



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Múltiplo modernismo : Teixeira de Pascoaes, 'Verbo Escuro', 1914

Fernando Cabral Martins

Para citar este documento / To cite this document:

Fernando Cabral Martins, "Múltiplo modernismo : Teixeira de Pascoaes, 'Verbo Escuro', 1914", *Colóquio/Letras*, n.º 190, Set. 2015, p. 59-67.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Múltiplo modernismo

TEIXEIRA DE PASCOAES, 'VERBO ESCURO', 1914

FERNANDO CABRAL MARTINS

ONDE HÁ UMA VANGUARDA, há também uma retaguarda. Mas se, no quadro da arte modernista, o lugar que *Orpheu* ocupa é o da Vanguarda, a retaguarda não é ocupada pel'*A Águia*. Esse é o lugar do Integralismo Lusitano ou dos remanescentes mais ou menos canónicos do Simbolismo e do Realismo oitocentistas. O Modernismo, na sua fase vanguardista dos anos 10 do século XX, tem mesmo na revista portuense *A Águia* o seu campo mais rico de manifestação antes da lisboeta *Orpheu*. E nela se encontram algumas características da Vanguarda, como a recusa da autonomia da arte, que n'*A Águia* se funde com a política e a religião, ou um estranhamento provocado pela busca do arcaico, que é o fundamento da invocação constante que nas suas páginas se encontra ao espírito saudoso original da língua e da cultura portuguesas. *A Águia* inclui também uma forma de artigos muito próxima do manifesto, de que são exemplos vários artigos de Pascoaes sobre a saudade e a arte em 1912, e, sobretudo, os artigos de Pessoa sobre a «Nova Poesia Portuguesa».

Só não podemos dizer d'*A Águia* e do Saudosismo que são cosmopolitas, e muito menos urbanos. É de um campo nortenho, da montanha do Marão, das figuras de aldeia e vila pequena, das tempestades românticas que se trata sobretudo. Mas o Modernismo pode ter a ver com uma outra cultura que não a das grandes urbes. Porque não? Ou, pelo menos, um certo Modernismo, numa das suas configurações possíveis, fruto dos múltiplos cruzamentos que o definem, da arte oriental com a ocidental, de objetos etnográficos com quadros de pintores e desenhos de crianças e de loucos, da pintura com a poesia ou da literatura com a política e a religião¹.

No caso do movimento saudosista, tudo parece contribuir para o cortar de uma qualquer relação europeia, dado que não só a recusa como a denuncia. Mas a singularidade dos cruzamentos que realiza é cheia de surpresas. E Teixeira de Pascoaes, personificação do Saudosismo (que consiste na invenção, segundo Pessoa, de uma *Weltanschauung* portuguesa²), é um grande

poeta de intensidade, prolixo talvez, mas complexo nas suas repetições estilísticas ou temáticas, jogando na interseção de linhas contraditórias, como se o paradoxo fosse a única forma da afirmação, inventor e libertador de formas apesar de militantemente desatento ao trabalho formal.

É claro que as diferenças existem, e são radicais, entre *A Águia* e *Orpheu* — apesar da participação importante que Pessoa teve em ambas. Um artigo como o de António M. Caldeira Azevedo, entre outros, expõe tais diferenças com uma perícia exata³. De resto, bastaria ler n^o *Águia* o modo desprezivo como são recenseados Raul Leal (novembro de 1913), Sá-Carneiro (julho de 1915) ou Alfredo Guisado (dezembro de 1915) para se perceber o grau da sua oposição. Mas é também importante dar conta das semelhanças e dos contrapontos; que existem porque uma e outra das revistas, um e outro dos seus poetas fortes, Pascoaes e Pessoa, fazem parte de um círculo de transformações e de um labor contemporâneo de rutura e reconstrução⁴. O isolamento de Pascoaes, aliás, voluntário embora, só tem par no de Pessoa, que nem sequer publicado foi no seu tempo. E o acorde em torno do novo paganismo que um e outro defendem, nas suas modulações particulares, soa próximo demais para ser desvalorizado.

UM FUTURISMO SAUDOSISTA

O facto principal do primeiro ano da segunda série d'*A Águia*, pelas consequências que teve de provocação pública, é a profecia que termina dois dos artigos de Fernando Pessoa em torno da «Nova Poesia Portuguesa». Trata-se do célebre anúncio da vinda próxima de alguém a quem chama o supra-Camões, o catalisador de um ressurgimento iminente da cultura portuguesa.

