

A PARTITURA DO *ORPHEU*: O LUGAR DE "A CENA DO ÓDIO", DE
ALMADA NEGREIROS*Orlando Nunes de Amorim*¹Recebido: 17/11/2015
Aprovado: 15/12/2015

Resumo: Variados trabalhos críticos têm acentuado o que se poderia chamar de "orquestração" dos textos da revista *Orpheu* (1915), ou seja, não só o estabelecimento dos lugares específicos e propositadamente escolhidos da colaboração de cada poeta na distribuição interna de cada número da revista, mas também certas relações paralelísticas entre os diferentes textos e autores de um número para outro. Para além de uma simples reunião de colaboração poética de certas afinidades eletivas, o *Orpheu*, no que respeitava à sua organização interna, parece mesmo ter sido cuidadosamente elaborado pelos seus idealizadores. Considerando que o terceiro número da revista, mesmo que não tenha vindo a público, também foi organizado para publicação, este trabalho tem por objetivo analisar o lugar de "A cena do ódio", de Almada Negreiros, na referida orquestração da aventura órfica, sobretudo no que se refere à observação das relações que o poema estabelece com os outros grandes poemas ditos revolucionários que pontuaram a publicação (a "Ode triunfal" em *Orpheu* 1, o "Manicure" e a "Ode marítima" em *Orpheu* 2).

Palavras-chave: Almada Negreiros; *Orpheu*; modernismo português; ode.

THE SCORE OF *ORPHEU*: THE PLACE OF ALMADA NEGREIROS'S "A
CENA DO ÓDIO"

Abstract: Several critical essays have pointed out what could be termed the "orchestration" of the texts collected in the review *Orpheu* (1915), that is to say, not only the setting of specific and intentionally chosen places for the collaboration of each poet within the internal distribution of each issue of the review, but also the occurrence of underlying symmetries conjoining different texts and authors from one issue to the next. Far from merely gathering the poetical collaboration of certain elective affinities, *Orpheu*, as far as its internal organization is concerned, appears to have been carefully planned by its mentors. Considering that the third issue of the review, though never brought to light, has also been organized for publication, this article seeks to analyse the place ascribed to Almada Negreiros's "A Cena do Ódio" in the orchestration of the Orphic adventure, focusing particularly on the relations the poem establishes with the other so-called revolutionary long poems included in the publication ("Ode triunfal" in *Orpheu* 1, "Manicure" and "Ode marítima" in *Orpheu* 2).

Keywords: Almada Negreiros; *Orpheu*; Portuguese modernism; ode

*para Lilian Jacoto, a culpada disto**para L. Márcia Mongelli e Yara F. Vieira, audiência do coração*

¹ Professor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. Programa de Pós-Graduação em Letras – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – São José do Rio Preto – SP – CEP 15054-000 – Brasil – on.amorim@uol.com.br

Quando digo Eu não me refiro apenas a mim mas a todo
aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o
verbo na primeira pessoa.
Almada Negreiros, *A invenção do dia claro*

e por isso me estimularam através da História
ansiosos por este meu resultado que até hoje foi sempre futuro.
Almada Negreiros, "Rosa dos ventos"

"Ergo-Me Pederasta": assim começa, com as três palavras em maiúsculas, "A cena do ódio", o longo, violento e nietszcheanamente leonino (Cf. EIRAS, 2015, p. 312) poema de José de Almada Negreiros. No entanto, se me é permitida uma imagem um tanto quanto ousada, mas que talvez não desagradasse completamente ao próprio Almada, a obra desse que é, nas palavras de Jorge de Sena, "uma das mais notáveis personalidades da cultura portuguesa no século XX" (SENA, 1988b, p. 161) sofreu em vários momentos de uma espécie de disfunção erétil ou de retardo ejaculatório: por diversas e diferentes circunstâncias alheias à sua vontade, essa obra multifacetada tardava em erguer-se grandiosa diante do público, ou a sua potência, intrinsecamente ligada ao momento de concepção de cada texto, como é o caso do poema em questão, só dava frutos, quando dava, em épocas tardias.

