro Homem de Mello: primeiro, as antologias e coletâneas inteiramente dedicadas à lírica deste autor, que

2. “Ingénuos, ingénuos incuráveis [...], fomos, sempre, incapazes de saber de antemão em que altura deveríamos dizer à Poesia aquele adeus-palavra que serviu de título ao meu oitavo livro [...]. Daí [...] a névoa em que tantas vezes se afunda o perfil de certos homens, solicitados, em demasia, pela volúpia de cantar” (Mello, 1971a: 9-12).

3. Como Rui Sousa observou durante o *Congresso Internacional Pensar a Antologia de Poesia Portuguesa* (FLUL, 24-26 de novembro de 2021), no limite, qualquer livro de poesia pode ser considerado uma coletânea, na medida em que seleciona e colige várias composições de entre a produção escrita do autor.

foram organizadas por outros escritores ou críticos literários; depois, as publicações onde o próprio poeta selecionou composições suas, a partir de livros anteriores, mesmo quando não tornava essa informação explícita ou distinguia entre poemas republicados e novas composições.⁴ Interessa-nos analisar sobretudo este último grupo de recolhas seletivas, na medida em que, além de refletirem as preferências pessoais do autor, as coletâneas autorais serviam muitas vezes de pretexto para reescrever poemas antigos, devendo enquadrar-se a sua edição numa perspectiva crítico-genética da Obra melliana.

1. Antologias e coletâneas de poesia melliana organizadas por outros

Começando com as publicações organizadas por outros escritores e críticos literários, devemos notar a existência de cinco coletâneas ou antologias exclusivamente dedicadas ao nosso poeta. Três delas foram empreendidas ainda em vida do autor e outras duas vieram a lume em 2004, assinalando o vigésimo aniversário da sua morte: *Lusitanian Lyrics* (Hawkins, 1941); *Pedro: Nome de Poeta* (Mello, 1983a); *Poesias Escolhidas* (Mello, 1983b); *Poesias Escolhidas* (Mello, 2004a); *E Ninguém Me Conhecia* (Mello, 2004b).

Sobre a primeira iniciativa, publicada em 1941, tendo como público-alvo a comunidade luso-britânica do Porto, tivemos já oportunidade de observar noutro trabalho (Pereira, 2021) que o nome do poeta surge apenas na folha de rosto, onde se esclarece estarmos perante uma seleção de 77 poemas de Pedro Homem de Mello, traduzidos em inglês por Arnold Hawkins, a partir dos livros publicados à data em que se começou a preparar o volume. Embora apresentasse apenas os textos traduzidos (sem incluir os originais em português), o organizador procurou respeitar a ordem de publicação, dispondo os poemas em secções autónomas para cada livro compilado, de acordo com critérios de ordenação claros (fig. 1).

4. Note-se, entretanto, que Pedro Homem de Mello figura também numa dezena de obras coletivas e em mais de trinta antologias coligindo vários autores, mas tais publicações não serão consideradas neste trabalho.

N.º de poemas traduzidos	Livros de que provêm os poemas antologados
77	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Caravela ao Mar</i> (1934) – 46 poemas - <i>Jardins Suspensos</i> (1937) – 19 poemas - <i>Segrêdo</i> (1939) – 12 poemas

Fig. 1. *Lusitanian Lyrics* (Hawkins, 1941).

Numa fase posterior, já poucos meses antes da morte do poeta, surgiram duas publicações datadas de 1983. A primeira, ilustrada por Júlio Resende, com uma tiragem especial de 500 exemplares em estojo cartonado, intitulou-se *Pedro: Nome de Poeta* (Mello, 1983a) e foi organizada pelo Lions Club do Porto, então presidido por Raul Tavares. Como se esclarece na nota introdutória, Pedro Homem de Mello terá sido consultado sobre a escolha dos textos e manifestou interesse “na publicação dos poemas constantes no seu livro ‘Expulsos do Governo da Cidade’” (in Mello, 1983a). No entanto, o responsável pela coletânea (que não aparece nomeado na ficha técnica) acabou por seleccionar apenas 28 das 44 composições que integraram esse volume de 1961, acrescentando-lhes 27 poemas de outros livros do autor, sem os identificar (fig. 2).

N.º de poemas	Livros de que provêm os poemas antologados
55	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pecado</i> (1942) – 1 poema - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 1 poema - <i>Miserere</i> (1948) – 2 poemas - <i>Adeus</i> (1951) – 2 poemas - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 2 poemas - <i>O Rapaz da Camisola Verde</i> (1954) – 2 poemas - <i>Os Poetas Ignorados</i> (1957) – 13 poemas - <i>Expulsos do Governo da Cidade</i> (1961) – 28 poemas - <i>Há Uma Rosa na Manhã Agreste</i> (1964) – 1 poema

Fig. 2. *Pedro: Nome de Poeta* (Mello, 1983a).

Também de 1983 data uma antologia publicada pela IN-CM (Mello, 1983b), cujo responsável não surge indicado na ficha técnica, mas sabemos tratar-se de Vasco Graça Moura, que, na introdução às *Poesias Escolhidas* publicadas pela Asa em 2004 (Mello, 2004a), esclarece ter

sido ele a empreender esta iniciativa da editora pública portuguesa.⁵ Trata-se de um volume extenso, que seleciona 342 poemas de Pedro Homem de Mello, dispostos cronologicamente com a identificação dos respectivos livros de onde foram extraídos, embora apresente pequenas inconsistências no número de carmes originalmente pertencentes a cada volume⁶ e na respetiva organização sequencial. Na verdade, o livro *Expulsos do Governo da Cidade*, tendo embora uma segunda edição de 1979, foi originalmente publicado em 1961, pelo que esses poemas deveriam surgir entre as composições pertencentes a *Os Poetas Ignorados* (Mello, 1957) e *Eu Hei-de Voltar Um Dia* (Mello, 1966) – fig. 3.

N.º de poemas	Livros de que provêm os poemas antologiadados
342	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Caravela ao Mar</i> (1934) – 4 poemas - <i>Jardins Suspensos</i> (1937) – 5 poemas - <i>Segrêdo</i> (1939) – 10 poemas - <i>Estrela Morta</i> (1940) – 6 poemas - <i>Pecado</i> (1942) – 9 poemas - <i>Príncipe Perfeito</i> (1944) – 10 poemas - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 16 poemas - <i>Miserere</i> (1948) – 13 poemas - <i>Adeus</i> (1951) – 14 poemas - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 9 poemas - <i>O Rapaz da Camisola Verde</i> (1954) – 9 poemas - <i>Grande, Grande Era a Cidade</i> (1955) – 17 poemas - <i>Os Poetas Ignorados</i> (1957) – 11 poemas * - <i>Eu Hei-de Voltar Um Dia</i> (1966) – 40 poemas - <i>Nós Portugueses Somos Castos</i> (1967) – 26 poemas - <i>As Perguntas Indiscretas</i> (1968) – 15 poemas - <i>Povo Que Lavas no Rio</i> (1969) – 1 poema - <i>Desterrado</i> (1970) – 11 poemas - <i>Fandangueiro</i> (1971) – 25 poemas - <i>Eu Desci aos Infernos</i> (1972) – 40 poemas - <i>Cartas de Inglaterra</i> (1973) – 16 poemas - <i>Ecce Homo</i> (1974) – 12 poemas - <i>Pedro</i> (1975) – 2 poemas - <i>Aleluia</i> (1979) – 4 poemas - <i>Expulsos do Governo da Cidade</i> (1979) – 17 poemas *

Fig. 3. *Poesias Escolhidas* (Mello, 1983b).

5. Na nota introdutória de 2004, assinada por Vasco Graça Moura, lê-se o seguinte: “Mais curta do que a antologia que organizei da sua poesia para a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em 1984, a presente recolha procura dar, mesmo assim, uma amostragem suficientemente ampla dos melhores momentos de um grande poeta português do século XX que está cada vez mais esquecido” (in Mello, 2004a: 10).

6. Esta antologia de 1983 apresenta 10 poemas como sendo originalmente pertencentes ao livro *Segrêdo*, mas na realidade deveriam ser 11; apresenta 16 poemas como pertencentes a *Bodas Vermelhas*, quando na verdade deveriam ser 18; no capítulo dedicado a *Eu Hei-de Voltar Um Dia* apresenta 40 poesias, mas apenas uma se publicou originalmente nesta coletânea autoral; no capítulo de *Pedro* apresenta 2 poemas, que na verdade tinham sido originalmente publicados nos livros *As Perguntas Indiscretas* e *Bodas Vermelhas*; no capítulo dedicado a *Expulsos do Governo da Cidade* apresenta 17 poemas, mas na realidade deveriam ser 19.

Apesar de flagrantes, as falhas observadas nesta antologia de 1983 haveriam de transitar depois para o volume homónimo que a Asa publicou vinte anos mais tarde (Mello, 2004a),⁷ conquanto, nessa nova antologia, Graça Moura tenha optado por encurtar o cânone melliano, fixando em 187 poemas aquilo que considerou serem os “melhores momentos de um grande poeta português do século xx que está cada vez mais esquecido” (in Mello, 2004a: 10) – fig. 4.

N.º de poemas	Livros de que provêm os poemas antologiadados
187	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Caravela ao Mar</i> (1934) – 2 poemas - <i>Jardins Suspensos</i> (1937) – 3 poemas - <i>Severêdo</i> (1939) – 6 poemas - <i>Estrela Morta</i> (1940) – 5 poemas - <i>Pecado</i> (1942) – 5 poemas - <i>Príncipe Perfeito</i> (1944) – 2 poemas - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 11 poemas - <i>Miserere</i> (1948) – 8 poemas - <i>Adeus</i> (1951) – 7 poemas - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 5 poemas - <i>O Rapaz da Camisola Verde</i> (1954) – 4 poemas - <i>Grande, Grande Era a Cidade</i> (1955) – 11 poemas - <i>Os Poetas Ignorados</i> (1957) – 7 poemas * - <i>Eu Hei-de Voltar Um Dia</i> (1966) – 19 poemas - <i>Nós Portugueses Somos Castos</i> (1967) – 14 poemas - <i>As Perguntas Indiscretas</i> (1968) – 8 poemas - <i>Povo Que Lavas no Rio</i> (1969) – 1 poema - <i>Desterrado</i> (1970) – 6 poemas - <i>Fandanguero</i> (1971) – 16 poemas - <i>Eu Desci aos Infernos</i> (1972) – 21 poemas - <i>Cartas de Inglaterra</i> (1973) – 8 poemas - <i>Ecce Homo</i> (1974) – 5 poemas - <i>Pedro</i> (1975) – 1 poema - <i>Aleluia</i> (1979) – 3 poemas - <i>Expulsos do Governo da Cidade</i> (1979) – 9 poemas *

Fig. 4. *Poesias Escolhidas* (Mello, 2004a).

Curiosamente, as incoerências observadas nas duas antologias de Graça Moura acabariam por ser reproduzidas ainda numa outra iniciativa, intitulada *E Ninguém Me Conhecia* (Mello, 2004b),⁸ que

7. Esta antologia de 2004 apresenta 7 poemas como sendo originalmente pertencentes ao livro *Os Poetas Ignorados* (*Poesias Escolhidas*, 1957), mas na realidade são 8; no capítulo de *Pedro* apresenta um poema, que, na verdade, tinha sido originalmente publicado no livro *As Perguntas Indiscretas*; no capítulo dedicado a *Expulsos do Governo da Cidade* apresenta 9 poemas, mas, na realidade, deveriam ser 10.

8. Esta antologia apresenta 4 poemas como sendo originalmente pertencentes ao livro *Os Poetas Ignorados* (*Poesias Escolhidas*, 1957), mas, na realidade, são 5; no capítulo de *Pedro* apresenta um poema, que, na verdade, tinha sido originalmente publicado no livro *As Perguntas Indiscretas*; na secção dedicada a *Expulsos do Governo da Cidade* apresenta um poema, que, na realidade, tinha sido originalmente publicado em *Os Poetas Ignorados* (*Poesias Escolhidas*, 1957).

Manuel Alegre e Paulo Sucena empreenderam no vinténio da morte de Pedro Homem de Mello, depreendendo-se que estes compiladores se basearam, em larga medida, no volume da IN-CM. Quanto ao mais, essa última antologia melliana optou por selecionar um *corpus* de apenas 60 poemas, organizados por livro, restringindo ainda mais o cânone “de uma obra” autoral, aí classificada como “vasta e desigual, sincrónica e diacronicamente” (in Mello, 2004b: 11).

N.º de poemas	Livros de que provêm os poemas antologiad
60	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Caravela ao Mar</i> (1934) – 1 poema - <i>Jardins Suspensos</i> (1937) – 1 poema - <i>Sevrêdo</i> (1939) – 2 poemas - <i>Estrela Morta</i> (1940) – 3 poemas - <i>Pecado</i> (1942) – 4 poemas - <i>Príncipe Perfeito</i> (1944) – 2 poemas - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 3 poemas - <i>Miserere</i> (1948) – 4 poemas - <i>Adeus</i> (1951) – 3 poemas - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 3 poemas - <i>O Rapaz da Camisola Verde</i> (1954) – 2 poemas - <i>Grande, Grande Era a Cidade</i> (1955) – 5 poemas - <i>Os Poetas Ignorados</i> (1957) – 4 poemas * <ul style="list-style-type: none"> - <i>Eu Hei-de Voltar Um Dia</i> (1966) – 3 poemas - <i>Nós Portugueses Somos Castos</i> (1967) – 1 poema - <i>As Perguntas Indiscretas</i> (1968) – 2 poemas - <i>Desterrado</i> (1970) – 2 poemas - <i>Fandangueiro</i> (1971) – 8 poemas - <i>Eu Desci aos Infernos</i> (1972) – 2 poemas - <i>Ecce Homo</i> (1974) – 3 poemas - <i>Pedro</i> (1975) – 1 poema - <i>Expulsos do Governo da Cidade</i> (1979) – 1 poema *

Fig. 5. *E Ninguém Me Conhecia* (Mello, 2004b).

2. Antologias e coletâneas de poesia melliana organizadas pelo autor

Mais do que as iniciativas editoriais alheias ao autor, interessa-nos, contudo, considerar um conjunto de treze coletâneas que o próprio poeta deu à estampa entre 1937 e 1979,⁹ compilando, a partir de livros

9. Trata-se dos seguintes livros: Mello (1937, 1955, 1957, 1961, 1964, 1969, 1971a, 1974, 1975, 1977, 1979a, 1979d, 1979e), bem como as respetivas reedições autorais. Em geral, estas não divergem das primeiras edições, embora a segunda edição de *Expulsos do Governo da Cidade* exclua um poema da primeira impressão, enquanto a segunda edição de *Povo que Lavas no Rio* acrescenta uma nova poesia. Não consideramos na nossa análise o volume póstumo *Eu, Poeta e Tu, Cidade* (Mello, 2007), por reproduzir uma compilação autógrafa que o poeta organizou em data incerta, mas não chegou a publicar.

anteriores, as composições em que mais se revia. Apesar de a palavra “antologia” só aparecer num dos títulos (Mello, 1979d) e o seu caráter antológico estar apenas vagamente implícito em expressões como *Poemas Escolhidos* (Mello, 1957) ou *Poemas Roubados* (Mello, 1979d), será talvez revelador que o poeta tenha usado a metáfora floral para se referir a um dos seus florilégios, “como se de um jardim tentássemos salvar as principais sementes” (Mello, 1971a: 12).

Nessas treze coletâneas, maioritariamente dadas à estampa em edição de autor,¹⁰ reuniu Pedro Homem de Mello um total de 240 poemas de volumes anteriores (cerca de um quarto da sua produção em livro), muito embora a representatividade das poesias republicadas varie bastante em cada uma das coletâneas, tanto em termos percentuais como em número absoluto. No cômputo geral, sobressai aqui a antologia publicada em 1957 com o título *Poemas Escolhidos* (onde o autor selecionou 174 poemas já publicados) e também a coletânea *Pedro*, que reuniu 64 poesias de livros previamente editados, sem acrescentar qualquer composição inédita (figs. 6-19).

	240 poemas republicados

- <i>Jardins Suspensos</i> (Mello, 1937).	2% (1 poema)
- <i>Grande, Grande Era a Cidade</i> (Mello, 1955)	2% (1 poema)
- <i>Poemas Escolhidos e o Livro Inédito Os Poetas Ignorados</i> (Mello, 1957)	92% (174 poemas)
- <i>Expulsos do Governo da Cidade</i> (Mello, 1961; 2.ª ed., 1979)	32% (14 poemas)
- <i>Há Uma Rosa na Manhã Agreste</i> (Mello, 1964; 2.ª ed., 1971)	54% (43 poemas)
- <i>Povo que Lavas no Rio</i> (Mello, 1969; 2.ª ed., 1978)	100% (6 poemas)
- <i>Fandanguero</i> (Mello, 1971)	54% (36 poemas)
- <i>Ecce Homo</i> (Mello, 1974)	6% (3 poemas)
- <i>Pedro</i> (Mello, 1975)	100% (64 poemas)
- <i>Carta a Bill</i> (Mello, 1977)	14% (6 poemas)
- <i>Poemas Roubados (Antologia)</i> (Mello, 1979)	65% (15 poemas)
- <i>Sempre Sós</i> (Mello, 1979)	48% (11 poemas)
- <i>Aleluia</i> (Mello, 1979)	6% (2 poemas)

Fig. 6. Coletâneas antológicas publicadas por Pedro Homem de Mello.

10. Como nota Fernando Guimarães, grande parte dos livros de poesia publicados no Porto da década de 50 era impressa em tipografias, sem uma chancela editorial: “nos anos 50, [...] há revistas, mas não há editoras de poesia [...] livros de poesia eram geralmente editados ou por essas revistas ou editados pelo autor. Portanto, não entram num circuito propriamente comercial, na medida em que o editor é o próprio autor, o autor é que paga a edição. Isto é muito característico dos anos 50, 60” (*apud* Vieira, Novo e Carmo, 2012: 110). No caso de Pedro Homem de Mello, muitas destas edições de autor surgiram sobretudo após o 25 de Abril de 1974, quando o nome do poeta, inevitavelmente associado ao Regime do Estado Novo, caiu em desdita.

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiad
63	1 [apresentado de maneira indistinta]	- <i>Caravela ao Mar</i> (1934) – 1 poema

Fig. 7. *Jardins Suspensos* (Mello, 1937).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiad
57	1 [apresentado de maneira indistinta]	- <i>Adeus</i> (1951) – 1 poema

Fig. 8. *Grande, Grande Era a Cidade* (Mello, 1955).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiad
189	174 [em secção autónoma, organizada por livro]	- <i>Caravela ao Mar</i> (1934) – 5 poemas - <i>Jardins Suspensos</i> (1937) – 10 poemas - <i>Segrêdo</i> (1939) – 18 poemas - <i>Estrela Morta</i> (1940) – 10 poemas - <i>Pecado</i> (1942) – 13 poemas - <i>Príncipe Perfeito</i> (1945) – 13 poemas - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 23 poemas - <i>Miserere</i> (1948) – 18 poemas - <i>Adeus</i> (1951) – 16 poemas - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 12 poemas - <i>O Rapaz da Camisola Verde</i> (1954) – 16 poemas - <i>Grande, Grande Era a Cidade</i> (1955) – 20 poemas

Fig. 9. *Poemas Escolhidos* e o Livro *Inédito Os Poetas Ignorados* (Mello, 1957).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
44	14 [apresentados de maneira indistinta]	- <i>Os Poetas Ignorados</i> (1957) – 14 poemas

Fig. 10. *Expulsos do Governo da Cidade* (Mello, 1961; 2.ª ed. 1979c).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
80	43 [em secção autónoma, sem identificar os livros]	- <i>Os Poetas Ignorados</i> (1957) – 13 poemas - <i>Expulsos do Governo da Cidade</i> (1961) – 30 poemas

Fig. 11. *Há Uma Rosa na Manhã Agreste* (Mello, 1964; 2.ª ed. 1971b).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
6 7 (2.ª ed.)	6 7 (2.ª ed.) [apresentados de maneira indistinta]	- <i>Pecado</i> (1942) – 1 poema - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 4 poemas - <i>Miserere</i> (1948) – 2 poemas

Fig. 12. *Povo que Lavas no Rio* (Mello, 1969; 2.ª ed. 1978).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
67	36 [em secção autónoma, organizada por livro]	<ul style="list-style-type: none"> - Caravela ao Mar (1934) – 2 poemas - Jardins Suspensos (1937) – 4 poemas - Segrêdo (1939), 2.ª ed. 1953 – 2 poemas - Estrela Morta (1940) – 1 poema - Pecado (1942) – 1 poema - Príncipe Perfeito (1945) – 1 poema - Bodas Vermelhas (1947) – 3 poemas - Miserere (1948) – 1 poema - Adeus (1951) – 1 poema - Os Amigos Infelizes (1952) – 4 poemas - O Rapaz da Camisola Verde (1954) – 2 poemas - Grande, Grande Era a Cidade (1955) – 2 poemas - Os Poetas Ignorados (1957) – 2 poemas - Expulsos do Governo da Cidade (1961) – 7 poemas - Há Uma Rosa na Manhã Agreste (1964) – 2 poemas - Desterrado (1970) – 1 poema

Fig. 13. *Fandangueiro* (Mello, 1971).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
51	3 [apresentados de maneira indistinta]	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 1 poema - <i>Eu Hei-de Voltar Um Dia</i> (1966) – 1 poema - <i>Nós Portugueses Somos Castos</i> (1967) – 1 poema

Fig. 14. *Ecce Homo* (Mello, 1974).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
64	64 [apresentados de maneira indistinta]	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Caravela ao Mar</i> (1934) – 2 poemas - <i>Jardins Suspensos</i> (1937) – 4 poemas - <i>Seqrêdo</i> (1939) – 3 poemas - <i>Estrela Morta</i> (1940) – 2 poemas - <i>Pecado</i> (1942) – 5 poemas - <i>Príncipe Perfeito</i> (1945) – 2 poemas - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 5 poemas - <i>Miserere</i> (1948) – 5 poemas - <i>Adeus</i> (1951) – 7 poemas - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 8 poemas - <i>O Rapaz da Camisola Verde</i> (1954) – 3 poemas - <i>Grande, Grande Era a Cidade</i> (1955) – 2 poemas - <i>Os Poetas Ignorados</i> (1957) – 1 poema - <i>Expulsos do Governo da Cidade</i> (1961) – 3 poemas - <i>Há Uma Rosa na Manhã Agreste</i> (1964) – 1 poema - <i>Eu Hei-de Voltar Um Dia</i> (1966) – 1 poema - <i>Nós Portugueses Somos Castos</i> (1967) – 2 poemas - <i>As Perguntas Indiscretas</i> (1968) – 1 poemas - <i>Fandanguero</i> (1971) – 1 poemas - <i>Eu Desci aos Infernos</i> (1972) – 1 poemas - <i>Cartas de Inglaterra</i> (1973) – 4 poemas - <i>Ecce Homo</i> (1974) – 1 poemas

Fig. 15. *Pedro* (Mello, 1975).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
43	6 [apresentados de maneira indistinta]	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Caravela ao Mar</i> (1934) – 1 poema - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 1 poema - <i>Miserere</i> (1948) – 1 poema - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 1 poema - <i>Ecce Homo</i> (1974) – 2 poemas

Fig. 16. *Carta a Bill* (Mello, 1977).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
31	2 [apresentados de maneira indistinta]	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 1 poema - <i>Miserere</i> (1948) – 1 poema

Fig. 17. *Aleluia* (Mello, 1979a).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
23	15 [apresentados de maneira indistinta]	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pecado</i> (1942) – 2 poemas - <i>Príncipe Perfeito</i> (1945) – 1 poema - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 1 poema - <i>Miserere</i> (1948) – 1 poema - <i>Adeus</i> (1951) – 4 poemas - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 1 poema - <i>O Rapaz da Camisola Verde</i> (1954) – 2 poemas - <i>Expulsos do Governo da Cidade</i> (1961) – 1 poema - <i>Há Uma Rosa na Manhã Agreste</i> (1964) – 1 poema - <i>Carta a Bill</i> (1977) – 1 poema

Fig. 18. *Poemas Roubados* (Mello, 1979d).

N.º de poemas	Poemas publicados em mais do que um livro	Livros de que provêm os poemas antologiadados
23	11 [em secção autónoma, sem identificar os livros]	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Príncipe Perfeito</i> (1945) – 1 poema - <i>Bodas Vermelhas</i> (1947) – 3 poemas - <i>Miserere</i> (1948) – 1 poema - <i>Adeus</i> (1951) – 3 poemas - <i>Os Amigos Infelizes</i> (1952) – 2 poemas - <i>Os Poetas Ignorados</i> (1957) – 1 poema

Fig. 19. *Sempre Sós* (Mello, 1979e).