Joel Serrão, no prefácio à sua edição intitulada *Da República*, define a profecia do supra-Camões como uma «aspiração-arquétipo» de Fernando Pessoa a um «nosso Cromwell futuro» associável aos seus «sucessivos avatares», que haveriam de ser Pimenta de Castro, Sidónio Pais, Gomes da Costa e Salazar⁵. Esta leitura sociológica do messianismo entendido como tendência política focaliza-se na análise do percurso que conduz irresistivelmente à instauração da ditadura do Estado Novo. Neste contexto, aliás, deveria também ser citado o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, que, em 1917, propõe o mito do Super-Homem por vir. Mas Joel Serrão não o cita por não servir o seu propósito, dado que tornaria paródico todo o processo. Na verdade, Álvaro de Campos é a própria poética da desestabilização.

Por sua vez, Ángel Crespo, entre outros, liga a profecia do supra-Camões ao livro *Mensagem* publicado por Pessoa 22 anos mais tarde, sugerindo que aí se fecha um círculo perfeito, ao reencontrar, no final da sua obra, o supra-Camões que imaginara quando jovem⁶. De facto, Pessoa já havia começado a escrever em 1910 um livro a que queria dar o título simples de

Portugal. Portanto, e segundo esta leitura, será no quadro de um persistente pensamento político nacionalista que o anúncio do supra-Camões se move, entendendo-o como tendo lugar na cena de um combate simbólico e mítico. E o Futurismo italiano celebra o nacionalismo, como se sabe.

De resto, no começo do século xx há vários movimentos próximos deste, banhando num nietzschianismo mais ou menos «futurista», como, por exemplo, o Neo-Lusitanismo. Em 1911, Veiga Simões escreve um livro sobre literatura intitulado *A Nova Geração*, que tem como intenção anunciar o Renascimento da «raça» portuguesa. O Saudosismo vai muito mais longe. Nele, o nacionalismo e o messianismo fundem-se com a arte e a sua libertação formal.

Eis a síntese, pois, como a figura do cruzamento. Será a síntese o grande valor na teorização que Pessoa faz da poética do Sensacionismo. Lê-se na «Ode Triunfal», em *Orpheu*, que «o presente é todo o passado e todo o futuro», e nele estão os «Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem». Do mesmo modo, a Saudade, símbolo e epítome da obra de Teixeira de Pascoaes, é uma síntese do passado e do futuro, do espírito e do corpo, da palavra e da coisa, do Cristianismo e do Paganismo.

Noutro ponto de confluência do Saudosismo com o tempo modernista, o mesmo Teixeira de Pascoaes, em 1914, a respeito da crítica a um movimento francês de importância menor, o Paroxismo, expõe nas páginas d'*A Águia* uma definição de poesia que, na verdade, se coaduna na perfeição com o tom geral da euforia futurista, ao mesmo tempo que serve a mística do futuro: segundo ele, toda a poesia «corresponde a um certo estado do Pensamento: — o seu estado visionário, aceso, delirante». Ora, este visionarismo é, desde logo, o de um poeta que vê o futuro, e para o futuro se volta por inteiro.

Em Mário de Sá-Carneiro, a dimensão messiânica não parece tão evidente. Até o seu próprio Futurismo parece uma simples experiência de passagem — *Manucure* — que Pessoa, por isso mesmo, desvaloriza. E, no entanto, está no próprio coração da sua ideia de arte. No início de «Eu-Próprio o Outro», que cruza os géneros conto e poema, lê-se a seguinte frase: «Não se ter ao menos o génio de se querer ter génio!...» Este conceito de génio por obra do querer é da mesma ordem que a aposta no futuro como gesto artístico fundamental. Pelo que a mediocridade, segundo Sá-Carneiro, consiste em não querer sintonizar o pensamento com esse estado «visionário, aceso e delirante» formulado nas palavras de Pascoaes. Mas há uma outra expressão marcante numa das cartas finais que Mário de Sá-Carneiro escreve a Pessoa, em 1916: aí, ele expõe o seu suicídio próximo como o resultado de uma «áurea temeridade»⁷. E esta é a expressão da mais violenta tensão para o futuro. A própria morte de Sá-Carneiro é por ele apresentada como consequência dessa tensão.