O caso mais notório, como sabemos, é o de *Nome de guerra*, romance que foi pensado e escrito, ao menos em uma primeira versão, por volta de 1925, dez anos após o momento do *Orpheu* e contemporâneo da *Athena*, ou seja, um romance concebido ainda dentro do espírito do Modernismo português no seu surto inicial, o romance experimental modernista por excelência, para o caso português. Vale lembrar que um "primeiro esboço do terceiro capítulo", intitulado "Desgraçador", e que viria a ser o quinto da versão publicada, saiu no último número, o terceiro da terceira série, da revista *Contemporânea*, de José Pacheco, em outubro de 1926 (Cf. NEGREIROS, 1926, p. 108-109). *Nome de guerra*, no entanto, só veio a público, integralmente, pelas mãos de João Gaspar Simões, treze anos mais tarde, em 1938 (Cf. SILVA, 1994, p. 49), para então passar meio despercebido no contexto das disputas entre presenciaistas e neorrealistas e das guerras da metade do século XX (a Guerra Civil de Espanha como antecâmara da Segunda Guerra Mundial). Como pondera José-Augusto França, a "estranheza do romance" pode ter contribuído para o fato

de "ter ficado ignorado durante treze anos", mas também para "a falta de êxito que em 1938 não teve, e o sucesso de estima que uma outra geração lhe fez, nos anos 50" (FRANÇA, 1986, p. 291). Ou seja, reconhecimento tardio, em retrospectiva.

Algo semelhante aconteceu com "A cena do ódio", esse poema que é "uma das peças fundamentais no modernismo português" (SENA, 1988a, p. 234), só para repetir novamente as palavras de Jorge de Sena, agora na sua conferência de 1969 sobre Almada, assistida pelo próprio pouco antes de morrer. Se considerarmos o manuscrito do poema, ele foi escrito na "Primavera de mil novecentos e quinze", tal como consta da folha inicial conservada no espólio do autor (BNP D8/27)². Desde logo e desde sempre, foi considerado peça importante para o número 3 do *Orpheu*. Depois da fuga intempestiva de Sá-Carneiro para Paris em julho de 1915, logo em agosto ele e Pessoa voltam a tratar do assunto do terceiro número da revista. Na sua carta de 10 de agosto, Sá-Carneiro, quando trata do possível sumário do *Orpheu* 3 e das participações a serem consideradas (inicialmente, apenas de Almada, de Pessoa e Campos e dele próprio), refere a colaboração de Almada Negreiros em primeiro lugar, e recomenda a Pessoa que "não deixe de lhe falar [ao Almada] no *Orfeu* e na sua colaboração do III número – aquela coisa soberba a que eu já esqueci o nome – a do 'ergo-me pederasta', etc.)" (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 883). Sá-Carneiro não se lembra do título de "A cena do ódio", mas a magnificência radical da abertura em *fortissimo*, lida certamente ainda no manuscrito, impressionara deveras a sua memória. Dias depois, em carta de 31 de agosto, o poeta da *Dispersão* estabelece de forma mais precisa e determinada um plano do sumário do *Orpheu* 3, com sete diferentes colaborações, e o volume encerraria justamente com "A cena do ódio":

Fernando Pessoa – *Poemas*, 15 páginas
Álvaro de Campos – *A passagem das horas*, 15 páginas
M. de Sá-Carneiro – *Para os Índícios de ouro*, II série, 10 páginas
Numa de Figueiredo – *Pilbérias em francês*, 5 páginas
António Bossa – *Pederastias*, 8 páginas
Albino Meneses – *HZOK*, 10 páginas
Almada Negreiros – *Cena do ódio*, 10 páginas
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 897).

² Cf. a reprodução facsimilada disponível em <<http://www.modernismo.pt/index.php/1906-1918/24-5>>. Acesso em 20 fev. 2015.

Se esse sumário não foi seguido à risca, quando da quase publicação do *Orpheu* 3 em 1917, as colaborações principais, por outro lado, previstas por Sá-Carneiro desde a carta de 10 de agosto, persistiram: de Fernando Pessoa, os cinco poemas de "Além-Deus" – mas não os "Sonetos dos 7 passos" (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 883), certamente parte dos 14 sonetos dos "Passos da cruz", publicados em 1916 na revista *Centauro*; do próprio Sá-Carneiro, as "Sete canções de declínio"; e de Almada, "A cena do ódio".

Mesmo depois do malogro financeiro que impediu a edição do número em 1915, os comentários lamentosos de Sá-Carneiro ao "lindo *Orfeu* 3", que Pessoa e ele poderiam ter feito, não deixam de referir "os geniais 'irritantismos' do Almada", na carta de 18 de setembro (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 905). E entusiasma-se mesmo, em 7 de outubro, com o que parece ter sido a possibilidade de publicação do poema de Almada em plaquete: "Delirei, positivamente delirei, do frontispício da 'Cena do ódio'. Transmita ao Almada todo o meu entusiasmo!" (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 914). No entanto, se alguma vez uma plaquete do poema chegou a ter um frontispício, muito provavelmente não passou disso, já que não existem notícias da sua existência.