Do ponto de vista formal, devemos notar, antes de mais, que nem todos os poemas recuperados de volumes anteriores surgem claramente identificados como tal. Apenas *Poemas Escolhidos* (Mello, 1957) e *Fandangueiro* (Mello, 1971a) dispõem as poesias antologiadadas em secções autónomas, identificando os livros de que provêm, ao passo que *Há Uma Rosa na Manhã Agreste* (Mello, 1964; 2.^a ed. 1971b), *Pedro* (Mello, 1975) e *Sempre Sós* (1979e) esclarecem quando estamos perante poemas antigos, mas não os organizam por livro. Quanto às restantes coletâneas, o autor optou quase sempre por misturar poesias republicadas e composições inéditas, sem fazer qualquer esclarecimento ou distinção gráfica.

Esta circunstância poderá talvez explicar-se por três motivações principais, que Simon Gatrell (2003: 82) atribuiu, em geral, aos autores que decidem coligir as suas obras. A primeira é a motivação económica, que no caso de Pedro Homem de Mello parece não ter sido

irrelevante, sobretudo na reta final de vida, quando a republicação de material antigo, mesclado com novos poemas, deu origem a vários livros em edição de autor, que o poeta ia vendendo “de mesa em mesa de café” (Cláudio, 2015), para compensar a quebra de rendimentos pessoais, causada pelo seu afastamento da RTP após o fim do Estado Novo. A segunda motivação geralmente apontada neste tipo de coletâneas autorais é a procura de reconhecimento, ou a preocupação em perpetuar a memória de um legado literário em risco de cair no esquecimento. Isso mesmo reconhece Homem de Mello, na nota de abertura a *Pedro* (Mello, 1975), onde assume que o propósito desse volume inteiramente antológico era divulgar a sua poesia, já então esquecida por uns e ignorada pelos mais novos:

Quando (vai para bem mais de meio século!) publicámos os primeiros versos, a maior parte do nosso actual público leitor ainda não tinha nascido... [...] não admira que a obra de quem contava na sua bibliografia tantos volumes de poemas se encontrasse, agora, em parte esquecida por uns e ignorada por outros (Mello, 1975: 9-10).

No entanto, é sobretudo a terceira motivação elencada por Gatrell que será importante reconhecer num autor como Pedro Homem de Mello, pois, apesar da participação distanciada nos movimentos literários do início do séc. XX, o poeta não foi certamente alheio ao espírito do tempo. Referimo-nos ao facto de estas recolhas de poemas antigos, indistintamente apresentados entre novas composições, servirem, por vezes, de oportunidade para o autor reescrever esses textos, desfamiliarizando material conhecido. Aproximava-se Homem de Mello, neste procedimento, de vários escritores modernistas e pós-modernistas, que também favoreceram a reescrita sistemática de obras já publicadas,

empreendendo pequenas ou grandes refunções textuais, para reinventar obras antigas e torná-las novas outra vez.¹¹

revision [...] is the legacy of high modernism and the print culture that nourished it. Modernism writers [...] used revision [...] not for stylistic tidying-up but to make it new through large-scale transformations of length, structure, perspective and genre.

[...] postpublication revision could be a way to defamiliarize circulating work and to make it new for the second time (Sullivan, 2013: 22, 239).

Se, por um lado, é certo que nalguns destes poemas incluídos em mais de um livro não se observam fenómenos de variação,¹² em muitos outros surpreendemos uma série de revisões autorais mais ou menos extensas. Veja-se, a título de exemplo, o poema “Tentação”, originalmente incluído no livro *Adeus* (Mello, 1951), que ao ser republicado em *Grande, Grande Era a Cidade* (Mello, 1955) recebeu alterações substantivas, incluindo um acrescento final de quatro versos (fig. 20).

11. Além dos exemplos internacionais mais paradigmáticos, como Ezra Pound (1885-1972) – a quem se deve a célebre máxima “make it new” (North, 2013: 164) –, Marianne Moore (1887-1972) ou W. H. Auden (1907-1973), entre outros, refiram-se, no panorama português, poetas como Carlos de Oliveira (1921-1981) ou Herberto Helder (1930-2015), que nas “recolhas dos livros de poesia que publicava [...] [s]uprimiu textos, transferiu outros [...], refez e reordenou poemas”. O texto, “várias vezes depurado, expandido, refeito, apresentava-se explicitamente como um ‘poema contínuo’, sublinhando a constante reescrita que o reelaborava como texto seguido” (Martelo, 2016: 21, 12). A mesma “ânsia da revisão” aparece ainda plasmada de maneira muito evidente nas coletâneas antológicas de um autor como Valter Hugo Mãe, que tem empreendido uma reescrita sistemática da sua *poesia reunida*, chegando a “transitar versos de um livro para outro e a condensar, adulterar, eliminar, acrescentar [...] poemas anteriormente vindos a lume” (Pereira, 2016: 60-61).

12. E. g. poema “Infinito” (Mello, 1934: 117; Mello, 1937: 92-93; Mello, 1957: 10).

A – *Adeus* (Mello, 1951: 49).

TENTAÇÃO

Era um **bêco** de má fama
 Quanta vez, atravessai-o,
 Sentindo aquele receio
 Das mãos diante da chama!
 Coragem ou covardia?
 Sei que, às vezes, noite fora
 A mim próprio, em vão dizia:
 – Soou minha última hora!
 Acaso? Talvez... Porém
 Nem um **rastro** de vestido!
Bêco negro e proibido...
 Nele nunca vi ninguém.

B – *Grande, Grande Era a Cidade* (Mello, 1955: 47).

TENTAÇÃO

Era um **jardim** de má fama
 Quanta vez, atravessai-o,
 Sentindo aquele receio
 Das mãos diante da chama!
 Coragem ou covardia?
 Sei que, às vezes, noite fora
 A mim próprio, em vão dizia:
 – Soou minha última hora!
 Acaso? Talvez... Porém
 Nem um **rasto** de vestido!
Jardim negro e proibido...
 Nele nunca vi ninguém.
Lago, estátua, relva, arbusto,
Espelho do meu prazer!
Jardim que era, a bem dizer,
Depois, remorso e, antes susto.

Fig. 20. Cotejo das duas versões publicadas do poema “Tentação”.

Por vezes, essas revisões têm um sentido progressivo de edição para reedição, mas não raro se observam também ocorrências de *retorno* (Castro, 2007: 79), quando as alterações introduzidas numa coletânea são depois anuladas na publicação seguinte, que recupera a versão original. É o que acontece, por exemplo, num poema inicialmente incluído no livro *Adeus* (Mello, 1951), com o título “Casa queimada”, que o autor republicou na coletânea *Pedro* (Mello, 1975), alterando o título e suprimindo quatro estrofes mediais, mais tarde recuperadas no volume *Sempre Sós*¹³ (Mello, 1979e) – fig. 21.

13. Assinale-se aqui uma corruptela por gralha tipográfica, no v. 18: “cabras” em vez de “cobras”.

Cânone autoral e epigênese nas coletâneas antológicas de Pedro Homem de Mello

<p>A - <i>Adeus</i>, (Mello, 1951: 19-20). B - <i>Poemas Escolhidos</i> (Mello, 1957: 217-218).</p> <p>Versão de A:</p> <p>CASA QUEIMADA</p> <p>Rastro de alguém, que lá muito fora embora, A minha casa, agora, mal existe. A minha casa é triste porque é triste¹⁰ Boca de pedra que, em silêncio, chora...</p> <p>Qualquer coisa sem fim que não se expande Lê-se nos olhos do seu rosto sério. Reduto magro de opulento império, A minha casa é grande porque é grande.</p> <p>Só de evocá-la, escura, e, assim tão fria, Sinto ameaças negras de além-mundo. Mastro a boiar à noite, em mar sem fundo, A minha casa é fria porque é fria.</p> <p>Casa sem nome, sem país, sem rua, Onde tivam chés vadios e agorientos! Abandonada aos pássaros e aos ventos A minha casa é tua porque é tua.</p> <p>Casa onde há corvos podres, todo o ano, Enquanto as labras junto, fazem ninho! Adega oculta onde se azeda o vinho, À espera do seu dono, todo o ano.</p> <p>Casa em que o sangue escorre da parede, Nas telas onde mil antepassados Me esquecem, sorridentes mas culpados... Secam-se as fontes. E nasceu a sede.</p> <p>Casa real¹¹ espedaçada em vão! Vendem-se palmo a palmo, em volta, a quinta. E não encontro um sonho já que minta Para mentir à voz do coração!</p> <p>Corpo que em mim unicamente existe¹² Alma que em mim unicamente mora. Boca sem lábios que, em silêncio chora¹³ Grande, ignorada, fria, escura, triste...</p> <p>Arca vazia de oiro, mas repleta Só daqueles poemas que lhe dei! Flor sem aroma, sem raiz, sem lei... O minha inútil casa de pedra¹⁴.</p>	<p>C - <i>Pedro</i> (Mello, 1975: 76-77).</p> <p>CABANAS</p> <p>Rastro de alguém, que lá muito fora embora, A minha casa, agora, mal existe. A minha casa é triste porque é triste¹⁵ Boca de pedra que, em silêncio, chora...</p> <p>Qualquer coisa sem fim que não se expande Lê-se nos olhos do seu rosto sério. Reduto magro de opulento império, A minha casa é grande porque é grande.</p> <p>Só de evocá-la, escura, e, assim tão fria, Sinto ameaças negras de além-mundo. Mastro a boiar à noite, em mar sem fundo, A minha casa é fria porque é fria.</p> <p>Casa sem nome, sem país, sem rua, Onde tivam chés vadios e agorientos! Abandonada aos pássaros e aos ventos A minha casa é tua porque é tua.</p> <p>Casa onde há labras podres, todo o ano, Enquanto as labras junto, fazem ninho! Adega oculta onde se azeda o vinho, À espera do seu dono, todo o ano.</p> <p>Casa em que o sangue escorre da parede, Nas telas onde mil antepassados Me esquecem, sorridentes mas culpados... Secam-se as fontes. E nasceu a sede.</p> <p>Casa real¹⁶ espedaçada em vão! Vendem-se palmo a palmo, em volta, a quinta. E não encontro um sonho já que minta Para mentir à voz do coração!</p> <p>Corpo que em mim unicamente existe¹⁷ Alma que em mim unicamente mora. Boca sem lábios que, em silêncio chora¹⁸ Grande, ignorada, fria, escura, triste...</p> <p>Arca vazia de oiro, mas repleta Só daqueles poemas que lhe dei! Flor sem aroma, sem raiz, sem lei... O minha inútil casa de pedra¹⁹.</p>	<p>D - <i>Sempre Sós</i> (Mello, 1979c: 30-31).</p> <p>CASA QUEIMADA</p> <p>Rastro de alguém, que lá muito fora embora, A minha casa, agora, mal existe. A minha casa é triste porque é triste Boca de pedra que, em silêncio, chora...</p> <p>Qualquer coisa sem fim que não se expande Lê-se nos olhos do seu rosto sério. Reduto magro de opulento império, A minha casa é grande porque é grande.</p> <p>Só de evocá-la, escura, e, assim tão fria, Sinto ameaças negras de além-mundo. Mastro a boiar à noite, em mar sem fundo, A minha casa é fria porque é fria.</p> <p>Casa sem nome, sem país, sem rua, Onde tivam chés vadios e agorientos! Abandonada aos pássaros e aos ventos A minha casa é tua porque é tua.</p> <p>Casa onde há corvos podres, todo o ano, Enquanto as labras junto, fazem ninho! Adega oculta onde se azeda o vinho, À espera do seu dono, todo o ano.</p> <p>Casa em que o sangue escorre da parede, Nas telas onde mil antepassados Me esquecem, sorridentes mas culpados... Secam-se as fontes. E nasceu a sede.</p> <p>Casa real²⁰ espedaçada em vão! Vendem-se palmo a palmo, em volta, a quinta. E não encontro um sonho já que minta Para mentir à voz do coração!</p> <p>Corpo que em mim unicamente existe²¹ Alma que em mim unicamente mora. Boca sem lábios que, em silêncio chora²² Grande, ignorada, fria, escura, triste...</p> <p>Arca vazia de oiro, mas repleta Só daqueles poemas que lhe dei! Flor sem aroma, sem raiz, sem lei... O minha inútil casa de pedra²³.</p>
---	---	--

Fig. 21. Cotejo das três versões publicadas do poema “Casa queimada”/“Cabanás”.

Como tivemos oportunidade de demonstrar em trabalho anterior (Pereira, 2017), esse processo de revisão autoral podia sofrer amiúde interferências do plano social da receção, sobretudo nas poesias que foram objeto de adaptações musicais ao fado. Veja-se o célebre poema “Povo” (Mello, 1948: 50-53; Mello, 1975: 20-21) – adaptado para “Povo que lavas no rio”, no início dos anos 60 – ou ainda “Naufrágio” (Mello, 1940: 17-19), que Amália Rodrigues adaptou para “Fria claridade”, eliminando estrofes e introduzindo variantes que acabaram depois parcialmente assumidas pelo poeta, na última republicação de *Pedro* (Mello, 1975: 28-29). De resto, os processos de revisão autoral que Homem de Mello empreendia nestas coletâneas antológicas podiam envolver não só acrescentos e supressões de blocos textuais mais ou menos extensos, mas também deslocamentos e fusões de poemas autónomos, com implicações na macroestrutura das obras. É o que acontece, por exemplo, com dois poemas originalmente publicados no livro

Pecado, sob o título “O bailador de fandango” (Mello, 1942: 63-64) e “Mistério” (Mello, 1942: 119-120), que embora inicialmente independentes, aparecerão mais tarde amalgamados numa só composição, intitulada “O fandagueiro”, que encontramos sucessivamente em três das últimas coletâneas do autor: *Poemas Escolhidos* (Mello, 1957: 97-99), *Fandagueiro* (Mello, 1971a: 23-25) e *Pedro* (Mello, 1975: 25-27).

O que esses e outros exemplos já analisados noutro trabalho (Pereira, 2017) demonstram é que, apesar da preocupação com o estabelecimento de um cânone autoral, selecionando as poesias mais representativas da estética melliana, estes volumes onde o poeta republicou composições a partir de livros anteriores não devem ser encarados como tentativa de fixar um texto definitivo, podendo aplicar-se aqui o que também William Stroebel notou a propósito das coletâneas de Kaváfis:

collections: not as a one-way communication device broadcasting the poet's final intentions but as a kind of ongoing, open workshop, one that continually suspended the finality of its own production and extended the processes of inscription, assemblage, and re-assemblage. (Stroebel, 2018: 280)

Neste sentido, as sucessivas publicações mereceriam ser editadas numa abordagem heurística de orientação crítico-genética, não como produtos estáticos, mas enquanto episódios de um processo revisório, empreendido ao longo de décadas, em movimentos de sístole e diástole. Ainda que, originalmente, a abordagem genética (surgida em França no final dos anos 60) circunscrevesse o estudo da criação literária aos testemunhos anteriores à publicação – considerando que a entrada de um texto no prelo marcava um ponto de viragem entre o domínio privado da composição e o domínio público da transmissão – os exemplos analisados nas coletâneas de Pedro Homem de Mello demonstram que, muitas vezes, esse momento que cristaliza o texto na esfera pública pode, efetivamente, dar origem a novos episódios de reescrita. Trata-se, em boa verdade, de uma quarta fase compositiva (Lebrave, 2009: 18), também designada de *epigénese* (Van Hulle, 2011), que corresponde ao processo de transformação textual empreendido por um escritor já depois de ter decidido que uma obra estava pronta para vir a lume, e tanto se documenta em novas versões autógrafas, como em sucessivos impressos da chamada *génese editorial* (Mahrer *et al.*, 2015).

Naturalmente, o trabalho de um editor pode reger-se por várias *orientações* e, em iniciativas comerciais como a anunciada em 2019 para a poesia completa de Pedro Homem de Mello, aquilo que prevalece é muitas vezes o juízo estético, condicionado por objetivos de mercado, porventura inconciliáveis com a perspectiva genética.¹⁴ Porém, estando os sucessivos atos de publicação autoral igualmente investidos de *autoridade* (Scheibe, 1995: 175), será sempre redutora uma pretensa edição de *obras completas* – ou *poesia reunida*¹⁵ – assente na noção de texto único. Quer opte pela primeira publicação autoral (considerando que os processos de reescrita tardia, acompanhados de revisionismos estéticos ou ideológicos, vêm corromper a composição original) ou favoreça a última versão impressa (atribuindo-lhe um valor testamentário que se sobreponha às lições anteriores¹⁶), a nova edição em papel ficará necessariamente aquém das possibilidades de um projeto digital de orientação genética, que explorasse a processabilidade das linguagens informáticas para representar a textualidade fluída destas múltiplas versões autorais.¹⁷

Aguardemos, no entanto, pela concretização da nova iniciativa comercial, para percebermos de que modo os responsáveis pela reedição da obra poética de Pedro Homem de Mello irão lidar com os desafios textuais deste autor e das suas coletâneas antológicas, em particular.

14. Entre as seis orientações por que se pode reger o trabalho de um editor crítico, Van Hulle & Shillingsburg (2015: 28) identificaram a orientação estética / comercial como aquela que leva o editor a perguntar-se de que modo um texto pode ser *melhorado*, atendendo à possível intenção do autor ou a objetivos circunstanciais, de natureza pública, comercial ou corporativa.

15. Veja-se a *Publicação da Mortalidade: Poesia Reunida*, de Valter Hugo Mãe (2018), onde, à semelhança do que já fizera noutras coletâneas, o autor reescreveu os seus poemas. Segundo o próprio, o uso da designação “poesia reunida”, em vez de “obra completa”, deveu-se sobretudo “à escolha tão severa que fiz, deixando tanta coisa de fora. Queria que fosse a obra que aceito e a restante fica como que renegada. Talvez seja mais honesto definir como Poesia Reunida” (Silva, 2018).

16. A este propósito, o nosso Código do Direito de Autor determina que, existindo várias publicações autorais de uma obra, as versões anteriores não são suplantadas pela última, exceto quando se trate de uma edição *ne varietur* (CDADC, Art.º 58).

17. Isso mesmo temos defendido em vários estudos publicados no âmbito de um projeto académico de edição digital para a poesia de Pedro Homem de Mello, iniciado em 2014, mas cuja autorização as herdeiras decidiram cancelar em 2019, anunciando nessa altura a contratualização de uma edição de obras completas com um importante grupo editorial português.

Bibliografia

- Castro, Ivo (2007). “Introdução”. In Camilo Castelo Branco. *Amor de Perdição*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-121.
- CDADC – *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*. Decreto-Lei n.º 63/85 de 14/03, com as alterações seguintes. Em linha: http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=484&tabela=leis
- Cláudio, Mário (2015). “Um poeta descontínuo”. *Diário de Notícias*. Em linha: <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/mario-claudio/um-poeta-descontiu-no-4824668.html>
- Gatrell, Simon (2003). “The collected editions of Hardy, James, and Meredith, with some concluding thoughts on the desirability of a taxonomy of the book”. In Andrew Nash (ed.). *The Culture of Collected Editions*. Basingstoke, and New York: Palgrave, pp. 80-94.
- Hawkins, Arnold C. (1941). *Lusitanian Lyrics: Selections from the Poems of Pedro Homem de Mello*. Porto: Livraria Lello & Irmão.
- Houaiss, António, Mauro de Salles Villar e Francisco Manoel de Mello Franco (2004). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 1.ª reimp. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Lebrave, Jean-Louis (2009). “Manuscripts de travail et linguistique de la production écrite”. *Modèles Linguistiques*, 30: 13-21. DOI: 10.4000/ml.330
- Mãe, Valter Hugo (2018). *Publicação da Mortalidade: Poesia Reunida*. Porto: Assírio & Alvim.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1981). *Os Dois Crepúsculos: Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, pp. 37-41. Transcrito em linha: <https://www.jogosflorais.com/pedra-de-toque/2018/3/18/pedro-homem-de-melo>
- Mahrer, Rudolf *et al.* (2015). “Editorial genesis: from comparing texts (product) to interpreting rewritings (process)”. In Georgeta Cislaru (ed.). *Writing(s) at the Crossroads: The Process-Product Interface*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 151-170. DOI: 10.1075/z.194.08mah
- Martelo, Rosa Maria (2016). *Os Nomes da Obra: Herberto Helder ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Documenta.
- Mello, Pedro Homem de (2007). *Eu, Poeta e Tu, Cidade*. Famalicão: Quasi Edições.
- ____ (2004b). *E Ninguém Me Conhecia: 60 Poemas*. Sel. Manuel Alegre e Paulo Sucena. Lisboa: Campo da Comunicação.
- ____ (2004a). *Poesias Escolhidas*. Organização de Vasco Graça Moura. Lisboa: ASA.
- ____ (1983a). *Pedro: Nome de Poeta*. Porto: Lions Clube.
- ____ (1983b). *Poesias Escolhidas*. Lisboa: INCM.
- ____ (1979a). *Aleluia*. Porto: [s. n.].
- ____ (1979b). *Bodas Vermelhas*. 3.ª ed. Porto: Porto Editora.
- ____ (1979c). *Expulsos do Governo da Cidade*. 2.ª ed. Porto: [s. n.].
- ____ (1979d). *Poemas Roubados (Antologia)*. Porto: [s. n.].
- ____ (1979e). *Sempre Sós*. Porto: [s. n.].

- ____ (1978). *Povo que Lavas no Rio*. Prefácio de José Régio, 2.^a ed. Porto: Oficina Gráficos Reunidos.
- ____ (1977). *Carta a Bill*. Porto: [s. n.].
- ____ (1975). *Pedro*. Porto: [s. n.].
- ____ (1974). *Ecce Homo*, Porto: [s. n.].
- ____ (1973). *Cartas de Inglaterra*. Porto: Lello & Irmão.
- ____ (1972). *Eu Desci aos Infernos*. Prefácio de Óscar Lopes. Porto: Edições ASA.
- ____ (1971a). *Fandangueiro*. Porto: Edições ASA.
- ____ (1971b). *Há Uma Rosa na Manhã Agreste*. 2.^a ed. Lisboa: Ática.
- ____ (1970). *Desterrado*. Porto: [s. n.].
- ____ (1969). *Povo que Lavas no Rio*. Prefácio de José Régio. Porto: Brasília Editora.
- ____ (1968). *As Perguntas Indiscretas*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- ____ (1967). *Nós Portugueses, Somos Castos*. Lisboa: Ática.
- ____ (1966). *Eu Hei-de Voltar Um Dia*. Lisboa: Ática.
- ____ (1964). *Há Uma Rosa na Manhã Agreste*. Lisboa: Ática.
- ____ (1961). *Expulsos do Governo da Cidade*. Porto: Livraria Galaica,
- ____ (1957). *Poemas Escolhidos: e o Livro Inédito Os Poetas Ignorados*. Prefácio de João Gaspar Simões. Porto: Lello & Irmão.
- ____ (1955). *Grande, Grande Era a Cidade*. Porto: Lello & Irmão.
- ____ (1954). *O Rapaz da Camisola Verde*. Porto: Saber.
- ____ (1953). *Segredo*, 2 ed. Porto: Lello & Irmão.
- ____ (1952). *Os Amigos Infelizes*. Porto: Saber.
- ____ (1951). *Adeus*. Porto: [s. n.].
- ____ (1950). *Bodas Vermelhas*. 2.^a ed. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- ____ (1948). *Miserere*. Porto: [s. n.].
- ____ (1947). *Bodas Vermelhas*. Prefácio de Júlio Dantas. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- ____ (1945). *Príncipe Perfeito*. Prefácio de João Gaspar Simões. Lisboa: Edições Gama.
- ____ (1942). *Pecado*. Prefácio de José Régio. Lisboa: Edições Gama.
- ____ (1940). *Estrêla Morta*. Porto: [s. n.].
- ____ (1939). *Segredo*. Porto: [s. n.].
- ____ (1937). *Jardins Suspensos*. Porto: Marânus.
- ____ (1934). *Caravela ao Mar*. Prefácio de Agostinho de Campos. Lisboa: [s. n.].
- Nogueira, Albano (1984). “Pedro Homem de Mello, Aedo Grego, Trovador do Minho”. *Colóquio Letras*, 81: 63-64.
- North, Michael (2013). *Novelty: A History of the New*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- Pereira, Elsa (2021). “Allographic translation, self-translation and alloglottic rewriting: Towards a digital edition of poetry by Pedro Homem de Mello”. In Ariadne Nunes, Joana Moura, Marta Pacheco Pinto (eds.). *Genetic Translation Studies: Collaboration and Conflict in Liminal Spaces*. Londres: Bloomsbury, pp. 89-106.
- ____ (2017). “Multiple authorship and intermedia revision: An editorial approach to Pedro Homem de Mello’s poems adapted to fado”. *Scholarly Editing*, 38: 1-39. Em linha: <http://scholarlyediting.org/2017/essays/essay.pereira.html>
- ____ (2016). “Da revisão autoral na poesia de Valter Hugo Mãe: as edições de *três minutos antes de a maré encher*”. In Carlos Nogueira (org.). *Nenhuma Palavra*

- É Exata: Estudos sobre a Obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, pp. 60-74.
- Régio, José (1969). “Prefácio”. Pedro Homem de Mello. *Povo que Lavas no Rio*. Porto: Brasília Editora, pp. 9-15.
- Scheibe, Siegfried (1995). “Theoretical problems of the authorization and constitution of texts”. In Hans Walter Gabler, George Bornstein, e Gillian Borland Pierce (eds.). *Contemporary German Editorial Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Sena, Jorge de (1977). *Régio, Casais, a ‘Presença’ e Outros Afins*. Porto: Brasília Editora.
- Silva, João Céu e (2018). “Valter Hugo Mãe: ‘Herberto Helder enerva-me, por isso não está neste livro’”. *Diário de Notícias*, 24/03/2018. Em linha: <https://www.dn.pt/artes/valter-hugo-mae-herberto-helder-enerva-me-por-isso-nao-esta-neste-livro-9209460.html>
- Simões, João Gaspar (1999). *Crítica II: Poetas Contemporâneos*, 2.^a ed. T. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Stroebel, William (2018). “Some assembly required: suspending and extending the book with Cavafy’s collections”. *Book History*, 21: 278-316. DOI: 10.1353/bh.2018.0009
- Sullivan, Hannah (2013). *The Work of Revision*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.
- Van Hulle, Dirk (2011). “Modern manuscripts and textual epigenetics: Samuel Beckett’s works between completion and incompleteness”. *Modernism/Modernity*, 18(4): 801-812.
- Van Hulle, Dirk, e Peter Shillingsburg (2015). “Orientations to text, revisited”. *Studies in Bibliography*, 59: 27-44. DOI: 10.1353/sib.2015.0004
- Vieira, Célia, Isabel Rio Novo, e Vera Carmo (2012). “Brechas no bloqueio: os anos 50 no Porto”. *Intermedia Review*, 1: 105-119. Em linha: <https://reviewingintermedia.wordpress.com/intermedia-review-1-pdf/>

Notas sobre o processo antológico no contexto do Surrealismo-Abjeccionismo em Portugal

Rui Sousa

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLEPUL^{1*}

Abstract: This text proposes a panoramic view of Portuguese surrealist anthologies, with particular emphasis on the various anthologies prepared by Mário Cesariny and on the numerous anthologies represented in the catalog of the publishing house Afrodite. The idea defended is that the kind of epistemological movement underlying the anthological procedure corresponds, at least in the specific context of historical avant-gardes, to one of the most representative expressions of the peculiar spirit of intervention and critical commentary that characterizes these movements. The anthologies are also one of the decisive supports for the affirmation of a discourse that intends to be both individual and collective. In the specific context of Surrealism in Portugal, the different specificities of the most representative anthologies, as well as the purposes that underlie them, help to illustrate a syncretic and meta-critical relationship with the literary and the cultural.