No caso de Teixeira de Pascoaes, a versão futurista do fervor messiânico interessa-lhe pouco. Na sequência de abertura de *Verbo Escuro*, lê-se: «Fumo das fábricas, gritos de sirenes, velocidades — sois atitudes da Matéria, impostas pelo espírito imitativo e simiesco.»⁸ Uma descrição como esta parte de uma imagem com grande acuidade, que deforma a seguir por um processo de consciência excessiva. Depois, com maior simplicidade: «Eu fui dado à luz eléctrica deste século; o denso fumo industrial satura-me os pulmões; o ruído mecânico faz sangrar os meus ouvidos —, e eu não compreendo, não assimilo esta Vertigem, que é de ferro!» Isto é tão claramente dito que só lhe resta concluir: «Cantai os Fantasmas e os Anjos; cantai os obreiros da nova Redenção —, os que trabalham, em névoa de alma, o Relâmpago futuro. / Cantai o que não existe... O resto é cinza.»⁹ Esta recusa do Futurismo não deixa de reconhecer no Futurismo — que não nomeia — a busca de uma Vertigem maiusculada, o tal messianismo «de ferro» que não é o seu. Mas o valor do trabalho que reivindica é todo de teor subjetivo, intuitivo, e escolhe cantar, apenas, os trabalhadores do Relâmpago. É um estranho Expressionismo de antes de haver cidades, confrontado com o inescapável futuro aberto pela experiência urbana e industrial moderna. Aqui, a explicitação do seu propósito é um claro projeto crítico da contemporaneidade, em que o poeta aparece como único obreiro do futuro.

UM SENSACIONISMO ROMÂNTICO

A Vanguarda, no dispositivo artístico e na disposição poética, é uma continuação da grande revolução romântica — no que podemos seguir Octavio Paz¹⁰. A sua própria marca performativa, tão importante, é uma intensificação da mistura entre a biografia e a vida que é já o timbre do Romantismo. Rimbaud será o herói dessa qualidade mitopoética moderna: os poemas não valem apenas por si, como textos e composições com autonomia estética, mas enquanto enunciações, nas quais se reconhecem o enunciador e o contexto.

Também os *ready-mades* de Marcel Duchamp são uma consequência do privilégio romântico dado ao autor: é porque lá está o nome do autor que o objeto se torna arte. Tal como a arte pop: é só porque é Roy Lichtenstein quem escolhe um certo quadrinho de banda desenhada e o amplia que ele se torna arte. A relação privilegiada entre o autor e o leitor, entre o artista e o público é levada pela Vanguarda às últimas consequências. Vladimir Maiakovsky é como Lord Byron, são ambos símbolos de outra coisa, ambos vertidos na sua obra em corpo e alma, ambos escrevendo em atos poemas da sua obra. O caso português de Sá-Carneiro é o mais claro exemplo dessa identidade romântica do vanguardista. Ao mesmo tempo vivente e escrevente, sem diferença e sem distância. Consuma-se a «desaparição elocutória do poeta» de Mallarmé ou o «anonimato transcendental» de que fala Foucault, ao ponto de proli-

ferarem os autores fictícios (Eliot, Pound, Pessoa, Borges) ou a invenção de línguas sem palavras (Dada) ou sem sentido (a língua Zaoum dos futuristas russos): em todos os casos, o autor confunde-se com as palavras do poema, ou com a voz e o ritmo que o constituem: o autor é o poema.

E o próprio Teixeira de Pascoaes, que não é propriamente «um artista de Vanguarda», reatualiza o autor romântico de modo visionário e noturno, insólito e extravagante, onírico e sentimental. Fazendo da imaginação a sua lei maior, a sua figura de poeta possui uma espiritualidade panteísta e transcendental ao mesmo tempo — nos termos mesmos em que Pessoa os definiu na «Nova Poesia Portuguesa» —, mas típico de uma geografia e de uma sensibilidade. Teixeira de Pascoaes é a sua biografia, o seu concerto de amizades e aura de solidão, ele é o Saudosismo que inventou em harmonia com a tradição portuguesa — mas em transgressão dela também. A sua poesia é mais do que as palavras que se leem nas páginas dos seus livros. Os desenhos do Marão e o Solar em que vive fazem parte dela.