No ano seguinte, 1916, Fernando Pessoa, entretanto sozinho (Sá-Carneiro suicidara-se em abril), continuou a prever e a programar o terceiro número da revista. Em carta de 4 de setembro a Armando Côrtes-Rodrigues, diz que "vai sair *Orpheu* 3" (PESSOA, 1999, p. 222), número que teria, entre outras, uma suposta colaboração de Camilo Pessanha – a quem Pessoa escrevera, provavelmente pouco tempo antes desta carta a Côrtes-Rodrigues³ –, quatro *hors-textes* de Amadeo de Souza-Cardoso – colaboração que, segundo Almada, na sua evocação dos 50 anos do *Orpheu*, "ficou nas fotografias em meu poder de quadros seus para o *Orpheu* 3" (NEGREIROS, 2014, p. 106) –, versos de Sá-Carneiro e do próprio Pessoa, e, obviamente, "A cena do ódio", de Almada Negreiros, "que está actualmente homem de génio em absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna" (PESSOA, 1999, p. 222).

No entanto, meses se passaram até que o sonhado número três adentrasse a tipografia e se tornasse efetivamente tinta sobre papel. Isso só aconteceu em 1917, como

³ A carta de Pessoa a Camilo Pessanha não possui data. G. R. Lind e J. do Prado Coelho, nas *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, supõem-na de 1915, no que são secundados por M. Parreira da Silva (Cf. PESSOA, 1999, p. 185-188) e Richard Zenith (Cf. PESSOA, 2007, p. 119-121 e p. 454). No entanto, considero mais convincentes os argumentos de Arnaldo Saraiva, na sua "Introdução a *Orpheu* 3", de 1984, que considera que a carta foi escrita e enviada a Pessanha provavelmente em maio de 1916 ou nos meses seguintes (Cf. SARAIVA, 2015, p. 49).

demonstra o cabeçalho das páginas pares das provas de página ou folhas impressas do *Orpheu* 3 conservadas por Alberto de Serpa e editadas, em fac-símile, por José Augusto Seabra, em 1984, e por Fernando Cabral Martins, em 1989 (Cf. MARTINS, 1994). A carta de 11 de julho de 1917, de Fernando Pessoa para José Pacheco, parece deixar claro que essas folhas já estavam impressas nessa altura (julho de 1917), sobretudo por um detalhe bastante significativo no que se refere ao poema de Almada: "O outro dia – quando encontrei a V. [José Pacheco] e ao Almada no Rossio – fiz ao Falcão [dono da tipografia em que o *Orpheu* 3 estaria a ser impresso] o pedido da tiragem especial de *A Cena do Ódio*. Mas foi tarde, porque a composição já estava distribuída." (PESSOA, 1999, p. 250). Ou seja, não só o poema continuava, como sempre, a fazer parte do *Orpheu* 3, mas houve inclusive um desejo expresso na conversa entre Pessoa, Pacheco e Almada de que ele tivesse uma tiragem especial, impossibilitada pela composição já feita das páginas da revista. Não há dúvidas de que, dois anos depois de pronta, "A cena do ódio" continuava a ser reconhecida como peça fundamental da orquestração órfica, continuava a forçar a sua audição (como plaquete ou em tiragem especial) e continuava a sofrer com as contingências que impediam sua divulgação pública e a votavam ao silêncio.

E o *Orpheu* 3 nunca veio a público, por razões desconhecidas que só podem ser alvo de especulação – "foi frustrado de cima", como diria Pessoa a Gaspar Simões em 1930 (PESSOA, 1982, p. 53). Sobraram apenas as 64 páginas impressas, conhecidas por poucos até os anos 80 e incompletas, se considerarmos que um número da revista nunca teria menos de 72 páginas, como se pode ler à entrada dos *Orpheus* 1 e 2: "*Orpheu* publicará um número incerto de páginas, nunca inferior a 72" (MARTINS, 1994, s.p.). O sumário elaborado por Sá-Carneiro em 1915 (citado acima) previa 73 páginas. Mesmo assim, lá está, nessas folhas impressas, como não poderia deixar de ser, perdida entre as oito colaborações, a de Almada Negreiros, a sua "Cena do ódio", em posição central, em quinto lugar (Sá-Carneiro e seus "Poemas de Paris" abrem o número, Fernando Pessoa vem em terceiro lugar, e Álvaro de Campos, cuja colaboração sempre prevista não consta das folhas, talvez fechasse o número, em nono lugar).