Keywords: Surrealism; Anthologies; Meta-critical; Mário Cesariny.

É conhecida a importância da intervenção de natureza histórico-literária no contexto das Vanguardas históricas do século XX, sobretudo ao nível da fixação de uma determinada imagem de autores e de grupos no seu contexto nacional e internacional e em relação crítica com outros movimentos, escolas ou grupos rivais. O Surrealismo, marcado por uma tão peculiar diversidade de polémicas, de dissidências e de

1. *Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito do Projecto UIDP/00077/2020.

interacções entre os grupos constituídos, os membros que foram sendo expulsos e os que, nunca chegando a estar ligados a colectivos programáticos, dialogaram polemicamente com os manifestos e outros documentos de índole doutrinária, não é evidentemente uma excepção.

Um dos procedimentos mais consagrados pelo movimento surrealista, numa escala pouco vista anteriormente, é a antologia, entendida como forma sistemática de fixação e de revisão crítica do passado histórico-literário, mas também, e sobretudo, como palco textual de emergência de uma tradição colectiva, assente na valorização de uma galeria heterodoxa de personalidades consideradas precursoras e na constituição de dinâmicas entre o discurso dos membros do grupo surrealista e a redescoberta desses autores, muitos dos quais esquecidos ou silenciados pelo cânone dominante, fenómeno de que o Marquês de Sade e o Comte de Lautréamont serão provavelmente os casos mais representativos.

Como assinalam Paul Aron e Jean-Pierre Bertrand, a opção pela antologia encontra-se plasmada em duas potencialidades decisivas no modo como decorreu o processo de difusão internacional do movimento surrealista: o facto de proporcionarem uma mais ampla difusão de textos, por exemplo ao nível da escolha dos contributos fundamentais a traduzir para divulgação internacional, e a possibilidade de permitirem agrupar autores muito distintos em torno de tópicos valorizados pela poética surrealista (Aron, 2010: 12-13). Trata-se, como Pierre Chavot também assinala, da manifestação explícita de um tipo de relação particular da leitura dos antepassados e dos contemporâneos, funcionando ao nível da selecção e montagem de textos distintos para representarem uma afirmação grupal ou ilustrarem um determinado acontecimento. De algum modo, a proposta que neste artigo se apresenta está em linha com uma tese interessante de Chavot, para o qual, mais do que propriamente antologias, estes gestos antológicos correspondem a suportes programáticos (Chavot, 2003: 39).

No caso do Surrealismo francês, merecem destaque duas influentes antologias, *Anthologie de l'Humour Noir* (1940; edição ampliada em 1950), de André Breton, e *Anthologie de l'Amour Sublime* (1956), de Benjamin Péret, a que poderiam acrescentar-se as cíclicas recolhas antológicas de manifestos e de outros documentos de intervenção, desde logo a influente edição de 1947, *Les manifestes du surréalisme: suivis de prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, que, segundo Mário Cesariny, foi uma das fontes capitais do

encontro entre os surrealistas portugueses e o grupo de André Breton no seu momento de reafirmação internacional depois da II Guerra Mundial.²

No contexto português, contudo, as antologias acabariam por se tornar num procedimento interventivo ainda mais importante, constituindo uma parte muito significativa dos materiais que, excluindo os livros individuais dos escritores associados ao Surrealismo português, podem considerar-se representativos da teoria e da prática surrealista em Portugal. São, na sua maioria, antologias de contraposição, de reacção crítica, de denúncia, de aproximação inesperada entre autores, cujo alcance teórico é decisivo.

De algum modo, acabam por desconstruir alguns dos processos mais recorrentes nas antologias, situando-se entre a proposta de estruturas alternativas ao cânone dominante e a recusa da própria ideia de cânone como celebração dos consagrados. A antologia corresponde, neste contexto, a um misto entre exaltação da intervenção colectiva, exercício de contraponto cultural com recuperação de domínios do conhecimento e de contextos históricos pouco lembrados e um trabalho de constituição de visões de cânone subjectivas e com alcance programático e polémico. Através das antologias, processa-se uma relação sincrética com a cultura, que conjuga momentos, movimentos e tradições culturais muito diversos e que evidencia um projecto de interacção histórico-literária entre duas distintas agendas, a nacional e a internacional.

Embora o momento do *Orpheu* tenha privilegiado um outro procedimento editorial mais expressivo das primeiras décadas do século XX, que também foi marcante na conjuntura do Surrealismo francês, a

2. Com efeito, a edição de 1947, a par da *Histoire du Surréalisme* de Maurice Nadeau (1945), constitui uma das fontes privilegiadas do acesso dos surrealistas portugueses ao movimento internacional, sobretudo no momento de debate inicial documentado pelas cartas trocadas entre Alexandre O'Neill, António Domingues e Mário Cesariny entre Agosto e Outubro de 1947 (Cesariny, 2015: 316-348; cf. também Franco, 2019: 68-83). Num dos mais significativos documentos incluídos em *A Intervenção Surrealista*, o excerto de um manifesto colectivo do anti-grupo Os Surrealistas, essa edição dos Manifestos tem grande destaque entre as fontes fundamentais da posição assumida pelo grupo: “A (nossa) posição surrealista decorre: | dos ‘Manifestos do Surrealismo’ na edição Sagittaire, 1947; dos ‘Prolegómenos a um terceiro manifesto do Surrealismo ou não’ da mesma edição; das declarações do Grupo em 1947 e 1948: ‘Rupture inaugurale’ e ‘À bas les glapisseurs de Dieu’” (Cesariny, 1997: 157).

profusão de revistas,³ importa neste contexto salientar duas questões que me parecem relevantes para a reflexão que apresento: por um lado, a mais marcante das revistas do Modernismo português, *Orpheu*, chegou a ser equacionada, em alternativa, como uma antologia de apresentação das correntes idealizadas por Pessoa e dimensionadas pelo núcleo fundamental da revista;⁴ por outro lado, as próprias revistas propõem uma síntese entre diferentes expressões literárias e artísticas, correspondendo a uma manifestação original da pulsão antológica de que interessa falar neste texto. Trata-se, de acordo com os pressupostos subjacentes a um dos *ismos* idealizados por Pessoa, o Sensacionismo, de um projecto colectivo de intervenção cultural que não visa propriamente a constituição de uma nova escola, organizada em torno de um princípio doutrinário uniforme e excludente, mas de um desejo de selecção e conexão de diferentes expressões culturais, em função de um ideal de aproximação entre diferentes artes, mas também entre

3. Paul Aron e Jean-Pierre Bertrand consideram que as revistas ocupam um papel decisivo entre os meios de difusão nacional e internacional do movimento surrealista, a par de outros veículos como as antologias de documentos e as manifestações públicas. Trata-se de formas distintas de um mesmo empenho em veículos literários propiciadores do encontro colectivo entre diferentes autores e capazes de abarcar uma diversidade considerável de colaboradores e de práticas textuais, incluindo os icónicos manifestos, os vários panfletos e inquéritos e outros documentos programáticos (Aron, 2010: 101-102). Como sugere Delia Ungureanu, o carácter híbrido das publicações surrealistas, privilegiado por André Breton e emulado por muitos dos grandes arautos do Surrealismo mundial, implicando uma determinada posição face ao contexto histórico-literário, foi um dos grandes motivos para a consagração do movimento surrealista no contexto plural da literatura-mundo: “Magazines such as *Minotaure*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, and Victoria Ocampo’s *Sur* were key elements in the spread of surrealism, as were the exhibitions that are at the core of approaches from art history. Literary magazines have the advantage of showing the immediate, subtle changes in the group’s interests and strategies, whereas exhibitions are by nature retrospective, as they synthesize and boil down the dynamism and fluctuations in the group that a magazine renders so well” (Ungureanu, 2017: 6).

4. Em carta de Pessoa para Armando Côrtes-Rodrigues, datada de 4 de Outubro de 1914, percebe-se a proximidade entre as noções de “revista” e de “antologia” no projecto que viria a conduzir a *Orpheu*: “Em vez de uma revista interseccionista, contendo o manifesto e obras nossas, decidimos (e v., estou certo, concordará), para evitar possíveis fiascos e não se poder continuar a revista, etc., e, ao mesmo tempo, ficar coisa mais escandalosa e definitiva, fazer aparecer o interseccionismo, não em uma revista nossa, *mas em um volume*, uma *Antologia do Interseccionismo*. Seria êste, mesmo, o título” (Pessoa, 2009: 352). Em *Sensacionismo e Outros Ismos*, foram publicados alguns esboços de índices de Pessoa para esta antologia interseccionista (cf., por exemplo, o documento BNP/E3, 48-13r; Pessoa, 2009: 117), assim como para um outro projecto que poderia intitular-se *Sensationist Anthology* (BNP/E3, 48-9r e 48-17; Pessoa, 2009: 429-431).

diferentes tradições e manifestações culturais, dispersas no tempo e no espaço.⁵

Em grande medida, é também essa perspectiva que se encontra expressa por António Maria Lisboa no seu projecto de síntese designado como Metaciência, que inscreve um tipo de relação com as fontes convocadas que é da ordem do antológico. A antologia corresponde, com efeito, a uma das formas do tipo de gesto epistemológico que o prefixo “meta” ajuda a definir: um distanciamento crítico face aos objectos com os quais se estabelece uma relação que é de posteridade (olha-se para uma categoria já definida) e de apreciação crítica (trata-se de desenvolver uma determinada reflexão sobre os procedimentos específicos de uma determinada matéria ou categoria), além de ser também de transcendência, de ultrapassagem de algo, em sintonia com uma ideia de deslocamento e de transformação de sentidos a partir de uma posição inicial ocupada pelos objectos de que um novo olhar se serve para proceder a novas arrumações e aproximações.⁶ A antologia é, simultaneamente, uma forma de perspectivar um conjunto anterior de textos, de proceder à constituição de um novo objecto no qual esses diferentes textos passam a conviver, em termos de aproximações que

5. Num documento de apresentação dos propósitos de *Orpheu*, Pessoa descreve exemplarmente essa dimensão, considerando-a uma forma de cosmopolitismo: “Crear uma arte cosmopolita no tempo e no espaço [...] Porisso a verdadeira arte moderna só 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 misticismo 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...” (20-80; 88-33 a 35; Pessoa, 2009: 76).

6. No *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, pode ler-se, quanto à etimologia deste prefixo de origem grega: “1. Indica posição posterior (ex.: metacarpo). | 2. Exprime a noção de mudança (ex.: metafonía). | 3. Exprime a noção de transcendência (ex.: metafísica). | 4. Exprime a noção de reflexão sobre si (ex.: metalinguagem). Em linha (<https://dicionario.priberam.org/meta> - [consultado em 09-04-2022]). O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, apontando para o aspecto central da ambiguidade de localização no tempo e no espaço da perspectiva face ao objecto para que remete, assinala que o prefixo formava no grego clássico “vocábulos com as idéias de: 1) ‘comunidade ou participação’; 2) ‘interposição ou intermediação’; 3) ‘sucessão (no tempo ou no espaço)’; 4) ‘mudança de lugar ou de condição’ (Houaiss, 2001: 1906). Em António Maria Lisboa, como de resto no procedimento culturalmente antológico que procuro expor, o prefixo assume a plenitude destas valências, correspondendo a uma posteridade crítica que ao mesmo tempo procura a transformação, a ultrapassagem e a reflexão sobre as próprias condições de acesso à cultura.

muitas vezes subvertem a intenção original dos autores, e de converter esses textos em ferramentas de trabalho que já não correspondem aos propósitos do seu autor, mas aos pressupostos teóricos e às intenções doutrinárias do autor da antologia, que se define na relação com os textos antologados como um meta-autor.

A proposta que se ensaia é a de que, em grande medida, o momento do *Orpheu* se prolonga na intervenção surrealista também em termos de uma forma específica de interacção com a cultura que pressupõe diferentes alargamentos de escala, desde logo a que respeita a um esforço de interacção com outros contextos culturais que é, em grande medida, devedor da situação semiperiférica da cultura portuguesa face aos grandes centros culturais propagadores dos movimentos de que criticamente as antologias se vão servir;⁷ mas também uma intervenção que problematiza os modos habituais por que se processa a relação do olhar antológico com a própria noção de literatura (passando as antologias a expor o potencial crítico da conexão entre diferentes artes, géneros literários e domínios do saber) e, de modo muito particular, com a história literária, que é, em grande medida, a maior razão de ser das recolhas antológicas.

De facto, as antologias tendem a dimensionar, em diferentes configurações, duas valências normalmente conjugadas, a que passo a fazer menção: a antologia pressupõe um determinado olhar sobre o que é ou deve ser a literatura e, portanto, sobre o que deve ou não ser integrado na cultura e considerado apto a persistir na memória colectiva e a ser facultado como base estruturante da tradição e do ensino, pelo seu carácter superlativo ou pelo menos representativo; esse papel da antologia na fixação e na consolidação de autores e de obras, sobretudo quando a antologia assume um carácter panorâmico, impõe uma determinada apreciação da história colectiva, que, mesmo quando não é executada conscientemente de acordo com as determinações oficiais de um determinado regime, tende a excluir autores, escolas literárias,

7. Quanto à importante questão do carácter semi-periférico das perspectivas de Fernando Pessoa, sobretudo se incluída no quadro do recente debate conceptual em torno da *world literature*, e dado que neste momento não me demorarei no assunto, remeto para o volume de ensaios de Maria Irene Ramalho, *Fernando Pessoa e Outros Fingidores*, sobretudo para os textos “A ilha incontinente. O atlantismo de Walt Whitman e Fernando Pessoa” e “A poesia e o sistema mundial. Fernando Pessoa, o Modernismo anglo-americano e a semiperiferia” (Ramalho, 2021: 89-156).

textos específicos de um determinado autor, remetendo-os para uma certa marginalidade.

O que se verifica no quadro das propostas antológicas modernistas e surrealistas é a subversão de muitos dos procedimentos historiográficos normalmente convocados pelas antologias oficiais. Vejamos apenas alguns exemplos do que uma antologia, neste contexto, se propõe ser.

A antologia pode ser dada como mecanismo de exposição de uma nova escola poética entendida como um avanço significativo face a todas as outras, invertendo a ordem segundo a qual a antologia se dá a ler como selecção de textos de autores já com um determinado percurso literário e que importa consolidar recolhendo os contributos mais relevantes. É o caso, por exemplo, da “Antologia do Intersecionismo” pensada por Pessoa e pelos demais poetas de *Orpheu* e que, em parte, se converterá naquela que é a mais icónica das revistas modernistas portuguesas.

A antologia pode ser uma forma de procedimento crítico face ao contexto social e político, reunindo precisamente os autores menos considerados pelos cânones oficiais e fazendo, portanto, com que seja o espaço colectivo da antologia a estabelecer as afinidades entre autores de outro modo muito diversos e que não tendem a encontrar-se reunidos, nem pelas antologias oficiais, nem pelas antologias idealizadas por uma determinada escola. Neste caso, o que preside ao gesto antológico não é a necessidade de seleccionar os autores mais relevantes de uma literatura ou de uma escola, nem de os fixar para a posteridade, mas de equacionar os pontos de encontro entre um conjunto diverso de personalidades confrontadas com um contexto comum. É o caso da antologia *Surreal-Abjeccion(ismo)*, de Mário Cesariny (1963).

A antologia pode ser pensada como esforço de arrumação historiográfica de um conjunto de actividades e de expressões textuais que problematizam as fronteiras tradicionais do conceito de literatura, conjugando práticas subversivas, esclarecimentos historiográficos que se propõem introduzir correcções e alternativas à narrativa oficial, textos poéticos, correspondência, documentos de intenção doutrinária, entre outros. O contraste entre *Intervenção Surrealista* (1966) e *Surreal-Abjeccion(ismo)* (1963), duas das mais relevantes antologias propostas por Mário Cesariny, torna-se evidente, dado que, de uma antologia ampla atenta a uma circunstância comum, se passa à afirmação de um património circunscrito a um determinado conjunto de indivíduos, ainda por cima segundo uma perspectiva específica sobre

os acontecimentos e contrapontos relevantes para a compreensão desse grupo. Uma outra expressão deste intuito de promoção pública de um entendimento específico da cultura, com alcance não apenas memorialístico, mas também de intervenção doutrinária no presente e no futuro, encontra-se nos *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial* (1977), que sublinham os elos entre uma experiência local e os vasos comunicantes internacionais devidos a uma interpretação da história que se apresenta à partida como divergente.

A antologia pode servir como exposição de uma determinada interpretação da história literária que produz a desagregação das fronteiras entre épocas, escolas e movimentos literários para impor de um modo avassalador o olhar do antólogo. Podemos pensar em casos como os projectos de história literária idealizados por Fernando Pessoa, que propõem uma determinada perspectiva sobre a história de Portugal em relação com os grandes momentos da literatura portuguesa estabelecendo continuidades dependentes exclusivamente das teses e dos projectos doutrinários do antologador potencial; ou podemos considerar aquela que provavelmente é o exemplo maior de uma antologia concordante com a expressão utilizada por Mário Cesariny numa carta enviada a Jorge de Sena para justificar a sua recusa em integrar a terceira série das *Líricas Portuguesas*, “antologias, só tendenciosíssimas, apaixonadamente tendenciosas, como seria de organizar algumas se entretanto não estivéssemos todos a morrer” (Cesariny, 1997: 80-81). É o que ocorre numa antologia como *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, de Natália Correia (1973). Essa antologia submete o percurso que vai dos cancioneiros à década de 70 a uma série de enquadramentos aproximativos que subvertem, quer algumas interpretações do movimento surrealista que lhe serve de base, quer a arrumação tradicional dos autores escolhidos por épocas demarcadas. Um procedimento que implica não apenas uma série de recortes introduzidos na cronologia, que correspondem a interpretações mais ou menos consensuais de correntes e períodos distintos, mas um princípio de distanciamento ou divergência entre cada um desses momentos e os subsequentes ou mesmo os contemporâneos.

Trata-se de uma série de movimentos de diferente natureza, mas cujo alcance é semelhante, dado que implicam uma forma de pensar a antologia, não tanto como um processo de selecção e conjugação de textos de diferentes autores (ou do mesmo), mas como reflexo de um entendimento mais amplo sobre a cultura e os seus processos,

que problematiza noções fundamentais como a de comunidade e a de contemporaneidade. É, desse modo, que as propostas antológicas instalam uma compreensão da transhistoricidade e do seu impacto no modo como se interage com as tradições culturais e como se podem inscrever tradições locais no quadro mais vasto de movimentos e tendências internacionais.

É dessa problematização ampla dos limites e das fronteiras entre épocas, movimentos literários, escolas, tradições culturais díspares e percepções do próprio sentido da realidade que se alimenta uma das mais produtivas instâncias de contraponto possível a um outro entendimento da cultura, totalitário, unidirecional, privilegiando os autores mais consagrados, marginalizador de certos autores e de certos contextos, tendencialmente focado numa interpretação exclusivamente nacionalista dos autores reunidos e num diálogo problemático e desigual com outras propostas dentro da própria cultura nacional e com outros contextos culturais, nomeadamente os que alimentam a mundividência subversiva da intervenção surrealista.

Com efeito, estas antologias podem parcialmente ser vistas como ferramentas de reconhecimento de tradições outras, recuperadas ao esquecimento através do recurso aos procedimentos que se encontram, em parte, implicados na sua marginalização. De facto, é normalmente nas antologias que se espelha o tipo de selecção que destaca aquelas que são consideradas as melhores composições de uma determinada literatura, por contraponto a expressões literárias ditas menores ou subversivas e, desse modo, indignas de constar nas selectas oficiais. Um caso exemplar, que evidencia a tendência para que os títulos das antologias exponham o alcance subversivo subjacente à escolha dos textos coligidos, é a *Horta de Literatura de Cordel* de Mário Cesariny (1983).⁸ Nesse título, contrapõe-se ao sentido etimológico subjacente ao termo “antologia” (uma colecção de flores escolhidas, portanto de acordo com o carácter nobre que se atribui à ideia de “jardim”) a

8. A *Horta de Literatura de Cordel* resultou de um convite do então director da Biblioteca Nacional, João Palma-Ferreira, para que Mário Cesariny dedicasse algum tempo a explorar o manancial de literatura de cordel conservado na BNP e praticamente ignorado. A tarefa, que se prolongou por três meses, conduziu à revelação de uma série de autores anónimos ou pelo menos desconhecidos, que, para Cesariny, documentavam o contraponto entre uma literatura de índole essencialmente popular e um certo preconceito elitista que o poeta criticou remetendo, de modo significativo, para o panorama denunciado num apontamento de Fernando Pessoa, no qual o poeta dos heterónimos discorre sobre três tipos de portugueses (cf. Cesariny, 2004: 16-17).

irónica ideia de rusticidade subjacente ao termo “horta”. Desse modo, a ideia de antologia é subvertida pelo reconhecimento de uma outra função, que não passa pela recolha de um conjunto de textos sujeitos a uma triagem rigorosa e de acordo com um determinado ideal de beleza e elevação, mas pela valorização de textos ignorados por esse olhar dominante e que pertencem, portanto, a um outro tipo de “cultivo”.

A assunção deliberada de textos exemplares de uma textualidade contrária à das normas convencionais é também a que se encontra expressa nas grandes antologias organizadas pela Afrodite, num contexto afim daquele em que o Abjeccionismo se manifestou e adquiriu espessura.⁹ A rigorosa circunscrição temática aponta deliberadamente para a necessidade de problematização contínua das fronteiras do literário, num esforço de revitalização da cultura que se afirma pelo relevo conferido a uma série de conteúdos exemplares, tipicamente excluídos dos valores instituídos que norteiam a distinção inerente ao gesto antológico.

Uma leitura sumária das colecções promovidas pela Afrodite de Francisco Ribeiro de Mello, uma das quais designada precisamente “Colecção Antologia”, permite concluir que alguns autores associados ao Surrealismo português, ou mais propriamente àquele que ficou celebrizado como Grupo do Café Gelo, participaram no processo de recolha e tradução dos textos incluídos numa série ampla e diversificada de livros que, na época, se tornaram vozes activas de uma noção partilhada da necessidade de fazer passar pela literatura uma forma de resistência sem cedências nem contenção de recursos. Os vários livros dessas colecções foram idealizados com evidentes intuitos interventivos e provocatórios, propósito para que concorriam não apenas os assuntos norteadores das antologias, mas também o grafismo e a invulgar espessura dos livros, muitos deles editados com a consciência de que seriam alvo de apreensões. As antologias da Afrodite reflectem, em grande medida, os vários procedimentos a que fiz referência neste texto, por exemplo a heterodoxa escolha dos autores privilegiados, a opção por textos menos canonicamente valorizados de autores reconhecidos pelo regime do Estado Novo, a conjugação heteróclita entre personalidades de diferentes épocas e afiliações doutrinárias ou a

9. Para o contexto do Abjeccionismo, e para as suas relações com o ambiente do Grupo do Café Gelo, cf. Sousa (2016; 2019).

conjugação entre antologias de autores portugueses, a recolha de textos de todo o mundo e a conjugação crítica entre textos estrangeiros e contributos portugueses. Salientem-se alguns exemplos representativos dessa diversidade.

