

Orpheu: prosa, poesia e arte
Ensaio

Ricardo Daunt

Este livro é um recorte feito a navalha, de um trabalho mais vasto sobre o movimento do Orpheu¹. Como tal, concentra sua atenção sobretudo na produção que Sá-Carneiro, Pessoa, Almada-Negreiros e seus pares fizeram vir a lume nos dois números da revista de mesmo nome e, um pouco adiante, nas manifestações epigonais do grupo, logo após o passamento trágico do primeiro, em 1916.

Começamos imediatamente pelo número inaugural da revista *Orpheu*, que serviu de quartel-general e base de sustentação e divulgação do movimento -- e o faremos retomando a discussão sobre o editorial de Montalvor, que tem sido indevidamente relegado a plano de importância secundário, quando na verdade é, como concordará o leitor, muito revelador sobre a índole e propósitos do movimento órfico:

o que é propriamente revista em sua essência de vida e quotidiano, deixa-o de ser ORPHEU, para melhor se engalantar do seu título e propor-se.

E propondo-se, vincula o direito de em primeiro lugar se desassemelhar de outros meios, maneiras de formas de realizar arte, tendo por notável nosso volume de Beleza não ser incaracterístico ou fragmentado, como **literárias** que são essas duas formas de fazer revista ou jornal.

Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do: -- Exílio!

Bem propriamente, ORPHEU é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos.

A fotografia de geração, raça ou meio, com o seu mundo imediato de exibição a que frequentemente se chama literatura e é sumo do que para aí se intitula revista, com a variedade a inferiorizar pela igualdade de assuntos (artigo, seção ou momento) qualquer tentativa de arte -- deixa de existir no texto preocupado

¹ Refiro-me sobretudo ao trabalho *A audácia do tédio. Panorama estético do Orpheu em Portugal* (em 2 volumes e 3 tomos), tantas vezes anunciado na imprensa brasileira e estrangeira, mas que não foi publicado até o momento em que redijo estas linhas.

de ORPHEU.

Isto explica nossa ansiedade e nossa essência!

Esta linha de que se quer acercar em Beleza, ORPHEU necessita de vida e palpitação, e não é justo que se esterilize individual e isoladamente cada um que a sonhar nestas cousas de pensamento, lhes der orgulho, temperamento e esplendor -- mas pelo contrário se unam em seleção e a deem aos outros que, da mesma espécie, como raros e interiores que são, esperam ansiosos e sonham nalguma cousa que lhes falta, -- do que resulta uma procura estética de permutas: os que nos procuram e os que nós esperamos...

Bem representativos da sua estrutura, os que a formam em ORPHEU concorrerão a dentro do mesmo nível de competências para o mesmo ritmo em elevação, unidade e discreção, de onde dependerá a harmonia estética que será o tipo da sua especialidade.

E assim, esperançados seremos em ir a direito de alguns desejos de bom gosto e refinados propósitos em arte que isoladamente vivem para aí, certos que assinalamos como os primeiros que somos em nosso meio alguma cousa de louvável e tentamos por esta forma já revelar um sinal de seleção, os esforços do seu contentamento e carinho para com a realização da obra literária de ORPHEU².

No texto acima, destacamos as seguintes posições editoriais de Motalvor, na qualidade de editorialista, evidentemente falando em nome dos fundadores da revista:

1. *Orpheu* não pretende ser uma revista "em sua essência de vida e quotidiano" -- o que quer dizer isso? Basta que procuremos definir o que vem a ser uma revista: um periódico não diário, com linha editorial e corpo de colaboradores definidos, com uma estrutura de comando delineada, um conselho editorial, outro, administrativo, etc. Portanto, distanciando-se do padrão de uma revista, em se considerando a época em que é fundada, *Orpheu* mais se assemelha a uma tertúlia impressa, em que convidados os mais diversos participam.

2. *Orpheu* foge ao padrão de uma revista como a que apontamos acima, que nos parece, digamos, comum, burocratizada, e o faz para "melhor se engalantar de seu título e propor-se". Entendemos pelo que aí está dito, inicialmente, que *Orpheu* quer fazer jus a Orpheu (*sic*), ou seja, quer fazer jus ao empréstimo de um nome que é, como já vimos, o que identifica o poeta arquetípico. Em outras palavras, os fundadores da revista querem que a contribuição poética a ser publicada na revista não desmereça aquele que, também poeta (e cujo canto tem poder mágico, como se pode ler

²MONTALVOR, Luís de -- Introdução. *Orpheu*. Lisboa, Orpheu, ano 1, (1): 11-2, 1915.

no *Alceste* de Eurípedes), e **paradigma**, emprestou seu nome à publicação. Ambicionam os fundadores, ademais, que a revista, harmonizada com os valores implícitos nesse nome, melhor se *proponha*, ou, em outras palavras, melhor possa se apresentar (ao público).

3. A revista defende o direito de se "desassemelhar" dos modos e formas de realizar arte existentes, permitindo-se por conseguinte a originalidade. Repare-se que a originalidade não é condição *sine qua non* para a publicação, conquanto estabeleça como necessário que o conjunto de contributos ("volume de Beleza") não seja "incharacterístico ou fragmentado", ou seja, confundível (com outras manifestações não órficas), por vulgar, e não apresentado por inteiro.

4. *Orpheu* defende que suas intenções artísticas são "puras e raras"; informa que seu destino de Beleza é o do Exílio, e se identifica como um *espaço* destinado ao que denomina de "exílio de temperamentos de arte". Entendemos que pureza e raridade são atributos da estesia decadentista/symbolista, como já vimos -- e podemos acatar por ora, num sentido amplo e genérico -, que a estesia órfica de parte dos integrantes do movimento do Orpheu, como Cortes-Rodrigues, Guisado e o próprio Montalvor, faz coro com a daqueles poetas que, situando a poesia como objeto autônomo e desvinculado do contexto da realidade, têm justamente como intento poético *elaborar* a linguagem até um inalcançável estado-limite de pureza absoluta. E o fazem por intermédio de um exaustivo processo seletivo/combinatório de imagens, vocábulos, sons, metáforas, combinações, etc.

E quanto ao destino do exílio? É evidente que *exílio*, uma vez logrado, ambicionado da Beleza, como quer Montalvor, nada mais é que o poema, ou, a poesia, *lato sensu*, única realidade -- e destino -- possível para o poeta órfico.

5. *Orpheu* tem como pretensão, ainda, diz Montalvor, "formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte", ficando pois cristalino, com esta afirmação, que a direção da revista almeja não a colaboração intelectual eventual, episódica, mas reunir um grupo (número escolhido de revelações), surgido de um critério seletivo. Qual é esse critério? O estarem voltados para o fazer artístico (seu princípio aristocrático). De que modo? Tendo na própria revista "seu ideal esotérico" para o qual convirjam sentimentos e relacionamentos do grupo.

Na expressão "ideal esotérico", acima, parece-nos, aflora uma proposta editorial que pretende que a revista venha a ser uma via de duas mãos, aproximando temperamentos de arte diversos, como já foi dito acima, fa-

vorecendo assim o intercâmbio entre eles, mas também objetivando ser um foco de estimulação criadora. Isto fica ainda mais claro quando, adiante, Montalvor salienta que a revista necessita de vida e palpitação, e que não considera justo que se esterilize cada um que sonhar a Beleza, reafirmando a necessidade de uma união "em seleção", bem como apontando como resultado dessa **agregação dinâmica**, digamos, "uma procura estética de permutas".

6. Afirma ainda que "a fotografia de geração, raça ou meio" não interessa ao grupo, repudiando o exibicionismo, "a variedade a inferiorizar pela igualdade de assuntos (...) qualquer tentativa de arte".

7. Montalvor propõe para a formação de *Orpheu* que todos tenham o mesmo nível de competência, ou seja, propõe a não existência de hierarquias poéticas -, concorrendo cada colaborador "para o mesmo ritmo, em elevação, unidade e discrição, de onde dependerá a harmonia estética" da revista.

Entende-se portanto que tal nivelamento de competências não se extrai pura e simplesmente a partir de um nivelamento do contributo poético de cada um, mas é pressuposto da revista -- de modo que a harmonia no plano estético, de que fala o editorialista, embora não decorra diretamente de um consenso administrativo, por assim dizer, dele depende diretamente. Em outras palavras, o editorial de Montalvor deixa evidente que a revista ambiciona ser um **órgão colegiado aberto**. E mais: que só assim, numa gestão harmônica de individualidades socialmente compreendidas como tal, poderá *Orpheu* realizar a harmonia das individualidades estéticas.

8. Finalmente, *Orpheu* espera atingir um público leitor "de seleção", ou seja, "de bom gosto e refinados propósitos em arte", tornando transparente que o movimento órfico não visa granjear um acolhimento genérico, ao contrário, destina-se, para usar um chavão gasto, aos poucos apenas: destina-se àqueles que lograram desenvolver seu gosto de arte.

O editorial do primeiro número de *Orpheu* foi cumprido à risca? Sabemos que não. Pessoa e Sá-Carneiro, por razões que não pretendo aqui arguir, tomaram a trela e são mais responsáveis pelo sucesso e fracasso da revista do que os demais. O real perfil da revista saiu menos de uma prancheta calculista e objetiva, e mais do jogo de circunstâncias que aproxima pessoas com interesses comuns, em um meio acanhado e provinciano. Isto não importa. O que efetivamente importa é que o conte-

údo do editorial permite antever claramente que a revista *Orpheu* desde os primórdios pretendia se confundir inteiramente -- e de fato o fez -- com as propostas díspares, heterogêneas, dos indivíduos que se integraram a ela, de tal sorte que **a publicação era, lato sensu, o movimento do Orpheu**, independentemente de ter sido, como o foi, financiada pelo abastado pai de Mário de Sá-Carneiro, o que só teve real importância quando o mesmo deixou de fazê-lo e a revista aparentemente não tinha como prosseguir -- e independentemente de ter tido vida breve, obrigando o orfismo a *transbordar* para outras publicações, como *Exílio*, *Centauro*, e por último *Portugal Futurista*, que assinala o término, como veremos, desse movimento.

Outro fato que parece ter relevância no editorial assinado por Luís de Montalvor é a forma de gestão aberta da revista, que acabou por fazê-la se assemelhar administrativamente a outras centenas de revistas que com acanhada competência mercantil não lograram firmar uma imagem editorial, nem mesmo uma personalidade literária definida, evoluindo ao sabor de conveniências, mas que parece ter sido certa no caso da revista *Orpheu* uma vez que foi exitosa em canalizar informalmente uma produção intelectual despertada pelo novo, para que desse modo **tudo** o que viesse a ser publicado em *Orpheu* estivesse em sintonia com um espírito de mudança acima de qualquer barreira. Independentemente de um enquadramento em um critério qualquer, preestabelecido, de novidade. O novo em *Orpheu* era a somatória do novo de cada um.

Aqui, uma ressalva: a produção que denomo órfica, não principia com a revista. Em outros termos, as colaborações literárias e plásticas que *Orpheu* canaliza não são necessariamente adrede preparadas, mas de fatura anterior. Desse modo, quando falo em movimento órfico, estou me referindo a acontecimento que tem início com o número 1 da revista -- mas quando falo em produção órfica, estou frequentemente falando de uma produção literária ou plástica que abrange um período de tempo que precede o surgimento da revista.

Em seguida à "Introdução", que o leitor acaba de examinar comigo, assinada por Montalvor, aparecem poemas de Mário de Sá-Carneiro, de 1913, 1914 e 1915, enfeixados sob o nome de "Para os "Indícios de ouro". São eles: "Taciturno", "Salomé", "Certa voz na noite, ruivamente...", "Nossa Senhora de Paris", "16", "Distante melodia", "Vislumbre", "Su-

gestão", "7", "Ângulo", "A inigualável" e "Apoteose"³.

Boa parte desses poemas prolonga os estados dos versos de poemas da linhagem de "Dispersão", "Escavação", "Partida" e "Rodopio", como a insatisfação do presente, revelando a absoluta inadaptabilidade do sujeito ao mundo; a identidade desbaratada; a idealização do tempo; o motivo da ascensão e da viagem, esta última como sustentação do sonho, arrimo da evasão, e alimentadora do sentimento do estar em trânsito, arremedando assim a impossibilidade de o sujeito lírico identificar um permanecer possível e atraente no mundo que proximamente o circunda e toca de mais perto.

Vejamos o primeiro poema dessa série, "Taciturno", poema paúlico (ou paulista):

Há ouro marchetado em mim, a pedras raras,
Ouro sinistro em sons de bronzes medievais --
Joia profunda a minha Alma a luzes caras,
Cibório triangular de ritos infernais.

No meu mundo interior cerraram-se armaduras,
Capacetes de ferro esmagaram Princesas.
Toda uma estirpe real de herois d'Outras bravuras
Em mim se despojou dos seus brasões e presas.

Heráldicas-luar sobre ímpetos de rubro,
Humilhações a lis, desforços de brocado;
Basílicas de tédio, arneses de crispado,
Insígnias de Ilusão, troféus de jaspe e Outubro...

A ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido
Enferrujou -- embalde a tentarão descer...
Sobre fossos de Vago, ameias de inda-querer -
Manhãs de armas ainda em arraiais de olvido...

Percorro-me em salões sem janelas nem portas,
Longas salas de trono a espessas densidades,

³SÁ-CARNEIRO, Mário de -- 'Para os "Indícios de ouro"'. *Orpheu* (1): 15-25. A obra avulsa que tem o título *Indícios de ouro*, e que contém esses poemas acima indicados, além de outros, se seguiria a *Dispersão*, tendo sido publicada após a morte do poeta. Reúne a produção de 1915, 1914 e alguns poemas de 1913, que Sá-Carneiro não incluiu na antologia de versos anterior.

Onde os panos de Arrás são esgarçadas saudades,
E os divãs, em redor, ânsias lassas, absortas...

Há roxos fins de Império em meu renunciar --
Caprichos de cetim do meu desdém Astral...
Há exéquias de herois na minha dor feudal -
E os meus remorsos são terraços sobre o Mar...⁴

Acima presenciamos procedimentos notadamente paúlicos⁵, em muitos dos versos do poema acima, num desencadeamento por vezes interrompido não mais de estados de alma-paisagens, como em "[Pauis de roçarem (...)]", de Fernando Pessoa, mas de estados de alma-metáforas concreto-abstratas.

Assim, por exemplo, no auto-reconhecimento do sujeito lírico deparamos por duas vezes a menção a "ouro". "Marchetado", no verso de abertura, e em seguida "sinistro". Ouro primeiramente, trabalhado a pedras raras, e depois convertido em "sons de bronzes medievais", que no terceiro verso compreendemos ser "joia profunda", que por seu turno metaforiza "Alma", que é também definida como "cibório", *mas* de ritos infernais (ou seja, sem pureza). O que encontramos aqui? Encontramos uma sucessão de imagens poéticas, cada uma produto de uma metáfora aplicada ao problema que é justamente o desvelamento psicológico do sujeito. Por conseguinte temos aqui um procedimento sucedentista, embora não idêntico ao que Pessoa fizera uso.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico prossegue buscando reduzir seu conhecimento do mundo interior a imagens poéticas, valendo-se de planos semânticos que se sobrepõe, e onde cada plano é ocupado por uma metáfora concreto-abstrata que ilumina a interioridade do sujeito.

Assim, nessa estrofe, o sujeito lírico arrola "armaduras", "capacetes", "princesas", "herois", "brasões" -- que ao lado dos "bronzes medievais", sintagma encontrado na estrofe anterior, metaforizam uma época pregressa, heroica, diversa, que não encontra harmonia com a presente. Com efeito, "capacetes de ferro *esmagaram* Princesas" e "toda uma estirpe real [...] se *despojou* dos seus brasões e presas". A pompa e o brilho desapareceram, o amor foi esmagado.

⁴ *Id.* -- Taciturno. *Ibid.*, p. 15-6.

⁵ Os *ismos* órficos estão definidos no glossário que se encontra no anexo. Boa parte deles referidos nesta obra.

Nas estrofes seguintes, perdura o processo sucedentista de geração de imagens poéticas, estas resultantes da utilização de metáforas concreto-abstratas a iluminarem o sujeito e sua problemática.

O leitor poderá constatar que nesse poema a paisagem paúlca *stricto sensu* deixa de existir; que diferentemente do poema pessoano "[Pauis de roçarem (...)]" comparece nesses versos de Sá-Carneiro, diretamente, o signo metaforizante, que contagia o significado de *alma*, de interioridade.

Com efeito, o sujeito lírico, no restante do poema, encontra em seu mundo interior "humilhações a lis", "basílicas de tédio", "arneses de crispado", "insígnias de Ilusão", evidentes metáforas para salientarem um estado de espírito de angústia e depressão.

Adiante, constata que enferrujou "a ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido", (sentindo-se por conseguinte despossuído de seu passado) e -- na penúltima estrofe -- revela os contornos de sua interioridade, por assim dizer, como alguém que percorre um castelo, com "salões sem janelas nem portas, longas salas de trono [...] onde os panos de Arrás são esgarçadas saudades", etc..

Seu castelo já sem a ponte levadiça (posto que enferrujou), "sem janelas nem portas", evidencia que o sujeito lírico do poema se sente prisioneiro de si mesmo -- como também de uma saudade difusa ("longas salas de trono e espessas densidades, / onde os panos de Arrás são esgarçadas saudades").

Em síntese essa é a interpretação do enunciado do poema de Sá-Carneiro. E chegamos a ela sem a menor dificuldade, apesar de não podermos alojar no que se convencionou como interioridade do sujeito, que é uma pura abstração, algo que tenha corpo, como um brasão, um tapete, um trono, uma sala.

De modo diferente, no poema de Pessoa a paisagem crepuscular, conquanto contaminando o espírito do sujeito lírico e sendo contaminada haja vista que é um retrato de suas impressões, não deixa contudo de, a par disso, ser de fato, **também**, paisagem. A lógica do enunciado de "[Pauis de roçarem (...)]" assim o quer, de modo que acatamos a existência *real* do paul, *ouvimos* o dobre do sinos, *vemos* o louro trigo, etc. Tais referentes não desaparecem. Ao passo que em "Taciturno", a lógica do poema não nos permite recriar os referentes armaduras, basílicas, salões e divãs espalhados sobre uma determinada área nomeada pelo sujeito lírico do poema como sendo alma, mundo interior, ou *algo* semelhante, pois sabemos ser impossível isso; quando lemos o enunciado compreendemos que quando o sujeito lírico informa: "percorro-me em salões sem janelas

nem portas", apesar de imediatamente recriarmos em nossa mente um conjunto de grandes espaços edificados sem janelas ou portas, logo a seguir abandonamos o conceito, deixamos de lado esses referentes, pois compreendemos que a linguagem aí satisfaz exclusivamente uma função conotativa, (esvaziada que se encontra de sua função referencial). Dessa forma os signos "salões", "janelas" e "portas" são exclusivamente metafóricos. Contextualizá-los, portanto, significa explorar o sentido que se oculta na metáfora. Eis a grande diferença entre o paulismo de um e de outro poema.