Parece revestir-se de particular significado, nas folhas impressas, a mudança da datação do poema. Se a versão manuscrita traz uma indicação mais vaga de que foi escrito na "Primavera de mil novecentos e quinze", a versão impressa é bem mais precisa: "Com a data de 14 de maio de 1915" (MARTINS, 1994, p. 210). É curioso que o poema não seja

apenas datado, mas venha acompanhado dessa espécie de explicitação de um gesto posterior de datação, mesmo porque a expressão "com a data" vem separada do resto por um espaço em branco. É como se a data específica, escolhida posteriormente, fosse inscrita no jogo da encenação poética – afinal, trata-se de uma "cena". *Se non è vero...* Trata-se de um gesto de inscrição ao mesmo tempo poética e política, porque 14 de maio é o início da revolução que derrubou o governo de Pimenta de Castro, "causando em três dias de acesos combates mais de uma centena de mortos e perto de mil feridos. Foi a revolução mais sangrenta do século XX em Portugal." (BARRETO, 2015, p. 71).

Essa vinculação da escrita do poema com a revolução de 14 de maio será mais explicitada ainda quando da publicação de excertos do poema na *Contemporânea* (Cf. o parágrafo seguinte), o que obriga a admitir, como fez Manuel Villaverde Cabral, que é "um enorme equívoco separar a revolução estética [do *Orpheu*] da agitação social e política [portuguesa e europeia]", e que o devido reconhecimento do lugar de "A cena do ódio" no contexto da revista institui que "esse 14 de Maio de 1915 (...) assim fica retrospectivamente ligado, de algum modo, ao *Orpheu* e prospectivamente ao Estado Novo." (CABRAL, 2015, p. 44).

Desiludida a chance de erguer-se nas páginas do *Orpheu* 3, "A cena do ódio" só vai surgir, "desbaratada" e incompleta, oito anos depois de escrita, nas páginas de outra revista, a *Contemporânea*, de José Pacheco. Com efeito, como separata do número 7 da revista, de janeiro de 1923, são publicados "excertos de um poema desbaratado que foi escrito durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de maio de 1915" (NEGREIROS, 1923, p. 3), e que são apresentados como "colaboração inédita d'*Orpheu* nº 3" (NEGREIROS, 1923, p. 1). "A cena do ódio" expõe-se na *Contemporânea* bastante desfigurada: dos 710 versos da versão integral, 387 são eliminados (54,5%, mais da metade do total); das 36 estrofes, 15 são excluídas, 10 são extirpadas de versos ou segmentadas e apenas 11 são conservadas (das quais duas são deslocadas dos seus lugares originais); o autor intitula-se ainda "Poeta sensacionista e Narciso do Egipto" e a dedicatória "a Álvaro de Campos" permanece, mas também amputada. "Mas que diferença! que diferença!" (PESSOA, 1985, p. 71), como diria Pessoa a Côrtes-Rodrigues, comparando desencantadamente o *Orpheu* à *Contemporânea*, justamente em agosto de 1923. Talvez por essas razões, o "Narciso do Egipto" não tivesse, na revista de Pacheco, conseguido ainda

"erguer-se pederasta" – não é por acaso que os três primeiros versos do poema estão entre os que foram eliminados.

Só em 1958, mais de 30 anos depois do projetado e nunca editado *Orpheu* 3, é que "A cena do ódio" pôde ser lida na totalidade dos seus 710 versos, ao ser incluída por Jorge de Sena na primeira parte da terceira série das *Líricas portuguesas*, organizada por ele (Cf. SENA, 1958, p. 96-117). Vale lembrar o que Sena diz sobre essa primeira parte: "na 1ª, incluem-se sete poetas [dentre eles, Almada] que ao organizador da presente antologia se afigura que deveriam ter sido incluídos naquela 2ª série" (SENA, 1958, p. 9), ou seja, a série das *Líricas portuguesas* que tinha sido organizada por Cabral do Nascimento em 1946 e que compreendia poetas nascidos entre 1859 e 1908, mas entre os quais não constava Almada Negreiros.