No caso de antologias exclusivamente constituídas por autores portugueses, importa destacar duas das primeiras produções editoriais da Afrodite, a ainda hoje muito influente *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, organizada por Natália Correia (1966) e a singularmente volumosa e notável *Antologia do Humor Português*, organizada por Ernesto Sampaio e Vergílio Martinho (1969). A primeira, constituindo um dos livros mais polémicos do catálogo da Afrodite, e um dos que mais repercussão teve em termos judiciais, segue de perto a importância conferida pelo movimento surrealista ao poder subversivo da abordagem libertadora a questões condenadas pelo regime, como as relacionadas com a esfera da sexualidade, e revela a constância criadora da sátira política na poesia portuguesa. Já a segunda, dando também ampla expressão a essa dimensão satírica e politicamente empenhada da literatura, expõe, no prefácio e nos textos de apreciação dos vários autores, elaborados por Ernesto Sampaio e Virgílio Martinho, uma eloquente panorâmica da índole política de muitos dos grandes autores portugueses, em plena comunhão com outros praticamente ignorados pelo cânone. Esta antologia dialoga em parte com a *Antologia do Humor Negro*, de André Breton, traduzida pela Afrodite em 1973.

Quanto a antologias que recorrem a textos de diferentes nacionalidades para propor uma leitura crítica afim da recusa abjeccionista e da sua problematização ontológica da reacção do indivíduo a uma certa realidade identificável com o contexto internacional da Guerra Fria e com o quotidiano sociopolítico do Estado Novo, a mais relevante será provavelmente a *Antologia do Conto Abominável*, organizada e traduzida por Aníbal Fernandes (1969), um dos mais prolíferos tradutores da segunda metade do século xx. Aníbal Fernandes organizaria também *De Fora para Dentro* (1973), a última antologia que gostaria de destacar, pela profundidade irónica do seu gesto de coligir um conjunto muito diverso de excertos e apontamentos de autores de diferentes nacionalidades e contextos históricos, nos quais Portugal é o foco. A antologia representa um exercício de denúncia das singularidades e das misérias culturais portuguesas, a partir de um olhar maioritariamente estrangeiro, embora pontualmente sejam

incluídas algumas observações de autores portugueses. A badana do livro é eloquente na demarcação dos seus propósitos:

Eis uma boa razão para lermos estes escritores estrangeiros e lhes agradecermos o terem escrito o que nós não temos vontade, capacidade ou licença para vermos. Ou temos? É ler! Essa é a melhor forma de sermos dignos da atenção que alguns génios da humanidade se deram ao trabalho de nos prestar, sem disso terem necessidade.

Fica por enquadrar um outro tipo de organização antológica que, sendo de âmbito ligeiramente diferente do que procurei abranger neste texto, também merecerá certamente destaque no quadro de uma apreciação alargada do tipo de tratamento que os modernistas e, sobretudo, os surrealistas, foram fazendo da antologia, de modo a salientarem a pluralidade de facetas do seu potencial crítico. Penso sobretudo em três casos capitais: as duas antologias que Cesariny dedicou a Teixeira de Pascoaes (*Poesia de Teixeira de Pascoaes* e *Aforismos de Teixeira de Pascoaes*, a segunda em parceria com Cruzeiro Seixas, ambas de 1972) e *O Virgem Negra*, de 1989, que, entre outras coisas, é uma antologia de textos de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos, além de também incluir Raul Leal. O facto de se tratar de uma antologia que intervém parodicamente nos textos seleccionados, embora de uma natureza completamente diferente, não se afasta particularmente do trabalho crítico de desconstrução e remontagem que preside aos dois trabalhos sobre Pascoaes e que o apresentam à luz do olhar surrealista de Cesariny com uma compreensão de fidelidade ao autor tratado, afim da que ocorre no caso de Pessoa. Num caso como outro, Cesariny é o meta-autor de uma antologia em que os textos dos autores convocados, propriamente ditos, são menos relevantes do que o gesto interventivo do antólogo e o jogo com as expectativas do leitor e com os pressupostos de consagração até aí aplicados a um e a outro.

Nestes casos, como de resto em quase todos os outros referidos, Cesariny está muito mais empenhado em dialogar com a tradição histórico-literária estabelecida e em assinalar os seus limites e estreitamentos do que em ridicularizar Pessoa ou reabilitar o Pascoaes consagrado. É o excesso editorial e crítico em torno da obra e da figura autoral de Pessoa, e o olhar selectivo sobre um Pascoaes excessivamente reduzido ao seu momento teórico e doutrinário saudosista, que são aqui

subvertidos no território habitual de um dos expoentes máximos da promessa de consagração: as antologias.

Elenco não exaustivo das antologias associadas ao Surrealismo-Abjeccionismo (1953-1989)

(1953). *Doze Jovens Poetas Portugueses*. Alfredo Margarido e Carlos Eurico da Costa (orgs.). Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde. [Autores: Alberto de Lacerda, Alexandre Pinheiro Torres, Alfredo Margarido, António Maria Lisboa, Carlos Eurico da Costa, Carlos Wallenstein, Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade, Fernando Guedes, Henrique Risque Pereira, Mário Cesariny de Vasconcelos e Mário Henrique Leiria].

(1961). *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Mário Cesariny (org.). Lisboa: Guimarães Editores. [Autores: Alexandre O'Neill, António Domingues, Carlos Calvet, Jorge Artur Silva, Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Alfredo Margarido].

(1963). *Surreal – Abjeccion(ismo). Antologia de Obras em Português*. Mário Cesariny (org.). Lisboa: Minotauro (2ª edição: Salamandra, 1992). [Autores: Afonso Cautela, Alexandre O'Neill, Almada Negreiros, António Santiago Areal, António Domingues, António José Forte, António Maria Lisboa, António Porto-Além, António Quadros, Carlos Eurico da Costa, Cruzeiro Seixas, Dumba-Va-Tembo, Ernesto Sampaio, Fernando Alves dos Santos, Fernando de Azevedo, Francisco Aranda, Irene Lisboa, João Rodrigues, Joaquim Namorado, José Leonel Rodrigues, José Sebag, Luiz Pacheco, Luís Veiga Leitão, Manuel de Castro, Manuel de Lima, Mário Cesariny de Vasconcelos, Mário-Henrique Leiria, Natália Correia, Pedro Oom, Rosa Ramalho, Vespeira e Virgílio Martinho].

(1966). *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica: Dos Cancioneiros Medievais à Actualidade*. Natália Correia (org.). Lisboa: Afrodite (foi preparada uma edição pouco depois, supostamente no Rio de Janeiro, com a chancela da F. A. Soluções; em 1999, a Antígona/Frenesi iniciaram uma série de reedições da obra).

(1966). *A Intervenção Surrealista*. Mário Cesariny (org.). Lisboa: Ulisseia (2^a edição: Assírio & Alvim, 1997).

(1967). *Antologia do Conto Fantástico Português*. Compilação de Francisco Ribeiro de Mello. Lisboa: Afrodite. [Autores: A. Osório de Vasconcelos, Alexandre Herculano, Álvaro do Carvalho, Almeida Faria, Ana Hatherly, António Barahona da Fonseca, António Quadros, Aquilino Ribeiro, Branquinho da Fonseca, Camilo Castelo Branco, Carlos Wallenstein, David Mourão-Ferreira, Domingos Monteiro, Dórdio Guimarães, Eça de Queirós, E. M. de Melo e Castro, Ferreira de Castro, Fialho de Almeida, José de Almada Negreiros, José de Lemos, José Régio, José Rodrigues Miguéis, Júlio César Machado, Manuel Pinheiro Chagas, Manuel Teixeira Gomes, Maria Alberta Menéres, Mário de Sá-Carneiro, Natália Correia, Raul Brandão, Rebelo da Silva, Teófilo Braga, Tomaz de Figueiredo, Urbano Tavares Rodrigues, Vasconcelos Sobral, Vítor Silva Tavares].

(1968). *4 Autores da Novela Portuguesa Contemporânea – Sá-Carneiro, Almada, Manuel de Lima, Luíz Pacheco*. Francisco Ribeiro de Mello (org.). Lisboa: Afrodite.

(1969). *Antologia do Humor Português*. Ernesto Sampaio e Virgílio Martinho (orgs.). Lisboa: Afrodite. [Autores: Abade de Jazente (Paulino António Cabral), Airas Pérez Vuitoron, Aires Nunes, Alexandre O'Neill, Almada Negreiros, Almeida Garrett, António Domingues, António Feijó, António Feliciano de Castilho, António Gedeão, António José da Silva (o Judeu), António Lobo de Carvalho, António Maria Lisboa, António Serrão de Castro, Aquilino Ribeiro, Artur Portela (Filho), Autor Anónimo da Arte de Furtar, Branquinho da Fonseca, Camilo Castelo Branco, Cavaleiro de Oliveira, Cesário Verde, Diogo do Couto, Eça de Queirós, Ernesto Leal, Faustino Xavier de Novais, Fernan Soárez de Quinhones, Fernando Luso Soares, Fernando Pessoa, Fernão Mendes Pinto, Fialho de Almeida, Francisco Manuel de Melo, Gervásio Lobato, Gil Vicente, Gomes Leal, Gonçalo Fernandes Trancoso, Guerra Junqueiro, Joan Airas de Santiago, João de Deus, José Agostinho de Macedo, José Carlos Ary dos Santos, José de Lemos, José Rodrigues Miguéis, Júlio Moreira, Luís de Camões, Luiz Pacheco, Manuel de Castro, Manuel da Fonseca, Manuel de Lima, Manuel Maria Barbosa du Bocage, Manuel Teixeira-Gomes,

Mário Cesariny de Vasconcelos, Mário-Henrique Leiria, Mário de Sá-Carneiro, Natália Correia, Nicolau Tolentino de Almeida, Oliveira Martins, Padre Manuel Bernardes, Pedro Oom, Pero da Ponte, Ramalho Ortigão, Raul Brandão, Ruben A., Tomás de Noronha, Trindade Coelho, Vitorino Nemésio].

(1969). *Antologia do Conto Abominável*. Aníbal Fernandes (trad. e org.). Lisboa: Afrodite. [Autores: Alphonse Allais, Ambrose Bierce, Arrabal, Belen, Boris Vian, Claude Signolle, Dino Buzzati, Donald Westlake, Edgar Allan Poe, Edward White, Gaston Leroux, Guillaume Apollinaire, Heins Hans Ewers, Ingmar Bergman, Jean Richepin, Júlio Moreira, Léon Bloy, Marcel Béalu, Marcel Schwob, Maurice Renard, Medeiros e Albuquerque, Monteiro Lobato, Octave Mirbeau, Richard Matheson, Richard O'Connel, Thomas Owen, Tennessee Williams].

(1970). Grifo: *Antologia de Inéditos Organizada e Editada pelos Autores*. [s.l.: s.n.] (Águeda: Grafilarte). [Os autores referidos como editores da antologia são António Barahona da Fonseca, António José Forte, Eduardo Valente da Fonseca, Ernesto Sampaio, João Rodrigues, Manuel de Castro, Maria Helena Barreiro, Pedro Oom, Ricarte-Dácio e Virgílio Martinho. A realização gráfica foi de Vítor Silva Tavares].

(1972). *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Mário Cesariny (org.). Lisboa: Estúdios Cor.

(1972). *Aforismos [de Teixeira de Pascoaes]*. Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas (orgs.). Lisboa: Tipografia Peres (2^a ed. Assírio & Alvim, 1998).

(1973). *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Natália Correia (org.). Lisboa: Europa-América (2^a ed. Frenesi, 2002). [Autores: Afonso Duarte, Alexandre O'Neill, Alfredo Margarido, Ana Hatherly, Ângelo de Lima, Anrique de Saa, Antero de Quental, António Aragão, António Barahona da Fonseca, António Barbosa Bacelar, António Dinis da Cruz, António Domingues, António Feliciano de Castilho, António José Forte, António Maria Lisboa, António Navarro, António Nobre, António Pedro, António Ramos Rosa, António Serrão de Castro, Artur Cruzeiro Seixas, Bernardim Ribeiro, Camilo Pessanha, Carlos de Oliveira, Carlos Eurico da Costa, Carlos Queirós, Carlos

Wallenstein, Cesário Verde, Correia Garção, Cristóvão Falcão, Curvo Semedo, David Mourão-Ferreira, Diogo Brandão, Dórdio Guimarães, Edmundo de Bettencourt, Eugénio de Andrade, Eugénio de Castro, Faustino Xavier de Novais, Fernando Alves dos Santos, Fernando Grade, Fernando Lemos, Fernando Pessoa, Florbela Espanca, Francisco de Pina e Melo, Francisco de Vasconcelos, Gil Vicente, Gonçalves Annes de Bandarra, Gomes Leal, Gregório de Matos, Guerra Junqueiro, Henrique Risques Pereira, Henrique Tavares, Herberto Helder, Isabel Meyrelles, Jacinto Freire de Andrade, Jerónimo Baía, João Airas, João Rui de Sousa, Jorge de Sena, José Blanc de Portugal, José Carlos Ary dos Santos, José de Almada Negreiros, José Gomes Ferreira, José Manuel Pressler, José Régio, José Sebag, Luís de Camões, Luiza Neto Jorge, Manuel Botelho de Oliveira, Manuel de Castro, Manuel Maria Barbosa du Bocage, Maria Alberta Menéres, Maria Teresa Horta, Mário Cesariny de Vasconcelos, Mário de Sá-Carneiro, Mário-Henrique Leiria, Mário Saa, Mendinho, Natércia Freire, Paula Almada-Negreiros, Pedro Oom, Raul Brandão, Raul de Carvalho, Raul Leal, Salette Tavares, Saúl Dias, Soares de Passos, Soror Maria do Céu, Soror Mariana Alcoforado, Soror Violante do Céu, Tomás António Gonzaga, Tomás de Figueiredo, Tomás Pinto Brandão, Vespereira, Vitorino Nemésio].

(1973). *A Mulher, Antologia Poética*. Natália Correia (org.). Lisboa: Afrodite (2^a ed. Lisboa: Artemágica, 2005).

(1973). *Antologia do Humor Negro*. André Breton. Aníbal Fernandes *et al* (trad.). Lisboa: Afrodite.

(1973). *De Fora Para Dentro*. Aníbal Fernandes (org.). Lisboa: Afrodite. [Antologiadados: André Mandiargues, Blaise Cendrars, Byron, D. A. F. De Sade, François de Chateaubriand, Jean Giraudoux, Jules Supervielle, Jules Verne, Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno, Paul Morand, Philippe Soupault, Reynaldo Arenas, Saint-Exupéry, Sedar Senghor, Simone de Beauvoir, Thomas Mann, Thomas Owen, William Beckford, Valéry Larbaud, Vercors, Voltaire. Autores de apartes: Alberto Candeias, André Bay, André Maurois, Aquilino Ribeiro, Armand Guibert, Boyd Alexander, Byron, Domingos Monteiro, Casanova, Chamfort, Charles Baudelaire, Donatien-Alphonse-François de Sade, Erich Maria Remarque, Folclore de Trinidad, Georg Christoph

Lichtenberg, Hans Christian Andersen, Henry Miller, Jean-Pierre Giraudoux, José Rodrigues Miguéis, Link, Robert Desnos, Roger Vailland, Simone de Beauvoir, William Saroyan, Victor-Henry Deboudour, Vitorino Nemésio, Voltaire].

(1974). *Antologia do Conto Fantástico Português*. 2ª edição. E. M. de Melo e Castro (rev., notas e pref.). Lisboa: Afrodite. [Autores: A. Osório de Vasconcelos, Alexandre Herculano, Álvaro do Carvalho, Álvaro Guerra, Almeida Faria, Ana Hatherly, António Barahona da Fonseca, Aquilino Ribeiro, Branquinho da Fonseca, Carlos Wallenstein, David Mourão-Ferreira, Dórdio Guimarães, Eça de Queirós, Ferreira de Castro, Fialho de Almeida, Herberto Helder, Hugo Rocha, José de Almada Negreiros, José Gomes Ferreira, José de Lemos, José Régio, José Rodrigues Miguéis, Jorge de Sena, Júlio César Machado, Júlio Dinis, Manuel Pinheiro Chagas, Manuel Teixeira Gomes, Maria Alberta Menéres, Mário-Henrique Leiria, Mário de Sá-Carneiro, Natália Correia, Raul Brandão, Rebelo da Silva, Teófilo Braga, Urbano Tavares Rodrigues].

(1977). *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Mário Cesariny (org.). Lisboa: Perspectivas & Realidades (2ª ed. Lisboa: Documenta, 2021). [Autores: Agustin, Aldo Pellegrini, André Breton, André Coyné, Antonin Artaud, Benjamin Péret, César Moro, Claude Cahun, Edouard Jaguer, Erik Satie, E. F. Granell, Fernando Arrabal, Francis Picabia, Gellu Naum, Georges Ribemont, Her de Vries, Hugo Ball, Jacques Vaché, Jean Schuster, Jérôme Rothenberg, José Emílio Pacheco, José Maria de Hinojosa, José Pierre, J. V. Foix, Juan Larrea, Karel Teige, Laurens Vancrevel, Leila Lima, Leon Trotsky, Louis Aragon, Luís Buñuel, Marcel Duchamp, Marina Vancí, Octávio Paz, Oscar Dominguez, Paul Paun, Paulo António de Paranaguá, Pavel Reznicek, Pedro Garcia Cabrera, Petr Král, Pierre Albert-Birot, Raul Hausmann, Roger Galizot, Roland Penrose, Sérgio Lima, Ted Joans, Tristan Tzara, Vicente Huidobro, Victor Brauner, Vincent Bounoure, Wolfgang Paalen, Yves Laloy, Zbinek Havlicek. Manifestos Colectivos].

(1983). *Horta de Literatura de Cordel. O Continente Submerso, o Grande Teatro do Mundo, os Sobreviventes do Dilúvio: Monstros*

Nacionais, Monstros Estrangeiros. Lisboa: Assírio & Alvim (2^a ed. 2004).

(1985). *Edoi Lelia Doura*. Herberto Helder (org.). Lisboa: Assírio & Alvim. [Autores: Almada Negreiros, Ângelo de Lima, António Gancho, António José Forte, António Maria Lisboa, Camilo Pessanha, Carlos de Oliveira, Edmundo de Bettencourt, Ernesto Sampaio, Fernando Pessoa, Gomes Leal, Luiza Neto Jorge, Manuel de Castro, Mário Cesariny, Mário de Sá-Carneiro, Natália Correia, Teixeira de Pascoais, Vitorino Nemésio].

(1989). *O Virgem Negra. Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais & Estrangeiras; Seguido de Louvor e Desratização de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio & Alvim (2^a ed. 1996).

Bibliografia

- Aron, Pierre (2010). *Les 100 mots du surréalisme*. Paris: PUF.
- Cesariny, Mário (2015). *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*. 3.^a edição [1^a ed. 1972]. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2004). *Horta de Literatura de Cordel*. 2.^a edição (1.^a ed. 1983). Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1997). *A Intervenção Surrealista*. 2.^a edição (1.^a ed. 1966). Assírio & Alvim.
- Chavot, Pierre (2003). *ABCedário do Surrealismo*. Tradução de Francisco Agarez. Lisboa: Público.
- Franco, António Cândido (2019). *O Triângulo Mágico: A Biografia de Mário Cesariny*. Lisboa: Quetzal.
- Houaiss, António et all. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Pessoa, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ramalho, Maria Irene (2021). *Fernando Pessoa e Outros Fingidores*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Sousa, Rui (2019). *Do Libertino: Revisões de um Conceito através do Caso de Luiz Pacheco*. Tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura (Estudos Portugueses) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- ____ (2016). *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. Lisboa: Esfera do Caos.
- Ungureau, Delia (2017). *From Paris to Tlön. Surrealism as World Literature*. London: Bloomsbury Academic.

Ler, reunir, eleger: duas antologias de Mário Cesariny

Amanda Tracera

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Abstract: Mário Cesariny’s poetic influence on 20th century Portuguese poetry is chiefly highlighted in regard to his poems and, more recently, his paintings. Yet, his critical essays, translations, and interviews also appear to play an important part in the construction of the cesarynian figure, by designating (or omitting) his influences and elected masters. Framed by this perspective, and taking into account the surrealist stance of electing “ancestors” for the establishment of an individual canon, this article aims at observing the possible relationships between Mario Cesariny’s work as a critical reader and his activity as anthologist of Portuguese surrealist art. As such, this article will analyse two of Cesariny’s anthologies—*Surrealismo/Abjeccionismo* (1963) and *A Intervenção Surrealista* (1966)—with the understanding that they too figure as critical and artistic exercises on the vanguard movement, as undertaken by the poet.

Keywords: Mário Cesariny; Anthology; Surrealism; Poetic work; Criticism.

*Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo.
Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens [...].
Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.
Jorge Luis Borges, O Fazedor*

*Construo um mundo à minha imagem, um mundo
onde me pertença, e é um mundo de papel.
Antoine Compagnon, O Trabalho da Citação*

Ao assistir o documentário dirigido por Miguel Gonçalves Mendes sobre Mário Cesariny,¹ o espectador é convidado a ver, primeiro, uma janela. É através dela que se espia, como num convite, o artista, debruçado sobre o parapeito, a olhar para algo que a lente, no entanto, não captura. A voz do narrador se impõe sobre a imagem: “sou um homem / um poeta / uma máquina de passar vidro colorido”. Em silêncio, o leitor cesariniano poderia completar: “[...] tenho um pé que já deu a volta ao mundo / e a família na rua | [...] Eu sou, no sentido mais energético da palavra” (Cesariny, 2017: 200-201). Seria aberta, assim, uma espécie de mapa imaginado, no qual se delineariam todas as viagens à Paris, todas as ruas portuguesas, os cafés, o mar; linhas que os olhos deste suposto leitor acompanhariam, e que formariam, enfim, a obra de Mário Cesariny.

Desta, não se diria que caminha em linha reta. Há nela uma abstração – devo dizer, talvez, uma abstratização – fundamental, que torna possível a construção de uma espécie de labirinto artístico. A opção pela metonímia e pela “*insolência* de uma ‘imagem livre’” (Almeida, 2018: 43; grifos da autora) recupera a defesa de uma linguagem que é, ela própria, “uma revolução” (Cesariny, 2015: 229). Para atravessá-la (para lê-la) é preciso partir do princípio de que os muitos ofícios do poeta – fazer versos, pintar quadros, criar esculturas, lançar manifestos ou simplesmente amar (Cesariny, 2015: 160) – não se submetem a qualquer hierarquia; ao contrário, apresentam as diversas facetas de uma mesma Arte Poética: como se vistos num caleidoscópio, os múltiplos modos de dizer extrapolam as superfícies e técnicas às quais são com frequência reduzidos, lembrando o leitor de que o campo da criação poética não se limita ao poema, expandindo-se para diversas linguagens.

Embora seja recorrente a discussão da crítica cesariniana sobre os modos possíveis de nomeação e leitura da obra deste artista – seja a partir de um viés que pensa cada um dos seus ofícios em detrimento do outro seja por meio de uma noção de obra que os abrange como um todo, desfazendo-se a necessidade de categorização: pintor que escrevia ou poeta que pintava –, o filme de Miguel Mendes, lançado apenas dois anos antes do ano da morte de Mário Cesariny, parece, nessa primeira cena, convidar o espectador a conhecer algo anterior

1. AUTOGRAFIA. Direção: Miguel Gonçalves Mendes. Produção de JumpCut. Portugal: Atlanta Filmes, 2004. 01 DVD.

ao seu ofício. Se, por um lado, podemos dizer que o documentário contribui para a criação de uma “postura cesarinyana” (Lessa, 2021: 37) que se adapta ao que dela se espera – o surrealista, o louco –, por outro é também possível afirmar que ele sugere, em suas frestas, a possibilidade de vislumbre do “verdadeiro” Cesariny, uma imagem tão inapreensível quanto aquelas que ocupam, enfim, a sua obra.

O filme *Autografia* não é o tema central deste artigo. No entanto, é para uma de suas frestas que desejo direcionar o meu olhar. As imagens capturadas ao longo do documentário não deixam dúvidas de que a casa cesarinyana era, em maior ou menor medida, um espaço de referências, imagem que rapidamente se comprova quando se conhece a obra de Mário Cesariny. Sabe-se que era um artista de diálogos frequentes com seus pares, nem todos diretamente citados em sua obra, dentre os quais poderíamos mencionar desde seus companheiros do Café Gelo até aqueles de quem se aproxima ao tentar se afastar, como é o caso de Fernando Pessoa. No entanto, cabe destacar ainda que Cesariny era também um grande reunidor dessas referências – fato que se sugere pela bagunça da casa apresentada por Miguel Mendes e se comprova através dos textos que o artista organiza.