Examinemos agora os versos de "Ângulo", escrito em setembro de 1914, quando Sá-Carneiro passava por Barcelona, vindo de Paris com destino a Lisboa.

Nesse poema, o processo paúlco do poema anterior se repete, seguindo a lógica que Sá-Carneiro concebeu e que acabamos de ver no poema "Taciturno", ou seja, aí também deparamos um sucedentismo lastreado na utilização de metáforas concreto-abstratas, apenas que em menor grau, por assim dizer. Mas a lógica é idêntica.

Aonde irei neste sem-fim perdido,
Neste mar ôco de certezas mortas? --
Fingidas, afinal, todas as portas
Que no dique julquei ter construído...

-- Barcaças dos meus ímpetos tigrados,
Que oceano vos dormiram de Segredo?
Partiste-vos, em alma ao roxo, a que rochedo?...

-- Ó nau de festa, ó ruiva de aventura
Onde, em champagne, a minha ânsia ia,
Quebraste-vos também ou, por ventura,
Fundeaste a Ouro em portos d'alquimia?...

.....
.....

Chegaram à baía os galeões
Com as sete Princesas que morreram.

Regatas de luar não se correram...
As bandeiras velaram-se, orações...

Detive-me na ponte, debruçado,
Mas a ponte era falsa -- e derradeira.
Segui no cais. O cais era abaulado,
Cais fingido sem mar à sua beira...

-- Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes
Que um outro, só metade, quer passar
Em miragens de falsos horizontes --
Um outro que eu não posso acorrentar...⁶

Se no último poema de Sá-Carneiro examinado presenciarmos o desvelamento do mundo interior caótico de um sujeito lírico em busca de identificação com um passado que parece ser no presente só estranhamento, em "Ângulo", o poeta, aproveitando-se de imagens náuticas, perscruta em tom pessimista seu futuro: "aonde irei neste sem-fim perdido, / neste mar oco de certezas mortas".

O cais, o porto, a viagem náutica são, como deve recordar o leitor, recorrentes na literatura portuguesa e no modernismo português em particular, quer como contraponto ao tempo heroico das descobertas e da expansão portuguesa, quer como metáfora da impossibilidade de partir, de se libertar, de conquista no plano pessoal, quando então, nessa acepção, frequente amiúde a lírica órfica.

Sá-Carneiro não foge ao esquema. Utiliza-o largamente em seus versos, encontrando novas formas de explorar o motivo da beira de cais, como nesse poema, onde o cais não traz promessas; é cais vazio de navios de partir; cais sem festa, ao qual cabe ainda o duro destino de receber galeões portadores de notícias de morte, ao invés de trazer promessas de vida⁷.

Nesses seus versos, a ponte, que deveria ligar, aproximar, unir pessoas, abrir caminho, projetar ambições, é "falsa", além de ser a derradeira de todas as pontes, bem como o "cais fingido" (como fingidas são todas as

⁶*Id.* -- Ângulo. *Ibid.*, p. 22-3.

⁷É de se notar, ainda, que o poeta, mantendo suas vinculações francas com o Simbolismo, faz uso de reticências para registrar o hiato temporal e anunciar, na quarta estrofe, a chegada dos galeões.

portas que veio a construir no dique). A esse cais falta até mesmo um mar que lhe dê sentido e utilidade.

É no descortinar de um horizonte sem esperança que deparamos o sujeito lírico. Este, contudo, se encontra dividido entre o **ângulo** que escolheu, pessimista, dominante em todo o poema, e o que uma parcela de si mesmo, diferenciada, e a que chama de *outro*, parece dar preferência.

Essa parcela, fragmento do *eu*, está vocacionada para aceitar as rédeas soltas do sonho, dele se alimentando, pois admite sua hipótese e se contenta com conceber "grandes pontes [...] [mesmo que] em miragens de falsos horizontes".

No entanto, a face que conjumina sonhos, não sendo a dominante, não é também a dominada -- e no embate entre os dois ângulos de ver a vida a unidade do sujeito lírico estremece e se biparte. Daí a impossibilidade enunciada no derradeiro verso do poema de o sujeito lírico acorrentar esse *outro* ao seu modo de ver, submetendo-o ao ângulo pessimista.

Poucos meses antes de haver escrito "Ângulo", Sá-Carneiro criava, em Paris, "Apoteose", poema que contudo é o último dessa seleção publicada no número inaugural de *Orpheu*.

Sá-Carneiro retoma, novamente, no primeiro verso, sua desiludida *marinha*, mas logo abandona pela terra pouco firme de uma desesperada ansiedade acicatada pelo passado desfeito:

Mastros quebrados, singro num mar d'Ouro
 Dormindo fogo, incerto, longemente...
 Tudo se me igualou num sonho rente,
 E em metade de mim hoje só moro...

São tristezas de bronze as que inda choro --
 Pilastras mortas, mármore ao Poente...
 Lagearam-se-me as ânsias brancamente
 Por claustros falsos onde nunca oro...

Desci de mim. Dobrei o manto d'Astro,
 Quebrei a taça de cristal e espanto,
 Talhei em sombra o Oiro do meu rastro...

Findei... Horas-platina... Olor-brocado...

Luar-ânsia... Luz-perdão... Orquídeas pranto...

... ..

-- Ó pântanos de Mim -- jardim estagnado...⁸

Novamente estamos face a uma maneira paúlca de fazer versos em que concorre, para a formulação de estados de alma, um conjunto de metáforas concreto-abstratas.

A *marinha* lírica vai colher o sujeito do poema à deriva, uma vez que seus mastros estão quebrados, o que significa que ele não está em condições de dirigir seu destino. Persiste nesse poema um esgotamento existencial próximo ao de um pesadelo infindo ("dormindo fogo, incerto, longemente...") -- e uma vez mais deparamos a fragmentação do *eu* ("em metade de mim hoje só moro..."), que se sente sucumbir ao recordar sua vida ("são tristezas de bronze as que inda choro").

A frialdade da pedra e o emparedamento metaforizam uma vez mais a carência de vida e o isolamento ("pilastras mortas, mármore ao Poente... / lagearam-se-me as ânsias brancamente / por claustros falsos onde nunca oro...").

Os versos do terceto do poema ilustram o sentido de depauperamento e desespero de um processo paroxístico de estranhamento ("descei de mim"), rejeição ("dobrei o manto d'Astro, / quebrei a taça de cristal e espanto") e olvido ("talhei em sombra o Oiro do meu rastro..."), que descanbará depois para o transe.

Observamos agora no dístico a existência de parelhas de signos, exceto no final da frase, quando o poeta suprime o hífen (por considerar desnecessário). Tais pares metafóricos, ou metáforas compostas, são uma fórmula eficaz de enunciação sintética -- pois, eliminando os conectivos de toda ordem, sugerem, no intersignificado de cada par, um sentimento-síntese inominável mas que presentimos como metáfora potencializada.

Cada um desses sentimentos-síntese, por sua vez, estão relacionados entre si a partir do verbo *findar* e *des-coordenados* pelo efeito supressivo/dispersivo das reticências que, calando, sugerem. Ademais, o retalhamento do discurso, além de favorecer as possibilidades de sugestão do signo poético, possibilita também uma impressão de desordenamento emotivo por parte do sujeito lírico em transe apoteótico.

⁸SÁ-CARNEIRO, Mário de -- Apoteose. *Op. cit.*, p. 24-5.

Poderíamos, sem o risco de empobrecer o efeito polissêmico do processo poético utilizado por Sá-Carneiro, e dessa forma favorecer múltiplas leituras do poema -- tomar "horas-platina" por momentos inefáveis; "olor-brocado" por intimidade doméstica; "luar-ânsia" por desejo; "luz-perdão" por harmonia refeita; "orquídeas pranto" por encontro amoroso; e as reticências, que atravessam o verso impronunciado adiante, tomemos como uma queda vertiginosa dos cumes da apoteose; uma queda no vazio da palavra, da experiência e da memória.

Para finalizar, notemos, todavia, ainda, o verso conclusivo, onde o sujeito lírico, quebrando o silêncio da linha anterior, clama aos "pântanos" de sua interioridade, nomeando-os "jardim estagnado". Nessa ambiência difusa, pastosa, rarefeita de oxigênio, de contornos indefinidos, do paul, é onde o sujeito lírico metaforicamente mergulhará. Paul interior, de dimensão existencial, está claro.

No poema visto acima, Sá-Carneiro levou quase ao limite as possibilidades do processo paúlico, ou sucedentista. Vejamos agora a participação de Ronald de Carvalho no número inaugural da revista *órfica*.

A contribuição do poeta brasileiro é constituída de cinco poemas: "A alma que passa", "Lâmpada noturna", "Torre ignota", "O elogio dos repxos" e "Reflexos (poema da Alma enferma)"⁹.

Nesses versos, Ronald de Carvalho realiza, genericamente falando, a passagem do Simbolismo/Decadentismo ao paulismo, fixando entre ambos um pontilhão. Sua lírica, por essa razão, transita entre o lado simbolista-decadentista e a outra margem, de onde espreita ora certo sensorialismo assemelhado ao de Sá-Carneiro, ora uma lírica intelectualizante de um Fernando Pessoa paúlico e pessimista.

De fato, se na primeira parte do poema "A alma que passa", intitulada 'Sentido', Ronald se aproxima de Sá-Carneiro -- e o faz mais pelos motivos que visita, do que por tentar um paulismo à maneira, na segunda parte, 'Legenda', se apresenta francamente decadente ("A vida é uma princesa dolorosa / no seu castelo de rubis e opalas, tangendo ao poente em harpa silenciosa / uma agonia de almas e de falas..."), ao passo que, ainda, na última, denominada 'Gênese', se imbuí de um intelectualismo exploratório, aparentado ao de Pessoa *ipse* e ao de Guisado.

Vejamos a primeira parte do poema.

⁹CARVALHO, Ronald de -- 'Poemas'. *Orpheu* (1): 29-34.

I -- Sentido

Fujo de mim como um perfume antigo
foge ondulante e vago de um missal
e julgo um alma estranha andar comigo,
dizendo adeus a uma aventura irreal.

Sou transparência, chama pálida, ânsia,
última nau que abandonou o cais.
No alvor das minhas mãos chora a distância
proas rachadas, longes de ouro, ideais...

Sonho meu corpo como de um ausente,
náufrago e exsurjo dentro da memória,
acordo num jardim convalescente,

vago perdido em outros num jardim,
e sinto no clarão da última glória
a sombra do que sou morrer em mim...¹⁰

Aí temos uma revisitação de motivos que já deparamos em Sá-Carneiro, como a fragmentação do ser e o estranhamento ("fujo de mim"; "julgo uma alma estranha andar comigo") , ao lado da exacerbação dos sentidos de modo que o sujeito lírico se imagina "transparência, chama pálida, ânsia" -- como se física e espiritualmente se diluísse no mundo.

Apaixona-o o movimento de evasão, a partida, a lírica do exílio para dentro, enfim, em que a "última nau que abandonou o cais" é uma metáfora da viagem dentro de si, bem como do desejo de se libertar, e se evadir para um mundo diverso do que o rodeia, num comportamento escapista que se repetirá inúmeras vezes entre os do Orpheu.

Igualmente, como em Sá-Carneiro, presenciamos um processo alucinatório dos sentidos em que estes, bem como a mente, se encontram espacialmente desligados do corpo, ("sonho meu corpo como de um ausente"). Assim, vagam como espíritos, enquanto o ser cai no desvanecimento ("sinto no clarão da última glória / a sombra do que sou morrer em mim...").

¹⁰*Id.* -- A alma que passa. *Ibid.*, p. 29-30. V.. p. 29.

Passemos agora diretamente à última parte do mesmo poema, em que, como sugerimos, Ronald de Carvalho pratica uma lírica mais cerebral, tangida por uma ambição metafísica de discernir.

III -- Gênese

Antes a alma que tenho andou perdida,
foi pedrouço a rolar pelo caminho,
topázio, opala, pérola esquecida
num bracelete real; foi caule e espinho,

bronze que a mão tocou, áurea jazida
por entre as ruínas de um país maninho,
e refletiu, fatal, o olhar da Vida
no corpo em sangue de um estranho vinho...

Foi casco medieval, foi lança e escudo,
foi luz lunar e errante lanterna,
e depois de exsurgir, triste de tudo

veio para chorar dentro em meu ser
a amarga maldição de ser eterna
e a dor de renascer quando eu morrer...¹¹

Nesse último trecho do poema, constatamos que A "alma", a que o poeta alude, tem os atributos da própria existência¹², amalhando vivências e sofrendo mudanças, como um ente viajante, apartado do sujeito, que regressa. Essa *alma* ronaldiana existe primeiramente sem destino ou objetivo ("foi pedrouço a rolar pelo caminho"); depois cambia e ganha experiências ("foi [...] topázio, opala, pérola esquecida num bracelete real"); para, após, se fixar ("foi caule") e ferir/brigar ("espinho"), etc., etc. -- e por fim, ainda, "chorar dentro" do ser o destino de viver sempre.

Vejamos, ainda de Ronald de Carvalho, o poema "O elogio nos repuxos", em que se reafirma o jaez simbolista do poeta:

¹¹*Ibid.*, p. 30.

¹²O mesmo se pode observar em "Reflexos", poema- fecho da participação única de Ronald de Carvalho no documento órfico em exame -- e cujos primeiros versos são os seguintes: "Minha alma treme como um lírio / dentro da água dos teus olhos -- / minha alma treme como um lírio, / com as mãos varadas por abrolhos". Cf. *ibid.* p. 33.

Dor dos repuxos ao Sol-pôr agonizando
 em plumas e marfins, em rosas de ouro e luz...
 Canto da água que desce em poeira, leve e brando,
 canto da água que sobe e onde o jardim transluz.

Dormem sinos na bruma -- a cinza tem afagos...
 Sombras de antigas naus, velas altas a arfar,
 passam em turbilhões pelo fundo dos lagos,
 (a aventura, a conquista, a ânsia eterna do mar!)

Repuxos a morrer sobre si mesmos, lentos --
 curvos leques a abrir e a fechar num adejo,
 -- mão vencida que vem de vãos incitamentos,
 mão nervosa que vai mais cheia de desejo...

Volúpia de fugir -- ser longe e ser distância,
 e tornar logo ao cais e de novo partir!
 Volúpia -- desejar e não possuir, ser ânsia...
 Repuxos a descer, repuxos a subir...

Não fixar emoções, volúpia de esquecer-las,
 Andar dentro de si perdido na memória...
 (Caçadores ideais de mundos e de estrelas --
 repuxos ao Sol-Pôr cheios de mágoa e glória...)

Dor dos repuxos ao crepúsculo cantando!
 desespero, alegria -- o lábio, a mão... e um beijo.
 Dor dos repuxos, dor sangrando, dor sonhando --
 Ir tocar a ilusão e morrer em desejo...¹³

Examinando a disposição dos motivos no poema, verificamos que o repuxo, e o entardecer, presentes no primeiro verso e descritos de modo impressionista, são o primeiro plano paisagístico. Do plano de fundo fazem parte, como espectros, naus, velas, lagos, mencionados na estrofe seguinte. A primeira estrofe e a terceira estrofes cuidam, assim, do plano

¹³*Ibid.*, p. 32.

imediatos. A segunda, do plano de fundo. E na última predomina um enunciado psicológico, não descritivo, onde por fim ressurge a imagem do repuxo, subindo e descendo.

Percebe-se aí claramente o predomínio de imagens simbolistas, tais como o entardecer, as tonalidades frias outonais, a sombra; os espectros, que nos fazem recordar a produção dos colaboradores da revista *A Águia*, e que se multiplicam sem justa definição no plano de fundo (que é também o plano do imaginário): "naus", "lagos", "velas". Notamos ainda um gosto por certo luxo extático ("plumas", "marfins") herdado da decadência -- e que contaminou a produção órfica e pré-órfica. Mas o cerne do poema vamos encontrar no "repuxo"¹⁴, metáfora da oscilação do sujeito lírico entre a ânsia e o abatimento.

De fato o repuxo é a única *realidade* do poema, além da presença do enunciante. Todo o resto pertence ao imaginário, ou, melhor, ao imaginado (no âmbito da *equação* sujeito-repuxo).

O que vemos então nesses versos de Ronald de Carvalho? Vemos sem dúvida um paulismo, mas a sequência de estados de alma-paisagens não está presente. No lugar dela temos a paisagem fixa, estimulando estados de alma conflitantes ("volúpia de fugir -- ser longe e ser distância, / e tornar logo no cais e de novo partir!"). Temos pois um **paulismo re-freado pela herança simbolista**, e que, por esse motivo, **se fixa numa imagem geradora central**, explorando sua tensão metafórica ao longo de todo o poema. Assim, no paulismo dos versos acima não vamos encontrar uma sucessividade de estados de alma-paisagens, como no paulismo à moda pessoana. Nem tampouco iremos encontrar um paulismo à Sá-Carneiro, ou seja, um paulismo lastreado na utilização de sucessivas metáforas concreto-abstratas. O que temos no poema de Ronald de Carvalho é um outro paulismo, que podemos chamar de **simbolismo-paulismo**. Eis aí outro *ismo* órfico, ou, melhor, programa de arte derivado.

Iremos examinar adiante "O marinheiro" (drama estático em um quadro), de Fernando Pessoa, e que também se insere no *corpus* órfico.

Do mesmo ano que "Na florestado alheamento" (1913), prolonga a experiência simbolista, mas os ares que prenunciam o Orpheu já circulam nesse texto metalinguístico.

¹⁴Clara Rocha entendeu bem a questão: "o fulcro do poema é o símbolo do repuxo -- representação da dualidade elevação/queda, variante do complexo de Ícaro em Mário de Sá-Carneiro e, dum modo mais geral, figuração da ilusão, do engano do mundo". Cf. ROCHA, Clara -- *Op. cit.*, p. 336.

Antes de destacar alguns trechos desse trabalho, será utilíssimo reproduzir um apontamento pessoano datado dessa época, e que nos orientará no exame de "O marinheiro".

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação -- isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação -- mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade¹⁵.

O texto acima é explícito quanto ao fato de Pessoa admitir como teatro uma encenação vazia de enredo e ação. Qualificando esse teatro do imobilismo como um teatro *lírico* -- e que diversamente do teatro convencional (onde atores fingem personagens que *ficcionalizam*, por sua vez, figuras de realidade, paradoxalmente dando a impressão de uma realidade¹⁶), produz "momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade"

¹⁵PESSOA, Fernando -- "[Teatro estático]". Em sua: *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo, Cultrix-Edusp, 1988, (sel. e introd. de Maussaud Moisés), p. 131.