No entanto, se coube a Jorge de Sena resgatar Almada Negreiros para o seu lugar nas *Líricas portuguesas* e se, na terceira série, a retificar a segunda, aparecem finalmente os 710 versos do poema, lá não está o aparato paratextual das folhas impressas do *Orpheu* 3: faltam-lhes a assinatura ("Poeta sensacionista e Narciso do Egipto"), a dedicatória (que, por extenso, é "A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares") e a efeméride final (que é, como já foi dito, "Com a data de 14 de Maio de 1915") (Cf. MARTINS, 1994, p. 193 e 210); ao fim da reprodução do poema, na antologia, só há a indicação "In *Orpheu* 3 – 1915" (SENA, 1958, p. 117). Foi preciso mesmo esperar pelos anos 80, o futuro do Almada entretanto morto em 1970, com as três edições do *Orpheu* 3 e a publicação do volume da sua poesia nas "Obras completas" pela INCM, para que se pudesse conhecer a integralidade, textual e paratextual, de "A cena do ódio". Há pouco mais de 30 anos...

De Jorge de Sena (1998a) a Alexandra Cerqueira Soares (2010), alguns importantes estudiosos já se dedicaram, em maior ou menor grau, ao poema de Almada e já abriram o caminho crítico em que "A cena do ódio" pôde e pode tornar-se o "resultado" esperado, erguer-se na sua potência e ser o "hoje" do aguardado "futuro" (são referências aos versos de "Rosa dos ventos" lembrados no início). O que pretendo ainda dizer aqui é que acredito que o futuro não se faz sem os olhos no passado: a energia poética (e também política) de "A cena do ódio", para realizar-se, precisa ser entendida no contexto em que deveria ter surgido há 100 anos. Em outras palavras, "A cena do ódio" só pode fazer pleno sentido se colocada, para fins de análise e interpretação, no seu lugar na partitura da revista *Orpheu*.

Considerar que o terceiro número da revista, mesmo que não tenha vindo a público, também foi organizado para publicação, permite-me pensar, mesmo que de forma um tanto quanto incipiente, sobre o lugar do poema nessa partitura. Com efeito, as provas tipográficas que restaram do terceiro número do *Orpheu*, juntamente com as outras informações adicionais já referidas, permitem considerar, em grande parte, a efetiva (mesmo que incompleta) existência de um terceiro número, a compor uma espécie de trindade com os dois números que foram publicados, ao menos em termos de diálogo dos textos projetados para este número com os já vindos a público nos anteriores.

Variados trabalhos críticos, dedicados seja à revista, seja à geração do primeiro modernismo português, têm acentuado o que se poderia chamar de "orquestração" dos textos da aventura órfica⁴, ou seja, não só o estabelecimento dos lugares específicos e propositadamente escolhidos da colaboração de cada poeta na distribuição interna de cada número da revista, mas também certas relações paralelísticas entre os diferentes textos e autores de um número para outro.

Fernando Cabral Martins já acentuou, na sua introdução à edição facsimilada dos três números, que "*Orpheu* é uma revista de poesia. Não tem um texto de outro gênero", e que mesmo "as páginas de prosa que assinam Almada ou Raul Leal são poemas também." (MARTINS, 1994, [p. II]). O mesmo crítico, em outro lugar (MARTINS, 2015, p. 141), também já ressaltou, por exemplo, o paralelismo nitidamente observável entre, por um lado, o díptico de Álvaro de Campos que encerra o primeiro número do *Orpheu* – dialeticamente organizado entre o decadentismo mais ligado à poesia finissecular do "Opiário" e o estrepitoso canto futurista da "Ode triunfal" – e, por outro, os "Poemas sem suporte", de Mário de Sá-Carneiro, outro díptico que (quase) inicia o segundo número – uma nova e semelhante modulação dialética entre uma "Elegia" ainda algo devedora da tradição, seguida da descoberta maravilhada do mundo moderno cubofuturisticamente registrada no "Manicure".