Tal como a ligação privilegiada que Mário Cesariny estabelece com Pascoaes há de reafirmar o Saudosismo como (estranhamente) íntimo da Vanguarda. Veja-se, a este respeito, a recriação que Mário Cesariny faz da figura de Teixeira de Pascoaes segundo um modelo romântico *flamboyant*. Nas notas prefaciais que junta à edição de 1987 de *Os Poetas Lusíadas*, escreve que João Vasconcelos, o sobrinho de Pascoaes, lhe disse que vira uma vez o tio «chispando fogo da cabeça», e que um certo «homem do campo» dissera ao sobrinho que vira Pascoaes «deitar fogo dos cabelos»¹¹. Numa apoteose ficcional claramente assumida, este é um desenho que corresponde a uma releitura do mestre saudosista e a um reconhecimento da sua importância como precursor, isto ao mesmo tempo que se tenta arrancá-lo da sombra de Fernando Pessoa. De facto, os estudos críticos de Pessoa não tornam, habitualmente, obrigatória a referência a Pascoaes, a não ser de passagem, mas a leitura de Pascoaes remete quase inevitavelmente para Pessoa, como se não fosse possível valorizar Pascoaes sem Pessoa vir imediatamente a propósito.

É verdade que, apesar de todas as suas diferenças, Pessoa e Pascoaes estão próximos sob muitos aspetos, e a tal ponto que Pessoa parece retomar em clave moderna muitos temas que Pascoaes trata, ou vice-versa: em *O Bailado*, de 1921, pode ler-se a abrir uma frase como: «Eu sou todas as criaturas e todas as coisas», que ecoa o Sensacionismo de Álvaro de Campos. Este mesmo Sensacionismo romântico de Pascoaes há de produzir, mais tarde (1934, na biografia *São Paulo*), passagens com extraordinária sintonia surrealista: «Não mandamos: obedecemos a correntes exteriores, oriundas do Infinito. O espírito não está em nós: nós é que somos nêle, como no ar que respiramos.»¹² Ainda em *São Paulo*, lê-se: «Paulo é a loucura animada perante a razão inerte, a onda nova que submerge o clássico litoral petrificado.»¹³ Ora, esta loucura

é tomada num sentido que confirma a persistente aceção que a palavra toma para os modernistas, e que é a de uma alegre e violenta infração do hábito e da regra. Aliás, é exatamente por isso que são aproximáveis Pascoaes e a Vanguarda. A grande loucura visionária, ou mesmo alucinada, de Pascoaes é expressionista e surrealizante, ainda que na ausência de uma componente experimental na criação de formas que a Vanguarda implica.

Lê-se num texto de Pessoa, atribuído a Frederico Reis, de 1914:

[Os saudosistas] são poetas da Natureza, é certo, mas à romântica, da Natureza espiritualizada, transcendentalizada, vista através do espírito humano e atribuindo às coisas qualidades do espírito humano. Esta corrente — como magistralmente provou Fernando Pessoa, que com ela esteve ninguém sabe como nem porquê — é um prolongamento direto e lógico do romantismo.¹⁴

A imagem do poeta em Teixeira de Pascoaes, do ponto de vista de Pessoa, é a do romântico por excelência, embora definido de tal modo que torna evidente o pensamento simbolista das correspondências (em *Vida Etérea*, 1906): «É tudo luz e voz! Tudo me fala!» ou «Não posso abrir os olhos sem abrir / Meu coração à dor e à alegria» ou ainda «É bem certo que tu, meu coração, / Participas de toda a Natureza»¹⁵. Essa caracterização simbolista de Pascoaes, aliás, que pode não ser tão evidente do ponto de vista literário, torna-se óbvia do ponto de vista da sua produção plástica. Mas, afinal, o romântico e o simbolista são outros traços que compõem a sua imagem.

O ponto decisivo é que a íntima mistura entre a emoção e a ideia — que há de caracterizar o Intersecionismo e, depois, o Sensacionismo — já está presente na complexidade que Pessoa indica existir na poesia saudosista (sem que nunca empregue este termo nos artigos sobre a «A Nova Poesia Portuguesa»). Assim, essa poesia aparece como uma prefiguração da nova linguagem de que *Orpheu* será a irrupção, e Pascoaes torna-se, neste sentido, o direto precursor de Pessoa.

Um outro exemplo, agora de Jaime Cortesão, par de Pascoaes no primeiro impulso de *A Águia* e da Renascença Portuguesa. No seu livro *Daquém e além Morte*, de 1913, o conto «O Psicoscópio» fala da invenção de um «maravilhoso invento» que permite ver «as almas na sua intimidade trágica»¹⁶, isto é, o mundo interior de todas as pessoas de todo o mundo. Este tema poderia ser de Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, e é produto de um fantástico aplicado à quebra de limites e à fusão de planos da experiência que ilustra, de novo, a fórmula do Sensacionismo.