¹⁶Os personagens dramáticos, conquanto possam nos dar a ilusão de realidade, de vida, são figuras dramáticas e fictícias. "Sendo criadas pelo diálogo puro, são exclusivamente constituídas como sujeitos de enunciação. Não obstante, elas são, e a ficção dramática também, distintas do sistema assertivo de linguagem, o que poderia parecer paradoxal. Mas este paradoxo é resolvido quando se evoca a prova de que todo enunciado é enunciado de realidade por força de um sujeito-de-enunciação 'autêntico', ou seja, real. O enunciado de um sujeito-de-enunciação fictício é um enunciado de realidade fictício. Isso seria uma verificação tautológica se não fosse pela falta do critério que constitui o enunciado de realidade: a polaridade sujeito-objeto. Não podemos dizer de uma pessoa fictícia, que é 'constituída por frases', que ela esteja externando um enunciado subjetivo ou objetivo, e não podemos verificar o seu enunciado. Aqui entre em relevo novamente a diferença categórica entre uma conexão funcional e uma relacional. A fala dos personagens fictícios não é outra coisa senão elementos de sua configuração, de sua natureza tal e não outra; é válido para a ficção dramática como para a épica que, no seu âmbito, a polaridade de sujeito-objeto [de enunciação] deixa de imperar assim como o tempo e o espaço, *i.e.*, os componentes da realidade mesma, embora a figura dramática [...] possa representar com maior intensidade do que a épica, a ilusão de realidade, da vida.

A estrutura do personagem dramático revela-se melhor ainda quando analisamos o segundo aspecto da fórmula dramática, *que o personagem se torna palavra*. É apenas vendo deste ângulo que aparece a duplicidade de sua forma existencial, mostrando-se inteiri-

-- Pessoa avança alguns passos sobre a rota que o movimento simbolista percorreu na busca de ajustar seus postulados à arte de encenação.

É evidente que tais considerações pessoais têm como objetivo iluminar alguns conceitos que ou nortearam a realização de "O marinheiro", ou, diferentemente, resultaram de sua elaboração. Assim, ao examinarmos esse texto, poderemos, com Pessoa, tomá-lo como um drama, embora descarnado dessa *realidade* do teatro convencional. Vamos a ele.

O drama "O marinheiro" se passa em um quarto de formato circular "num castelo antigo", em que se encontram uma donzela de branco deitada em um caixão sobre uma eça e três outras donzelas que estão junto a uma janela de onde se avistam dois montes ao longe e um trecho de mar¹⁷. O ambiente está iluminado por tochas.

A primeira veladora se pronuncia. E seu pronunciamento é extremamente sugestivo. Ela diz: " -- Ainda não deu hora nenhuma". O evidente oxímoro aponta imediatamente para a desrealização do ambiente, bem como delas próprias, veladoras. Tal hipótese logo se confirma. Diz uma delas: " -- Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre **falso...**" E a outra responde: " -- Não, não falemos disso. De resto, fomos nós **alguma cousa?**" (negritos meus), enquanto a primeira retruca:

" -- Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, porque se dá qualquer cousa?..."¹⁸

E um pouco mais adiante, após uma pausa, a segunda veladora reforça a impressão de que não se configura como personagem dramática *real*, mas é pura enunciação: " -- Todo este país é muito triste...Aquele onde eu vivi outrora era menos triste [...] Não sei se era feliz. **Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse**" (negritos meus)¹⁹.

Adiante, a primeira veladora pergunta: " -- Não dizíamos nós que ía-

ramente em seu caráter fragmentário, que o distingue por um lado da realidade, por ser ficção, e por outro do personagem épico, por ser ficção dramática". Cf. HAMBURGER, Käte -- *A lógica da criação literária*. Trad. bras., São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 143.

¹⁷Cf. *id.* -- O marinheiro (drama estático em um quadro). *Orpheu*. 2. reed., Lisboa, Ática, (1): 35-55, 1971, p. 51.

¹⁸Cf. *ibid.*, p. 37.

¹⁹*Ibid.*, p. 38.

mos contar o nosso passado?". E a segunda responde: " -- Não, não dizíamos". O que sugere que os *diálogos* mantidos até este instante são como que ecos de uma imaginação -- ou, melhor, uma ficcionalização do processo imaginativo. Neste momento a terceira veladora pergunta: " -- Porque não haverá relógio neste quarto?". E a segunda veladora responde: " -- Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso [...] Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?"²⁰

E o que seria nesse contexto o significado de um relógio na parede? Certamente significaria a presença da dimensão temporal e, por isso, um elo com a *realidade*.

As três veladoras, mais adiante, discutem sobre a sugestão da segunda, de contarem contos:

Segunda. -- Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... **Só viver é que faz mal... Não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes...** [...] Mas o passado -- por que não falamos nós dele?

Primeira. -- Decidimos não o fazer...Breve raiará o dia e arrependermos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... [...] Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... sinto-o envolver-me como a uma névoa... Ah, falai, falai!...²¹ (negritos meus)

Tomando como uma das possíveis *leituras* desse drama a hipótese de as veladoras serem meras concepções do marinheiro, vemos que elas não têm passado, não dispõem de uma memória existencial, daí temerem o confronto com a vida *real* ("Só viver é que faz mal... Não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes...").

Ademais, vivem tão-somente o sonho, de modo que seu temor ao dia se fundamenta no medo de uma suspensão desse sonhar ("Com a luz os sonhos adormecem..."), e que equivaleria tanto a um aniquilamento pelo silêncio -- uma vez que sonhar e enunciar são uma coisa só -- como também a uma destruição do fluxo de imagens oníricas que cada veladora é, em suma.

As veladoras parecem viver, nessa leitura que realizamos provisoria-

²⁰*Ibid.*, p. 39.

²¹*Ibid.*, p. 38-9.

mente, na dimensão e no âmbito do processo enunciativo fictício dramático: Diz uma delas: " -- Fito-vos a ambas e não vos vejo logo...". Diz outra: " -- As vossas frases lembram-me a minha alma..."

Segunda. -- É talvez por não serem **verdadeiras**... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que m'as está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar [...].

[...]

Terceira. -- O que eu era outrora já não se lembra de quem sou...²²

Eis que a segunda veladora decide contar seu sonho, sonho "à beira-mar"²³, e em que aparece pela primeira vez o marinheiro:

Segunda. -- Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que naufrago, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país, com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas, e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria [...]"²⁴.

Numa das *leituras* desse drama Pessoaano, o marinheiro é literalmente um produto do sonho de uma veladora. Ocorre que no sonho da veladora o marinheiro sonha também, de modo que a veladora conta um sonho que nasce de outro sonho.

E o que sonhava o marinheiro? A segunda veladora assim responde: "durante anos e anos, dia a dia o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível..."²⁵

E mais adiante:

²²Cf. *ibid.*, p. 41-3.

²³Cf. *ibid.* p. 44.

²⁴*Ibid.*, p. 45.

²⁵*Ibid.*, p. 46.

Segunda. -- (*mais baixo, numa voz muito lenta*)- Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma [...]. Depois viajava, recordado, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior...²⁶

O marinheiro sonhado pela segunda veladora à dada altura do sonho cansou-se de sonhar a pátria ideal; "quis então recordar a sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... [...] Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara...[...]"²⁷. Acontece que um dado dia surge na ilha, em que o marinheiro habitava, um barco, mas "não estava lá [na ilha] o marinheiro"²⁸.

Diz a terceira veladora: "talvez tivesse regressado à pátria... Mas a qual?"²⁹

Após uma pausa, deparamos o seguinte diálogo:

Terceira. -- Será absolutamente necessário, mesmo dentro de vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?

Segunda. -- Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário³⁰.

A primeira veladora interpõe em dado momento: "não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?..."

O dia já chegou adverte uma delas. Até que após uma pausa, diz a segunda veladora:

Segunda. -- Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...

²⁶*Ibid.*, p. 47.

²⁷*Ibid.*, p. 48.

²⁸*Ibid.*, p. 49.

²⁹*Ibid.*, p. 49.

³⁰*Ibid.*, p. 49.

Primeira. -- Não sei. Não sei como se é da vida...[...]

Segunda. -- [...] É tão estanho estar a viver... [...]

[...]

Segunda. -- [...] Porque não será a única cousa real nisto tudo o marinhheiro, e **nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?**...³¹ (itálicos meus)

Tomando-se esta nova *hipótese de verdade* do texto, qual seja, a de o marinhheiro haver congeminado as veladoras e tudo o mais, este se confundirá, inevitavelmente, com o *poietes*, o vate, que instaura a realidade -- literária ou poética, bem entendido, através da palavra.

Pergunta: de que modo um marinhheiro e um poeta guardam semelhança? O marinhheiro empreende viagem pelos mares, colhendo relações, experiências, que traduzem e revelam o sentido do mundo. O poeta acerca-se da realidade, buscando compreender-lhe os mistérios; nessa transfusão nasce a palavra poética, que por seu turno ilumina o sentido da vida³².

Esse marinhheiro/vate, como já sabemos, congeminava um país utópico, para viver sua vida ideal. Mas em dado momento cansa-se de sonhar, voltando suas vistas para a pátria verdadeira, dando-se conta, porém, que esta não existia para ele -- o que é consequência de a realidade de seu país real não haver cambiado na direção de sua utopia, permanecendo a mesma de antes.

É notório que essa impossibilidade de a pátria de verdade existir para o poeta se explica pelo abismo existente entre a realidade, insatisfatória, e a imaginação poética, que o drama registra metalinguisticamente.

E a figura feminina no caixão? Vejamos o que a terceira veladora diz:

Terceira. -- Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se... Porque não choramos nós? Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... Ela de que sonharia?...³³

E a primeira intercede: "falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já

³¹*Ibid.*, p. 51.

³²Não fosse a personagem Orfeu também um viajante -- que parte para o Hades para resgatar Eurídice da morte (silêncio poético); não fosse, ainda, esta mesma personagem, encarnação do poeta, um membro da tripulação de Jasão e que como expedicionário/marinhheiro deste pelejou pelo velocino de ouro.

³³PESSOA, Fernando -- O marinhheiro (drama estático em um quadro). *Op. cit.*, p. 50-1.

sabe para que servem os sonhos"³⁴.

Relativiza-se também, aqui, a *verdade* sobre a jovem velada, que ouve *apesar* de morta -- ou, justamente porque está viva, aparecendo morta somente, exclusivamente no espaço do sonho; ou, ainda, porque não pode ser (morta ou viva), porque é não-ser: sonho, também.

E as veladoras? São também elas espécies de parcas, dobando, manipulando, cortando o fio da vida no círculo que formam ao redor da eça, sobre o qual uma rapariga viva/morta se estende?

Vemos portanto que nesse drama pessoano **nada é definitivamente alguma coisa**. A veladora sonha o marinheiro; o marinheiro sonha as veladoras; a veladora sonha que o marinheiro sonha sonhos, e daí por diante...

Com esse expediente, a verdade se relativiza, uma vez que veladoras, marinheiro, morta/viva são e não são o que parecem em um momento ser; desestabilizam-se as referências, para que o imaginário se construa com o imaginário, o irreal com o irreal, como já se disse em outro momento deste trabalho.

No desfecho do drama, deparamos o seguinte:

Terceira. -- (numa voz muito lenta e apagada). -- Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

Segunda. -- Porque é que mo perguntais? Porque eu o disse? Não, não acredito...³⁵

Prolatada a última frase, acima,

um galo canta. A luz, como que subitamente aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras.

Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.³⁶

³⁴*Ibid.*, p. 51.

³⁵*Ibid.*, p. 55.

³⁶*Ibid.*, p. 55.

A realidade, que espreita o sonho desde o surgimento do dia (revelação, vigília, consciência), se impõe, finalmente.

Esse trabalho de Fernando Pessoa, francamente pessimista, é considerado um exemplo de **sensacionismo**. Este, por sua vez, tem sido tratado frequentemente pelos intérpretes do movimento modernista português como um *ismo* órfico, o que não parece satisfatório, até porque **o sensacionismo, em virtude de sua amplitude e generalidade, não se definir como um programa de arte**, podendo ser examinado apenas como uma atitude estética que se dilui, ou reage em/com outros *ismos*, nada mais que isso. Como alega Pessoa, em benefício do que acabamos de dizer, "dos princípios sobre que assentava o Sensacionismo -- mau grado, é claro, **ele não assentar em princípio nenhum** [*sic*] -- é o da expressão ser condicionada pela emoção a exprimir" (negritos meus)³⁷.

O sensacionismo possui um mote, ou vários, tendo em vista, como facilmente já se percebe, que Pessoa desenvolveu-o ao sabor muito peculiar de sua pena inventiva e criticista. Este mote é o seguinte: **a base de toda arte é a sensação**. Esta, por sua vez, para o poeta sensacionista, é a única realidade³⁸.

O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela vida; pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noialler e Kipling³⁹.

Em outra passagem, Fernando Pessoa dirá, mais uma vez em benefício de um não-enquadramento do sensacionismo como programa:

se o Sensacionismo é esta coisa liberal, ampla, acolhedora (..) em que é que não é errado (porque não o é) [...] considerar como tipicamente Sensacionista [...] a maioria das composições de Orpheu (..)?⁴⁰

³⁷Id. -- "[Sensacionismo -- 1]". Em sua: *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo, Cultrix-Edusp, 1988, (sel. e introd. de Maussaud Moisés), p.241-7. Ver p. 244.

³⁸Id. -- "[Sensacionismo -- 5]". *Ibid.*, p. 251-2. Ver p. 251.

³⁹Id. -- "[Esboço duma resposta a um inquérito literário, organizado por Eurico de Seabra, em 31 de abril de 1916]". Em sua: *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa. Ática, s.d., p. 123-6. Ver p. 126.

⁴⁰*Ibid.*, p. 163.

Sendo assim uma farda estética que *veste* todos os órficos, e cada um deles, com suas diferenças gritantes, como temos presenciado até aqui, em que medida chamar um poema de sensacionista esclarece a lógica interna do poema, que em suma é o que nos informa sobre a adoção de um programa de arte por parte do artista?

Veremos, contudo, o sensacionismo articulado a um algum programa de arte, como é o caso do **sensacionismo-futurismo** do heterônimo pessoano Álvaro de Campos.

Por outro lado, convém registrar, ainda, que toda vez que utilizarmos a expressão **sensacionismo** com respeito a um ou outro poema estaremos tratando de um traço estético, não de um *ismo*, a despeito de Fernando Pessoa haver produzido prosa variada sobre a matéria. No entanto, o conjunto de conceitos expressos nesses textos, é bom que se frise uma vez mais, por não sustentar uma qualquer compromisso estético tangível e determinante para o arcabouço lógico da mensagem lírica, deve ser examinado com precaução redobrada⁴¹.

Tais textos, ao lado de outros estreitamente ligados ao movimento órfico, serão objeto ulterior de nossa atenção.

Convém, de outra parte, consignar que a criação crítica dos mentores do Orpheu -- em que as teses sobre o sensacionismo são um bom exemplo (apesar de o movimento sensacionista não ficar adstrito a Portugal, como já afirmei) --, criação esta construída a partir de duas vertentes: a da crítica à tradição através de uma deliberada vocação inovadora, revolucionária e a da crítica ensaística, encantatória, visionária, faz parte de uma atitude da modernidade que poderíamos denominar de **hipercriticismo**, sopro derradeiro do período romântico, que viu o desaparecimento das escolas estéticas para dar lugar ao temperamento individual.

O hipercriticismo nasce como uma demanda do temperamento individual do artista moderno, ávido por realizar sua despersonalização artística

⁴¹ A nomenclatura da grande maioria dos programas congeminados no Orpheu está intimamente ligada às propostas do empirismo radical e do pragmatismo do filósofo e psicólogo William James, como por exemplo o sensacionismo (sensacionalismo, para James), o interseccionismo e o simultaneísmo, cada um destes últimos originados de noções defendidas pelo filósofo com respeito ao processo cerebral, às relações conjuntivas, aos sentimentos de relações, etc. Para um exame mais minucioso dessa questão remeto o leitor para meu ensaio denominado “As raízes mais profundas do movimento do Orpheu”, publicado em algumas revistas eletrônicas. Cf. *e. g.* A audácia do tédio -- sobre algumas raízes profundas do movimento do Orpheu. Triplov. Lisboa, s. n., 2005.

URL: www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/orpheu/prefacio.htm. *Passim*.

e salvaguardar sua imaginação.

No caso do movimento do *Orpheu*, especificamente, o hipercriticismo ganha um matiz especial: o **fingimento crítico**, do qual Pessoa será o expoente máximo, e que se caracterizará por um jogo oportunista de sedução e convencimento intelectual do leitor. A este jogo intelectual irei chamar, doravante, de **hipercriticismo fingido órfico**.

Feito o parêntesis, continuemos examinando o número que inaugura a revista *Orpheu*. Nele iremos encontrar, agora, a colaboração de Alfredo Pedro Guisado: 'Treze sonetos'. São eles: "Adormecida", "Sonho egípcio", "Pagão", "Ver-te", "Princesa louca", "Mãos de cega", "Esquecendo", "Salomé", "Morte de Salomé", "Recordando" e "Ante Deus"⁴².

Guisado sustenta os temas sentimentais órficos que vimos examinando até aqui, como a partição alma-ser, de modo a destacar a sensibilidade do sujeito lírico e a busca da unidade do ser, perdida e/ou dispersa no mundo. A atmosfera de seus poemas é a do sonho simbolista ou a da imobilidade decadente, de tal sorte que poderíamos dizer que o poeta desenvolve um paulismo híbrido com lastro na fortuna decadente, que ora abraça o conceitualismo de Fernando Pessoa, ora o sensualismo nevrótico e patético de Sá-Carneiro.

Vejamos o primeiro poema da série: "Adormecida".

As tuas mãos dormiam na lagoa incenso.
E pelas alamedas destruídas, loucas,
Desceu-se em mim minha alma a procurar as bocas
Que me rezaram Ser sobre o teu manto extenso.

Vagamente desceu sobre o silêncio, a arfar,
Combatendo de luz, a esvoaçar no ataque...
E de noite caiu Egito em meu olhar,
Nos teus braços em cruz, sepulcros em Karnak.

Bocas de Faraós rezam múmias cansadas...
Tebas em mim fenece em bronze de toadas,
Apagando-se em cinza em lâmpadas sombrias.

E tu adormecida há tanto tempo, em pranto.
Os cisnes na lagoa embranqueceram tanto,

⁴²GUISADO, Alfredo Pedro -- 'Treze sonetos'. *Orpheu* (1): 59-67.

Que se esqueceram Cor nas tuas mãos esguias.⁴³

Neste soneto, encontramos um Guisado explorando procedimentos paúlicos semelhantes aos que Sá-Carneiro desenvolveu em "Apoteose", que vimos algumas páginas atrás, ou seja, lastreado com metáforas abstrato-concretas.

Com efeito, já na primeira estrofe de "Adormecida", deparamos os sintagmas "lagoa incenso", "alamedas destruídas". Nenhum deles nos remete para o conceito respectivo de lagoa (ou incenso) e alameda -- configurando-se como metáforas abstrato-concretas, com a finalidade de fixar um contraste entre a provável figura egípcia reproduzida na tampa de uma caixa mortuária, em sua mortal imobilidade, e o estado de espírito do sujeito do poema em febril agitação ("pelas alamedas destruídas, loucas, / desceu-se em mim minha alma a procurar as bocas"). Nessa linha de raciocínio "lagoa" quer significar placidez -- e "alamedas destruídas, loucas" sugerem o caminho que o *eu* do poema percorreu, ou seja, indiciam uma dominante de seu temperamento que condicionou seu passado.