O mesmo acontece, parece-me, com a colaboração de Almada Negreiros. Se concordarmos com Ellen Sapega, que considera os "Frisos" do *Orpheu* 1 "um texto que se caracteriza por um jogo de tensões surgidas de um passado simbolista-decadente e de um futuro renovador que era ainda incógnito e apenas pressentido" (SAPEGA, 1992, p. 16),

⁴ Arnaldo Saraiva, por exemplo, destaca o conhecimento das "especiais ligações que alguns poetas do *Orpheu* tinham com a música (Pessoa, Raul Leal, D. Tomás de Almeida)" (SARAIVA, 2015, p. 17).

então esses poemas em prosa "funcionariam" poeticamente, no que se refere à colaboração de Almada, da mesma maneira que o "Opiário" funciona para a de Álvaro de Campos e a "Elegia" funciona para a de Sá-Carneiro. Bastava então esperar pelo *Orpheu* 3 para ouvir a segunda parte do díptico: o canto "em Gala sonora e dina" (NEGREIROS, 2001, p. 23) de "A cena do ódio", a explosão verborrágica do "Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto" que assina o poema, o futuro renovador pressentido nos "Frisos" e que paraleliza o canto majestoso da "Ode triunfal" e eufórico do "Manicure". Em termos musicais: ouvimos inicialmente um tema ou frase apenas anunciado no conjunto do desenvolvimento geral da sinfonia – os "Frisos", o "Opiário", a "Elegia" – para, na sequência (imediate, nos casos de Campos e Sá-Carneiro; um pouco mais adiada, no caso de Almada), esse tema tornar-se dominante e ser larga e magistralmente desdobrado em seus variados matizes por toda a orquestra – a "Ode triunfal", no primeiro movimento; o "Manicure" e a "Ode marítima", no segundo; e "A cena do ódio", no terceiro.

Para além de uma simples reunião de colaboração poética de certas afinidades eletivas, a revista *Orpheu*, no que respeitava à sua organização interna, parece mesmo ter sido cuidadosamente elaborada pelos seus idealizadores, Fernando Pessoa – "o verdadeiro 'diretor' do *Orpheu*" (SARAIVA, 2015, p. 21) – e Mário de Sá-Carneiro, organização a que não estava alheio, como elemento unificador das diferentes partes da sinfonia, um certo processo de heteronimização dos diferentes autores, capitaneados e provavelmente contaminados por Álvaro de Campos, acompanhado que foi, este, não só pela Violante de Cysneiros inventada por Armando Côrtes-Rodrigues, mas também por outras personagens que, protagonistas de poemas marcadamente vanguardistas e avessos ao confessionalismo romântico e personalizado, como "Manicure" ou "A cena do ódio", se não chegam a ser verdadeiros heterônimos, podem ser encarados, por determinado ângulo, como proto-heterônimos a dialogarem, no contexto do *Orpheu*, com o verdadeiro heterônimo que é Álvaro de Campos. Ou, para usar outra designação, explicitamente empregada por Almada na dedicatória do seu longo poema, seriam *avatares* de seus autores, configurações textuais de Eus em diálogo com outros Eus estrategicamente posicionados nas páginas da revista, a construir todos uma nova poesia, em meio aos ecos da que vinha de antes. Como acentua Gustavo Rubim, num artigo recente, em Almada (e não poderíamos dizer o mesmo de outros eus órficos?), esse Eu (assim, maiúsculo) é "um lugar habitado por mais do que um. Não um pronome que estaria na vez de um único nome, mas uma forma de

declinação do verbo." (RUBIM, 2014, p. 12). Acrescentaria eu: uma forma *musical* de declinação do verbo.

No contexto do *Orpheu*, essa forma musical de declinação do verbo tem um nome clássico: é a ode, a própria ação de cantar em grego. Não há dúvida de que assim é para Álvaro de Campos, por duas vezes. Mas não parece mal pensar que também é (ou poderá ter sido) para Sá-Carneiro e Almada, e que também são odes o "Manicure" e "A cena do ódio". Permito-me aqui discordar de Gustavo Rubim, ou só entendê-lo de forma bastante limitada, quando diz, no verbete dedicado à "Ode triunfal" do *Dicionário de Fernando Pessoa*, que ela é "o único grande poema de inspiração modernista restrita na literatura portuguesa do século XX" (In: MARTINS, 2010, p. 555) e que "a estrutura composicional da Ode [...] dificilmente encontra antecedentes literários diretos capazes de funcionar como modelo" (In: MARTINS, 2010, p. 556). Pode-se concordar que antecedentes diretos, neste caso, são mesmo problemáticos de serem determinados. Mas o próprio Rubim não deixa de apontar, baseando-se em David Mourão-Ferreira e Eduardo Lourenço, o complexo diálogo que a ode de Álvaro de Campos estabelece com a tradição, seja com uma tradição moderna, seja com uma tradição clássica.