UM EXPRESSIONISMO SIMBOLISTA

Ao luar das horas mortas, passeio no jardim; e os meus olhos povoam-se de imagens...¹⁷

Em 1914, que é também um ano de transição para o grupo que formaria *Orpheu*, Teixeira de Pascoaes publica *Verbo Escuro*, um livro de fragmentos no sentido romântico do termo, ou de poemas em prosa, que realiza a fusão entre ensaio, diário, poesia e uma reavaliação crítico-filosófica da sua obra. A definição de género que dele se costuma dar — reflexões, aforismos — não só desentende a sua composição como minimiza o seu alcance. *Verbo Escuro* é um conjunto de perfeita estrutura, em que a primeira série de fragmentos, sob o título «O Poeta», sugere uma valorização da obscuridade, dos fantasmas, da sentimentalidade exacerbada, e a última, intitulada «Ao Luar das Horas Mortas», descreve a paisagem de caverna platónica que é o seu cenário. As sequências têm todas uma ordenação clara, que produz sentido, e não há, portanto, qualquer efeito de fragmentação ou inacabamento.

O título *Verbo Escuro* cita (isto é: convoca) Victor Hugo, e expõe a operação romântica, que usa a palavra para acender a imaginação. Mas, no momento preciso em que é publicado, o nexos mais revelador está na carta que Raul Brandão escreve a Teixeira de Pascoaes a 24 de março de 1914: «Li ontem dum fôlego o *Verbo Escuro*.»¹⁸ Essa carta, que é o início de uma longa correspondência, mostra o reconhecimento entusiasmado de uma poética comum que não tem um nome, mas cujo nome poderia ser Expressionismo se houvesse, e não havia, algum sentido grupal ou consciência de ligação europeia. No entanto, com todas as diferenças consideradas em relação ao Expressionismo, que é sobretudo de língua alemã, há no caso português (que não tem definição de movimento, mas de registo, de estilo) uma ressonância dele, e um momento culminante dessa ressonância que é a primeira versão do *Húmus* de Raul Brandão, em 1917.

O Expressionismo, ou o que toma o lugar dele no contexto português, já vinha de Manuel Laranjeira e de Mário de Sá-Carneiro, este logo a partir dos contos de *Princípio*, em 1912, sobretudo «Loucura...», tal como há de ter em José Régio, o de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e de *Jogo da Cabra Cega* (1934), outros textos-chave. Mas é em Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes que ele se configura do modo mais alto e mais singular. Sobretudo nesta aparição que *Verbo Escuro* constitui, e que transporta o que o próprio Raul Brandão já escrevera em *Os Pobres* (1906) para uma nova intensidade. Pode parecer, até, que *Verbo Escuro* opera alguma coisa de tão inesperado como a transferência de Raul Brandão da geração simbolista, a de Pessanha e de Nobre, em que nasceu, para a geração seguinte, que é a do próprio Pascoaes. Esse transporte e essa aliança que atravessa gerações não são a menor surpresa deste modo

expressionista português que é marginal a todas as poéticas dominantes, Simbolismo ou Saudosismo — e que há de mais tarde confluir nos grandes nomes de pintores que lhe hão de dar cartas de nobreza reconhecível internacionalmente, Julio, Mário Eloy e Alvarez (e como as figuras esguias de Alvarez fazem tão diretamente lembrar personagens de Raul Brandão como Gabiru, o «filósofo esguio»...).

Verbo escuro, ou obscuro. Não hermético ou sibilino, nem profético no sentido de alusivo e ambíguo, mas, simplesmente, sem o filtro ideológico do sentido claro. Na sequência, «As Máscaras», por exemplo: «A criação é um bailado de máscaras... cósmico entrudo tenebroso!... a vertigem... um delírio de ritmos que se quebram e refazem... Estátua de pó e turbilhonante, mostrando, à infinita cegueira, o seu busto de dor, assente sobre o Nada e o Sonho...»¹⁹. Em «Um Pensamento Latino», lê-se esta noção de uma violência sensacionista inusitada: «Quem fala pelos meus lábios não é quem ouve pelos meus ouvidos... / A misteriosa turba que nós somos!»²⁰ Ou, em «Da Minha Janela», este fragmento de um teor brandoniano quase puro: «Ó cousas, frios destroços dum grande incêndio extinto! Tendes sinais de fumo, nódoas de pecado... Como eu vos amo, na vossa humilde escuridade, expiando ignota pena...»²¹