Apesar disso, seus dois maiores trabalhos de reunião de obras artísticas parecem ser frequentemente postos de lado, admitidos como parte de seu ofício múltiplo, mas não de sua obra criativa. As antologias² que organiza, com breve intervalo entre si e em uma época em que a aventura surrealista portuguesa era ainda bastante recente, não costumam ser apresentadas na bibliografia crítica sobre Cesariny como exemplos dos seus exercícios de produção artística. No entanto, parece-me relevante destacar que elas desempenham uma importante função dentro do todo de sua obra, senão para indicar de forma clara os ancestrais que o artista elege como seus, para reforçar uma espécie de projeto literário a que ele se dedica. Podem ser vistas, nesse sentido, como a construção de um manifesto cesarinyano – crítico e artístico, simultaneamente – sobre a arte surrealista portuguesa da qual ele se torna, enfim, uma referência.

O objetivo central deste artigo está, portanto, na sugestão da leitura dessas reuniões como parte inseparável do que hoje se considera a Obra, com letra maiúscula, pensada e criada por Mário Cesariny ao

2. Neste artigo, ater-me-ei a duas: *Surrealismo/Abjeccionismo* (1963) e *A Intervenção Surrealista* (1966).

longo dos seus anos como artista. Para além da observação inicial que advertidamente faço – a de que suas antologias são também fundamentais para que se compreenda sua obra caleidoscópica –, pretendo considerar, ainda (ou sobretudo), que o trabalho empreendido por Cesariny em suas antologias se assemelha à montagem de um *cadavre exquis* na medida em que passa a ser assinado também por aqueles que ele considera seus pares. De fato, é como se o artista incorporasse ao seu o texto dos outros, arrematando-os em uma assinatura de antólogo.

O que pretendo indicar com isso, ao longo deste artigo, portanto, é que também as antologias cesarinyanas oscilam entre o seu gênero e alguns outros – o manifesto, a ficção, a poesia, o ensaio – e, nesse processo, colocam em discussão não apenas a questão da autoria, mas também do que seria um gênero textual, enfim. Este processo é mais visível em outra “antologia” de Mário Cesariny, *O Virgem Negra*, na qual alguns poemas de Fernando Pessoa são reescritos *ipsis litteris*. A metodologia evoca Pierre Menard, e é também uma reflexão própria do século XX e XXI. Na obra cesarinyana, porém, ela parece propositalmente expandida, como se as antologias se tornassem, no momento da publicação, dois textos: de um lado, um exercício criativo, assim como o são os seus outros livros, seus quadros, suas traduções; de outro, produções críticas e criativas de outros autores.

Considero importante recuperar, também, a noção de que o trabalho crítico desenvolvido por Cesariny – seja em seus textos de jornais, seja em *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*³, seja nos poemas e quadros que elabora – já é tido pela crítica como parte de sua produção como autor (cf. Gomes, 2020), e que o aspecto ensaístico de sua obra (ou de parte dela) contribui para a construção da sua imagem de artista múltiplo (cf. Lessa, 2017). Assim, se as antologias são também o resultado de um exercício que requer um olhar crítico e organizacional, e se reforçam a mensagem frequentemente divulgada pelo autor em outros momentos, então, também elas se tornam uma das suas formas de expressão artística. Mais do que isso, assumem o papel de uma provocação que ocupa, simultaneamente, o campo da arte e

3. Chamo a atenção para o fato de que também esta é uma antologia de textos reunidos pelo próprio autor, o que reforça o argumento de que suas antologias são também, em certa medida, exercícios ensaísticos e, como tais, parte da obra artística de Mário Cesariny; Porto: Assírio & Alvim, 2015. 3ª edição.

da crítica; poderiam ser lidas, desse modo, à luz do ensaio, enquanto gênero. Outra vez, portanto, elas são deslocadas do seu lugar inicial.

Para articular as ideias aqui propostas, percorrerei os caminhos do mapa imaginado de Mário Cesariny, deambulando primeiro por sua obra, depois pelos seus modos de pensá-la, para então articular qualquer coisa semelhante a uma conclusão. Neste percurso, convocarei também outros autores-leitores, de Borges a Compagnon, para pensar, em primeiro lugar, o ato de ler e, em segundo, o ato de escrita, criação e reunião de textos em resposta à leitura.

Ler

Ao escrever o diário de composição do livro *A Cidade Queimada*, Mário Cesariny faz referência ao pequeno livro de Jorge Luis Borges que carrega consigo, *Inquisiciones*⁴, uma reunião de ensaios do autor de língua espanhola. Este exemplar de Borges é, em dado momento da escrita dita confessional, assumidamente deixado por ler (Cesariny, 2017: 445), em um ato suspenso que acompanha o poeta em sua deambulação pela esplanada de Paris. Como uma espécie de consequência inferida, ao deixar de abrir o livro de Borges, Cesariny escreve, explora, convida, em um movimento que parece refletir a postura que ele próprio assume diante da poesia: fazendo-a “olhos e ouvidos, acto testemunhado” (Cesariny, 1966: 12). Para o poeta que nunca escreveu um poema em casa,⁵ a simples presença de um livro que sugere, em seu título, uma pergunta parece bastar para que seja lançada a faísca da criação. Contudo, é apenas após a sua abertura “ao acaso” (Cesariny, 2017: 447) que uma espécie de rasgo atravessa o poema que Cesariny, antes, pretendia escrever. Em uma entrada do diário, ele conta:

[...] estes versos e a narrativa do seu acontecimento não intercedem por qualquer “humanização do divino” ou crédito de vida como a sonham os católicos. Eles apenas continuam *numa forma inesperada porque conclusiva de uma nova, nova para mim, situação do poeta em relação ao mundo* [...] que lhe surge pela primeira vez não através, ou não só através, do corpo amado, como instrumento de gozo, de

4. Buenos Aires: Sudamericana, 1925.

5. AUTOGRAFIA, 00:26:08.

imaginação e de posse, mas tocando em seu todo o mundo das formas, a própria imaginação do universo.

Este, é um universo mágico, e acção do poeta nele, labiríntica. (Cesariny, 2017: 448; grifos nossos)

O ato de ler não pode estar, como já se sabe, descolado da realidade onde ele acontece. E a leitura de Mário Cesariny – não apenas do livro de Borges, mas em diversos momentos de sua própria obra – parece ser, como com frequência se observa, atenta a essa verdade, uma vez que o artista incorpora seus mestres e as citações destes ao projeto poético que constrói ao longo de sua vida, conforme já mencionamos. É como se lesse “com um lápis na mão” (Compagnon, 1996: 17), conectando a coisa lida ao espaço da leitura – que pode ser ainda, afinal, o espaço da (co)criação. As coisas lidas – livros, manifestos, quadros, paisagens – são, desse modo, também coisas experimentadas, o que faz com que o próprio ato de ler pareça estar ligado, para Mário Cesariny, ao ato de estar no mundo; um gesto corporificado, que se derrama do espaço da imaginação para o espaço da ação pura.

Mas não é também o processo de organizar antologias, nos moldes de que fala Compagnon, um modo do trabalho de citação, que tem início no recorte e na colagem? Afina, para o autor francês, essas “experiências fundamentais com o papel” (Compagnon, 1996: 11) antecedem o processo da leitura e escrita. Mas também não o faz a recolha de fragmentos, os convites para integrar o livro, e mesmo a construção de uma *ideia* de antologia? Para dar forma a uma reunião de textos – verbais ou não verbais –, não é possível abdicar do papel de poeta; é necessário, antes, evocá-lo, deixá-lo pôr sobre a mesa de trabalho as muitas imagens que formarão, enfim, a obra. Assim, não seria o antólogo também, antes, alguém que recorta e cola – e, portanto, cita? Não seria ele, como o poeta, portanto, para usar o dicionário cesarinyano, um prestidigitador?

O prestidigitador organiza um espetáculo

Há um piano carregado de músicas e um banco
há uma voz baixa, agradável, ao telefone
há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas de todas as cores
há pedaços de neve de cristas agudas semelhantes às das cristas de água,
no mar

há uma cabeça de mulher coroada com o ouro torrencial da sua magnífica beleza
há o céu muito escuro
há os dois lutadores morenos e impacientes
há novos poetas sábios químicos físicos tirando os guardanapos do pão branco do espaço
há a armada que dança para o imperador detido de pés e mãos no seu palácio
há a minha alegria incomensurável
há o tufão que além disso matou treze pessoas em Kiu-Siu
há funcionários de rosto severo e a fazer perguntas em francês
há a morte dos outros ó minha vida

há um sol esplendente nas coisas
(Cesariny, 2017: 161)

No poema que integra o *Manual de Prestidigitação* e que parece central ao livro, a repetição do verbo “Haver” no início de cada verso cria a noção de uma enumeração de imagens, apresentadas pelo prestidigitador. Esta ação propositalmente interrompida – colocar os signos sobre o palco sem apresentar a sua encenação – é anunciada desde o título do poema, quando Cesariny aproxima a imagem do prestidigitador à do organizador, evidenciando que o seu papel não é apenas o de direção, mas também o de cenógrafo. O leitor assiste, desse modo, ao que se constrói na coxia: a ordem das cenas; a elaboração de uma *ideia* de espetáculo, cuja execução só poderá acontecer mais tarde, diante da plateia. É, portanto, o espaço de criação que se espia, como se voltássemos às frestas da janela de Miguel Mendes, vendo a casa, os livros, os signos a ser postos lado a lado. O que será feito com isso depois, não interessa; é a partir dos objetos sobre a mesa que se pode construir, afinal, uma obra. E não é este, afinal, também o trabalho do antólogo?

Reunir

Para além da sugestão da aproximação entre o prestidigitador, o poeta e o antólogo, cabe apresentar, enfim, os objetos de interesse deste artigo: as antologias *Surrealismo/Abjeccionismo* e *A Intervenção Surrealista*, ambas organizadas por Mário Cesariny ao longo dos anos 1960. Nelas, já é possível perceber um projeto cesarinyano de poesia

atravessado pelo trabalho do antólogo – isto é, o imbricamento dos gêneros textuais que permeia toda a sua obra.

Cabe anunciar desde já, no entanto, que tal percepção se dá principalmente a partir da presença de características tipicamente cesarinyanas na elaboração das referidas antologias. Explico: é evidente que, enquanto projetos do artista, os livros por ele produzidos carregariam marcas que remetessem ao seu trabalho como artista. Chama a atenção, porém, que nas antologias essas “marcas” pareçam fazer referência a uma filosofia de arte própria do autor e do seu surrealismo português: aquela que aproxima o *pensar* da *ação* e que coloca nas mãos do poeta o trabalho de construção de uma nova realidade.

Essa postura possibilitaria argumentar, mais uma vez, que Mário Cesariny aproxima o seu trabalho como *antólogo* do seu trabalho como *poeta*. Ao fazê-lo, amplia o campo da crítica e o campo da arte, e faz com que essas reuniões de texto se tornem fundamentais para que se compreenda a totalidade da sua obra. Mais do que a impossibilidade de separação entre pintor e poeta, ressalta-se, enfim, a faceta também inseparável do crítico, do ensaísta.

Comecemos pela antologia *Surrealismo/Abjeccionismo* (Fig. 1), publicada em 1963. Ela se pretende uma “antologia de obras em português seleccionadas por Mário Cesariny de Vasconcelos de acordo com o propósito inicial”,⁶ mas ao leitor, a princípio, não é dada a resposta de que propósito seria este. Instala-se, de pronto, o mistério característico de uma obra cesarinyana.

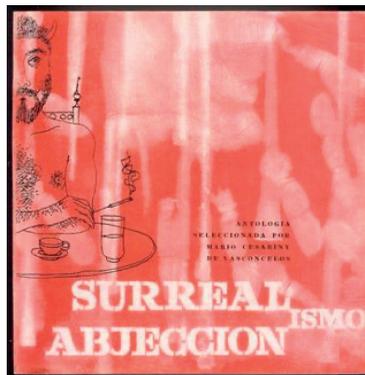


Fig. 1. Capa *Surrealismo/Abjeccionismo*, 1963.

6. Editorial Minotauro, 1963.

Mas as marcas de Mário Cesariny na antologia se aprofundam um pouco mais: o texto de abertura, assinado por Afonso Cautela, elabora uma crítica ao neorrealismo português, movimento que Cesariny não chega a integrar completamente, mas com o qual dialoga (cf. Cesariny, 1966: 49-50; 84-85; cf. Saraiva, 1986: 311). Vista como está, essa abertura poderia representar, como um espelho, o corte que ocorre entre Cesariny e o neorrealismo e as críticas feitas também por ele ao movimento.

Cautela afirma:

Atingir as camadas profundas da população: eis o que os jovens escritores de então não fizeram, nem, menos jovens agora, fazem. E o que é pior: o que muitos jovens de hoje se obstinam também em não fazer e não querer que se faça. (Cesariny, 1963: 16)

E delimita, assim, a diferença fundamental entre os grupos: agir ou não sobre o mundo. Para Cesariny, a imaginação não pode existir apenas no espaço da criatividade. É preciso conciliar a mente e da vida material. “Mas como?”, perguntaria, talvez, o leitor da antologia. E a resposta estaria no que se segue: a reunião de textos, fotografias, pinturas, desenhos e poemas, nem todos assinados por autores nomeadamente surrealistas, mas dos quais é possível retirar um mesmo sentimento de revolta, inadequação ou falta. Elaborase, portanto, uma espécie de manifesto português escrito nas entrelinhas, que reforça a proposta poética presente em toda a obra de Mário Cesariny e que é também comum ao surrealismo português: aquela que determina que a poesia se constrói na carne, atravessada pelo mundo. A antologia é, portanto, ao mesmo tempo, um modo de pensar e um modo de fazer a arte: dois gêneros em um só.

Esse aspecto se traduz também na articulação entre textual e visual, entre a “Poesia das letras e Poesia das cores” (Cesariny, 1963: 26). Ele se apresenta não apenas nas colagens, fotografias e desenhos que preenchem diversas páginas do livro, mas sobretudo a partir da reprodução de algumas obras de António Maria Lisboa: nas ilustrações intituladas “Poema” (Cesariny, 1963: 45; 48; 52; Fig. 2), o artista explora a palavra-título das obras, e a define, em certo momento, como “aparelhos sem préstimo / máquinas sexuais / coisas / inúteis / indecifráveis / indesculpáveis”.

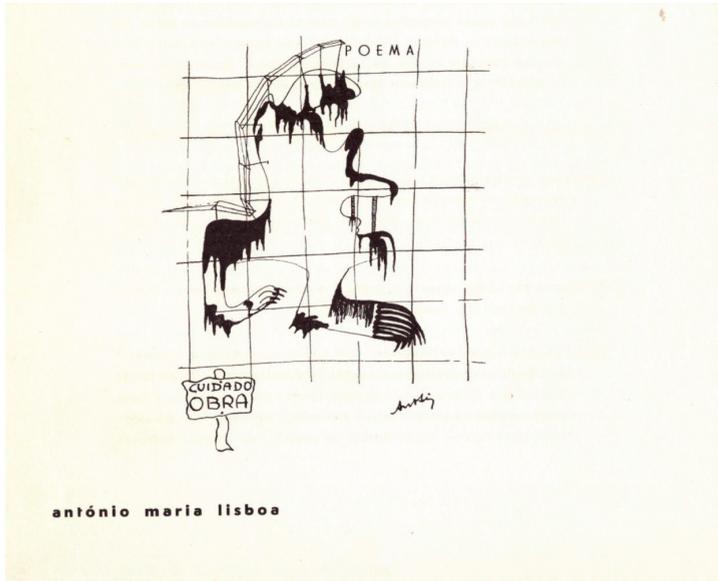


Fig. 2. "Poema", *Surrealismo/Abjeccionismo*, 1963.

Na imagem representada, não é possível distinguir a forma desenhada. Nota-se, porém, que tem patas e garras compridas e que parece estar presa, amarrada, sangrando. O aspecto selvagem do poema é reforçado ainda pela placa, que alerta: "Cuidado obra". A brincadeira com a palavra "obra" devolve ao poema, mas também à antologia em que ele se insere, a noção de que o ato criativo não é dócil; é, na verdade, como um cachorro selvagem, imaginado atrás de grades de contenção. É preciso, portanto, rompê-las, deixar livre o ato poético, criar manchando as mãos – as patas – de tinta.

Os poemas de Lisboa são os principais responsáveis por inserir na antologia de Mário Cesariny a noção de uma obra múltipla, que comporta não apenas recursos verbais, mas os articula também visualmente, desfazendo os limites entre uma coisa e outra. Se esse aspecto já é explorado ao longo de outros livros que compõem a obra poética de Cesariny, ele parece ilustrar, aqui, mais uma vez, a noção de que o trabalho da antologia vai além da uma reunião de textos: é também um manifesto, uma convocação ao agir *pela* arte, um modo de pensar – poeticamente, filosoficamente – essa ação.

Por isso, cabe chamar a atenção, enfim, para o próprio título da antologia, partido ao meio, o que enfatiza o sufixo que acompanha e une

ambas as partes: o “-ismo” refere-se, é evidente, ao movimento artístico que ali se desenha. Mas também este sufixo é usado para categorizar um sistema político, isto é, uma maneira de organizar-se no mundo, afetá-lo, transformá-lo: o *fascismo*, o *comunismo*, o *surrealismo*.

De modo semelhante, *A Intervenção Surrealista* (Fig. 3) parece construir, de maneira ainda mais clara, a proposta defendida neste artigo: a de que as antologias de Mário Cesariny são fundamentais para compreender a sua Obra porque funcionam como um espaço de encontro entre a produção criativa e a produção crítica. No prefácio do livro, assinado por Cesariny, lê-se: “Este livro *não será uma antologia* nem uma recolha exaustiva mas a indicação de um sentido de marcha com, à direita e à esquerda, declives e barreiras muito, à vista” (Cesariny, 1966: 17; grifos nossos).

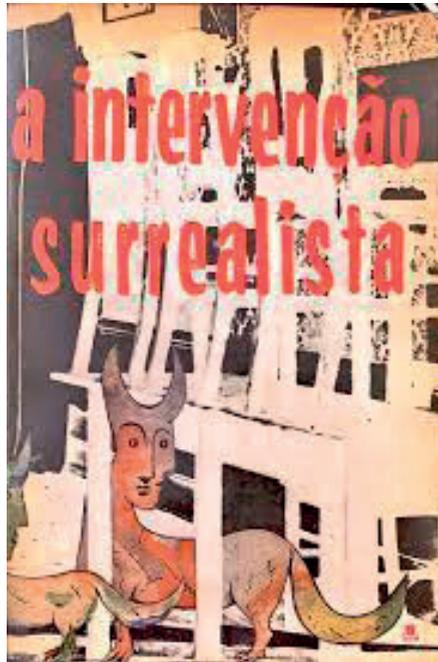


Fig. 3: Capa *A intervenção Surrealista*, 1966.

Ao destituir a reunião de textos do seu lugar de antologia, o artista também a destituiu da função de representar o movimento surrealista como um todo, dando a si mesmo – e à obra que constrói a muitas mãos – o direito de recortar e colar, caracterizando o movimento de vanguarda apenas de acordo com aquilo que lhe convém. Isso significa,

é claro, ampliar também o espaço da criação: se o texto não é uma antologia, então ele pode ser qualquer coisa.

A elaboração dos “Prólogo a apresentação de dada e do surrealismo” reforça a liberdade conquistada por essa negação de um gênero específico. Os fatos apresentados seguidamente ao prefácio parecem contradizer o que anteriormente afirmara Cesariny, uma vez que são citados inúmeros artistas e esta seção ocupa cerca de 60 páginas do livro. No entanto, percebe-se de imediato que essa reunião é feita à maneira de Breton, projetando o surrealismo não apenas aos artistas do presente, mas também aos nomes que “ainda não tinham ouvido a voz surrealista” (Breton, 1985: 59; grifos do autor), como é o caso de Picasso e Kandinsky, que começam a pintar antes que o movimento tome forma em França. Além disso, não se limita à poesia ou à pintura, como se nota a partir menção ao “Manifesto da Arquitectura Futurista” e aos diversos acontecimentos políticos que marcam a sociedade do século xx.

Outro aspecto importante da seção é a maneira como Mário Cesariny opta por destacar ou simplesmente atravessar alguns eventos, em tese igualmente relevantes para a aparição do movimento surrealista em Portugal. Em algumas entradas, marca-se apenas a publicação deste ou daquele livro ou poema, o início ou fim de determinada exposição, a ação ou morte deste ou daquele nome. Em outras, contudo, são feitas citações extensas de passagens consideradas importantes, como acontece com a entrevista dada por Breton a Charles-Henri Ford, que ocupa, sozinha, cerca de três páginas do livro.

Essa diferenciação também reforça a importância dada pelo organizador ao que de fato contribui para a formação não d’O Surrealismo, mas de *um* movimento surrealista português – aquele defendido por Mário Cesariny e do qual ele faz parte. Não resta, desse modo, espaço para dúvidas: a reunião, a não-antologia, é também uma bandeira que se agita, um recado a ser enviado acerca do *seu* surrealismo – aquele sobre o qual a poética cesarinyana também se estrutura. Ela é, ao mesmo tempo, um livro de referências e um livro de recortes.

Em outro texto, também assinado por Cesariny nesta publicação, o artista afirma:

[...] toda a imaginação é actuação do mundo, todo o acto está por si próprio encontrado e perdido, intensamente desejado e intensamente temido. A acção surrealista tende constantemente, como no acto

amoroso, a fundir num só total delirante, “explosivo-fixo”, “solene-circunstancial”, todas as presenças, ligando estreitamente a coisa a possuir e os meios de possuí-la [...]. (Cesariny, 1966: 85)

A citação, embora seja tirada d’*A Intervenção Surrealista*, também aparece em diversos outros momentos da poética do autor, transfigurada e reformulada aos meios a partir dos quais ele fala. De modo geral, é esta a ideia que se defende: a de que o seu surrealismo é um modo de vida, uma escolha consciente de ação, pautada em ideais que, na mesma medida em que estão ligados à subjetividade do artista, também são inseparáveis do espaço – físico, material – por ele ocupado. E se, na prática de uma filosofia surrealista, não é possível separar o que é arte e o que é ação, então também na elaboração de um livro esses aspectos devem estar interligados.

Eleger

É impossível que se recolha de forma satisfatória, em uma única publicação, todas as facetas de um movimento – especialmente quando falamos do surrealismo português, com seus muitos autores e desdobramentos. As antologias organizadas por Mário Cesariny não são, desse modo, as primeiras sobre o movimento a existir em Portugal, tampouco são as mais completas. No entanto, é a sua decisão de ser “um surrealista a qualquer preço” (Sena, 1974: s. p.) que as torna, à sua maneira, tão singulares.

Antoine Compagnon destaca que o recorte e a colagem são formas de “subverter a regra, desfigurar o mundo” (1997: 10). É este o aspecto que também Cesariny parece imprimir em suas antologias, onde representa o seu “modelo de universo” (Compagnon, 1996: 10). Ao desafiar as regras do gênero da antologia, o artista cria um livro onde é possível interligar arte e crítica. Daí a ideia, defendida ainda no início deste artigo, de que as suas antologias são uma forma de expressão – ensaística e crítica, mas também artística – de um surrealismo que se impõe pela ação no mundo; de que também elas compõem a sua obra poética não apenas enquanto livros assinados pelo autor, mas enquanto exercícios de criação e imaginação.

Como afirma, em outro trecho d’*A Intervenção Surrealista*,

Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É a imaginação o livre exercício do espírito que servindo-se de um ou mais aspectos do “real” passa lenta ou rapidamente ao extremo limite deste para [...] produzir um objecto onde tudo, simultaneamente, tem as propriedades da verdade e do erro, da razão e da loucura, do que foi encontrado e do que foi perdido [...]. (Cesariny, 1966: 85)

Para o artista cujos livros se desdobram em diferentes modos de dizer, a inclusão das antologias ao seu *hall* de produções artísticas como exercícios de produção poética parece contribuir para o trabalho iniciado por outros leitores-críticos da obra cesarinyana: a de expandi-la para diferentes esferas da arte, reconhecendo não apenas o seu caráter múltiplo, mas o seu propósito amplo, pensado e defendido pelo próprio Mário Cesariny. Para agir no mundo é necessário, enfim, construir a *ideia* de um outro mundo, trabalho que se faz ocupando espaços, debruçando-se sobre as mesas – do escritório ou dos cafés –, a muitas mãos, físicas ou metafóricas.

O poeta-antólogo é, portanto, uma figura que conserva a lembrança de uma prática “anterior à linguagem” (Compagnon, 1996: 12): o recortar e colar se apresenta, na obra de Mário Cesariny, como uma etapa fundamental para que se construa, a partir dela, não apenas a sua poesia, mas também uma espécie de filosofia cesarinyana que determinará como a imaginação se dá, enfim, encarnada no mundo. A Obra passa a ser entendida, portanto, de maneira mais ampla, desafiando também os conceitos de autoria.