Mas volto a "A cena do ódio", entendida também como (que se permitida aqui uma certa liberdade paronomástica, mais brasileira do que portuguesa) "A cena da ode". Celina Silva, no seu *A busca de uma poética da ingenuidade*, apresenta considerações significativas nesse sentido, não só porque afirma que o poema de Almada é uma ode, mas também porque apresenta um estudo percuciente da sua estrutura. Sabe-se que a ode triunfal de Píndaro, como forma poética, se tem uma grande liberdade no que se refere ao número de estrofes e ao número de versos em cada uma, por outro lado possui uma forma bastante clara, introduzida por Estesícoro: são três partes, chamadas de estrofe, antístrofe e epodo, que modulam o desenvolvimento do canto. Celina Silva reconhece uma estrutura tripartida semelhante em "A cena do ódio" e nota que essa estrutura, "no seu agenciamento particular, compõe uma relação dialética que instaura o texto na sua integridade e como integridade, produzindo uma atualização da ode" (SILVA, 1994, p. 147).

Essa relação dialética dá-se, no poema, entre o Eu e o Tu, e fundamenta a estrutura tripartida da seguinte forma: (a) a *estrofe*, ou primeira parte, é composta pelas estrofes de 1 a 8 (são 154 versos), que elaboram a construção da ficção do Eu, amplificado, herdeiro dos despossuídos da história, potência castrada e ao mesmo tempo vingadora dos oprimidos

(estrofes 1 a 4 e 8), e apresentam o primeiro embate com o Tu burguês (estrofe 7); (b) a *antístrofe*, ou segunda parte, é composta pelas estrofes de 9 a 31 (são 377 versos), que elaboram, por sua vez, a construção da ficção do Tu num "retrato-caricatura", um Tu vastamente apresentado em suas mais variadas facetas (negativas todas, claro), em meio o qual ressurge o Eu como potência castrada (estrofe 21); (c) o *epodo*, ou terceira parte, é composto pelas estrofes de 32 a 36 (179 versos), e nele se dá o processo de forçar a conscientização pelo Tu da própria mediocridade e o conseqüente abandono de tudo, uma espécie de absorção do Tu pelo Eu, que volta a aparecer, no final, como anjo vingador.

Uma constatação passível de ser feita com tal divisão é evidente: a antístrofe ocupa mais da metade do poema (377 de 710 versos). O que se mostra adequado para entender-se "A cena do ódio" como um canto de celebração ao mesmo tempo fascinada e sarcástica (pode-se recorrer novamente à paronomásia ode/ódio) de um ritual de assassinato e ressurreição do burguês, do português, do homem civilizado. Como ode, o poema de Almada é também e simultaneamente uma anti-ode, marcado por uma espécie de ironia técnica, sendo o que é, ode, e ao mesmo tempo o seu oposto, a sua transfiguração.

Mas uma tal ironia técnica também já está (ou estaria) presente lá no início do *Orpheu*, na "Ode triunfal", como aponta Gustavo Rubim no referido verbete, lembrando que foi Eduardo Lourenço quem falou, há bastantes anos, do "caráter intensamente *negativo* em relação a toda e qualquer apropriação autêntica do Moderno" (LOURENÇO, 1981, p. 87) que se anuncia desde os primeiros versos do poema de Álvaro de Campos. Se é mais certo e justo dizer que Campos é, segundo Lourenço, o *des-cantor* do mundo moderno, o "Narciso do Egípto" também é o *des-cantor* do homem civilizado. Mas vale lembrar, pela última vez, que tanto Álvaro de Campos quanto o avatar de Almada só podem ser os descantores que são... cantando.

Para terminar, gostaria de desdobrar a imagem que utilizei no título do meu artigo. Peço ao leitor que imagine comigo a partitura, a estrutura composicional (no seu sentido musical do termo), do triádico *Orpheu* como um grande canto orquestral e orquestrado, como uma majestosa ode sinfônica que se desenrola no tempo e no papel. Essa ode é, em meio à orquestração geral da revista, o tema dominante, complexo e variado, que se desenvolve em estruturas tripartidas sucessivas: sua estrofe é, por um lado, a "Ode triunfal" do primeiro movimento, mas, por outro, também suas outras duas modulações amplificadas no segundo movimento, o "Manicure" e a "Ode marítima". Uma grande

estrofe em três partes, a que responde, no terceiro movimento, a antístrofe representada pela "Cena do ódio".