Verbo não dominado, disseminado pelas páginas como se não tivesse outros limites e regras, iniciando capítulos, ou cantos, como falas que se recortam, recomeçam, mudam de direção e regressam, como num caleidoscópio em que se recombina as mesmas imagens e sensações. Por exemplo, conta como um homem — o Poeta — chega à janela e vê uma jovem mulher, Silvana²², e fica refletindo sobre ela, revendo as suas memórias dela, imaginando-a num jogo de que a figura da experiência, sempre presente, se afasta e sublima. É aquele Sensacionismo que pode caracterizar-se como romântico, em que não se distingue o que há de olhar real e o que há de projeção imaginária, numa sobreimpressão emocionada de imagens.

Mas não se trata de uma escrita-fala em que o sentido é opaco — pelo contrário, pode sentir-se que é clara demais, não recuando perante figuras tão previsíveis como «verdes ondas cintilando recordações...»²³, mesmo se praticando a cada página, com desenvoltura, as antíteses e os paradoxos. Mas, então, o que é que a torna escura? Talvez esse adjetivo refira, literalmente, uma fala noturna. A noite do início do mundo, do lado espectral do mundo e da caverna em que o homem habita. É o mais literal e quase escolar platonismo da literatura portuguesa, situando-se como uma vinheta popular da cosmogonia dualista. O *verbo escuro* é tudo aquilo de que é capaz o poeta que sabe a luz inacessível: «E, nos meus olhos, ó sol, a carne viva da tua luz fez-se visionária sombra»²⁴. O escuro é a qualidade de absorção de todas as cores, de jogo simultâneo de todos os sentidos. Numa palavra, é a metáfora da síntese, a dominante poética do tempo d'*A Águia* e de *Orpheu*.

NOTAS

- ¹ Cf. Mary Louise Pratt, «Reflections on Modernity and Globality», in Helena Carvalho Buescu e João Ferreira Duarte (org.), *Representações do Real na Modernidade*, ed., Lisboa, Colibri-Centro de Estudos Comparatistas, 2003; e Catherine Grenier, «Le Monde à l'envers?», in *Modernités Plurielles*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- ² Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, p. 121.
- ³ António M. Caldeira Azevedo, «Pascoaes e Caeiro: Dois Olhares sobre a Natureza», *Diacrítica* 16, 2001.
- ⁴ Cf. Maria das Graças Moreira de Sá, «Do Portugal 'Decadente' ao Portugal 'Renascente'», in AA.VV., *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP-FLUL, 1990.
- ⁵ Fernando Pessoa, *Da República (1910-1935)*, Lisboa, Ática, 1979, p. 24.
- ⁶ Ángel Crespo, «Pessoa, Camoens y la profecía del Supra-Camoens», in AA.VV., *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad de Granada, 1980, p. 127.
- ⁷ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 280.
- ⁸ Teixeira de Pascoaes, *Senhora da Noite* [1909]. *Verbo Escuro* [1914], Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 43.
- ⁹ Idem, *ibid.*, p. 44.
- ¹⁰ Cf. Octavio Paz, *Los hijos del limo* [1974], Barcelona, Seix Barral, 1990.
- ¹¹ Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas* [1919], Lisboa, Assírio & Alvim, 1987, p. 23.
- ¹² Idem, *São Paulo* [1934], Lisboa, Assírio & Alvim, 1984, p. 18.
- ¹³ *Ibid.*, p. 19.
- ¹⁴ Fernando Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, p. 22.
- ¹⁵ Teixeira de Pascoaes, *Vida Etérea* [1906], in *Obras Completas*, II, 2.^a ed., Lisboa, Livraria Bertrand, s.d., p. 229-30.
- ¹⁶ Jaime Cortesão, *Daquem e dalém Morte*, Porto, Renascença Portuguesa, 1913, p. 192-93.
- ¹⁷ Teixeira de Pascoaes, *Senhora da Noite. Verbo Escuro*, Lisboa, ed. cit., p. 146.
- ¹⁸ Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes, *Correspondência*, ed. António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano, Lisboa, Quetzal, 1994, p. 45.
- ¹⁹ Teixeira de Pascoaes, *Senhora da Noite. Verbo Escuro*, ed. cit., p. 74.
- ²⁰ Idem, *ibid.*, p. 102.
- ²¹ *Ibid.*, p. 108.
- ²² *Ibid.*, p. 104.
- ²³ *Ibid.*, p. 66.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 114.