Afinal, Cesariny é autor de suas antologias e coautor da filosofia nelas impressa, mas é também, ao mesmo tempo, apenas o prestidigitador do espetáculo. Poeta e antólogo; crítico e leitor. Constroem-se, então, a partir desses livros, mais facetas para o seu caleidoscópio, mais ruas a explorar em seu mapa imaginado. Nas brechas observadas entre as linhas das antologias, vê-se a sugestão de uma outra coisa: da ideia de que uma antologia pode ser também um poema, um ensaio, um mapa, uma pintura e, é claro, um autorretrato.

Bibliografia

- Almeida, Emília (2012). “Da liberdade livre das imagens: a poesia segundo M. C. V”. In Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo (org.). *Ofício Múltiplo: Poetas em Outras Artes*. Porto: Afrontamento.
- AUTOGRAFIA. Direção: Miguel Gonçalves Mendes. Produção de JumpCut. Portugal: Atlanta Filmes, 2004. 01 DVD. Indexaria por Mendes, Miguel Gonçalves Breton, André (1985). *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A.
- Cesariny, Mário (2015). *As Mãos na Água e a Cabeça no Mar*. Porto: Assírio & Alvim.
- ____ (org.). (1966). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- ____ (org.). (1963). *Surrealismo/Abjeccionismo*. Lisboa: Editorial Minotauro.
- Cesariny, Mário, org. e Perfecto E. Cuadrado (2017). *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim.
- Compagnon, Antoine (1996). *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Gomes, Julia P. (2020). *Mário Cesariny: Poeta Crítico da Modernidade*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.
- Lessa, Maria S. P. (2021). *A Obra ou a Vida: A Figura do Poeta e a Aventura da Experiência Poética de Mário Cesariny*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.
- ____ (2017). *O Poema Como Palco: Algumas Cenas da Escrita de Mário Cesariny*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- Saraiva Marinho, Maria de Fátima (1986). *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986.
- Sena, Jorge de (1974). *Surrealismo em Portugal*. Congresso Internacional Surrealismo(s) em Portugal, 18 a 21 de novembro. Em linha: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/novo-o-surrealismo-em-portugal/>.

Natália Correia e o génio poético português

Maria do Carmo Cardoso Mendes

Universidade do Minho, Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, CLEPUL

Abstract: In 1966, Natália Correia published *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, a work quickly apprehended by the Estado Novo censors. Author and publisher were convicted. A preface note by David Mourão-Ferreira points out the audacity to publish a work with such a title and those to whom it is intended: “all those people of good faith, of good will, and with a clear conscience”. The poet also emphasizes that the *Anthology* displays Natália’s courage, in an intimidating context, and its significant place in the future. The main purposes of this essay are: 1) To highlight the careful research work of the writer Natália Correia in this poetic anthology, both in the texts that precede the 1999 edition and in the biographical notes that accompany each of the poets in a wide historical period—from the medieval troubadour Martim Soares to the poet, filmmaker and fiction writer Dórdio Guimarães (Natália’s husband); 2) To underline the audaciousness of publishing an anthology containing subjects with which Salazar’s dictatorship lived conflicting relationships: eroticism, satire and humor; 3) To identify the “libertine” mood that the anthologist recognizes in Portuguese literature; 4) To prove that the *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* contributed to uphold the role of women’s writing in the dictatorial context and to build a canon of eroticism and satire in Portuguese literature.

Keywords: Correia (Natália); Anthology; Eroticisim; Satire.

1.

O título da obra de Natália Correia realça a dimensão erótica dos textos selecionados e comentados pela antologiadora, sobrepondo o erotismo à sátira ou representando o segundo pelo viés do primeiro.

Os três paratextos que acompanham a *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* antecipam a natureza subversiva de uma obra editada no contexto ditatorial.

O brevíssimo ante texto, da autoria de David Mourão-Ferreira, é uma celebração da “coragem cívica” e da erudição da antóloga, diante de uma sociedade que vive a “sádica nostalgia das fogueiras do Santo Ofício”, assim como uma memória que, em França, perseguiu Flaubert, com a publicação de *Madame Bovary*, e Charles Baudelaire, autor de *Les fleurs du mal* (Correia, 1999: 9). Nestes comentários de Mourão-Ferreira é também incluído, em tom desafiador, o destinatário expectável da obra: um público ainda raro de leitores de “boa fé”, “boa vontade” e “consciência limpa”, capaz de resistir ao “tartufismo reinante” na sociedade portuguesa da ditadura (Correia, 1999: 9).

Curiosamente, David Mourão-Ferreira (que foi testemunha arrolada pelos arguidos no processo de acusação) recorre à linguagem da própria incriminação, feita em 9 de julho de 1966, na qual se lê:

A publicação do referido livro é uma empresa dolosa de todos os arguidos, principalmente da Natália Correia e do Bento de Melo, com mero intuito de explorar a desmoralização (sobretudo da juventude) sob o disfarce de apologia da liberdade, boa-fé, consciencia [sic] límpida, cultura, obra de erudição e de civismo (*apud* Topa, 2015: 124).

O prefácio da *Antologia* é constituído por três textos escritos por Natália em 1965: “O cativo de Afrodite”, “O purgatório dos poetas” e “A reintegração de Eros”.

Os títulos assinalam o tom desafiador: a temática do Amor vive aprisionada na literatura; os poetas sofrem num tempo que cerceia a sua liberdade; o Erotismo merece ser tratado literariamente e, no que à literatura portuguesa respeita, a sua leitura vale ser redignificada. Os títulos apontam ainda para um diálogo entre tradições culturais, do imaginário da Grécia antiga à mitologia judaico-cristã.

No primeiro texto, Natália evoca a escritora, crítica literária e professora universitária Carolina Michaelis de Vasconcelos (Berlim, 1851-Porto, 1926), responsável pela publicação, em dois volumes, do *Cancioneiro da Ajuda*, em 1904. A admiração de Natália por este corajoso empreendimento é evidente, tanto mais que Carolina Michaelis confessou que não evitaria “obscenidades” nem se deixaria subjugar pelos preconceitos da época. Natália Correia filia-se neste posicionamento,

orientando-o para uma crítica ao patriarcalismo português, que menorizou a mulher e a expressão poética de autoria feminina. Sublinhe-se que uma das marcas mais impressivas da cultura portuguesa é o patriarcalismo, fortemente combatido pela geração que fez a Revolução dos Cravos. O propósito de Natália, confessado no primeiro texto do prefácio, é representar o “génio português” liberto dos estereótipos de uma época que limita a expressão feminina, a celebração do corpo e a exaltação do erotismo. Curiosamente, defende-se em “O cativo de Afrodite” que, na segunda metade do século xx, Portugal não dista resolutamente da repressão medieval de impulsos femininos, constituindo estes uma proibição agravada nas manifestações literárias de homossexualidade noutras literaturas, com destaque para a francesa.

Considere-se, com Natália, o caso de *Notre Dame des fleurs* (1943), da autoria do escritor francês Jean Genet (1910-1986), escrita na prisão e dedicada ao amante Maurice. É uma celebração homoerótica da paixão entre dois homens. Em 1942, Genet havia já dedicado a Maurice Pilorge o poema “Le condamné à mort”.

Natália defende uma conceção absoluta do amor, significando o adjetivo não apenas a plenitude, mas a superação de estruturas históricas e religiosas que, ao longo dos tempos, desfiguram essa “unidade superior da carne e do espírito” (Correia, 1999: 13). Num percurso histórico que traça extensivamente, mostra que a religião – particularizando a Igreja primitiva – postergou a sexualidade, em nome do princípio da autoridade. O princípio repressivo que orientou a Igreja primitiva conduziu ao patriarquismo cristão, à degradação da mulher, símbolo de luxúria, e ao entendimento do ato sexual como pura função procriadora. Em última instância, uma conceção pecaminosa da sexualidade e uma defesa de punição dos instintos sexuais levaram, segundo a autora, a que a Igreja exacerbasse o *Thanatos* “por intermédio da consciência de culpa” (Correia, 1999: 16). Todavia, neste clima repressor e ascético emergiu uma “revolução matriarcal”, que Natália vê representada nos poetas provençais.

O segundo texto que integra o prefácio, “O purgatório dos poetas”, orienta-se para uma revisão da feição dita licenciosa da poesia satírica portuguesa, índole essa que existe desde os alvares da poesia lírica. Assim, o contributo das “cantigas de escárnio e maldizer” foi, desde logo no plano lexical, assinalável, abalando o “acanhamento” vocabular da época e a rigidez de outros géneros. No plano ideológico, as “cantigas de escárnio de maldizer” tiveram o mérito de fazer uso

de um “sarcasmo rude” e de uma liberdade linguística que exaltou antigos ritos de fertilidade, sacralizou a sexualidade e a “liturgia afrodisíaca” na qual “a palavra obscena desempenhava uma função mágica” (Correia, 1999: 23). A sátira, que acompanhou a evolução histórica da literatura portuguesa, foi remetida para os “subterrâneos das literaturas” e o propósito de Natália é resgatá-la desta obscuridade pelo seu valor de contrapeso de uma espiritualidade “forjada por dogmas que desviaram o homem do trilho diurno da sua natureza superada” (Correia, 1999: 27).

Estabelecidos os propósitos essenciais da *Antologia*, o texto final que lhe é anteposto funciona como uma síntese, destinada a assinalar o valor do século XVIII enquanto momento fulcral de uma revolução mental que procurou abalar a autoridade eclesiástica como sustentáculo espiritual da supremacia patriarcal. O libertinismo da Idade das Luzes intentou contrariar a cultura paternalista e repressora, que proibia a exaltação das paixões e da sexualidade, e combater o recalcaimento dos instintos promovido pela Igreja. Numa interessante síntese, Natália define o libertinismo do século XVIII como uma racionalização dos instintos.

Concluem este terceiro ensaio prefacial algumas considerações de grande relevo sobre dois outros contextos epocais: o Romantismo e o Surrealismo. Ao primeiro, sublimador da sexualidade, atribui Natália a emergência do donjuanismo feminino – “uma perspectiva feminina da erótica” (Correia, 1999: 30). Na poesia de Florbela Espanca, a manifestação do donjuanismo feminino encontraria o seu expoente, através da celebração de total liberdade erótica e de “glorificação da mulher como potência sexual” (Correia, 1999: 31). O Surrealismo, por seu turno, reabilita e regenera o corpo feminino, apartando-o da noção de pecado da tradição cristã ocidental.

Em síntese, no que a estes três paratextos respeita, importa reforçar a motivação central da antóloga: dar testemunho de um progressivo “desanuviamento das repressões que compeliram os instintos” (Correia, 1999: 32-33).

2.

Os textos poéticos que integram a coletânea rompem com tabus: vocabulares, temáticos e ideológicos. Numa abrangência temporal que vai

do século XIII, com composições do trovador Martim Soares, até meados da década de 1960, descortinam-se:

- Composições que ridicularizam traços físicos e anatómicos de outros trovadores, em textos do cancionero medieval;

- Excertos satíricos de duas peças dramáticas de Gil Vicente (o diálogo do parvo e do diabo, no *Auto da Índia*, e o diálogo do parvo e da verdade, no *Auto da Festa*);

- A descrição, intensamente erotizante, do encontro dos navegadores e das ninfas na camoniana Ilha dos Amores;

- Celebrações de homoerotismo (por exemplo, em Mário de Sá-Carneiro, quer poética quer novelisticamente, com a reprodução de um excerto de *A Confissão de Lúcio*, e em António Botto);

- Exaltações da corporeidade, destacando-se neste plano as poetisas integradas nesta coletânea: são apenas 4: Leonor de Almeida, Ana Hatherly e Maria Teresa Horta, para além da própria Natália Correia.

O que gostaria aqui de assinalar não é a diversidade de poetas selecionados, mas um denominador que parece estabelecer uma unidade entre eles, que permite pôr em diálogo literaturas de historicidades muito distintas: a valorização das pulsões, do erotismo e da carnalidade, que intensificam o desejo, sem restrições: desejo masculino e desejo feminino; desejo heterossexual e desejo homossexual.

3.

A *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* revela critérios de seleção claros: a escolha de autores e de textos poéticos que, ao longo de vários séculos de literatura portuguesa, representaram a temática erótica e a temática satírica. A extensão temporal é um critério relevante: importa não esquecer que o subtítulo da obra é *Dos Cancioneiros Medievais à Actualidade*, demonstrando que Natália pretende identificar, em diferentes contextos periodológicos, sensibilidades e estilos epocais, a relevância de composições líricas portuguesas sobre o erotismo e a sátira.

Não se trata, nesta *Antologia*, de concretizar uma canonização de poetas portugueses eróticos e satíricos, mas, do meu ponto de vista, de assinalar que, a contrapelo de paradigmas políticos, religiosos e sociais, o erotismo e a sátira acompanham a literatura portuguesa, desde os seus alvares. Natália, naturalmente orientada por escolhas pessoais, não

se deixa impressionar pelo contexto de receção da *Antologia*: tem clara consciência de que ele é adverso e repressor. Ao mesmo tempo, reunir poetas de tempos tão distintos estabelece diálogos entre autores e tempos históricos diferenciados, numa linha de continuidade reveladora de que os motivos eróticos e satíricos jamais abandonaram a poesia portuguesa.

O alcance subversivo da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* encontra-se na valorização de textos que não integrariam uma obra dita oficial (ou sancionada oficialmente), na cultura convencional e nos cânones patriarcais da sociedade portuguesa de meados do século xx. A publicação desta *Antologia*, durante o período do Estado Novo, representa uma afronta a um regime autoritário e repressor, e uma reabilitação de escritores não necessariamente pertencentes ao cânone ou, em alguns casos, que a ele pertencem como autores de obras menos eróticas ou menos satíricas. O impacto desta obra foi evidente no processo judicial que desencadeou. Não creio, todavia, que baste como argumento, para explicar o afã de Natália, afirmar que foi seu propósito chocar a cultura “oficial”. Para além de convenções morais, a *Antologia* é uma representação da subjetividade lírica que assume a atitude do *voyeur*: aquele que contempla objetos de desejo, umas vezes, de sátira e de escárnio, outras.

Natália Correia, escritora de transgressão, faz sobressair nesta *Antologia* – como acontece com as *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas também em plena ditadura salazarista – a mulher como sujeito desejante, o desejo e o prazer femininos que, para a própria, a Igreja e o regime ditatorial cercearam.

Bibliografia

- Correia, Natália (1999 [1966]). *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica. Dos Cancioneiros Medievais à Actualidade*. Lisboa: Antígona.
- Topa, Francisco (2015). “A sádica nostalgia das fogueiras do Santo Ofício: o o processo judicial contra a Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica”. *Historiæ*, 6(1): 122-141.

Reflexão póstuma: antologizar mulheres entre Brasil e Portugal

Ana Cristina Joaquim

Prof.^a Dr.^a da Universidade Federal Fluminense,
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Abstract: It is about thinking the process of organizing anthologies, keeping in mind the proposed outline for the elaboration of the three volumes of the *Anamorfofes* anthology, which brings together female poets living in Brazil and Portugal. The communication proposal, therefore, should consider this triple commitment: social identity, in the sense of smoothing out the delay in equality between men and women in the context of poetic dissemination; aesthetic, in the sense of underlining the diversity of voices that make up our historical moment; and transnational, in the sense of shortening the oceanic distance that weighs on our language. Without losing sight of some of the landmarks of the anthology in Portugal and Brazil during the 20th century, it is above all a question of thinking about these gestures of affirmation of identity critically.

Keywords: Anthology; Female Authorship; Identity Speeches; Canon; Posthumous.

*Si tu écris femme, tu le sais comme moi : tu écris
pour donner au corps ses Livres d'Avenir
parce que l'Amour te dicte tes nouvelles genèses.*
Hélène Cixous

Em 1981 Joaquim Manuel Magalhães publica *Os Dias, Pequenos Charcos*, livro que dá a ler o célebre poema “Princípio”, cujos versos “Voltar ao real, a esse desencanto / que deixou de cantar” (Magalhães 1981: 13) proclamam a divisa a que, criticamente, se convencionou

chamar o *regresso ao real*, como forma de situar um novo momento na poética portuguesa. Interessa-me ressaltar, no entanto, outros versos do mesmo poema que, se não escapam de todo a essa nova tonalidade que a poesia portuguesa passou a assimilar como linha mais ou menos dominante de expressão, têm sobretudo o mérito de chamar atenção para um debate que tem igualmente ocupado a crítica de uns anos para cá: “Que cânones são hoje dominantes / contra que tem de refazer-se / a triunfante inovação?” (Magalhães, 1981: 13). Essa questão, assim colocada por um poeta que desde sempre se recusou a integrar antologias, vem acrescentar uma inquietação às já muitas inquietações provocadas pelo gesto próprio do formato antológico. Ainda a despeito do fato de que Joaquim Manuel Magalhães tenha excluído toda sua obra que precede a publicação de *Um Toldo Vermelho*, em 2010 (livro que vem situar, na sua trajetória, o gesto palinódico de substituição por excelência), o verso supracitado, uma vez que me parece extremamente oportuno para a discussão atual acerca do cânone, vem marcar uma distinção entre o lugar da escrita poética e o lugar da escrita crítica: não acredito que seja boa estratégia crítica reproduzir a recusa do poeta (ou teria a própria crítica de se empenhar numa reescrita palinódica de toda fortuna dedicada a pensar o trabalho do poeta até 2010), embora me pareça uma excelente estratégia crítica, por outro lado, se debruçar sobre esse gesto de revogação no contexto de um pensamento sobre os desdobramentos da escrita. Se não é o caso do presente artigo, no que se refere a Joaquim Manuel Magalhães, é certamente o caso aqui de se pensar os desdobramentos do gesto antológico, embora não de maneira palinódica, mas de maneira *postumamente* continuada (explicarei adiante, no entanto, adiante: trata-se de continuar a reflexão acerca do gesto antológico como sentido póstumo). Dito isso, importa expor algumas das polémicas que o gesto antológico suscita, ou, em certos casos, inaugura.

Da singularidade das escritas autorais, às reuniões por vezes conflituosas dessas mesmas singularidades; dos recortes temáticos, aos recortes induzidos por alguma diretriz de engajamento manifesto, ou aos recortes históricos; das reivindicações das marginalidades de várias espécies à submissão de uma diretriz mercadológica; e sobretudo de uma intenção canonizadora de que o antologista, muito frequentemente, assume como forma de justificar a publicação, as inquietações se multiplicam. O dado que Joaquim Manuel Magalhães acrescenta a essas diversas inquietações, no entanto, me parece merecer alguma

atenção, uma vez que complica a própria ideia de cânone, o que, por consequência, se não complica todo o gesto antológico, ao menos levanta uma série de questões que me parecem relevantes. Basta lembrar que uma das acepções da palavra cânone é a de um “tipo de composição polifônica em que uma melodia é contrapontada a si mesma” (Houaiss *et al.*, 2001). Há, nessa acepção do termo, mais de um dado a que pretendo voltar ao longo do texto: a ideia da polifonia e a ideia de reflexividade do contraponto, em outras palavras, a ideia de algo que conceitualmente possa ser pensado como contendo, em si, sua própria réplica.

Se chamo atenção para essa complicação que tomo como ponto de partida para pensar minha própria atividade enquanto antologista de três volumes dedicados à recolha de poemas escritos por mulheres contemporâneas brasileiras e portuguesas (e por contemporâneas me refiro aqui a poetas que, embora de diferentes gerações, são do tempo atual, isto é, estão vivas ou estavam no momento da recolha), é porque ela me parece uma forma interessante de ressignificar esse meu gesto que agora se estende como espécie de reflexão póstuma.

Em sua reflexão sobre o fato antológico condicionado ao contexto português de inserção como prática que se notabilizou entre o século xx e início do século XXI, Ricardo Vasconcelos vai glosar o mote que se apresenta já no título em forma de pergunta: “Quem tem medo de antologias?”. É dessa maneira que Ricardo Vasconcelos justifica a indagação de partida:

Não são as antologias em si mesmas que suscitam qualquer espécie de temor, mas aquilo que ilusoriamente se acredita que elas representam ou podem definir taxativamente: o próprio cânone literário, um conceito abstracto com o qual muitas vezes se confundem precisamente estas recolhas. (Vasconcelos, 2010: 12)

E mais adiante:

[...] misto de desconfiança e desdém em relação ao carácter alegadamente *parcelar, incompleto, tendencioso, oportunista* e até *fomentador de preguiça* das antologias, avaliação tantas vezes feita pelos membros do meio literário. Frequentemente, como se percebe, a mesma avaliação é feita pelos próprios antologistas nos seus prefácios, também como exercícios de retórica que têm em vista essencialmente valorizar uma

nova visão, a qual desejavelmente se furta a todos esses defeitos. (Vasconcelos, 2010: 20; itálicos do original)

As reflexões de Ricardo Vasconcelos explicitam alguns dos condicionamentos a que a recepção da antologia se submete – por convenção ou preconceito (no que pesem as semelhanças entre um e outro termo...) – são sobretudo pertinentes porque dão a ver as estratégias que, no mais das vezes, subjazem ao gesto antologizador. Dentre as hipóteses aventadas por Ricardo Vasconcelos está excluída, entretanto, aquela que levaria em consideração o antologista como um escritor de poemas, assumindo assim uma função autoral, a função daquele que dispõe, ordena e publica uma coleção de versos (no caso, uma coleção de poemas) que, por sua vez, são remissões a frações de referências, percepções, formulações por si só responsáveis por dar a ver um organismo. Aquilo que se exclui – o caráter de incompletude do qual se revestiria esse gesto – diria tanto a respeito de determinada antologia quanto aquilo que ela inclui. Especialmente quando se trata de antologias que intencionam conversar com os lugares de estabelecimento e fixação que a instituição literária pretende esgotar, como foi o caso dos três volumes de *Anamorfozes*. Pois a incompletude, o tendencioso e o oportunista, que seriam os critérios responsáveis pela desconfiança com que as antologias seriam recebidas, como bem demonstra Ricardo Vasconcelos em sua tese, são exatamente os critérios que sustentam, sub-repticiamente, a ideia corrente de cânone. Um cânone será, portanto, tão incompleto, tendencioso e oportunista quanto qualquer antologia que pretenda combatê-lo, ou que pretenda simplesmente se manifestar como uma alternativa às eleições autorais vigentes. De forma que o que parece estar em jogo nessa perspectiva é, sobretudo, uma forma de disputa, bem como as estratégias que as disputas mobilizam, caso a caso, bem ou malsucedidas (a depender de quem as julgue).

Sobre as características de tais recolhas circunscritas entre os séculos xx e XXI, é ainda Ricardo Vasconcelos quem vai dizer que:

[...] quase sempre os antologistas, na mudança de milénio, recusam peremptoriamente a ideia de movimentos organizados ou mesmo afinidades claras entre os diferentes poetas reunidos, no que poderia ser chamado, com algum humor, de *advertência da página 7*; sendo quase sempre esta a primeira página dos prefácios e das notas de abertura, fica

bem evidente o desejo de clarificar essa inexistência duma voz colectiva. (Vasconcelos, 2010: 30; itálicos do original)

Conforme reflexão de Marcos Siscar, a propósito da publicação de *26 Poetas Hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, é perceptível que essa postura não está condicionada ao contexto português, já que também no Brasil essa recusa de pertencimento a uma voz coletiva, menos por parte da antologista, nesse caso em particular, do que por parte dos próprios poetas e sobretudo por parte da recepção crítica, se faz evidente:

Historicamente, a antologia [...] [*26 Poetas Hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e publicada em 1976] é justamente aquela que ajuda a estabelecer a ideia de geração, ou de grupo. Se há um “marketing” da poesia marginal, ele vem inicialmente da iniciativa de uma antologista em reunir esses poetas e tratá-los como conjunto coerente. A ideia de conjunto pode ser objeto de discussão, como foi, mas o efeito histórico da antologia é inegável. (Siscar, 2017: 196)

E, no entanto, continua:

[...] a circulação que poetas como Ana Cristina César, Roberto Piva ou Francisco Alvim têm hoje dia não se vincula necessariamente, ou preferencialmente, à ideia de geração. São obras muito diferentes umas das outras e que perdem muito com essa circunscrição. (Siscar, 2017: 196)

Esse não é o tom, entretanto, de *Edoi Lelia Doura*, antologia preparada por Herberto Helder em 1985, que recupera a sugestão do antologista autoral, conforme lemos na nota introdutória:

Fique indiscutível que é uma antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal, e ferozmente parcialíssima. Quando os lemos lado a lado, a todos estes poetas e poemas, sabemos estarem eles entregues a uma inspiração comum, a uma comum arte do fogo e da noite, ao mesmo patrocínio constelar. (Helder, 1985: 8)

Herberto Helder não apenas acentua a parcialidade do seu gesto, que leva Gustavo Rubim a frisar que ele estaria “a inventar a sua própria tradição, contra os esquemas rígidos da historiografia instituída.”