Todavia, essa grande ode ficou incompleta, infelizmente não há epodo. No entanto, gosto de poder imaginar que as páginas finais do *Orpheu* 3, as oito ou nove páginas que faltam nas provas tipográficas, seriam preenchidas por "A passagem das horas", de Álvaro de Campos, o poema que Pessoa teria elaborado a partir dos vários fragmentos que se conservaram, que estava já previsto desde o plano de Sá-Carneiro para o *Orpheu* 3, anunciado na carta de 31 de agosto de 1915, e que Almada, na sua já referida evocação dos 50 anos da revista, considera explicitamente colaboração do número (Cf. NEGREIROS, 2014, p. 106). Seria um epodo bastante adequado para a grande ode do *Orpheu*. E mais ainda, gosto de imaginar que a versão possível do poema contivesse aquele fragmento C da edição de Teresa Rita Lopes, aquele em que Campos, meio desorientado, depois de fazer, em *negativo*, uma espécie de balanço temporário da vida – dizendo, no passado, "Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei.../ Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos.../ Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti" (PESSOA, 2010, p. 185) –, convoca a noite, "senhora do luto infinito" (PESSOA, 2010, p. 188), para ser "frescor e alívio, ó noite, sobre a minha fronte..." (PESSOA, 2010, p. 189). Justamente aquela "Passagem das horas" que, numa nota manuscrita, Álvaro de Campos dedica a José de Almada Negreiros, acrescentando: "Almada-Negreiros: você não imagina como eu lhe agradeço o fato de você existir" (PESSOA, 2010, p. 535). Seria perfeito para a partitura do *Orpheu* que imagino. Não custa sonhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETO, J. O ano do *Orpheu* em Portugal. In: DIX, S. (org.). *1915 – O ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-China, 2015, p. 67-95.
- CABRAL, M. V. Os anos incendiários. Uma narrativa cruzada. In: DIX, S. (org.). *1915 – O ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-China, 2015, p. 37-52.
- EIRAS, P. Almada, Europa, 1915-1917. In: DIX, S. (org.). *1915 – O ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-China, 2015, p. 297-317.
- FRANÇA, J.-A. *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*. Lisboa: Bertrand, 1986.

- LOURENÇO, E. *Fernando Pessoa revisitado; leitura estruturante do drama em gente*. 2ª ed. Lisboa: Moraes, 1981.
- MARTINS, F. C. Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa. *Estranbar Pessoa*, Lisboa, n. 2, p. 137-145, out. 2015.
- (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.
- (ed.). *Orpheu*; edição facsimilada. 2ª ed. Lisboa: Contexto, 1994.
- NEGREIROS, J. A. Desgraçador. *Contemporânea*, Lisboa, 3ª série, n. 3, p. 108-109, jul.-out. 1926. Disponível em <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>>. Acesso em 19 fev. 2015.
- A scena do ódio. Separata de *Contemporânea*, Lisboa, n. 7, p. 1-8, jan. 1923. Disponível em <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>>. Acesso em 19 fev.2015.
- *Orpheu*: 1915-1965. In: MOISÉS, C. F. (ed.). *Orpheu: 1915-2015*; textos doutrinários e fortuna crítica (antologia). Campinas: Ed. da Unicamp, 2014, p. 95-125.
- *Poemas*. Ed. de F. C. Martins, L. M. Gaspar e M. P. dos Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- PESSOA, F. *Cartas*. Org. de R. Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Intr. de J. Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Pref., posf. e notas do destinatário. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- *Correspondência 1905-1922*. Org. de M. P. da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Ed. de T. R. Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- RUBIM, G. O próprio humano. Língua, nação e outras paragens no idioma de Almada Negreiros. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 185, p. 11-21, jan.-abr. 2014.
- SÁ-CARNEIRO, M. *Obra completa*. Intr. e org. de A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SAPEGA, E. W. *Ficções modernistas; um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Ministério da Educação/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- SARAIVA, A. *Os órfãos do Orpheu*. Porto: Fund. Eng. António de Almeida, 2015.

SENA, J. Almada Negreiros poeta – 1969. In: —. *Estudos de literatura portuguesa-II*. Ed. de M. Sena. Lisboa: Edições 70, 1988a, p. 231-250.

— . José de Almada Negreiros. In: —. *Estudos de literatura portuguesa-III*. Ed. de M. Sena. Lisboa: Edições 70, 1988b, p. 161-166.

— (ed.). *Líricas portuguesa*, 3ª série. Lisboa: Portugália, 1958.

SOARES, A. P. C. *Na linha de fogo: "A cena do ódio" (1915), de José de Almada Negreiros*. 2010. 116f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2010. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/4077>>. Acesso em: 15 fev. 2015.