A "alma", proveniente de "alamedas destruídas", desce sobre o silêncio da tumba, como se retornasse ao tempo do antigo Egito ("e de noite caiu Egito em meu olhar") e reencontrasse a morta -- apenas adormecida.

O tema, que aqui encontramos, da migração anímica, é um traço romântico tardio; em Guisado, recebeu o sopro decadente-simbolista e se renovou.

É importante destacar ainda a absorção que o poeta realiza dos ritmos simbolistas e talvez ainda a influência de Pessanha em seus versos.

A despeito da semelhança evidente com o paulismo de Sá-Carneiro, falta em Guisado, ao menos neste poema, o desencadeamento de estados de alma-metáforas abstrato-concretas, presente naquele. É que, tal como Ronald de Carvalho, **Guisado se socorre de uma imagem geradora central**, como dissemos anteriormente, explorando-a do começo ao fim do poema, daí que "Adormecida" é mais um exemplar da lírica simbolista-paúlica.

Vejamos outro poema do autor: "Esquecendo".

Os lagos dormem cisnes na alameda
E as portas do palácio estão fechadas.

⁴³*Id.* -- Adormecida. *Ibid.*, p. 59.

As folhas a cair, rezando seda,
 Sonham paisagens mortas, afastadas...

Essas paisagens foram tuas aias.
 Flautas ao longe foram teus sentidos.
 E as tuas mãos ao desfilar vestidos
 Dormiram franjas em doiradas saias.

A tua Sombra o seu olhar perdeu...
 Não sei se não serás um gesto meu,
 Um gesto de meus dedos longos, frios...

Não sei quem és... Meus olhos esquecidos
 Sentem-te em mim, dormir nos meus sentidos...
 Meus sentidos, arcadas sobre rios...⁴⁴

Aqui, diferentemente do último poema, estamos frente a uma sucessividade de estados de alma-paisagens à maneira pessoana, como podemos apreender sem dificuldade da lógica desse soneto, que visita o motivo órfico do estranhamento e do desdobramento do *eu*.

Nele, o sujeito do poema se dirige a um *tu* ("essas paisagens foram **tuas** aias"; "flautas ao longe foram **teus** sentidos / e as **tuas** mãos ao desfilar vestidos dormiram franjas", etc.). A este *tu*, o sujeito lírico do poema diz: "não sei se não serás um gesto meu, / um gesto de meus dedos longos, frios". E mais adiante: "não sei quem és..." Para no final afirmar: "meus olhos esquecidos / sentem-te em mim, dormir nos meus sentidos... Meus sentidos, arcadas sobre rios..."

Vemos nesse poema um movimento duplo, por assim dizer, do *eu* que se desdobra em um *tu* convertido em uma alteridade em visita ao passado esquecido, passado este cheio de nostalgia como os lagos com cisnes; talvez obscuro como um palácio fechado e inexpugnável; com as flautas ao longe, etc. -- passado que é, em suma, o do sujeito do enunciado -- e um movimento diverso, que parte de uma evocação de um *tu* ausente, recordado através da enunciação paúlca, através da sucessividade das paisagens. Este *tu* se se converte, pois em uma sensação presentificada do *eu* enunciante. Este *tu* é um *eu* recordado.

Nesses versos de Alfredo Pedro Guisado, em ambos os movimentos

⁴⁴*Id.* -- Esquecendo. *Ibid.*, p. 63-4.

sugeridos acima, a paisagem serviu para ilustrar/desenhar/construir os estados de alma postos em complexo relevo. Sem a presença de uma imagem geradora central, como no paulismo de Ronald de Carvalho, mas, ao contrário, como vimos, elaborando sobre o procedimento fílmico e sucessivo do paulismo os correlatos estados de alma, Guisado, nesse poema, se aproxima do paulismo pessoano.

'Frisos' é o nome do conjunto de colaborações de José de Almada-Negreiros para o número de abertura de *Orpheu*. Inclui: "Ciumes", "O eco", "Sèvres partido", "Mima Fataxa", "A sombra", "A sesta", "Ruínas", "Primavera", "A taça de chá", todos prosa poética -- e mais: "Canção da saudade", "Trevas" e "Canção"⁴⁵, poemas em prosa. Todo o conjunto de 'Frisos' sugere um autor miniloquente, contraponto do Almada explosivo e arrebatado de seus manifestos.

Vejamos "Sèvres partido", prosa simultaneísta:

a amazona negra era bela como o sol e triste como o luar, e ninguém acredita mas era pastora de galgas. Figura negra muito esguia, cipreste procurando vagas na margem do caminho.

Nas manhãs de outono, frias como os degraus do tanque, era ela quem largava às galgas a lebre cinzenta, e a que a filasse já sabia com quem dormia a sesta. E as galgas já nem dormiam bem noutra almofada.

Sobre a relva, na sombra arrendilhada das folhas amarelecidas dos plátanos onde os repuxos do tanque cuspiam lágrimas de vidro, a Amazona negra sonhava o seu Príncipe encantado e a galga do dia dormia quieta, estendido o focinho no ventre d'Ela.

Uma manhã mais turva as galgas todas voltaram tristes, de focinhos pendidos -- e nenhuma para dormir a sesta!

Uma flauta triste vinha de viagem pelo caminho; chorava de seguida imensas canções de choros e tinha acompanhamentos funéreos de guisalhadas surdas.

Calou-se a flauta, um cipreste distante gemia baixinho as dores da tatuagem que lhe iam abrindo no peito. O pastor lembrava ali o nome do seu Bem. Pendia-lhe da cinta uma lebre cinzenta e a funda torcida.

As galgas como setas deixaram nu o caminho. E as guisalhadas...⁴⁶.

⁴⁵ALMADA-NEGREIROS, José de -- 'Frisos'. *Ibid.* p. 71-82.

⁴⁶*Id.* -- Sèvres partido. *Ibid.*, p. 72-73.

Esta prosa almadiana é um pequeno *puzzle* imaginado a partir de um prato de Sèvres quebrado⁴⁷, de forma que o estático (do quadro) ganha movimento (na ficção). O simultaneísmo órfico evidencia-se pela sobreposição da amazona ao cipreste, que por sua vez sendo, no início do conto, um símile da amazona é também, simultaneamente, um cipreste tatuado ao final. Do mesmo modo o pastor é também o príncipe sonhado pela amazona. O plano do imaginado pela personagem é transferido para o plano da narração.

Encontramos ainda nesse *conto* instantâneo de Almada a presença essencialmente órfica do repuxo que, como já se apontou aqui, metaforiza a ilusão, a desilusão e o desencanto do mundo. Sugestiva portanto é a estação escolhida para o micropainel em movimento: o outono. É nesse estágio de recolhimento da natureza que a amazona concebe o sonho de seu príncipe encantado, enquanto o repuxo (que já sabemos representa seu desencanto) cuspiu "lágrimas de vidro". Desse véu aquático e cortante de dor, brota o príncipe/pastor. A figura masculina com a caça na ilharga configura uma troca de papel. A amazona realiza seu sonho, mas entrega seu território de caça ao homem.

Essa prosa de Almada tendo por inspiração um objeto pintado, no caso um prato, irá se repetir em 'Frisos'. No poema prosaico "A taça de chá"⁴⁸, o autor recorrerá ao mesmo expediente, dando vida interseccional às figuras que decoram uma xícara⁴⁹.

Armando Cortes-Rodrigues, com quem Pessoa manteve uma longa correspondência que principia às portas do Orpheu e vai até a década de 20⁵⁰, foi, deste, um interlocutor atento, partilhando, por exemplo, dos projetos pessoais, como *O livro do desassossego*, a descoberta do inter-

⁴⁷Por que o Sèvres está partido? Porque o desenvolvimento da história (e o desenlace) desfazem o arranjo no fundo do prato, rompendo a ordem inicialmente proposta.

⁴⁸ALMADA-NEGREIROS, José de -- A taça de chá. *Orpheu* (1): 82.

⁴⁹É de lembrar que o polígrafo José de Almada-Negreiros encetou sua carreira como caricaturista, interrompendo-a para se dedicar, na fase órfica, ao **interseccionismo**, ao **sensacionismo-futurismo**, ao **satânico** (estes últimos, novos ismos órficos, como veremos mais adiante,) e à prosa ensaística de intervenção, estando nesse período sempre ligado ao texto, e pondo de lado o pincel, que retomará na década de 20. Dessa perspectiva, explica-se a atração compensatória do pintor-poeta pela reflexão intersemiótica. Como nesse caso, em que seu trabalho parte de uma pré-existente matriz plástica da qual extrai o tecido literário em dinâmica simultaneísta.

⁵⁰Cf. PESSOA, Fernando -- *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues*. Lisboa, Confluência, s.d.

seccionismo, a edição do terceiro número de *Orpheu*, a idealização de uma antologia do interseccionismo para o pós-guerra e o pensamento estético-programático de Fernando Pessoa, além de suas opiniões, sempre entusiasmadas e enaltecidas, sobre a produção corrente de Sá-Carneiro.

Não obstante isso, Cortes-Rodrigues mantinha-se ainda relativamente fiel ao decadentismo, de sorte que reconhecemos no primeiro poema da série ⁵¹, produzido em 1914, e que fez publicar no número 1 de *Orpheu*, a forte presença do padrão decadente-simbolista, com predominância decadente, fundido à já conhecida plataforma paúlca:

Transcendências nublóticas, metafísicas raras,
 Modelei a minha Obra com minhas mãos avaras.
 Litanias litúrgicas de febre de paixão,
 Crepúsculos de fogo ardendo em sentimento,
 Colunas de Além-sonho, arcos de comoção,
 Claustros de Arqui-Tristeza aonde o Pensamento
 Vive longe do mundo, em funda adoração...

Castelo esquivo
 Sobre o rio
 do Amor.
 Armei-me cavaleiro,
 Quebrou-se minha lança de guerreiro
 No combate da Dor.

Arquitetônicas teorias de Beleza,
 Transfigurações, ressurreições, e a Natureza
 No fundo longo, sensitivo da emoção,
 Bisantinos jardins onde a Tarde agoniza,
 Fluídicos aromas em mística ascensão,
 Emanações d'Amor que a alma diviniza
 Em alma de outra Alma -- eterna comunhão...

Praia tão desconhecida
 Do mar da vida vivida
 Onde o luar nunca vem,
 De onde a nau da minha Alma

⁵¹CORTES-RODRIGUES, Armando -- 'Poemas'. *Orpheu* (1): 85-90. A série inclui: "Abertura do 'Livro da vida'", "Poente", "Agonia", "Só", "Outro".

Parte pela noite calma
A caminho do Além

E eis a grande rota seguida em Mim somente,
Pra que parta do mundo e chegue até aos céus,
E onde Tu e Eu iremos lentamente
Da vida para Deus⁵².

Já no primeiro verso do poema encontramos a opção decadente por vocábulos incomuns, ao lado de uma predileção pelo indizível, pelo imensurável e pelo incognoscível.

Ao longo do poema, o recurso expressivo da grafia em maiúscula das palavras-chave, visando sugerir o transcendente, o mediato, um mais além, é, como aqui já se disse, da índole decadente, e o paulismo dele faz uso sem economia, em busca de fugir à imanência.

O cenário: "castelo esguio sobre o rio", em que o sujeito lírico metaforicamente se arma "cavaleiro", em combate contra a "Dor" (na estrofe de métrica irregular após a de abertura), funciona como uma suspensão decadente-simbolista do processo paúlco pessoano que se faz presente na primeira e na terceira estrofes, conquanto a sensibilidade decadente permeie todo o tempo o processo paúlco ("bisantinos jardins onde a Tarde agoniza, / fluídicos aromas em mística ascensão, / emanações de amor que a alma diviniza").

A quarta estrofe contrapõe uma sextilha com versos de sete sílabas à estrutura métrica anterior e tem um efeito acelerador sobre o andamento rítmico do poema, -- bem como de nova mudança de tom⁵³.

O ritmo esmorece na estrofe final, quando o *eu* do poema reconhece um *tu* receptor da mensagem. Para este, o poeta, executor/modelador da Obra (como está expresso no segundo verso) -- e ser que vive orficamente sua criação, tornando-a o eixo e o centro de suas emoções -, se revela.

A alternância de tom, contrapontística, e a mudança de ritmos favorecem a percepção de uma rota de vida instável, que não obstante se interessa por transcender.

Nesse poema de Cortes-Rodrigues a Natureza usufrui da valorização

⁵²*Id.* -- Abertura do 'Livro da vida'. *Ibid.*, p. 85-6.

⁵³De fato, se na primeira e terceira estrofes verificamos um tom elevado, de pompa verbal, na segunda estrofe, bem como na quarta, impera uma linguagem despojada que ainda se prolonga na última, apesar de aí ganhar austeridade, em vista do projeto de uma comunhão mística final.

que o panteísmo transcendental lhe emprestou ("transfigurações, ressurreições, e a Natureza / no fundo longo, sensitivo da emoção"). Ao lado disso, o autor recorre a um misticismo religioso, que estimula uma evasão para um estado superior onde o ser (só alma) se realiza, em comunhão com Deus. Esse misticismo frequentará a lira do poeta nos anos vindouros e acabará por adocicá-la, afastando-o progressivamente do conjunto de postulados que cercaram o orfismo.

O segundo poema da série, "Poente", envereda pelo lirismo do início do século, explorando a hora crepuscular, metáfora da angústia do ser no tempo e antevisão da morte. Contudo aqui temos que reconhecer a presença de um Sensacionismo aparentado ao de Sá-Carneiro ("as minhas sensações -- barcos sem velas -- / erram de mim. Ocaso roxo"):

As minhas sensações -- barcos sem velas --
Erram de mim. Ocaso roxo. Cismo.
Meus olhos de Não-ver-me são janelas
Dando sobre o abismo.

Abismo d'Outro Ser. E a Hora chora
Nostálgica de Si, mas eu de vê-las
Erro de Ser-me, e a noite sem estrelas
Apavora.

Delírio roxo d'agonia. Prece.
Poente feito noite. Escuridão.
Perturbo-me de mim em sensação
E dentro em mim desfalece
E anoitece
A sombra do meu Ser na solidão
Do dia que morreu
E se perdeu
E jamais amanhece⁵⁴.

Um exame aéreo do poema dá conta da existência de vários níveis hierárquicos de deslocamento do verso. Esse expediente é herança simbolista e tem como objetivo gerar inflexões rítmicas que denotem nuances salien-

⁵⁴CORTES-RODRIGUES, Armando -- Poente. *Op. cit.*, p. 86.

tes na complexidade do tecido emocional. Da mesma forma a alternância da frase no interior do verso, comprometendo diferentemente, em termos do ritmo, cada palavra, vai diferenciar o *peso* de cada uma delas no conjunto e na frase.

Assim, por exemplo, entre o terceiro verso -- "meus olhos de Não-ver-me são janelas" -- e o quarto: "dando sobre o abismo", há uma inflexão. O mesmo acontece na estrofe seguinte, em que o quarto verso representa um hiato, seguido de uma vertiginosa queda no ritmo, para conferir intensidade ao verbo, que aparece isolado, monolítico -- que por seu turno retarda ainda mais o ritmo, preparando o quase murmurar da última estrofe ("prece. Poente feito noite").

Em "Poente", Cortes-Rodrigues toca a clave sensacionista de sentir desmesuradamente, obsessivamente ("perturbo-me de mim em sensação / e dentro de mim desfalece / e anoitece"), até se esgotar a consciência desse sentir para se projetar adiante, na rota do estranhamento ("delírio roxo d'agonia"), como temos visto com frequência no orfismo de seus pares, sobretudo de Sá-Carneiro.

"Outro" é o último poema que Cortes-Rodrigues publicou nesse número da revista. Nele iremos observar um sujeito lírico com um projeto de redenção de ser em Deus e de uma simultânea anulação de seu sentir no mundo. É pois um avesso do anseio de sentir sem limites, sugerindo-nos um estágio próximo ao esgotamento -- e que se volta misticamente para Deus como meio de anular a consciência e o sofrimento de viver. Vejamos o poema e minhas achegas, a seguir:

Passo triste no mundo, alheio ao mundo
 Passo no mundo alheio, sem o ver,
 E, místico, ideal e vagabundo,
 Sinto erguer-se minh'Alma do profundo
 Abismo do meu Ser.

Vivo de Mim em Mim e para Mim
 E para Deus em Mim ressuscitado.
 Sou saudade do Longe d'onde vim,
 E sou Ânsia do Longe em que por fim
 Serei transfigurado.

Vivo de Deus, em Deus e para Deus,

E minh'Alma, sonâmbula esquecida,
 Nele fitando os tristes olhos seus
 Passa triste e sozinha olhando os céus
 No caminho da Vida.

Fui Outro e, Outro sendo, Outro serei,
 Outro vivendo a mística beleza
 Por esta humana forma que encarnei,
 Por lágrimas de sangue que chorei
 Na terra da tristeza.

Espírito na Dor purificado,
 Ser que passa no mundo sem o ver,
 Em esta pobre terra de pecado
 Amor divino em Deus extasiado,
 O meu ser é não-Ser em Outro-Ser⁵⁵.

Na primeira estrofe do poema encontramos um sujeito lírico exprimindo um sentimento de tristeza e alheamento do mundo, ao mesmo tempo em que reconhece uma convocação mística e espiritualmente salvadora: "sinto erguer-se minh'Alma do profundo / abismo do meu Ser", qual seja, a busca de uma auto-suficiência só atingida com a presença divina -- e que, entretanto, está permeada por um sentimento ambíguo, feito de um saudosismo de dimensão terrena e de uma expectativa de um futuro redentor em outra dimensão, mais elevada e espiritualizada (2a. estrofe).

Na busca dessa auto-suficiência inteiramente comprometida e dependente de Deus, o sujeito lírico enuncia a visão de sua alteridade ("Fui Outro e, Outro sendo, Outro serei, / Outro vivendo"), que se engrandece ao fruir a "mística beleza", prêmio após ter suportado o sofrimento terreno ("lágrimas de sangue que chorei / na terra da tristeza").

Por fim e ao cabo de tudo, proclama haver atingido um estado nirvânico em que, mais que a consciência, o próprio ser se reduz a nada, se *nu-lifica*, salvaguardando-se, assim, da dor de se saber sendo ("meu Ser é Não-ser em Outro-Ser").

Tentando um paralelismo entre esse poema visto acima e o **jogo heteronímico**, do qual falei em inúmeras oportunidades, recordemos, ainda esta mais esta vez, de que no plano da criação poética Cortes-Rodrigues

⁵⁵*Id.* -- Outro. *Ibid.*, p. 89-90.

concebeu também seu "Outro", para vivenciar, de certo modo, também e, em duplo, a "mística beleza": Violante de Cysneros. Através deste esboço de heterônimo, posto que com vida muito curta, sua personalidade por ventura lograria *nulificar-se*, para soltar as eventuais peias da imaginação artística, peias estas que doravante estariam desenraizadas de sua história pessoal e de seu passado.