(Rubim, 2003: 125), ao vincular esse gesto antológico do poeta ao célebre verso de *Fonte*: “As mães são as mais altas coisas / que os filhos criam” (Helder, 1998: 10); mas sobretudo Herberto Helder acentua uma ideia de comunidade, formada não pelos próprios autores – o que seria impossível dada a extensão historiográfica da recolha –, mas pela *autoria* e pela *autoridade* do antologista.

Ideia de comunidade presente de maneira semelhante na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, e na antologia *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, ambas organizadas por Natália Correia, respectivamente em 1965 e 1973, em que a antologista adere a um tema ou a um conjunto de temas para reler toda a historiografia literária portuguesa a partir do viés de eleição, relativo a cada uma das recolhas mencionadas (casos que serviram de modelo, importa mencionar, à Eliane Robert Moraes em sua *Antologia da Poesia Erótica Brasileira*, publicada em 2015, que inclusive menciona Natália Correia no seu prefácio).

No caso dos três volumes da antologia *Anamorfozes*, como se trata de uma circunscrição do tempo presente, a marcada diferença foi, inclusive, uma das diretrizes que impus às recolhas, conforme justificativa que mobilizei no prefácio aos três volumes, todos eles intitulados “Heterodoxias do olhar”. Título que pretendia indicar, a um só tempo, aquilo que no primeiro volume chamei de “caprichos do olhar” em referência, simultaneamente, à diversidade de dicção (no sentido de adesões estéticas, mas também de políticas de trânsito no campo literário) e, também, à diversidade dos lugares de fala (uma vez que os três volumes se compõem de poetas providas de diferentes situações de mundo, por assim dizer, comportando desde poetas que trabalham profissionalmente com o ensino de poesia, a artistas que levam ao limite a indistinção dos gêneros literários, utilizando a linguagem verbal em *performances*, instalações e demais formatos híbridos). A defesa da pluralidade foi, sem dúvida, uma diretriz desse meu gesto enquanto antologista, cujo intuito era evidenciar que um momento histórico, qualquer que seja, sempre se compõe de forças heterogêneas e, por vezes, conflituosas.

Entretanto, o fato de que a seleção que propus ter sido sobretudo motivada por um recorte de gênero, atesta de partida a existência de uma coletividade esboçada, ainda que por linhas tênues, pela condição de ser mulher. Fato atrelado a um outro recorte de cariz nacional: mulheres que escrevem em português, brasileiras e portuguesas.

Provindo de um desejo de movimentar a cena literária brasileira, o primeiro volume da antologia apresentou uma recolha de poetas brasileiras reunidas não por uma pesquisa exaustiva, mas pela circunstância de acesso que me era possível circunstancialmente. Entre 2013 e 2014, durante estadia em Portugal, pude me favorecer de outra circunstância que viria enriquecer a continuidade do projeto, uma vez que tive a oportunidade de me situar a respeito da produção de poesia escrita por mulheres em Portugal naquele momento. No sentido de um recorte engajado em dar visibilidade à poesia de autoria feminina, o tom dos prefácios que escrevi em diferentes ocasiões responde, como eu disse no terceiro volume (publicado em 2018), a uma

progressiva ênfase militante, seja no sentido da política identitária, seja no sentido abrangente de uma política discursiva que se manifesta temática e formalmente. Se, a partir do segundo volume, a proposta da publicação era reunir e dar visibilidade à polifonia temática e estilística da contemporaneidade no âmbito da poesia escrita por mulheres no Brasil e em Portugal – resultando, portanto, em um triplo engajamento: social-identitário, no sentido de suavizar o atraso da equidade entre homens e mulheres no contexto de divulgação poética; estético, no sentido de sublinhar a diversidade de vozes de que se compõe nosso momento histórico; e transnacional, no sentido de encurtar a distância oceânica que pesa sobre o nosso idioma) –, este terceiro volume se destaca pela frequência com que a lucidez ativista comparece nos poemas. (Joaquim, 2018: 3-4)

Militância, entretanto, dissimulada no prefácio ao primeiro volume, conforme escrevi à época: “Eis então a seleção que, como os leitores terão a chance de observar, não apresenta nenhum traço de poesia engajada/feminista, embora a mulher se faça ver mediante muitos aspectos” (Joaquim, 2014: 12-13). Publicado em 2014, com um intervalo de quatro anos em relação à última recolha, o contexto de inserção desse primeiro volume não parecia propício a uma postura que, mais tarde, parece ter sido assumida e reivindicada por grande parte dos sectores socialmente marginalizados, exatamente conforme o tom do último prefácio deixa entrever:

Em *King Kong théorie* (1969), Virginie Despentes não temeu desestabilizar os juízos morais acerca da(s) ideia(s) de mulher. Para além do

relato heterodoxo que opera no sentido de anamorfosear a convenção social e depravar a perspectiva como fator da realidade identitária convencionalmente fixada, Despentos disse também o óbvio: “Possuo uma buceta no meio da cara”. A crua evidência aí expressa revela entretanto uma argúcia interpretativa que situa na altura do olhar alheio o que, historicamente (como espécie de acordo tácito), se tornou um estigma: a identidade biológica feminina e suas complexas e polêmicas derivas no campo das identidades de gênero. A revelação inscrita nessa máxima, pelo que encerra em termos de inconsequente receptividade social, poderia ser expressa pela primeira mulher a assumir a presidência do Brasil. Décadas antes de ser presidente, durante a ditadura militar brasileira, Dilma Rousseff foi presa e barbaramente submetida a torturas ao longo de três anos: “tinha hemorragia [...] foi uma hemorragia no útero. Me deram uma injeção e disseram para não me baterem naquele dia.” A máxima poderia ser dita, igualmente, por Beatriz Pereira – adolescente carioca brutalmente estuprada por trinta e três homens, em 25 de maio de 2016 [...]. Ou dita, ainda, pela vereadora do Partido Socialismo e Liberdade, Marielle Franco, nascida e criada numa das dezessete favelas que compõem o Complexo da Maré: negra, homossexual, Marielle foi uma ativista que lutou contra os abusos policiais no Rio de Janeiro. Foi executada com três tiros na cabeça em 14 de março de 2018. § De acordo com a primeira definição do verbete **mulher** do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, essa máxima, portanto, poderia ter sido dita por qualquer “indivíduo do sexo feminino, considerado do ponto de vista das características biológicas, do aspecto ou forma corporal”, o que, certamente, inclui Gisberta Salce Junior, a transexual brasileira que, aos 20 anos de idade, se mudou para Portugal para fugir a uma onda de assassinatos de homossexuais e transexuais em São Paulo. Em 22 de fevereiro de 2016, Gisberta foi violentamente assassinada por jovens com idade entre 12 e 16 anos na cidade do Porto. Um homem que *tinha mamas e parecia mesmo uma mulher*, disseram os jovens homicidas a respeito de Gisberta. (Joaquim, 2018: 1-3; negrito e itálico do original)

É verdade que, desde 2018 até agora, já alguns anos se passaram e, se o significado social da mulher ainda sofre uma série de balizas hierárquicas, uma série de violências, no âmbito da visibilidade da poesia escrita por mulheres, o cenário parece ter progredido. Creio que seja possível considerar, para já, um novo momento de inserção contextual no que se refere ao fato poético, e é inquestionável que o tom

identitário na abordagem e recepção literária tem progressivamente ganhado espaço nos meios intelectuais.

No início destas reflexões, mencionei uma complicação dada pela ideia de cânone, de onde eu partiria para ressignificar, postumamente, a minha atividade como antologista. Mas o que há, afinal de póstuma nessa reflexão que sucede a minha atividade como antologista? Em outras palavras, o que vem depois da morte (e de que morte se trata afinal? O que foi que morreu?). Uma reflexão sucedânea que seria devida, entretanto, justamente ao fato de que algo esteve antes vivo (o que é que vivia, afinal?). Um gesto derradeiro, que vem por último, como indica a etimologia do termo *póstumo*: “nascido depois da morte do pai” (Houaiss *et al.*, 2001).

Como estratégia de ressignificação, me parece interessante levar adiante uma espécie de dissimulação dos fatos. Explico: parafraseando e adaptando Marcos Siscar, no prefácio a *De Volta ao Fim* (Siscar, 2016), me parece interessante não submeter a ideia corrente de cânone a um teste de adequação à realidade. Em outras palavras, interessa supor, estrategicamente, que não há narrativa mestra ou canônica em relação à qual as antologias seriam uma confirmação ou um desvio. Tábua rasa: ressignificar como se não houvesse, de partida, qualquer significado que provocasse sua réplica. *Como se* (por isso essa espécie de dissimulação dos fatos a que me reporte há pouco). *Como se* o pai tivesse morrido antes do nascimento do filho. Para ser ainda mais coerente com essa hipótese do impossível, esticando a ideia do gesto póstumo até os limites do logicamente inaceitável: como se a mãe tivesse morrido antes do nascimento da filha (ou do filho). Como se o cânone fosse simultaneamente o ponto e o contraponto, não sendo, por definição, nem um nem outro, mas o eixo no qual esse paradoxo reivindica passagem.

No entanto, nenhuma mãe poderia jamais ter morrido antes do nascimento da filha (ou do filho). “Se a história é caracteristicamente constituída de contradições, violências e exclusões tenho dúvidas de que a melhor solução seja a de operar apagamentos, perdendo a clareza sobre aquilo que *teve lugar*” (Siscar, 2016: 12).

É também Marcos Siscar quem diz: “a descrição de um novo contexto, qualquer que seja, nunca é saturável” (2016: 13). Isso se aplica ao gesto intencional de canonização, me parece claro, mas também, e sobretudo, se aplica àquilo que, no mais das vezes, contra a ideia tradicional de cânone (e aqui não evoco a acepção que acolhe o

contraponto polifônico), reivindica o estatuto de visibilidade, isto é, se aplica a qualquer gesto antológico.

Do ponto de vista de um engajamento em relação à visibilidade e ao acesso (ponto de vista que condicionou a organização dos três volumes da antologia *Anamorfozes*, pelos quais respondo), há sem dúvida reflexões sobre estratégias que merecem ser evidenciadas, discutidas. Eduardo Sterzi complexifica propostas pretensamente engajadas, atentando justamente para a réplica como mera reprodução do modelo a que supostamente deveria combater:

[...] ainda me espanta o modo sutil (mas não muito) como, na maioria das instituições culturais, inclusive nas supostamente públicas, as obras de autores identificados com frações socialmente marginalizadas do povo brasileiro (seja por classe, raça, gênero, orientação sexual ou mesmo região de origem, etc.) são, de regra, confinadas a ambientes também marginais dentro da configuração arquitetônica ou museográfica. Também as livrarias “militantes” são pródigas em restabelecer, em suas vitrines e prateleiras (que são, assim, convertidas em outras vitrines), a hierarquia social que, presumivelmente, querem abalar. (Sterzi, 2021)

Trata-se de uma reflexão corajosa, tendo-se em vista que o que está em causa é uma tomada de partido (do ponto de vista ético, do ponto de vista político, e inevitavelmente do ponto de vista estético). A coragem que atribuo a essa reflexão, no entanto, é também algo mais, vai além: é um gesto do pensamento que se debruça sobre o pretenso impasse sob o qual a polarização se institui – e que a polarização mesma se autoriza enquanto tal, conforme as imposições de uma moral que pudesse claramente estabelecer os limites que não apenas separam, mas tornam opostos, o bem e o mal, isto é, a correção que pretensiosamente conhece de partida o caminho para uma democratização da visibilidade e do acesso e que, simultaneamente, recusa qualquer outra via que não se anuncie enquanto tal. Nesse sentido, a crítica de Eduardo Sterzi me parece extremamente pertinente para o momento atual.

Recorro novamente às palavras de Marcos Siscar, adaptando-as, mais uma vez, ao contexto da presente comunicação:

A questão não se resolve, portanto, com o relance da visão historicista, disposta a corrigir seus passos pregressos, abonando ou contradizendo

suas teses fundadoras. Ela envolve antes de tudo o desafio de trabalhar com os dilemas que essa reavaliação nos impõe, os conflitos e o inacabamento de nossa maneira de entender a poesia. Quando se coloca em primeiro plano movimentos de denegação, fantasmas ou reinscrições voluntárias, o que acaba por ganhar o primeiro plano é a própria condição de nossa fala. (Siscar, 2016: 13)

E se recorro a tantos textos críticos de autoria masculina para uma reflexão na qual eu, como mulher, me coloco criticamente sobre meu próprio gesto feminista enquanto antologista de mulheres, não deve esse fato portar qualquer “intenção palinódica” de rasura ou substituição, ao contrário: trata-se de uma postura própria à reflexão crítica e, como tal, me pareceu que a melhor estratégia seria a de distinguir propósitos. Num caso, dar visibilidade à poesia de autoria feminina nas antologias; em outro, refletir sobre as estratégias correntes dos discursos identitários e, para tanto, buscar como pares, não os sectores socialmente invisibilizados, mas todo aquele ou aquela que esteja dedicado a enfrentar o problema decisivo do pensamento e da política contemporânea, a saber: a recusa das categorias universais, que não podem, afinal, corresponder a nenhuma verdade, não impede, no entanto, o desejo de persistência de outras categorias igualmente universais. Talvez nisso resida a frequência com que o gesto antológico seja traduzido em gesto canônico.

Nesse sentido é que acredito que a reflexão que desenvolvo presentemente ganha um sentido póstumo, que aqui se apresenta como um gesto de reflexão continuado e, sobretudo, a ser continuado, conforme novas inserções em contextos que desejamos que estejam sempre em movimento.

Bibliografia

- Cixous, Hélène (1976). *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes.
- Correia, Natália, (org.) (2008). *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Lisboa: Antígona/Frenesi.
- ____ (org.) (2002). *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Frenesi.
- Helder, Herberto (1998). *Fonte*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (org.) (1985). *Edoi Lelia Doura, Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Houaiss, Antônio et al. (2001). *Dicionário Eletrônico Houaiss Da Língua Portuguesa*. Rio De Janeiro: Objetiva, CD-ROM [documento de acesso exclusivo em meio eletrônico].
- Joaquim, Ana Cristina, (org.) (2018). *Anamorfozes, vol. III*. São Paulo: Córrego.
- ____ (org.) (2016). *Anamorfozes, vol. II*. São Paulo: Lumme.
- ____ (org.) (2014). *Anamorfozes*. São Paulo: Annablume.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1981). *Os Dias, Pequenos Charcos*. Lisboa: Editorial Presença.
- Moraes, Eliane Robert (2015). *Antologia da Poesia Erótica Brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Rubim, Gustavo (2003). “Maternidade e Truculência”. In Gustavo Rubim. *A Arte de Sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus, pp.123-132.
- Siscar, Marcos (2017). “A questão da antologia: entre a História e a publicidade” [entrevista a Igor Gomes]. *Afluente*, UFMA/Campus III, v.2, n.4, p. 195-199, jan./abr.
- ____ (2016). *De Volta ao Fim: o Fim das Vanguardas como Questão da Poesia Contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Sterzi, Eduardo (2021). “Duas notas sobre o fracasso (previsível) da indústria cultural como instrumento de luta política” [post de Facebook]. Consultado em 20.11.2021; publicado em 06/11/2021 às 19h33; disponível em: <https://www.facebook.com/eduardo.strezi/posts/3130695667152002>
- Vasconcelos, Ricardo (2010). *Quem Tem Medo de Antologias? – Antologias de Poesia Portuguesa e Brasileira do Século XX no Meio Literário Português*. Tese de doutoramento apresentada junto ao Departamento de Philosophy in Hispanic Languages and Literatures da University of Califórnia, Santa Bárbara, 2010.

A *Antologia della poesia portoghese e brasiliana*, de Luciana Stegagno Picchio (2004) como micro-cânone da poesia de língua portuguesa

Marco Bucaioni

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLEPUL

Abstract: The canonizing role that a panoramic literary anthology can acquire is inevitable consequence of the anthologising gesture itself. The *Antologia della poesia portoghese e brasiliana* edited by Luciana Stegagno Picchio and published in 2004 as a bilingual edition constitutes inevitably such a canonical proposal in translation. Included in a book collection published by the newspaper *La Repubblica*, and which contains poetry anthologies of various foreign languages, with a clear world-literature landscape, this anthology contains Portuguese, Brazilian and also African poetry material, encompassing the whole chronology of poetry in Portuguese, from the Galaico-Portuguese *cantigas* onward. The book's focus, however, is clearly on modern and contemporary poetry, giving to the last century's the lion's share in terms of space occupied. This chapter's aim is to map Stegagno Picchio's choices and to balance them on the backdrop of the image this volume suggests of Portuguese-language poetry tradition, especially considering the consequences of a publication in a foreign literary field in translation and its peculiar characteristics.

Keywords: Anthology; Translation; Literary canon; Transnationalism.

Introdução

O papel canonizante que uma antologia panorâmica de textos literários pode adquirir é inevitável consequência do próprio gesto antologizador: a *Antologia della poesia portoghese e brasiliana*, organizada

por Luciana Stegagno Picchio e publicada em edição bilingue português/italiano em 2004, como anexo do jornal italiano *La Repubblica*, acaba por constituir-se em proposta de cânone da poesia de língua portuguesa em tradução. Incluída numa colecção de grande tiragem e circulação junto do público não-especialista, esta antologia, num espaço de cerca de mil páginas, continua a ser hoje, quase duas décadas passadas depois da sua publicação, o volume antológico de maior fôlego sobre poesia em português no panorama livreiro italiano. Em harmonia com as características da colecção em que foi publicada – que inclui volumes dedicados à poesia italiana e a várias tradições de outros países – esta antologia abrange todo o arco espaço-temporal do verso em português: desde as cantigas galego-portuguesas até às mais recentes tendências; abarca não só os territórios poéticos português e brasileiro, como consta do título, mas inclui também uma secção de poesia africana. Esta publicação constitui-se, portanto, como um *unicum* na história da recepção italiana da poesia em língua portuguesa.

O objectivo deste capítulo é percorrer o volume em busca de sinais que nos ajudem a entender quais as características e a direcção do gesto antologizador de Stegagno Picchio, ou seja: qual a imagem da palavra poética em português que emerge deste volume, no pano de fundo de uma circulação literária transnacional ancorada a um panorama teórico de literatura-mundo como sistema (Moretti, 1997; 2000; 2003a; 2003b; Casanova, 1999; WReC, 2015, entre outros) e tendo em conta os posicionamentos da dita “viragem cultural” dos Estudos de Tradução (Lefevere, 1992; Venuti, 1995; 1998).

Veremos como o eixo temporal deste micro-cânone está deslocado para a frente, considerando a peculiar atenção dada a tendências contemporâneas em detrimento da fixação de materiais dos séculos mais recuados, ao mesmo tempo que o seu eixo geográfico também sofre de uma deslocação em direcção aos territórios poéticos extra-europeus.

1. A Antologia: posicionamento editorial

Esta publicação insere-se numa colecção com características editoriais marcantes: grandes volumes, com mais de mil páginas cada, de capa dura, distribuídos como anexo do jornal *La Repubblica*, um dos dois grandes diários de referência de Itália. Os volumes de poesia clássica e estrangeira são publicados em edição bilingue, com a língua original na

página par e a tradução italiana na página ímpar. A partir da sua abrangência e do tamanho dos volumes, a colecção não esconde, portanto, as suas generosas ambições.

Este conjunto de antologias está dividido em três partes: poesia clássica, poesia italiana e poesia estrangeira. A primeira é composta por dois volumes: um de poesia grega e outro de poesia latina. A segunda, dedicada à poesia nacional, é composta por seis volumes organizados por ordem cronológica. A terceira, a de poesia estrangeira (moderna), é composta por nove volumes: 1. *Poesia Inglese. Prima parte*, 2. *Poesia Inglese. Seconda parte*, 3. *Poesia Francese*, 4. *Poesia Tedesca*, 5. *Poesia Spagnola e Ispanoamericana*, 6. *Poesia Russa*, 7. *Poesia Americana*, 8. *Poesia Portoghese e Brasiliana* e, finalmente, 9. *Poesia Araba*. A ambição da inteira colecção, e especialmente desta última parte, é claramente panorâmica: *La Repubblica*, parece-nos evidente, pretendeu fornecer ao público geral italiano um cânone de poesia mundial, desde os clássicos até ao presente. A maneira como as coisas estão divididas e apresentadas, contudo, já denuncia uma série de escolhas editoriais e de inclusão/exclusão e apresentação do material literário tratado.

Na secção dedicada à poesia estrangeira, para começar, não deixa de ser evidente o grande espaço dado à poesia em língua inglesa: além dos dois primeiros volumes, dedicados à poesia “inglesa” propriamente dita (mas, na realidade, incluindo material poético do conjunto das ilhas britânicas e acrescentando, também, uma secção marcante com poesia de ex-colónias britânicas), há um terceiro volume, o número sete da colecção, dedicado exclusivamente à poesia americana, maioritariamente escrita em inglês, apesar de haver, dentro do livro, secções dedicadas à poesia chicana ou a outras produções poéticas americanas fora da língua inglesa. Três dos nove volumes desta secção da colecção, portanto, são dedicados ao mundo anglófono.

Marcam presença esperada – e quase obrigatória – os dois volumes dedicados à poesia francesa e à poesia alemã, apresentados nesta ordem e sugerindo, portanto, uma vez afirmada a hiper-centralidade do mundo literário de língua inglesa, a centralidade destas duas áreas linguísticas, em pleno acordo com a clássica visão anglo e eurocêntrica do sistema literário mundial, fotografada e registada por muitos posicionamentos teóricos recentes de literatura-mundo, como os de Pascale Casnova (1999), Albert Braz (2014), Alexander Beecroft (2015) ou Theo D’Haen (2016). Os dois volumes dedicados à língua francesa

e alemã, apesar do título, contém também material poético produzido nas zonas mais periféricas dos domínios destas duas línguas. O volume de língua francesa contempla as várias regiões francófonas do mundo, não descurando África e as Caraíbas. O de língua alemã contém, como afinal – verdade seja dita – não deixa de ser tradicional no estudo das literaturas nessa língua, também autores austríacos *lato sensu*, ou seja, autores activos dentro ou às margens das antigas fronteiras do espaço austro-húngaro, incluindo também poetas que escreveram em alemão fora das fronteiras a eles contemporâneas da geopolítica alemã (como Paul Celan, ou Johannes Bobrowsky, por exemplo).

Segue um volume de “poesia espanhola e ibero-americana”, um de “poesia russa”, o de “poesia portuguesa e brasileira” e, para terminar, o de “poesia árabe”. É notável a falta de um volume que recolha tradições poéticas europeias menores fora destas grandes línguas literárias (por exemplo: a polaca, a holandesa, a sueca), ou de outros volumes que contemplem mundos poéticos extra-europeus mais ou menos estruturados (por exemplo: poesia chinesa, hindi, persa), deixando ao árabe a palma de ser a única língua não euro-centrada a constar na colecção. Certas visões da literatura mundial mais recentes, de facto, dão às literaturas clássicas e contemporâneas da Ásia um espaço considerável, (cf. Damrosch et al., 2008) e, em português, os seis volumes do projecto *Mundos em Português*, coordenados por Helena Buescu e outros (Buescu e Mata, 2017; Buescu et al., 2018; Buescu e Valente, 2020). É evidente que quem organizou esta colecção de poesia mundial não subscrevia uma visão desse género.

Portanto, se, por um lado, a colecção parece ter aberturas invulgarres na direcção de periferias literárias especialmente extra-europeias de escrita poética, isso acontece só quando elas se ligam às grandes línguas literárias originadas na Europa através do uso de um código linguístico comum. De facto, não é registada a presença de tradições poéticas europeias menores nem extra-europeias expressas em línguas diferentes, mesmo que sejam línguas maiores na sua tradição literária antiga e sólida, com a excepção da língua árabe. O que este panorama parece sugerir, na nossa opinião, é um cânone de relevância mundial euro-centrado na medida em que é ancorado na experiência imperial ou na centralidade das grandes línguas literárias europeias, ao mesmo tempo que, dentro deste panorama, se aceitam expansões extra-europeias, desde que sejam rizomas das tradições literárias europeias ou euro-americanas já consolidadas e com grande capital simbólico acumulado.

Neste pano de fundo, é interessante notar como os dois volumes dedicados às línguas ibéricas parecem escapar, ao menos parcialmente, ao eurocentrismo dos títulos dos demais: ao passo que os tomos dedicados à poesia “inglesa”, “francesa” e “alemã”, como vimos, mesmo contendo secções de poesia caribenha, africana ou da Europa oriental, não registam tal coisa no título. No caso das duas línguas ibéricas, a capa informa-nos logo de que o que vamos encontrar nos dois volumes não é simplesmente poesia “espanhola” e “portuguesa”, mas também, respectivamente, “ibero-americana” e “brasileira”. Isso poderia sugerir a possível percepção de uma menor autonomia dos mundos poéticos – pelo menos – dos dois países ibéricos na conta geral do valor e do peso da produção poética nas duas línguas que originaram, ou, pelo contrário, que o peso da produção americana nas duas línguas é, ao menos, tão importante como o da de origem europeia – o que não aconteceria com os rizomas extra-europeus das outras línguas. De facto, a única zona extra-europeia a independentizar-se da ex-metrópole (literária) nesta colecção, ou seja, os Estados Unidos, merece sim um volume à parte, mas, mesmo assim, esse livro não consegue rivalizar com os três tomos de poesia intitulada à Inglaterra e dedicada à poesia das ilhas britânicas.