E por falar em **jogo heteronímico**, na sequência convido o leitor justamente visitar comigo dois poemas, "Opiário" e "Ode triunfal", ambos de março de 1914, imputados ao heterônimo pessoano Álvaro de Campos⁵⁶. Começemos pelo "Opiário"⁵⁷.

O primeiro *incidente* digno de registro que encontramos nesse poema não é propriamente poético. Trata-se de uma dedicatória que aparece logo abaixo do título e que diz simplesmente: "Ao senhor Mário de Sá-Carneiro"⁵⁸. A referida dedicatória é cerimoniosa, seca, quase formal. Dá-nos a impressão de que o suposto Campos e o verdadeiro Sá-Carneiro mantinham relações meramente sociais, desprovidas de interesse pessoal. Por outro lado sabemos que Pessoa e Sá-Carneiro entretinham fortes laços de afeto e de amizade. Portanto, a dedicatória que aí está tem o intuito de forjar uma fictícia relação entre o fictício Campos e o real Sá-Carneiro. É, em suma, uma dedicatória fingida, posto que aparenta ser o que não é, servindo para escamotear a verdade dos fatos.

Este curioso incidente, que vem *calçar* o cenário em que ocorre o processo gerativo heteronímico, nos estimula a refletir -- ainda que mais uma vez apenas de passagem -- sobre a extensão e o alcance do **hipercriticismo fingido órfico**, ao qual fiz menção páginas atrás. Com efeito, tanto a dedicatória, quanto o título da colaboração, quanto o heterônimo -- e quanto, ainda, os textos programáticos -- são faces de uma mesma atitude reflexiva de despiste/embuste intelectual, que **tem como objetivo final injetar uma falsa verdade autoral para assim amplificar, alargar, reordenar e intensificar a liberdade da imaginação criadora**, favorecendo a emancipação do autor de sua identidade/personalidade civil.

Mas ainda não vimos todos os aspectos desse incidente subpético.

⁵⁶CAMPOS, Álvaro de -- 'Opiário' e 'Ode Triunfal'. Duas composições de Álvaro de Campos publicadas por Fernando Pessoa. *Orpheu* (1): 93-110.

⁵⁷*Id.* -- Opiário. *Ibid.*, p. 93-100.

⁵⁸*Ibid.*, p. 93. De fato, *incidente* semelhante deparamos já antes, no título que reuniu os dois poemas de Campos -- e que faz parte do disfarce heteronímico.

Temos ainda de buscar descobrir se os versos e o título que os enfeixa mantêm qualquer vínculo ocasional com a dedicatória ao poeta Sá-Carneiro.

Uma leitura perfunctória do poema do heterônimo Campos nos sugerirá de imediato a presença de uma polarização daqueles motivos órfico-cardosianos que beneficiam o desenvolvimento da temática do tédio existencial, de forma que Campos, sendo em verdade Pessoa, deliberadamente se afasta da influência pessoana, alterizando-se em busca de uma recepção direta da influência mais radical de Sá-Carneiro. A dedicatória despista o deliberado afastamento da influência pessoana (auto-influência) -- ao mesmo tempo que sugere a fonte de inspiração do poema/poeta.

Os motivos órfico-cardosianos ressaltam já no primeiro verso, em que o sujeito lírico enuncia : "é antes do ópio que a minha alma é doente / sentir a vida convalesce e estiola"⁵⁹. E mais adiante:

Esta vida de bordo há-de matar-me.
São dias só de febre na cabeça
E, por mais que procure até que adoeça,
Já não encontro a mola pra adaptar-me.

Em paradoxo e incompetência astral
Eu vivo a vincos d'ouro a minha vida,
Onda onde o pundonor é uma descida
E os próprios gozos gânglios do meu mal⁶⁰.

Em "Opiário" vamos rever o motivo da viagem -- no caso, mais uma vez, psíquica. Viagem que o sujeito lírico do poema realiza em um *barco* imaginário que é metáfora do mundo interior do sujeito lírico. A *bordo*, o *eu* do poema não descortina nada de novo, nenhuma nova paisagem. Campos ainda se sente impregnado de um mundo antigo, decadente, ao qual não estima ("vou cambaleando através do labor / duma vida-interior de renda e laca"). E o presente é insatisfatório e monótono: "não faço mais que ver o navio ir / pelo canal de Suez a conduzir / a minha vida, cânfora na aurora"⁶¹.

⁵⁹*Ibid.*, p. 93.

⁶⁰*Ibid.*, p. 93.

⁶¹*Ibid.*, p. 94.

Por isso eu tomo ópio. É um remédio.
Sou convalescente do Momento.
 Moro no rés-do-chão do pensamento
E ver passar a Vida faz-me tédio (negritos meus)⁶².

O lirismo antideclamatório dos versos de Campos, a sintaxe prosaica, a ironia -- e um desleixo (fingido) na fixação da sonoridade dos versos, bem como em sua construção -- relativizam a aproximação da estesia de Campos à de Sá-Carneiro; mas são denominadores comuns de uma poética que se interessa por abolir a afetação e desmistificar o lirismo de molde romântico. Por exemplo:

Gostava de ter crenças e dinheiro,
 Ser vária gente insípida que vi.
 Hoje, afinal, **não sou senão**, aqui,
Num navio qualquer um passageiro.

[...]

**Não posso estar em parte alguma. A minha
 Pátria é onde não estou.** Sou doente e fraco,
 O comissário de bordo é velhaco.
 Viu-me co'a sueca... e o resto ele adivinha.

[...]

Escrevo estas linhas. Parece impossível
 Que mesmo ao ter talento eu mal o sinta!
 O fato é que **esta vida é uma quinta**
Onde se aborrece uma alma sensível (negritos meus)⁶³.

A permanência em uma realidade ao mesmo tempo estranha e tediosa é insuportável para o sujeito lírico de "Opiário". O vício do ópio, contudo, parece igualmente insatisfatório, porque não é capaz de neutralizar os

⁶²*Ibid*, p. 95.

⁶³*Ibid*, p. 96-7.

efeitos negativos do convívio do sujeito do poema com a realidade -- até porque parece inexistir um "navio" de transporte para o território do sonho, como depreendemos dos versos abaixo:

Caio no ópio por força. Lá querer
Que eu leve a limpo uma vida destas
Não se pode exigir. Almas honestas
Com horas pra dormir e pra comer.

Que um raio as parta! E isto afinal é inveja.
Porque estes nervos são a minha morte.
Não haver um navio que me transporte
Para onde eu nada queira que o não veja!⁶⁴

Ocorre que nem mesmo nesse inacessível logradouro do sonho o sujeito lírico do poema evitaria a sujeição ao tédio: "ora! Eu cansava-me do mesmo modo, / qu'ria outro ópio mais forte pra ir de ali / pra sonhos que dessem cabo de mim"⁶⁵.

A ironia auto-depreciativa, ao lado da opiomania, do misticismo, da inação e do pessimismo, são *estratégias* várias, adotadas pelo sujeito do poema para compensar psíquicamente seu sentimento de inapelável inadequação ao meio:

Ah quanta alma haverá, que ande metida
Assim como eu na Linha, e como eu mística!
Quantos sob a casaca característica
Não terão como eu o horror à vida?

Se ao menos eu por fora fosse tão
Interessante como sou por dentro!
Vou no Maelstrom, cada vês mais pro centro.
Não fazer nada é a minha perdição.

Um inútil. Mas é tão justo sê-lo!
Pudesse a gente desprezar os outros

⁶⁴*Ibid.*, p. 98.

⁶⁵*Ibid.*, p. 98.

E, ainda que co'os cotovelos rotos,
Ser heroi, doido, amaldiçoado ou belo!

[...]

Deixem-me estar aqui, nesta cadeira,
Até virem meter-me no caixão.
Nasci para mandarim de condição,
Mas faltam-me o sossego, o chá e a esteira.

Ah que bom que era ir daqui de cáda
Pra cova por um alçapão de estouro!
A vida sabe-me a tabaco louro
Nunca fiz mais do que fumar a vida⁶⁶.

"Opiário" se encontra na antecâmara do sensacionismo e pode ser entendido como um poema até certo ponto preparatório para o sensacionismo órfico (com sua intensiva abrasão na fronteira *eu-mundo*), bem como para o sensacionismo-futurismo (com a exploração de um prosaísmo e de um discurso antiacadêmico e mesmo paroxístico).

Todo o discurso presente no poema, no entanto, como fica patente na última estrofe⁶⁷, ainda está aquém do cintilante atordoamento que testemunhará depois, em versos como os de "Ode triunfal" ou, ainda, "Ode marítima", como logo verá o leitor.

"Ode triunfal"⁶⁸ é o poema que dá fecho ao primeiro número de *Orpheu* -- e é uma espécie de contraponto ao "Opiário". Se neste último domina o tédio, na primeira das odes de Álvaro de Campos predomina o triunfalismo da emoção, um renovar do vitalismo nietzschiano a serviço da fúria transformadora do progresso. Ao lado desse triunfalismo vital, com ambição egótica desmesurada, presenciamos uma adesão do sujeito do poema ao mundo europeu, à tecnologia, em um delírio de opiômano embevecido pelo engenho humano, pela metropolização dos costumes,

⁶⁶*Ibid.*, p. 99-100.

⁶⁷*Ibid.*, p. 100: "E afinal **o que quero é fé**, é calma, / **E não ter estas sensações confusas**. / Deus que acabe com isto! Abra as eclusas -- / E basta de comédias na minh'alma!" (negritos nossos).

⁶⁸*Id.* -- Ode triunfal. *Ibid.*, p. 101-10.

pela mudança, pela velocidade:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!
 Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
 Em fúria fora e dentro de mim,
 Por todos os meus nervos dissecados fora,
 Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
 [...]

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical --
 Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força --
 Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
 Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
 [...]

[...]
 Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!⁶⁹

O sujeito do poema degrada-se, consome-se *sensacionistamente* no mundo, que se afigura como uma perpétua fonte de estímulo e prazer sensorial:

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô *la Foule*!
 Tudo o que passa, tudo o que para às montras!
 Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos;
 Membros evidentes de clubs aristocráticos;
 Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
 E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colete
 De algibeira a algibeira!
 Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
 [...]

⁶⁹ *Ibid.*, p. 101-2.

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente,
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó coisas todas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Relação metálica e dinâmica com Deus!⁷⁰

No contexto dinâmico de um mundo em transformação, e em que valores humanos não se fixam, a subjetividade lírica tradicional não tem espaço para se manifestar, cedendo lugar a uma estética condizente com essa realidade cambiante, tributária de Cesário Verde e impulsionada por uma evidente e propalada influência do dinamismo vitalista de Walt Whitman (bem como de uma pouco estudada influência de Laforgue):

Aubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura!
 Química agrícola, e o comércio quase uma ciência!
 Ó mostruários dos caixeiros-viajantes,
 Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria.
 Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios!⁷¹

Onomatopeias, estrangeirismos, exclamativos em abundância, apitos, gritos, interjeições informam-nos de um mundo dominado pela variedade, pela impessoalidade das máquinas e das multidões. Um mundo em que a heterogeneidade predomina caoticamente, abundantemente, e no qual o sujeito lírico se abandona com frenesi crescente em busca de sua anulação completa:

Ó fábricas, ó laboratórios, ó *music-halls*, ó Luna-Parks,
 Ó encouraçados, ó pontes, ó docas flutuantes --
 Na minha mente turbulenta e encandescida
 Possuo-vos como a uma mulher bela,
 Completamente vos possuo como a uma mulher bela que
 não se ama,

⁷⁰*Ibid.*, p. 103-5.

⁷¹*Ibid.*, p. 104.

Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.

Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
 Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios
 Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos,
 Orçamentos falsificados!
 [...]

Atirem-me para dentro das fornalhas!
 Metam-me debaixo dos comboios!
 Espanquem-me a bordo dos navios!
 Masoquismo através de maquinismos!
 Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

Upa-lá-hô jockey que ganhaste o Derby,
 Morder entre dentes o teu *cap* de duas cores!
 [...]

Eh-lá grandes desastres de comboios!
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
 Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
 Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,
 Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,
 [...]

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
 Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,
 Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
 Engenho, brocas, máquinas rotativas!
 Eia! eia! eia!⁷²

E por fim o verso síntese, a desmesurada e ambiciosa súpula sensacionista: "ah não ser eu toda a gente e toda a parte!"⁷³.

Em "Ode triunfal" convergem com nitidez o sensacionismo e o Futurismo, produzindo um novo *ismo* órfico, lastreado na combinação de ambos: o **sensacionismo-futurismo**. Do Futurismo, propriamente, esse novo *ismo* órfico irá assimilar todo um leque de propostas, a saber: abolição da

⁷²*Ibid.*, p. 105-9.

⁷³*Ibid.*, p. 110.

tradição, anticultura, antiacademia, antisentimentalismo, militarismo; adoração do moderno, estética da máquina; apego à velocidade; estímulo pela desigualdade, pela desproporção, pela desarmonia; sensibilidade geométrica e numérica; abolição da sintaxe, da pontuação, de adjetivos e advérbios; tipografismo; valorização da imaginação, da intuição e da inconsciência criadora⁷⁴.

O segundo número de *Orpheu* surge no segundo trimestre de 1915. Difere em muitos pontos do primeiro, a começar pela linha editorial, mais eclética, trazendo para o âmbito do movimento as artes plásticas, com a colaboração de Santa-Rita Pintor -- e com um conjunto de propostas estéticas menos influenciadas ao espírito da arte finissecular e mais atraídas pelo vanguardismo europeu.

A direção da revista é alterada, tendo em vista esse perfil da publicação, de sorte que Luís de Montalvor deixa a editoria, mas permanece colaborando; Ronald de Carvalho se afasta do grupo, e Pessoa e Sá-Carneiro assumem o seu comando. O editorial, que no primeiro número fora assinado por Montalvor, e de cujo teor tratamos páginas atrás, não comparece mais no segundo; em seu lugar, encontramos apenas um "Serviço da redação"⁷⁵.

Novos nomes aparecem, como o brasileiro Eduardo Guimarães, Violante de Cysneros (pseudônimo, como sabemos, de Armando Cortes-Rodrigues), Raul Leal e Ângelo de Lima, ao lado de Pessoa, Campos, Sá-Carneiro e Montalvor.

Ângelo de Lima abre o número com um conjunto de poemas⁷⁶. Nutri-

⁷⁴O simultaneísmo órfico de Robert Delaunay, que surge na Europa, como já sabemos, por volta de 1910, com seus estudos sobre a Torre Eiffel, irá empolgar as correntes Futuristas, não fosse a torre um símbolo da vertigem do novo, da engenharia e metalurgia modernas, e uma afronta paisagística à cidade de Paris, e à tradição -- tudo, enfim, bem ao gosto dos pares de Marinetti. Assim, mais uma vez, o simultaneísmo europeu adentra ao movimento do *Orpheu*, trazido desta feita pelas mãos do Futurismo, que o incorpora, absorvendo o interseccionismo espacial, com seus cruzamentos longe-perto, interior-exterior; sonho-realidade. De igual modo, o Futurismo irá contaminar o simultaneísmo órfico, gerando o simultaneísmo-futurismo ao qual aderiram Santa Rita Pintor e Souza-Cardoso.

⁷⁵Cf. *Orpheu*. Lisboa, ano 1(2): 2-3, abril/maio/jun/1915.

⁷⁶LIMA, Ângelo de -- 'Poemas inéditos': Cântico -- Semi-Rami; Neitha-Kri; Nínive;?.....; Edd'ora addio... -- Mia soave!... *Orpheu*. 3. reed., Lisboa, Ática, 2: 9-19, 1984,

do pela sonoridade narcotizante do paulismo, não é, contudo, paúlico, como muitos apontam. Ângelo de Lima explora a contenção simbolista, permeada por uma sintaxe reticente e truncada, desobediente à tradicional, e perpassada de motivos decadentes.

Ao lado de ritmos paúlicos, busca explorar neografismos, vocábulos inventados, formulando palavras ao sabor da orientação sonora que imprime em seus versos. Como resultado de se ver formalmente desobrigado com a sintaxe corrente, sua lírica acusa influência do Futurismo, especialmente no que concerne à valorização da inconsciência criadora, da desproporção e do desequilíbrio formal. Assumindo esse desequilíbrio como estratégia para o desvendamento/ocultamento do mundo afetivo e espiritual, a forma dos versos de Lima acaba por oscilar ora ao sabor do pacífico reino dos motivos decadentes e românticos, com os quais lida como se arquétipos fossem, ora sob o jugo de um instável e agitado pulsar afetivo.

A voz que se pronuncia em seus versos é "evocativa ou encantatória"⁷⁷, talvez em virtude do uso de "termos anômalos", como já apontei acima, concordando com Fernando Guimarães⁷⁸, talvez pela subversão sintática, dois expedientes de que o poeta faz uso imoderadamente no intuito de ampliar e sublimar o sentido das palavras transcritas nos versos a partir da conversão/confrontação de seu significado com uma arbitrária *pauta sonora*, precedente ou superveniente. Como resultado disso, -- desse transbordamento sonoro originado desde significantes vazios, na direção do contexto poemático, seus versos se aproximam da estesia interseccionista⁷⁹.

Ao lado desse manejar poético, Ângelo de Lima se aplica na escolha decadente de vocábulos raros, que por sua sonoridade também estimulam, mesmo que indiretamente, o pulsar encantatório de seus versos.

"Edd'ora addio... -- Mia soave!..." é um poema que ilustra muito bem a estesia de Ângelo de Lima. A transcrição que aí está obedece à intencionalidade ortográfica que o autor injetou nos versos iniciais do poema:

respectivamente, p. 9-11; 11-15; 15-16; 16-17; 18-19.

⁷⁷Cf. GUIMARÃES, Fernando -- "Acerca da poesia de Ângelo de Lima". In: LIMA, Ângelo de -- *Poesias completas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 12.

⁷⁸Cf. *ibid.*, p. 17.

⁷⁹O crítico português diz também o seguinte: "ao procurarmos, para além de certas analogias e similitudes, a possível homologia que existe entre a poesia de Ângelo e o Modernismo, será antes nos desdobramentos formais para que aponta o interseccionismo que iríamos deparar com um desenvolvimento de virtualidades idênticas ou, melhor, paralelas". Cf. *ibid.*, p. 21.

-- Mia Soave... -- Ave?!... -- Alméa?!
 -- Maripoza Azual... -- Transe!...
 Que d'Alado Lidar, Canse...
 -- Dorta em Paz... -- Transpasse Idéa!...

Do Occaso pela Epopéa...
 Dorto... Stringe... o Corpo Elance...
 Vae A' Campa... -- Il C'or descanse...
 -Mia Soave...- Ave!... -- Alméa!...

-- Não Doe Por Ti Meu Peito...
 -- Não choro no Orar Cicio...
 -- Em Profano... -- Edd'ora... Eleito!...

-- Balsame -- a Campa -- o Rocio
 Que Cahe; sobre o Ultimo Leito!...
 -- Mi Soave!... Edd'ora Addio!... ⁸⁰

Santa-Rita Pintor, que estagiara na França, onde contactara o Futurismo europeu, tem três telas reproduzidas nesse segundo número de *Orpheu*. "Sensibilidade mecânica", criada em 1914, é a primeira delas⁸¹.

Esse trabalho assimila a composição simultaneísta órfica figurativa de Robert Delaunay, fundindo-a ao olhar intuitivo, desarmônico e deshierarchicalizador do futurista. Em um primeiro relance, "Sensibilidade mecânica" é uma colagem caótica, em que comparecem objetos como uma picareta, duas janelas venezianas, um recorte tipográfico, uma escada com degraus feitos de barras, embutida em uma parede, e diversos planos geométricos sobrepostos.

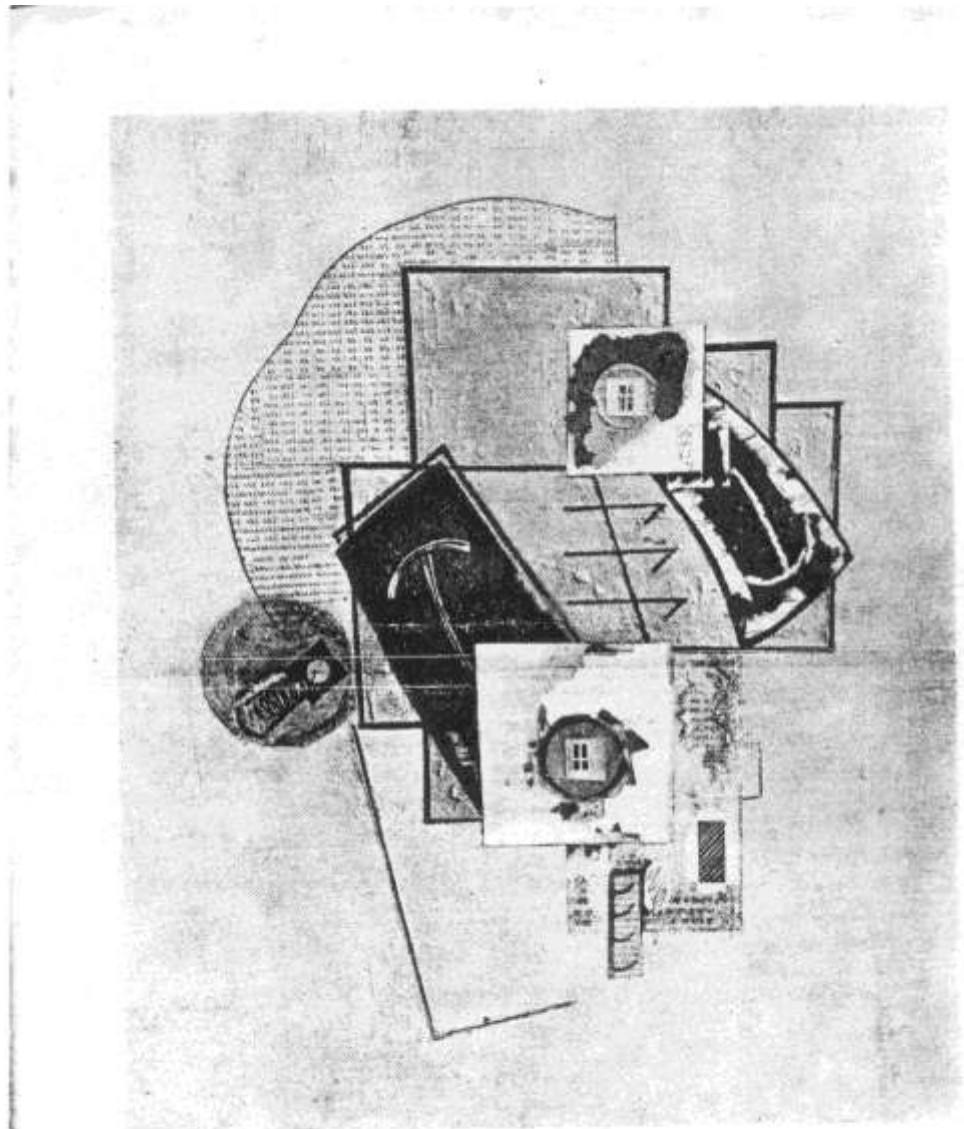
De certa perspectiva, no entanto, a forma externa da colagem se assemelha a um crânio humano, em cuja base posterior se distribuem linhas impressas. Um olhar mais atento à reprodução da tela de Santa-Rita, e nos

⁸⁰LIMA, Ângelo -- Edd'ora addio... -- Mia soave!... . *Orpheu* . *Op. cit.* A segunda parte do poema, frequentemente tratada como outro poema, é ainda e tão-somente um desdobramento, por assim dizer, dos primeiros versos. Nessa parte, o sujeito lírico rememora a canção de amor que apresentou no início: "- Estes Versos Antigos Que eu Dizia / Ao Compasso Que Marca o Coração / Lembram ainda? ... ", questiona-se, e conclui: "Sequer, na Piedosa Devoção / D'algun Livro de Cousas Esquecidas?...". *Ibid*, p. 18-9.

⁸¹SANTA-RITA PINTOR, [Guilherme de] -- Sensibilidade mecânica -- estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente X luz (reprod. reduzida de tela, s. dim.). *Orpheu*. Lisboa, ano 1(2): s.n.p., abril/maio/jun/1915.

damos conta que a colagem caótica, **ao mesmo tempo** que sugere uma forma humana, vai buscar representar conteúdos da mente. O título da obra é uma alusão direta ao discurso futurista de Marinetti e de seus pares. Tanto neste como na tela de Santa-Rita encontramos a defesa da sensibilidade geométrica, ao lado da abolição da sintaxe convencional, bem como de advérbios e conectivos. O excursão de Santa-Rita pelo universo da palavra, e que o pintor realizará em outras telas, simula, ademais, um domínio técnico que por seu turno sugere a abolição da fronteira entre o natural e o artificial -, o que está bem de acordo com o gosto futurista.

Por fim, o motivo dessa tela denota uma evidente preocupação do pintor em fornecer ao periódico uma colaboração que pudesse **dialogar** com o suporte (material tipográfico impresso, concebido intelectualmente), o que consegue pela via metalinguística, ou seja, propondo em sua *mensagem plástica* elementos tipográficos -- além da legenda da tela, que se entretém com a palavra.

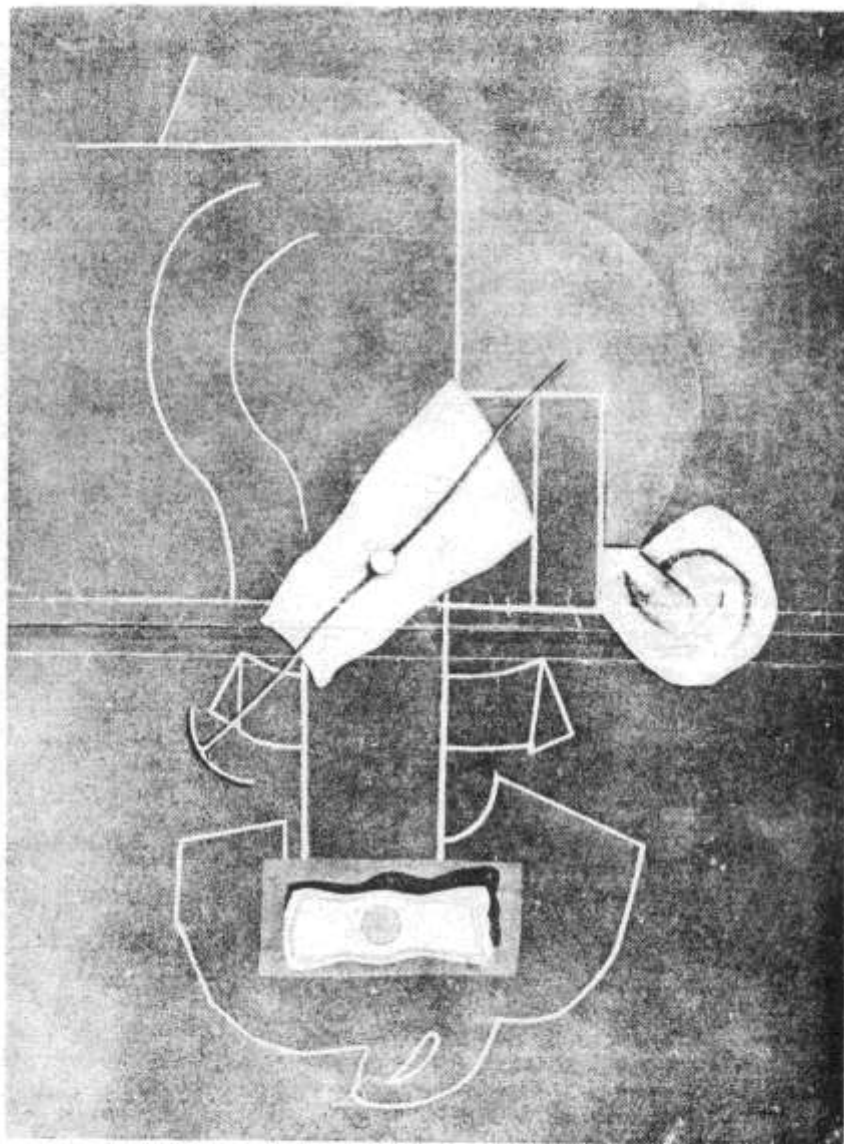


SANTA RITA PINTOR. — Estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição
 PARIS ANNO 1914. dinâmica visual + reflexos de ambiente \times luz.

[SENSIBILIDADE MECANICA.]

De 1914 as telas *Sensibilidade litográfica* e *Sensibilidade radiológica*, de Santa-Rita, pintadas em Paris foram também reproduzidas no no.2 de *Orpheu* (e aqui na sequência). Nelas, a conjugação de elementos tipográficos e pictóricos, ao lado da antecipação das colagens pós-cubistas vêm valorizar a inserção do pintor no simultaneísmo⁸².

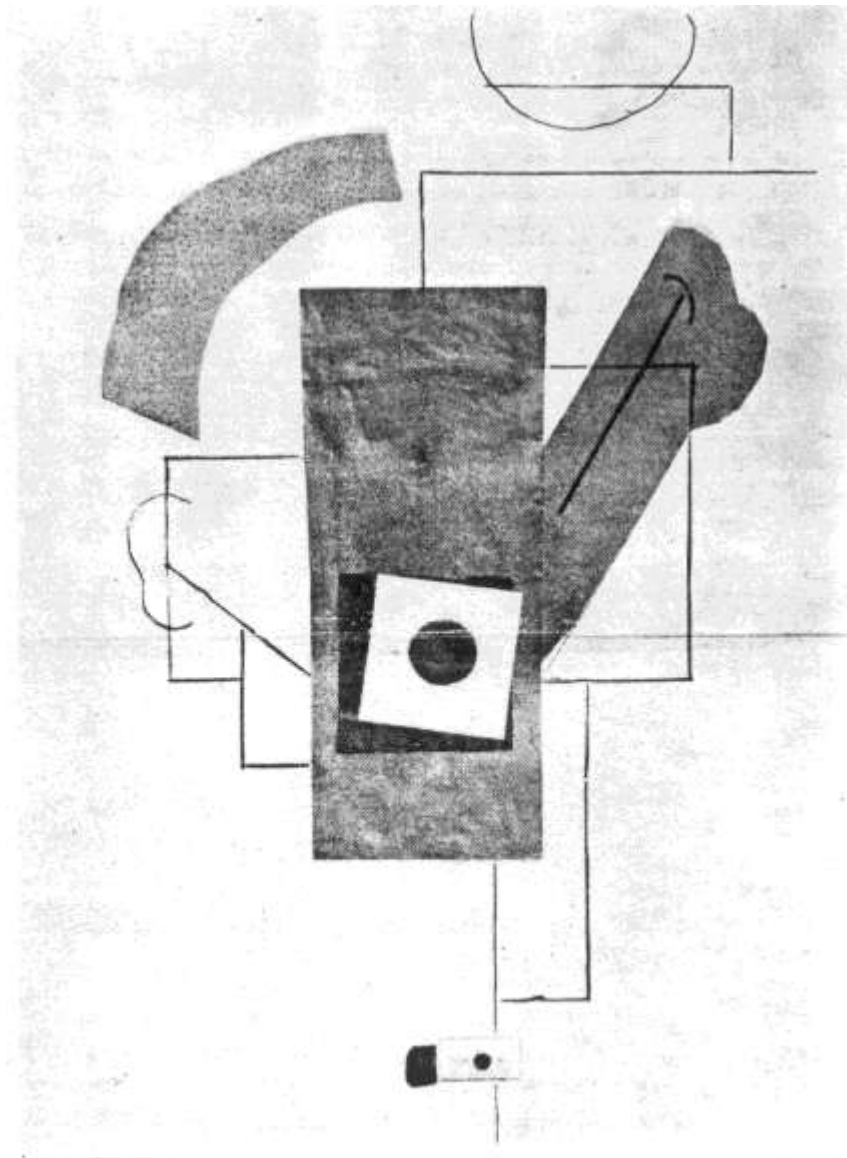
⁸²Cf. SANTA-RITA PINTOR -- *Sensibilidade litográfica* -- *compenetração estática interior de uma cabeça* =



SANTA RITA PINTOR. — Compenetração estática interior de uma cabeça... complementarismo congênito absoluto.
PARIS ANNO 1913.

[SENSIBILIDADE LITHOGRAPHICA.]

complementarismo congênito absoluto (reprod. reduzida de tela, s. dim). *Orpheu*. (2): s. n. p. e *Sensibilidade radiográfica -- síntese geometral de uma cabeça x infinito plástico de ambiente x transcendentalismo físico* (reprod. reduzida de tela, s. dim). *Ibid.*, s. m. n. p.

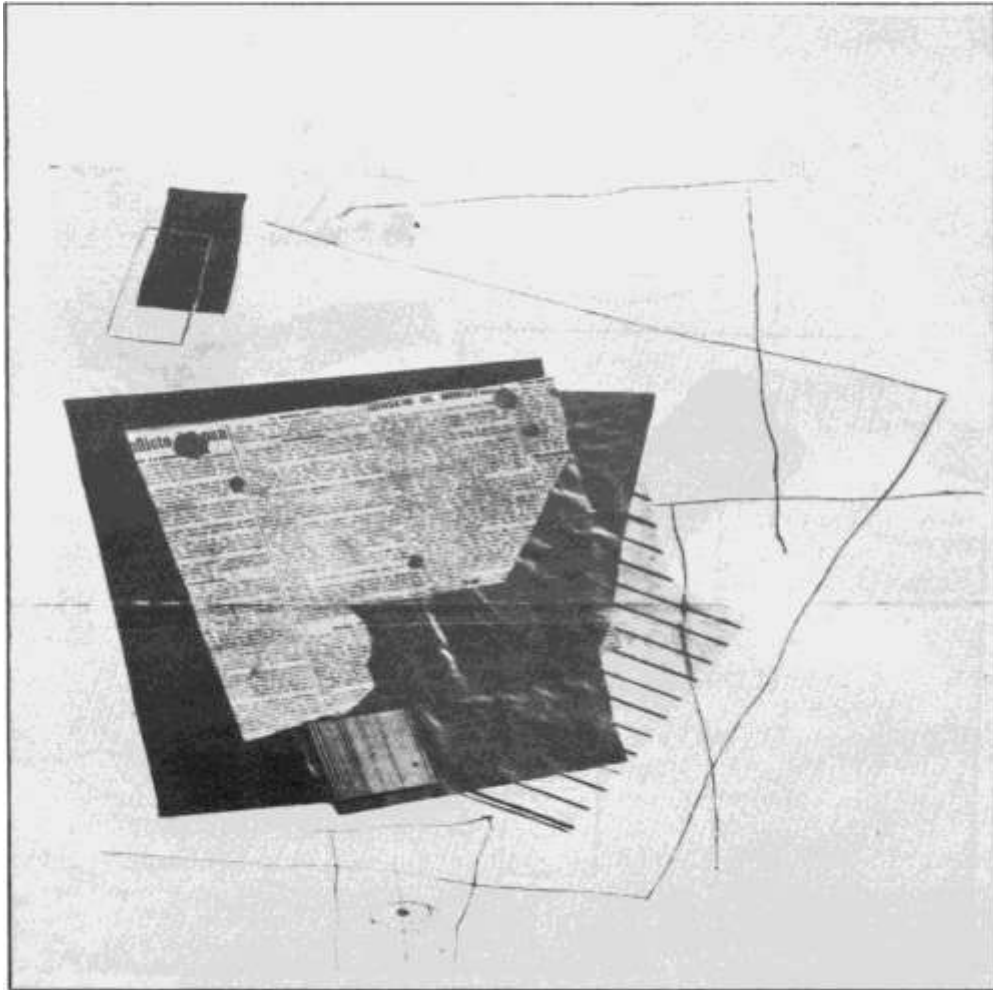


SANTA RITA PINTOR. — Syntese geometral de uma cabeça < infinito plastico de ambiente > transcendentalismo phisico.
 PARIS ANNO 1913.

SENSIBILIDADE RADIOGRAPHICA

A proposta da colagem havia empolgado o artista, a bem da verdade, um pouco antes. O quarto *hors-textes* de Santa-Rita, que fora impresso no segundo número da revista, e que se intitulava *Decomposição dinâmica de uma mesa + estilo do movimento*, fora concebido em 1912, e já se interessava pela relação entre o universo da simbologia tipográfica e o espaço pictural. Nesse trabalho, propunha uma colagem de recorte de jornal

sobre fundo de contraste escuro e, em terceiro plano, linhas à título de esboço livre e também outras, geométricas (reproduzido logo abaixo).



Decomposição dinâmica de uma mesa + estilo do movimento. S. dim. , 1912

Mário de Sá-Carneiro publica nesse segundo número da revista *Orpheu* dois poemas, "Elegia" e "Manucure", enfiados sob o título de 'Poemas sem suporte'⁸³.

Irei tratar agora justamente desse segundo poema, um dos poemas do orfismo mais ocupados com a vanguarda europeia e com o ajuste da lira portuguesa a essa vanguarda.

Em "Manucure", Sá-Carneiro injeta o sensacionismo, que desenvolveu com seu amigo Fernando Pessoa, intensificando-o depois pelo concurso

⁸³SÁ-CARNEIRO, Mário de -- 'Poemas sem suporte': Elegia; Manucure. *Orpheu* (2): 23-5 e 25-38, respectivamente.

do interseccionismo, como também do Futurismo.

A valorização das sensações patenteia-se já na abertura do poema:

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
 Súbita sensação inexplicável de ternura,
 Todo me incluo em Mim -- piedosamente.
 Entanto, eis-me sozinho no Café:
 De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.
 De volta, as mesas apenas -- ingratas
 E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
 Boçal, quadrangular e livre-pensadora...
 Fora: dia de Maio em Luz
 E sol -- dia brutal, provinciano e democrático
 Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
 Não podem tolerar -- e apenas forçados
 Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
 Se ofende com este dia que há de ter cantores
 Entre os amigos com quem ando às vezes --
 Trigueiros, naturais, e bigodes fartos --
 Que escrevem, mas têm partido político
 E assistem a congressos republicanos,
 Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
 De peros ou de sardinhas fritas...⁸⁴

Os versos iniciais são como que uma preparação, um preâmbulo sensorial, um acordar do sujeito lírico sensitivo para a realidade multimoda a sua volta. Esta realidade, aqui, ainda é uma vibração alheia ao sentir do corpo, e se insinua desliricizada, prosaica como certos versos de Álvaro de Campos, interessada no cotidiano comum, como em grande extensão se interessa a lira de Cesário Verde.