Por outro lado, há que dizer que, quer com a inclusão no índice e no título de material americano nos dois volumes dedicados às línguas ibéricas quer com a presença de um volume independente dedicado à tradição poética dos Estados Unidos, parece dar-se um espaço e um lugar de primeira importância aos territórios literários especificamente americanos, seja do Norte ou do Sul do continente, na esteira do que se dizia acima sobre a relevância dada às experiências imperiais das nações da Europa ocidental. Mais do que euro-centrado em sentido estrito, portanto, este cânone de poesia (moderna e contemporânea) mundial parece de facto privilegiar a iniciativa imperial europeia no quadro das suas consequências actuais, na medida em que acompanha o desenvolvimento de tradições linguístico-literárias que se originaram na Europa, mas que hoje em dia floresceram também noutras margens.

Esta situação merece algum comentário. A primeira sugestão prende-se com a presença de material poético extra-europeu em si, o que, no panorama literário italiano não seria decerto um resultado dado: o sistema académico, mas também o campo literário italiano em geral, ofereceram e ainda oferecem alguma resistência à aceitação e à consagração de obras literárias extra-europeias, especialmente se originárias

da África ou da Ásia. A quase totalidade dos estudiosos que, em diferentes áreas linguísticas e com diferentes abordagens, se foram debruçando sobre o nexa entre Itália e estudos pós-coloniais lamenta essa resistência (como Roberto Derobertis, Sandra Ponzanesi, Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, entre outros; cf. Bucaioni, 2019; 2020). Na opinião de alguns, o italiano é um campo literário que também consistentemente se recusa a revisões canónicas e do estatuto da literatura como arquivo, mas também como missão e como unidade epistemológica (também Vivan, 2013).

É também de notar o paralelismo que há entre os títulos e as inclusões extra-europeias e a centralidade americana desta colecção com as definições ministeriais de disciplina e subdisciplina a nível universitário. A literatura dos Estados Unidos, de facto, possui um seu Sector Científico-Disciplinar (L-LIN/11: Lingue e Letterature Anglo-americane), assim como a literatura hispano-americana (L-LIN/06 Lingua e Letterature Hispano-americane) e uma reforma que começou a vigorar em anos pouco anteriores à publicação da *Antologia* mudou o nome da disciplina universitária “letteratura portoghese” para “letteratura portoghese e brasiliana”, num paralelismo perfeito com o título desta antologia (L-LIN/08 Letterature Portoghese e Brasiliana).

Todos os volumes foram organizados, traduzidos e comentados por grandes estudiosos e tradutores, todos profundos conhecedores das tradições poéticas em questão. O de poesia escrita em português não é excepção: Luciana Stegagno Picchio foi uma das mais importantes estudiosas de literatura brasileira e portuguesa do século xx. O próprio facto de *La Repubblica* ter dado a tarefa de compilar este micro-cânone de poesia em português a uma estudiosa que dedicou muitíssima energia à literatura brasileira, e não a um lusitanista *stricto sensu*, parece estar em plena consonância com a agenda euro-americana de toda a colecção.

2. Entrando na Antologia: equilíbrios e desequilíbrios

Na economia de um livro de pouco mais de mil páginas, as primeiras 80 são dedicadas a generosas introduções, por parte da organizadora, ao material poético, com um *excursus* histórico de grande valor que apresenta ao neófito a tradição poética em língua portuguesa. As páginas dedicadas à apresentação do material poético em si são cerca de 800 (da 80 à 885, sendo que depois da secção dos textos há ainda

notas bibliográficas, biográficas e índices, que ocupam no seu conjunto mais de cem páginas). Destas 800 páginas, quase 400, ou seja, mais ou menos metade, são dedicadas à poesia portuguesa. Seguem-se cerca de 330 páginas dedicadas à poesia brasileira e as restantes 70 são ocupadas por material poético africano. Vê-se desde logo que o equilíbrio entre tradição europeia e produções extra-europeias é quase perfeito.

Pesando o espaço dado aos vários séculos dentro das diferentes secções, descobrimos como esta antologia está de facto focada nos últimos dois séculos de tradição poética. Na secção portuguesa, umas meras 90 páginas têm a tarefa de liquidar toda a história da poesia portuguesa até ao século XVIII. Todos os episódios que vão desde as cantigas galego-portuguesas até à produção arcádica, passando pelos vários cancioneiros e pelas glórias do século XVI (Camões, mas também os receptores da métrica petrarquista) são comprimidos em menos de cem páginas, ocupando relativamente pouco mais espaço do que os poetas da África que escreve em português. As restantes 310 páginas, portanto, são dedicadas a uma muito mais pormenorizada antologização dos séculos XIX e XX. Contudo, é este último a ocupar a maioria deste espaço, sendo que só cerca de 40 páginas são dedicadas ao século XIX português, apesar da riqueza das suas sugestões e novidades. Restam cerca de 270 páginas dedicadas à poesia portuguesa do século XX, num triunfo do contemporâneo. A imagem que estas escolhas revelam é de uma poesia portuguesa muito desequilibrada em direcção do presente, quase a sugerir que todo o material dos séculos anteriores ao XIX, e até ao XX, pertencesse a estações esquecidas ou, de qualquer forma, pouco relevantes para o olhar contemporâneo que se debruça sobre o cânone desta poesia.

Na secção brasileira, só 30 das 330 páginas são dedicadas aos séculos XVI, XVII e XVIII. No caso do Brasil, essa preponderância do presente talvez espante menos do que no caso de Portugal: a periodização das literaturas americanas começa mais tarde e essas literaturas tornam-se interessantes para o olhar canonizante só na segunda metade do século XIX, quando começam a libertar-se da escravidão de uma imitação quase asfíxiante dos modelos europeus. No caso da literatura brasileira, com a brilhante excepção de Machado de Assis, talvez seja necessário fixar esta data já no século XX, aquando da Semana de Arte Moderna de São Paulo, que pode de facto ser considerada o momento do nascimento da moderna poesia e literatura brasileira.

É de notar, nestas contas, que os últimos dois séculos (XIX e XX) ocupam 310 páginas na secção portuguesa e 300 páginas na brasileira.

O que se parece sugerir, portanto, é que a poesia contemporânea brasileira tem o mesmo estatuto e o mesmo peso da congénere portuguesa.

Voltando a olhar para o resto da colecção, há que ressaltar que o mesmo acontece, e em parte, só com as tradições poéticas de língua inglesa (sendo que a americana tem um volume à parte, mas mesmo assim a tradição britânica é minuciosamente apresentada em todos os seus séculos e épocas) e com a de língua espanhola. Também há que notar que, do ponto de vista diacrónico, e apesar de uma atenção importante para com o contemporâneo, nos casos do volume de “poesia francesa” e de “poesia alemã”, também o espaço dedicado aos séculos mais recuados destes cânones poéticos é muito relevante, dando ao leitor, portanto, uma imagem mais “clássica” dessas tradições poéticas.

Dentro desta antologia que acaba por ser uma homenagem ao modernismo e ao contemporâneo, contudo, quer pelo que diz respeito à secção portuguesa quer à brasileira, a escolha antológica é relativamente canónica, ou seja, os autores antologizados coagulam-se em torno dos grandes nomes dos vários movimentos e episódios que marcaram o século xx. A partir da eclosão modernista, os antologizados portugueses são: Pessoa, Sá Carneiro e Almada para o primeiro modernismo; José Régio, Miguel Torga, Vitorino Nemésio e Adolfo Casais Monteiro para o cenáculo da *Presença*; passando depois ao surrealismo com Cesariny, Alexandre O’Neill e António Maria Lisboa. Há uma secção chamada “*neorealismo*” com Carlos de Oliveira e Sebastião da Gama, seguida por uma secção com o título “*brillano ancora*” [ainda brilham], contendo material de Jorge de Sena, Ruy Cinatti, David Mourão-Ferreira, Ruy Belo, Fernando Assis Pacheco, Al Berto e Natália Correia. Só depois disso é que se passa à contemporaneidade mais próxima da composição da antologia, com uma lista densa de nomes, entre os quais assinalamos: José Saramago, Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, Ana Hatherly, Alberto Pimenta, Nuno Júdice e Vasco Graça Moura entre os vários presentes.

No que respeita ao Brasil, o primeiro modernismo é representado por Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Bopp; a segunda geração modernista por Jorge de Lima, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mário Quintana e Vinicius de Moraes. Avançando na cronologia novecentista brasileira, não faltam, entre outros, os nomes de Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, João Cabral de Mello Neto e Adélia Prado, antes de passar às gerações do presente.

As escolhas de Stegagno Picchio e dos seus colaboradores no caso dos antologizados da secção africana, pelo contrário, colocam-se de forma mais afastada em comparação com um possível cânone de poesia africana em português. Os angolanos escolhidos para este volume são Agostinho Neto, Ruy Duarte de Carvalho, Ana Paula Tavares e Ondjaki. Portanto, o rico arquivo da poesia de luta e, mais em geral, da poesia dos anos 60 e 70, aliás relativamente conhecido em Itália devido a várias traduções antológicas publicadas a partir do fim dos anos 60, fica reduzido ao nome de Agostinho Neto, enquanto se dá espaço a dois poetas da geração seguinte (um dos quais, Ruy Duarte de Carvalho, é mais conhecido como prosador e como antropólogo do que como poeta), com a surpresa final da presença de Ondjaki, que além de ser também mais empenhado na frente da prosa do que da poesia, pertence a uma geração ainda em formação literária aquando da publicação desta antologia (em 2004 Ondjaki ainda não tinha feito trinta anos).

Escolhas parecidas parecem ter operado no caso das outras literaturas africanas: para Moçambique temos o incontornável nome de José Craveirinha a testemunhar duas décadas de poesia anti-colonial, juntamente com Noémia de Sousa – esses sim, nomes canónicos –, para depois dar espaço a Malangatana, que é principalmente conhecido como artista plástico, e a Mia Couto, hoje em dia sobretudo conhecido como prosador. Para São Tomé, escolhe-se antologizar a então também muito jovem Conceição Lima, poeta com certeza muito relevante, escolhendo, todavia, ignorar toda a tradição poética anterior (por exemplo: Francisco José Tenreiro).

Enquanto no caso das tradições portuguesa e brasileira, portanto, a escolha antológica é feita a partir de um eixo de canonicidade contemporânea mais consensual, no caso da poesia africana há uma disparidade. Não sabemos como interpretar essa incongruência, considerando que, quando a antologia foi publicada, já existia uma sólida tradição historiográfica e crítica sobre essas literaturas, quer em Portugal quer no Brasil.

3. Comentando e concluindo

A *Antologia* de Stegagno Picchio foi a primeira ocasião de contacto e de disponibilização de boa parte do material poético nela contido junto do grande público italiano: a sua capilar distribuição, devido à

afortunada colocação editorial que podia contar com o investimento de um grande grupo editorial, e que redundou numa grande tiragem, fez com que, pela primeira, vez o público genérico italiano pudesse ter acesso, por exemplo, a algumas das melhores composições dos surrealistas portugueses, ou dos concretistas brasileiros, ou dos mais recentes poetas africanos, facto que, até à publicação deste livro, era impossibilitado por uma ausência quase total deste material poético no mercado do livro novo italiano. Mesmo hoje em dia, passados mais de quinze anos desta publicação, não é raro encontrar volumes desta colecção em lojas de livros usados, em virtude da grande tiragem impressa.

A colocação da poesia de língua portuguesa a par das outras grandes línguas literárias europeias (e do árabe) projecta a produção poética nesta língua para um lugar de destaque que, de facto, nunca teve no imaginário literário italiano: a fama do maior poeta português do século xx, Fernando Pessoa, foi e ainda é decerto altíssima também em Itália, mas, com a excepção desse nome, boa parte dos restantes poetas continuam desconhecidos, ao ponto de terem sido, ao longo do século xx e destas duas primeiras décadas do XXI, muito poucos os poetas de língua portuguesa a merecerem publicações monográficas de grande circulação em Itália.

As antologias, foi dito, podem ter um papel fundamental na cano-nização de um segmento literário, especialmente em tradução, e num quadro de escassez de alternativas: certas antologias podem funcionar por décadas como a única fonte disponível num dado espaço literário da poesia ou da literatura em geral em outra língua. Veja-se as fortunas da poesia polaca nos Estados Unidos no trabalho de Piotr Wilczek (2012), em que se vê claramente como uma ocasião editorial (a ausência de um dos maiores poetas do cânone nacional polaco) acabou por influenciar toda a recepção da inteira tradição poética em polaco na América, na falta de outras antologias ou publicações monográficas de maior circulação. O gesto antológico, no fundo, corresponde a uma reescrita em tradução de um cânone, no sentido dado por Lefevre (1992): antologizar a poesia de língua portuguesa em Itália equivale ao gesto de re-escrever o seu arquivo *ad usum* do público italiano. No caso de sistemas literários-alvo mais centrais, o gesto antológico pode corresponder também a um passo dado na direcção da certificação de *littérisation*, nos termos de Pascale Casanova (1999), por parte dos agentes do centro do Espaço Literário Mundial.

Que imagem, portanto, é que emerge a partir desta antologia do panorama antigo e moderno da poesia de língua portuguesa? Ou seja,

qual é o serviço que esta antologia presta à literatura portuguesa (e à brasileira) lá fora? Stegagno Picchio, sem qualquer dúvida, e como vimos, quer e consegue principalmente capturar e dar peso ao contemporâneo. O equilíbrio que sai das suas escolhas nesta antologia é o de uma língua literária plural e multiforme, em que vários centros e diferentes áreas de produção se juntam para formar um quadro complexo e multifacetado. Neste sentido, a dimensão “mundial” da língua portuguesa como instrumento literário sai fortemente afirmada por esta antologia, que, não ignorando a longa cronologia da poesia de Portugal, e dando conta do devir da arte poética neste país, se abre com decisão a outras margens.

Em segundo lugar, aparece-nos uma tradição poética, como vimos, cronologicamente deslocada para a frente, para o contemporâneo: Stegagno Picchio parece intimamente querer focar-se no moderno em língua portuguesa, celebrando com força o último século dessa tradição. O mesmo não acontece com igual dimensão nas antologias de todas as outras línguas da mesma série.

De facto, e como foi já apontado, há um abismo entre o que se passa com uma literatura nacional dentro do seu espaço e fora do mesmo. Pascale Casanova afirma que os autores em tradução têm sempre um duplo posicionamento: um nacional e outro a-nacional, ou transnacional,¹ enquanto André Lefevere se interroga sobre a possibilidade de recepção de qualquer material literário nos termos da cultura de origem.² Assim como os autores, as próprias tradições literárias, entendidas aqui como unidades epistémicas, têm uma fama interna e uma externa, uma série de atributos, usos e horizontes internos à história e à construção da nação que as originou e em nome da qual existem e

1. “At the same time, each writer’s position must necessarily be a double one, twice defined: each writer is situated once according to the position he or she occupies in a national space, and then once again according to the place that this occupies within the world space. This dual position, inextricably national and international, explains why – contrary to what economic views of globalization would have us believe – international struggles take place and have their effects principally within national spaces; battles over the definition of literature, over technical or formal transformations and innovations, on the whole have national literary space as their arena”. (Casanova *apud* Damrosch, 2014: 199-200).

2. “This brings us, of course, straight to the most important problem in all translating and in all attempts at cross-cultural understanding: can culture ever really understand culture on that culture’s own terms? Or do the grids always define the ways in which cultures will be able to understand each other? Are the grids, to put it in terms that may well be too strong, the prerequisite for all understanding or not?” (Lefevere, 1992: 77).

um outro posicionamento internacional. O cânone da literatura nacional, em qualquer país, é considerado variamente património público da própria nação e, em certos períodos e por certos comentadores, um dos elementos que fundam a ideia mesma de nação como comunidade imaginada (Anderson, 1983). É o caso da literatura italiana na crítica pós-unitária, por exemplo, que re-inventou a tradição nacional italiana como ingrediente e motor da unificação no plano cultural e sentimental de uma comunidade imaginada que iria ter a sua forma política só muito mais tarde. E é o caso também de certas posições de Fernando Pessoa sobre a literatura portuguesa como fundadora da nação. É óbvio que, na circulação internacional de obras literárias, de autores e da própria fama de toda a literatura nacional, o horizonte é diferente. Não poderá haver o uso edificante do cânone literário, de educação para a boa língua nacional (o material literário circula transnacionalmente em tradução), ou ainda menos para a boa cidadania. Na sua circulação internacional, portanto, tira-se à literatura nacional duas das principais características que adquire no seu espaço de origem: a função de *exemplum* linguístico e a de *exemplum* moral. Mesmo assim, e como lembra mais uma vez Pascale Casanova, a arena em que se movimentam os autores e as obras literárias é nacional: é dentro dos confins da (e em nome da) unidade epistémica da literatura nacional que os autores e as obras se afirmam, se movimentam, são antologizados ou esquecidos. A notícia que chega a Itália da poesia de língua portuguesa através desta antologia tem de ser interpretada à luz disso: trata-se uma janela sobre uma série de tradições nacionais com um equilíbrio cronológico de relevância focado no contemporâneo e um eixo geográfico do domínio poético da língua portuguesa parcialmente deslocado para fora da Europa.

Em conclusão, esta antologia é um pequeno milagre. Não era nada assente que o mundo poético de língua portuguesa viesse a ser incluído entre as grandes tradições poéticas mundiais contidas nessa colecção de antologias. Assim como não seria de todo obrigatório que a tradição poética brasileira, através do espaço privilegiado que foi outorgado ao momento moderno e contemporâneo, tivesse o destaque que tem, tal como a inserção de material poético africano.

Bibliografia

- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.
- Beecroft, Alexander (2015). *An Echology of World Literature From Antiquity to the Present Day*. London and New York: Verso.
- Braz, Albert (2014). "Chosen literatures: Core languages, peripheral languages, and the world literary system". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 47(4), (December 2014): 119-134.
- Bucaioni, Marco (2020). "Entre inércia do Cânone Literário e ataques à "italianidade". Contribuições para um estado da arte em Itália". *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 43 – 12/ 2020.: 193-214.
- ____ (2019). "Translating Portuguese-writing Africa into Italian: Sketching a hostile environment". In Cristina Carrasco, María Cantarero, e Coral Díez Carballo (orgs.). *Traducción y sostenibilidad cultural: sustrato, fundamentos y aplicaciones*. Salamanca: Ediciones da la Universidad de Salamanca, pp. 101-108.
- Buescu, Helena e Inocência Mata (2017). *Literatura-Mundo Comparada. Perspectivas em Português. Parte 1. Mundos em Português*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Buescu, Helena, e Simão Valente (2020). *Literatura-Mundo Comparada. Perspectivas em Português. Parte 3. Pelo Tejo Vai-se para o Mundo*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Buescu, Helena et al. (2018). *Literatura-Mundo Comparada. Perspectivas em Português. Parte 2. O Mundo Lido: Europa*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Casanova, Pascale (1999). *La République Mondiale des Lettres* Paris: Seuil.
- D'Haen, Theo (2016). "Major/Minor in World Literature". *Journal of World Literature*, 1(1): 29-38.
- Damrosch, David et al. (2008). *The Longman Anthology of World Literature. Compact Edition*. New York: Pearson.
- ____ (org.) (2014). *World Literature in Theory*. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- Moretti, Franco (2003a). "More Conjectures". *New Left Review* 20.
- ____ (2003b). *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi.
- ____ (2000). "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1.
- ____ (1997). *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*. Torino. Einaudi.
- Stegagno Picchio, Luciana (org.) (2004). *Antologia della poesia portoghese e brasiliana*. Roma: La Repubblica.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethic of Difference*. London and New York: Routledge.
- ____ (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York: Routledge.
- Vivan, Itala (2013). "Leggere l'Africa in Italia. La ricezione delle letterature africane nei cinquant'anni delle indipendenze, 1960-2010". *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, 26(1): 1-25.

- Wilczek, Piotr (2012). "The literary canon and translation. Polish culture as a case study". *The Sarmatian Review*, 3: 1687-1692.
- WR&C (2015). *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: University Press.

Notas biográficas

Amanda Tracera é mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutoranda na mesma instituição. Em abril de 2021, defendeu a dissertação “*É preciso dizer*”: *linguagem(s) em Mário Cesariny*, na qual se debruçou sobre o trabalho poético do autor surrealista. Atualmente, continua desenvolvendo pesquisas sobre a obra poética de Mário Cesariny.

Ana Cristina Joaquim é formada em Letras e Filosofia (USP, 2008; USJT, 2007). Mestre em História da Filosofia pela UNICAMP (2011) e Doutora em Literatura Portuguesa pela USP (2016). Desenvolveu projeto de Pós-Doutorado no Departamento de Teoria Literária da UNICAMP (2018-2021), com estágio na Universidade do Porto (2019). Foi Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal Fluminense entre Novembro de 2021 e Julho de 2022. Contato: wiquen@gmail.com.

Carla Ferreira é investigadora do CLEPUL como membro integrado do Grupo de Investigação 2 - Culturas e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Mestre em Estudos Românicos – Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e Doutorada em Estudos de Literatura e de Cultura, especialidade em Ensino da Literatura, pela mesma universidade.

Elsa Pereira. Doutorada em Literaturas e Culturas Românicas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Foi bolsista de Pós-Doutoramento da FCT e é actualmente investigadora contratada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde também leciona no Programa de Crítica Textual. A sua investigação, acolhida pelo Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, privilegia os estudos textuais e de edição, nos paradigmas analógico e digital.

Jerónimo Pizarro é Professor da Universidad de los Andes, Titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões na Colômbia e Doutor pelas Universidades de Harvard (2008) e de Lisboa (2006), em Literaturas Hispânicas e Linguística Portuguesa. Participou na equipa responsável pela Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa (INCM) e foi editor, coordenador e autor de várias obras dedicadas a Pessoa e ao Modernismo. Actualmente dirige a “Coleção Pessoa” da Tinta-da-china. Em 2013 foi o Comissário da visita de Portugal à Feira Internacional do Livro de Bogotá (FILBo) e ganhou o Prémio Eduardo Lourenço.

Manuel P. Fernandes. Licenciado em Estudos Portugueses desde 2019 e Mestre em Filosofia desde 2021, com uma tese intitulada *Errância e Espiritualidade em Matsuo Basho*. É membro do Centro de Estudos Bocageanos. O seu contributo mais recente é a colaboração no artigo “O espólio infinito: Sobre as novas aquisições, 390 a 829”, com Jerónimo Pizarro e Rui Sousa (*Pessoa Plural*, n.º 21, Spring 2022).

Marco Bucaioni. Investigador no CLEPUL/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no qual desenvolveu um Pós-Doutoramento. É co-IR do projecto de investigação em curso *AFROLAB – A Construção das Literaturas Africanas. Instituições e Consagração no Espaço de Língua Portuguesa 1960-2020*. Doutorado em Literaturas Comparadas (2013) e licenciado em Línguas e Literaturas Estrangeiras (2006) pela Universidade de Perúgia, Itália.

Maria do Carmo Cardoso Mendes. Professora e investigadora da Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho. Vice-presidente do Instituto de Estudos do Antropoceno e vice-diretora da publicação académica *Antropocénica – revista de estudos do Antropoceno e Ecocrítica*. Especialista em Literatura Comparada e em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea. Autora do livro *Africanidades Eletivas. 22 estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (2020).

Nuno Amado. Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestre em Teoria da Literatura (FLUL, 2008) e Doutorado pelo mesmo Programa em 2016. Investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa e colaborador regular da equipa do projecto “Estranhar Pessoa”. É autor de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*.

Paola Resende. Mestre em Estudos Literários – área de concentração Literatura Brasileira – pela Faculdade de Letras da UFMG (2021).

Ricardo Nobre. Doutorado em Estudos Portugueses e Mestre em Estudos Clássicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ensina latim no Instituto Superior de Direito Canónico da Universidade Católica Portuguesa. Investigador do Centro de Estudos Clássicos, estuda a recepção da Antiguidade na literatura portuguesa.

Ricardo Vasconcelos. Professor catedrático na Universidade Estadual de San Diego, onde dirige o programa de português. Em 2020-2021 recebeu a bolsa Fulbright U. S. Scholar, para desenvolver pesquisa em Portugal. Entre as suas publicações contam-se as edições críticas de Mário de Sá-Carneiro na editora Tinta-da-china, o livro *Campo de Relâmpagos – Leituras do Excesso na Poesia de Luís Miguel Nava* (Assírio & Alvim, 2009) e a edição crítica da *Poesia* deste mesmo autor (2020, Assírio & Alvim).

Rui Sousa. Investigador do CLEPUL. Licenciado em Estudos Portugueses, Mestre em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a tese *Do Libertino: Revisões de um Conceito através do Caso de Luiz Pacheco* (2019). Publicou em 2016 o livro *A Presença do Objecto no Surrealismo Português*. Organizou o Congresso *Pensar A Antologia de Poesia Portuguesa* (2021).