Esta divisão entre o diverso sentir, o do plano que poderíamos chamar intrínseco, da pessoa consigo mesma, e aquele do plano extrínseco, imediato, perdura nos versos subsequentes, mas a fronteira entre ambos começa a oscilar:

E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas

⁸⁴ *Id.*- "Manucure". *Ibid.*, p. 25-6.

E de as pintar com um verniz parisiense,
 Vou-me mais e mais enternecendo
 Até chorar por Mim...
 Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes
 Brumosos planos desviados
 Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis,
 Chegam tenuemente a perfilar-me
 Toda a ternura que eu pudera ter vivido,
 Toda a grandeza que eu pudera ter sentido,
 Todos os cenários que entretanto Fui...⁸⁵

Também a memória tem um papel importante nesse impaciente desfi-
 gurar da fronteira eu-mundo, pois assalta o sujeito lírico do poema re-
 construindo, deformando sua percepção:

E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço
 Por inúmeras interseções de planos
 Múltiplos, livres, resvalantes.

É lá, no grande Espelho de fantasmas
 Que ondula e se entregolfa todo o meu passado,
 Se desmorona o meu presente,
 E o meu futuro é já poeira...⁸⁶

O mundo passa a ser uma alucinação da mente, um prolongamento re-
 flexo do corpo, nos versos seguintes:

Deponho então as minhas limas,
 As minhas tesouras, os meus *godets* de verniz,
 Os polidores da minha sensação --
 E solto meus olhos a enlouquecerem de Ar!
 Oh! poder exaurir tudo quanto nele se incrusta,
 Varar a sua Beleza -- sem suporte, enfim! --
 Cantar o que ele revolve, e amolda, impregna,
 Alastra e expande em vibrações:
 Sutilizado, sucessivo -- perpétuo ao Infinito!...
 Que calotas suspensas entre ogivas de ruínas,

⁸⁵*Ibid.*, p. 26.

⁸⁶*Ibid.*, p. 27.

Que triângulos sólidos pelas naves partidos!
 Que hélices atrás dum voo vertical!
 Que esferas graciosas sucedendo a uma bola de tênis! --
 Que loiras oscilações se ri a boca da jogadora...
 Que grinaldas vermelhas, que leques se a dançarina russa,
 Meia-nua, agita as mãos pintadas da Salomé
 Num grande palco a Ouro!
 -- Que rendas outros bailados!⁸⁷

O poema à essa altura passou a acolher, como vimos acima, processos de livre associação mental, em que figuras geométricas, objetos, utensílios e roupas estão presentes numa coleta sem hierarquia, caótica, impregnada de urgência.

Assim, ao sensacionismo dos versos iniciais funde-se o interseccionismo, fartamente ilustrado pela fusão do plano mental ao físico, como também do plano simbólico ao concreto -- como também, ainda, pela anulação da funcionalidade intrínseca de cada elemento capturado da exterioridade de um sujeito poético em delírio, em benefício de um amálgama indefinido. E com o interseccionismo vai se articular também o Futurismo, beneficiando por sua vez a inconsciência criativa, o *puzzle* (onde a hierarquia de valores inexistente) e a associação livre.

Estamos, pois, defronte a mais uma combinação de programas de arte do movimento do Orpheu: o **sensacionismo-interseccionismo-futurismo**.

Um parêntesis: a voracidade da Primeira Guerra, se não atenuou o apego materialista pelo processo de transformação, infundiu ao discurso poético-futurista um ceticismo mais agudo a respeito dos valores humanos e a respeito do destino da sociedade.

Em certo sentido, o recorte desigual dos versos do poema, futurista, o tipografismo, a colagem, a diluição da fronteira entre o natural, o artificial e o mental, que encontramos na plataforma futurista -- e que também aqui estão presentes -- são uma provável resposta ao abalo moral, ético e espiritual provocado da Primeira Guerra.

Continuemos. Nos versos a seguir, Sá-Carneiro como que *dialoga* com o Álvaro de Campos de "Ode triunfal", adotando seu apego ao cosmopolitismo, à força da máquina, à dinâmica da vida moderna, "beleza -- sem suporte, enfim!", que adentra o poema e não mais o deixa:

⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

E pelas estações e cais de embarque,
 Os grandes caixotes acumulados,
 As malas, os fardos -- *pê-le-mê-le...*
 Tudo inserto em Ar,
 Afeiçãoado por ele, separado por ele
 Em múltiplos interstícios
 Por onde eu sinto a minh'Alma a divagar!...

-- Ó beleza futurista das mercadorias!

-- Sarapilheira dos fardos,
 Como eu quisera togar-me de Ti!
 -- Madeira dos caixotes,
 Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!
 E os pregos, as cordas, os aros... --
 Mas, acima de tudo, como bailam faiscantes
 As inscrições de todos esses fardos --
 Negras, vermelhas, azuis ou verdes --
 Gritos de atual e Comércio & Indústria
 Em trânsito cosmopolita:

FRÁGIL! FRÁGIL!

843 -- AG LISBON

493 -- WR MADRID

Ávido, em sucessão da nova Beleza atmosférica,
 O meu olhar coleia sempre em frenesis de absorvê-la
 À minha volta. E a que mágicas, em verdade, tudo baldeado
 Pelo grande fluido insidioso,
 Se volve, de grotesco -- célere,
 Imponderável, esbelto, leviano...
 -- Olha as mesas... Eia Eia!
 Lá vão todas no Ar às cabriolas,
 Em séries instantâneas de quadrados
 Ali -- mas já, mais longe, em losangos desviados...
 [...]

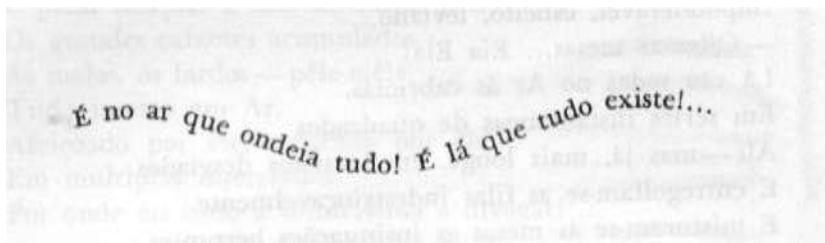
Meus olhos ungidos de Novo,

Sim! meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos
 interseccionistas,
 Não param de fremir, de sorver e faiscar
 Toda a beleza espectral, transferida sucedânea,
 Toda essa Beleza-sem-Suporte,
 Desconjuntada, emersa, variável sempre
 E livre -- em mutações contínuas,
 Em insondáveis divergências...⁸⁸

Como se nota, essa nova beleza, além de ser espelho do novo, do que é tipicamente moderno, qualquer que seja sua índole ou aplicação, também tem sua faceta de transfiguração, de irrealização, de forma que o sujeito lírico não enuncia apenas a realidade em sua incessante dinâmica; **canta também a percepção desajustada da dinâmica dessa realidade**. Uma percepção que, fruindo quase ao êxtase o mundo exterior, envereda pelo terreno da alucinação, como deparamos em trecho acima transcrito: "- Olha as mesas... Eia Eia! / Lá vão todas no Ar às cabriolas, / Em séries instantâneas de quadrados". E mais adiante: "deslumbram os xadrezes dos fundos de palhinha / das cadeiras que, estremunhadas em seu sono horizontal, / vá lá, se erguem também na sarabanda...".

Lançando mão de novos recursos tipográficos para trazer para o âmbito lírico elementos extraídos diretamente da realidade cosmopolita, o poeta, como dissemos, adota o expediente da colagem, sobrepondo ao poema, como no caso, mensagens de etiquetas de bagagens -- que não apenas interferem na leitura textual, como se tornam parte integrante do *objeto* poético. O poema, com esse expediente, ganha a plasticidade de um quadro, ou melhor: de um anúncio publicitário.

Em outro instante, Sá-Carneiro constroi um verso tipograficamente sinuoso, de forma a acentuar o sentido do enunciado É o que acontece no verso abaixo, com sua sonoridade coleante.



⁸⁸ *Ibid.*, p. 28-9.

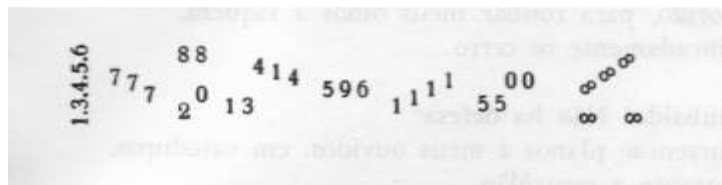
Para o poeta futurista, o poema não é mais apenas uma caixa de ressonância de sua lira, mas uma caixa de ressonância também do que acontece no mundo, de forma que tanto a música, quanto o ruído se instalam no poema como agentes *des-estabilizadores*. Todos os assuntos, tudo o que desfila ante os olhos do poeta é matéria poemática. Tudo o que colhe nas ruas; cada cena urbana que o poeta registra, é matéria para seu *puzzle* de coisas disparatadas.

Na parte final de "Manucure", que principia com o verso composto por uma só palavra, "apoteose", Sá-Carneiro não economizará expedientes futuristas, deles se beneficiando para ilustrar sua dispersão/adesão no/ao mundo:

APOTEOSE.

.....
 Junto de mim ressoa um timbre:
 Laivos sonoros!
 Era o que faltava na paisagem...
 As ondas acústicas ainda mais a sutilizam:
 Lá vão! Lá vão! Lá correm ágeis,
 Lá se esgueiram gentis, franzinas corsas d'Alma...
 Pode uma voz um número ao telefone:
 Norte -- 2, 0, 5, 7...
 E no Ar eis que se cravam moldes de algarismos:

ASSUNÇÃO DA BELEZA NUMÉRICA!



Mais longe um criado deixa cair uma bandeja...
 Não tem fim a maravilha!
 Um novo turbilhão de ondas prateadas
 Se alarga em ecos circulares, rútilos, farfalhantes
 Como água fria salpicar e a refrescar o ambiente...
 -- Meus olhos extenuaram de Beleza!

Inefável devaneio penumbroso --
 Descem-me as pálpebras vislumbradamente...

89

O enunciado do poema, frisemos uma vez mais, se encaminha para beneficiar a potencialização máxima de um sentir que por seu turno se extasia cada vez mais com o entrecruzamento de planos e ângulos e formas de um espaço sempre mais *futurizado*; o recorte que principia com o verso "apoteose" corresponde a um ápice do momento anterior, quando "bailam no espaço [...] laços, grifos, setas, ares -- na poeira multicolor" -- e a realidade se torna completa alucinação mental.

Logo após a palavra "apoteose", deparamos, contudo, uma linha pontilhada, que corresponde a um tomar fôlego antes de nova arremetida, que se dá a seguir após o sujeito lírico perceber "um timbre" a que chama de "laivos sonoros": "era o que faltava na paisagem... / as ondas acústicas ainda mais a sutilizam: / lá vão! lá vão".

Tais linhas pontilhadas se repetirão por diversas vezes na parte final de "Manucure", sempre provocando um efeito de retardamento do êxtase que se avizinha, ou uma alternância de tom -- ou, ainda, uma nova tomada de fôlego antes da grande arremetida:

Eia !Eia
 Singra o tropel das vibrações
 Como nunca a esgotar-se em ritmos iriados!
 Eu próprio sinto-me ir transmitindo pelo ar, aos novelos!
 Eia! Eia! Eia!

(Como tudo é diferente
 Irrealizado a gás:
 De livres pensadoras, as mesas fluídicas,
 Diluídas,
 São já como eu católicas, e são como eu monárquicas!...)

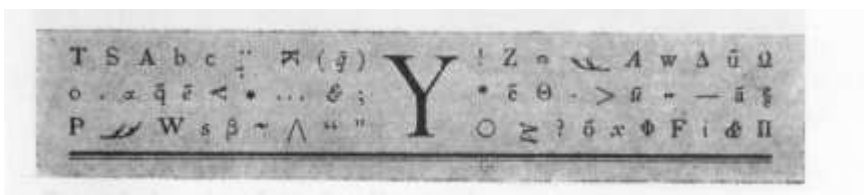
.....

 Sereno.
 Em minha face assenta-se um estrangeiro
 Que desdobra o 'Matin'

⁸⁹ *Ibid.*, p 30-1. Ver, ao lado, reprodução desse trecho do poema, com a colagem referida.

Meus olhos, já tranquilos de espaço,
 Ei-os que, ao entrever de longe os caracteres,
 Começam a vibrar
 Toda a nova sensibilidade tipográfica.

Eh-lá grosso normando das *manchettes* em sensação!
 Itálico afilado das crônicas diárias!
 Corpo-12 romano, instalado, burguês e confortável!
 Góticos, cursivos, rondas, inglesas, capitais!
 [...]
 Os 'puzzles' frívolos da pontuação,
 Os asteriscos -- e as aspas... os acentos...
 Eh-lá! Eh-lá! Eh .Lá!...



90

Nota-se nos versos logo acima que o sujeito lírico do poema, nem bem encontrara a acalmia ("Serenos. / Em minha face assenta-se um estrangeiro / que desdobra o 'Matin'"), logo se *embriaga* novamente da dinâmica do mundo ao visualizar, no jornal que o "estrangeiro" examina, os diferentes caracteres tipográficos. Para o sujeito lírico de "Manucure", estes elementos de impressão são como que chaves de acesso a um imaginário, contínuo e ininterrupto fluxo onde a comunicação não se orienta na direção de um destinatário especial. Não há como dissociar esse poema de outro que o influenciou, "Grande complainte de la ville de Paris – Prose Blanche"⁹¹, de Jules Laforgue.

Adiante, o sujeito lírico dirá:

-- Abecedários antigos e modernos,
 Gregos, góticos,
 Eslavos, árabes, latinos --,

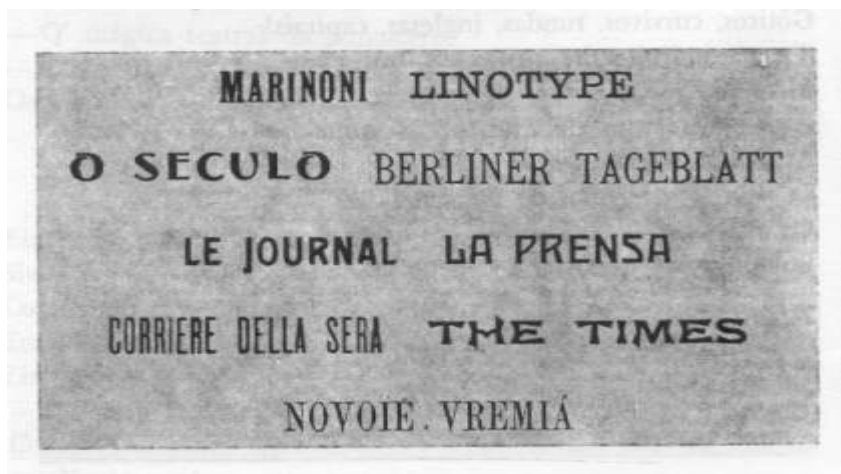
⁹⁰ *Ibid.*, p. 32-3.

⁹¹ Em *T. S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven*, São Paulo, Landy, 2003, examino esse poema e procuro demonstrar a influência que o poeta francês, pertencente à extirpe dos poetas metafísicos, exerceu sobre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Cf. *op. cit.* P. 118 *et passim*.

Eia-hô! Eia-hô! Eia-hô!...
 (Hip! Hip-lá! nova simpatia onomatopaica,
 Rescendente da beleza alfabética pura:
 Uu-um... Kess-Kresss... vliim... tlin... blong... flong... flak...
 Pâ-am-pam! Pam... pam... pum... pum... Hurrah!)

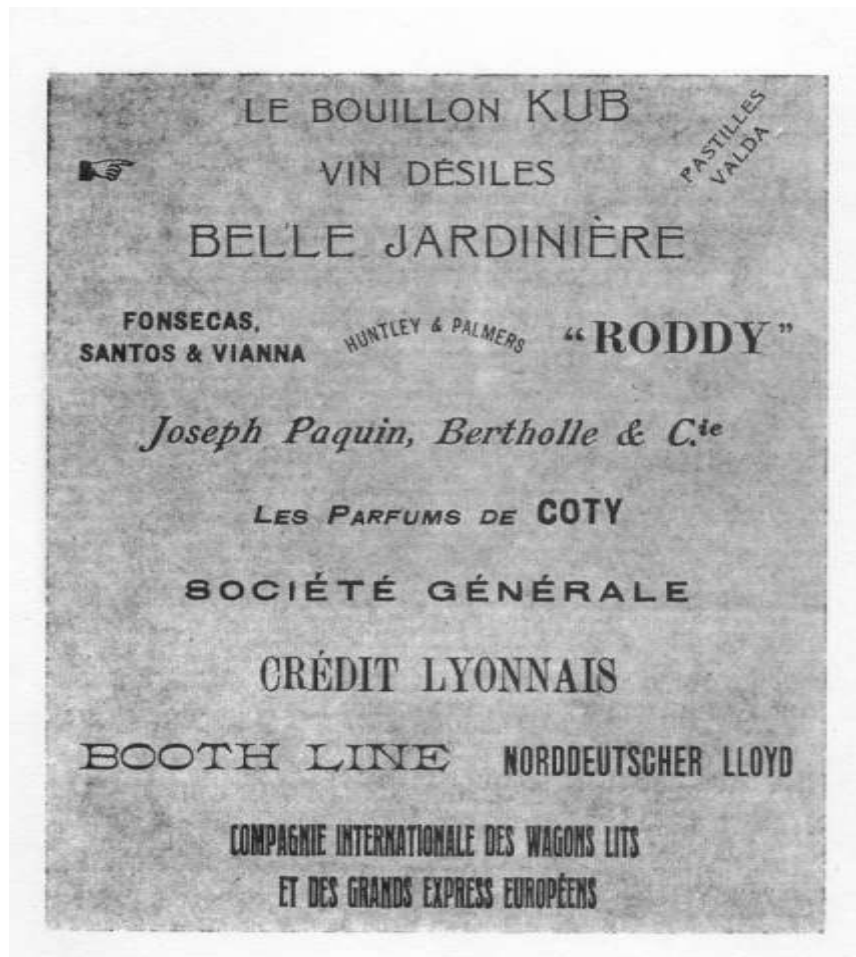
Mas o estrangeiro vira a página,
 Lê os telegramas da Última-Hora,
 Tão leve como a folha do jornal,
 Num rodopio de letras,
 Todo o mundo repousa em suas mãos!

-- Hurrah! por vós, indústria tipográfica!
 -- Hurrah! por vós, empresas jornalísticas!



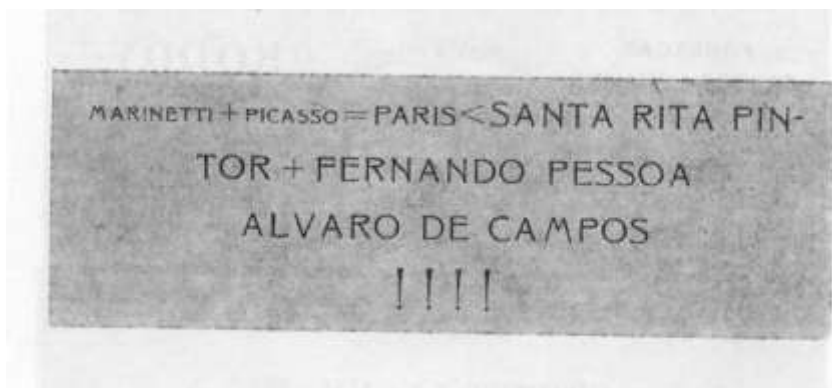
Na sequência da 'colagem' acima, o poeta incluirá em seu poema não bem uma outra colagem com a reprodução da página de anúncios que vislumbrou no jornal do vizinho de mesa, mas uma montagem desta página - onde aparecem nomes como "Pastilles Valda", "Fonsecas, Santos & Vianna", "Huntley & Palmers", "Roddy", "Les Parfums de Coty", "Société Générale", "Crédit Lyonnais", "Booth Line" e outros⁹².

⁹²Cf. *ibid.* p.34-5. Adiante, a reprodução da colagem mencionada.



"Tudo isto, porém", dirá o sujeito lírico desse poema que é fundamental para a compreensão da proposta de modernidade contida em Orpheu, "tudo isto, de novo, eu refiro ao Ar

Pois toda esta Beleza ondeia lá também:
 Números e letras, firmas e cartazes --
 Altos-relevos, ornamentação!...
 Palavras em liberdade, sons sem-fio.



Antes de me erguer lembra-me ainda,
A maravilha parisiense dos balcões de zinco,
Nos bares... Não sei porquê...

-- *Un vermouth cassis... Un Pernod à l'eau*
Un amer-citron... une grenadine...

.....
.....
..... 93
.....

A recordação dos bares parisienses, a evocação de vozes de garçons efetuando pedidos ao balcão, realidade quiçá inatingível nesse momento, tudo isso irá estimular a dissipação da euforia futurista. "Levanto-me... / -- Derrota!", enunciará o sujeito lírico após um momento de silêncio, ao mesmo tempo em que reconhece a impossibilidade de esgotar todas as facetas dessa "Beleza inatingível. / Essa Beleza pura!", como se registra na sequência:

Levanto-me...
-- Derrota!
Ao fundo, em maior excesso, há espelhos que refletem
Tudo quanto oscila pelo Ar:
Mais belo através deles,
A mais sutil destaque...
-- Ó sonho desprendido, ó luar errado,
Nunca em meus versos poderei cantar,
Como anseara, até ao espasmo e ao Oiro,
Toda essa Beleza inatingível,
Essa Beleza pura!

Rolo de mim por uma escada abaixo...
Minhas mãos aperreio,
Esqueço-me de todo da ideia de que as pintava...

⁹³*Ibid.*, p. 36-7. De se destacar no trecho consignado a colagem que Sá-Carneiro realiza, com os nomes de Marinetti, Picasso, Santa-Rita, Fernando Pessoa e Álvaro de Campos - e que contém um juízo valorativo, depreendido através do sinais de igualdade, desigualdade a menor e adição. Assim, para o poeta, os dois primeiros se equivalem a Paris, que no entanto é *menor* do que a adição de Santa-Rita e Pessoa (Álvaro de Campos é uma espécie de prolongamento do nome do último, sutil artifício de revelação do jogo heteronímico pessoano).

Aos versos de "Manucure", de Sá-Carneiro, seguem-se alguns poemas de Eduardo Guimarães⁹⁵.

O poeta é fiel ao Decadentismo-Simbolismo, prestando, já no primeiro poema da série, "Sobre o cisne de Mallarmé", homenagem ao mentor simbolista francês. Neste poema, o cisne, como não poderia deixar de ser, é o próprio poeta, arauto da beleza pura e estigmatizado pela solidão: "um cisne existe em nós como um sonho de calma, / plácido, um Cisne branco e triste, longo e lasso / e puro, sobre a face oculta de nossa alma" (terceira estrofe do soneto)⁹⁶.

O segundo poema de Eduardo Guimarães, "Folhas mortas", explora uma musicalidade encantatória e narcotizante. Nele o poeta labora numa espécie de defecção da estratégia decadente-simbolista do engendramento do complexo e ao mesmo tempo do sutil, oferecendo-nos uma lira exausta e desencantada da pompa, que emerge de uma ladainha de- sesperança, que por sua vez se esfia monocórdia.

Seu contributo ao modernismo não vai além, é oportuno dizer, de uma reafirmação dos vínculos do Orpheu com a tradição decadente-simbolista.

Deste relógio belga, enorme, branco e triste,
tombam as horas como folhas mortas.
Por uma tarde outonal, triste de spleen e folhas mortas:
Em cada vaso negro há um lírio nobre e triste.

Em cada vaso negro há um lírio nobre e triste
e as horas tombam como folhas mortas.
Porque não nasci eu um lírio nobre e triste,
pétala sem perfume entre essas folhas mortas?

Um Versalhes fulgura em cada ilusão triste,
um Versalhes de outono atapetado de folhas mortas!
Em cada vaso negro há um lírio nobre e triste
e as horas tombam como folhas mortas...⁹⁷

⁹⁵GUIMARÃES, Eduardo -- 'Poemas': Sobre o cisne de Stéphane Mallarmé; Folhas mortas; Sob os teus olhos sem lágrimas. *Orpheu*. 3. reed., Lisboa, Ática, 2: 41, 42 e 43, respectivamente, 1984.

⁹⁶*Id.* -- Sobre o cisne de Mallarmé. *Ibid.*, p. 41.

⁹⁷*Ibid.*, p. 42.

Raul Leal é outro nome que comparece nesse número de Orpheu, explorando, na novela "Atelier", escrita em 1913, uma linguagem espasmódica e convulsiva, processo a que denominou "vertigismo"⁹⁸, e que não inspirou seguidores.

O **vertigismo dislexical** (como prefiro chamá-lo) faz uso das maiúsculas símbolo-paúlicas, no sentido corrente de realçar a importância do culto do vago, do impenetrável, do imensurável. Ademais, valoriza as correspondências baudelairianas, mas se afasta decididamente dos tons pastéis simbolistas, produzindo uma estesia de congestionamento verbal, de obscuridade sintática, ocupada que se encontra em caracterizar um supra-estágio espiritual e vertigoso da existência. Neologismos não faltam para melhor assinalar o ideal de atingir esse mais além inalcançável, objetivo que contudo desde o início conflita com o descontrole e a paroxística imprecisão verbal.

Por essa razão, um espiritualismo obsessivo, paradoxalmente alimentado pelo desejo, dirige as ações das personagens concebidas por Raul Leal, para as quais o sem limite do sonho é o eixo desse viver superior.

Vejamos o trecho de abertura dessa novela de Leal.

Em ondas de perfume estranho as convulsivas exalações do Sonho iluminam vagamente o lar sombrio do artista que outra luz quase não possui. A poucos passos duma tela, profunda como a dor que ela evoca, o modelo por entre as vibrações duma alucinação sinistra todo vigorosamente contorce a alma, pelo semblante derramando a tortura que a alma cava. Compreende a arte, no seu espírito sente a expressão do belo que todo o arrasta e ansiosamente procurando ao artista transmitir a sublime inspiração da dor, forte, arrebatadora, na própria fisionomia a idealiza torturando o espírito que só assim, no semblante se concretiza... pela dor! É gigantesca a sua personalidade que ao belo tudo sacrifica, que só do belo sabe viver!...

Envolvido nas trevas convulsivas que o seu espírito concebe. Luar ardentemente transpira o delírio da morte, o espasmo eterno da Existência que só ele pode sentir, e é nesse ambiente de horror vigorosamente concentrado nele, síntese suprema do Universo, é nesse ambiente, forte e sublime, que Luar, o modelo ideal, procura eternamente arrastar a vida!... E o horror em que a sua alma se torna, ele domina e vigoriza...!

Cresce nesse momento duma arte trágica que a matéria mal toca e em que só o espírito vibra em vibrações transcendentais que mal se concreti-

⁹⁸LEAL, Raul -- Atelier -- novela vertigosa. *Op. cit.*, 47-56.

zam pela sensação, cresce nesses instantes, apagados para a vida vulgar que o íntimo das cousas não concebe, que o espiritualismo convulsivo da Existência totalmente desconhece numa inconsciência estranha, cresce na alma de Luar a loucura sublime do espírito que a tenebrosa, a imaterial vertigem do Universo, da Vida delirantemente acentua numa tragédia divina, que o transcendentalismo ardente da ânsia todo dolorosamente exprime pelo espasmódico histerismo que a Existência forma, pelo arrebatamento convulsivo do Sonho Universal!... E nesses instantes tudo nele vibra, tudo que é nele o Espírito... Da sua concepção trágica se alimenta, alimentando-se, assim, da sua alma, da sua alma que se torna a alma da Existência!

No atelier do pintor Luar vigorosamente assim prepara a alma, preparando, assim, a expressão do semblante. E torna-se sublime, atinge a vertigem do Infinito... Através do seu delírio, do sonho convulsivo que todo o arrebatava, ele desperta o artista que, assim, todo se sublima também! É Luar a própria inspiração que o artista eteriza...⁹⁹

O modelo ideal -- expressão da arte em potência -- deve, para o autor, como se observa acima, traduzir "a loucura sublime do espírito" através de um projetado "espasmódico histerismo que a Existência forma", bem como pelo "arrebatamento convulsivo" do que chama de "Sonho Universal", instância nirvânica causada pela "imaterial vertigem do Universo".

Na novela em pauta, o modelo Luar comunica ao artista "sua angústia", as convulsões de seu espírito, "o delírio da morte". Em outras palavras, o modelo, sendo a expressão da arte por concretizar, literalmente, também, desperta o artista para o trabalho ("é Luar a própria inspiração que o artista eteriza").

Realização mediunica, que parte do modelo e se transfere para o artista, o processo artístico é uma "vertigem suprema em que a tortura e a convulsão doidamente se misturam, se confundem"¹⁰⁰. Artista e modelo intercambiam uma espécie de energia psíquica, nascida da dor, da histeria e do desejo -- e da qual resulta a obra:

é o artista que, espiritualizado na concepção sublime do modelo, na alucinação tenebrosa da sua alma estranha, ao longe vagueia a alma perdidamente, num cinismo de esteta friamente admirando a dor que, num de-

⁹⁹*Ibid.*, p. 47-8.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 51.

bate prodigioso, o espasmo da morte intensifica através dum caos infinito, duma vertigem convulsiva...! Sôfregos turbilhões a alma de Luar do seu próprio âmago tenebroso arranca [...]

O artista cheio de pasmo o olha, e naquela arrancada impetuosa ambos na terra se despenham, esquecendo o sonho, a alucinação... A paz volta aos espíritos, uma paz lúgubre, cheia de presságios sinistros! O paroxismo da dor não pode ser atingido, para ambos se perdeu...!

.....

Passaram-se já alguns dias. O artista uma comoção profunda no seu espírito sofre, sob um novo aspecto olha o modelo, já quase lhe sente a alma... Encarna-se na tenebrosa escabrosidade do espírito trágico, sente-o mais belo, mais profundo, sublime...! Os transes variados em que bruscamente se lançara Luar naquela tarde trágica, essa variedade de transes que o modelo tão vigorosamente suportara, ententece-lhe a alma, já não o admira apenas, deseja-o e cheio de ardor, de ânsia!...

Procura-o em toda a parte e, por fim, encontrando-o repleto duma luxúria de espírito lhe diz: 'Jamais te compreendi, Luar, como agora te compreendo'¹⁰¹.

Como se pode depreender do penúltimo parágrafo acima, a alma é a esfera preferencial, em que se objetiva a alteridade ("o artista uma comoção profunda no seu espírito sofre, sob um novo aspecto olha o modelo, já quase lhe sente a alma"). Contudo, a fisicalidade é meio auxiliar, como ilustra essa passagem do artista ao reencontrar o modelo: "quero-te pois, a tua ânsia é, hoje, a minha; sem os teus beijos profundos não posso passar, a minha carne na tua se entranhará para que na tua alma se espiritualize toda!..."¹⁰²

Nessa novela de Raul Leal, há espaço para o proselitismo artístico. Com efeito, o modelo, que se afastara por fim do pintor, envia-lhe uma carta programática.

No trecho que destacamos dessa carta, chegamos a reconhecer a defesa do vitalismo nietzschiano, apenas que, sob a ótica de Leal, essa concepção ocorre, como já dissemos, rarefeita de equilíbrio, e de uma plácida e convencida determinação interior, tão incontável é o desejo que alimenta, semelhando-se, seu vitalismo, mais a uma obsessão. Esta condiciona inteiramente a concepção de mundo que transpira do texto:

¹⁰¹*Ibid.*, p.51-3.

¹⁰²*Ibid.*, p. 53.

[...] o indefinido a que na arte nós aspiramos, essa ânsia de ideal que mais do que ideal para nós vale, essa ânsia, esse desejo infinito e jamais satisfeito deve encher a nossa vida que a mais alta expressão se tornará assim, da arte pura!...

É vertiginosa a Existência e espiritual, transcendente é a vertigem dela! Jamais a extensão conhece, no Espírito Puro que a extensão transcende, a vertigem se personaliza, se consubstancia, se acentua toda, não se espalha num atividade mecânica, é a atividade espiritual, o dinamismo puro!... Está nisso a sua beleza, a sua própria existência que, só assim, toda confundida num Todo, no Infinitesimal, na Mônada, que só assim se acentua toda, só assim se dá!...

É sublime o convulsionismo espiritual e só ele é sublime! De que deriva a sua sublimidade? Da sua energia que só no Espírito, na Mônada se acentua toda!...

Há pois, na vertigem convulsiva da Existência, uma expansão tenebrosa. Toda a atividade, a energia toda que a forma, no espaço e no tempo não se expande, mantém-se torturada no Infinitesimal. É infinita, eternamente tudo alcança, infinitesimaliza-se, espiritualiza-se pois...

Só no transcendental existe, só nele eternamente se debate!

Tem uma expansão, uma liberdade infinita que, como infinita, tudo atinge eternamente, como que eternamente se autodestruindo assim!... Se só no Transcendental existe, se é transcendente, se no mesmo ponto infinitesimal, na Mônada, eternamente se debate é que a si própria se contorce toda numa tortura infinita!... E não exprime a dor e sobretudo a ansia o convulsionismo transcendente, torturado, contorcido da atividade pura, espiritual!... não é ela a expressão sublime da Vertigem?... Na dor, na ânsia devemos viver!

[...]

Ao indefinido na arte aspiramos pois, a um indefinido cheio de tortura, 'rafiné' como o que o gênio de Baudelaire compreendeu e quando essa tortura do indefinido enche o íntimo da nossa alma, então, cheia de ânsia -- e, assim, Nietzsche quase a desejou -- ela quase atinge o paraxismo eterno da Existência que toda se debate na Vertigem Infinita! E não só na arte deve existir a ânsia mas também na vida, a ânsia dolorosa do Indefinido!...

[...]

Afastemos pois, a nossa carne. Se a satisfizéssemos, não, se satisfizéssemos o espírito que, só ele, através da carne atua, banalizar-nos-íamos, ao nosso drama daríamos um final burguês! Ele teria um fim, um limite determinado de que, em breve, as nossas almas se enfartariam decerto. Sejam estetas, vivamos eternamente do desejo que, só ele, personaliza a alma, para a nossa vista espiritual gigantesca tornando-a!... É estanho o meu pedido mas, acaso, estranha não é a

Vertigem da Existência?...¹⁰³

Associado a esse vitalismo desviante, Leal prega também um dinamismo igualmente declinante de sua matriz whitmaniana -- embora também este dinamismo, tal como o vitalismo, se vejam comprimidos e desfigurados quer por uma difusa atração pelo sentimento de dor pré-nirvânica, quer porque -- e o último parágrafo acima é elucidativo -- um ascetismo inibe a plena fruição do desejo, como se pode, também, aferir acima. Um paradoxo então se evidencia: o de que o desejo é simultaneamente o motor e o freio para a plena realização do sonho humano.

Violante de Cysneros é o heterônimo que Cortes-Rodrigues escolheu para assinar um conjunto de poemas que dedica a diversos companheiros órficos¹⁰⁴.

Tais poemas foram escritos sob a égide do **criticismo fingido órfico**, de que já falamos, e no qual se insere o *jogo* heteronímico como uma das formulações adotadas e estratégia para a despersonalização artística.

Tudo isso se torna ainda mais evidente quando, ao lado do nome fictício de Violante de Cysneros, a redação forja informações acessórias, também fictícias, sobre aquele que com pseudônimo escreve.

N. B. -- Apareceram-nos na Redação estes belos poemas, que um anônimo engenho doente realizou. Publicamo-los, porque disso são dignos, importando-nos pouco a personalidade vital de que possam emanar. Toda a obra de arte é a justificação de si-própria.¹⁰⁵

A composição desta nota é muito provavelmente de Fernando Pessoa, de comum acordo com seu amigo Cortes-Rodrigues. Nela podemos destacar a relativização da personalidade autoral, em benefício da realidade primacial do texto -- que vem reforçar as teses pessoanas, em especial, e

¹⁰³*Ibid.*, p. 54-6.

¹⁰⁴CYSNEROS, Violante -- 'Poemas dum anônimo que diz chamar-se Violante de Cysneros': [Na noite negra [...]]; [Toda a minh'Alma [...]]; [Para além daqueles montes [...]]; [Há pouco quando bordava [...]]; [Nada em mim [...]]; [Sobre mistérios já idos [...]]; [Passo no mundo a vivê-lo [...]]; [As minhas mãos [...]]. *Orpheu*. 3 reed, Lisboa, Ática, 2: 57-65, 1984, respectivamente, p. 59, 60, 60-1, 62, 62-3, 63, 64, 64-5.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 58.

órficos, de modo geral, sobre a despersonalização autoral -- ao lado de uma receptividade *fingidamente* isenta, possibilitando à publicação reafirmar-se como revista aberta a toda sorte de colaboração moderna.

Os poemas de Cysneros transitam entre o paulismo, o sensacionismo e o interseccionismo, oferecendo um leque eclético de modos órficos, que a poeta desejava ora imitar, ora dialogar, assim homenageando alguns dos pares do Orpheu, como Álvaro de Campos, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Alfredo Pedro Guisado.

Quase todos esses poemas têm uma dedicatória a um colega órfico e não falta uma menção a Cortes-Rodrigues e ao próprio heterônimo feminino, Violante de Cysneros ("A mim própria de há dois anos").

No poema dedicado a Pessoa, por exemplo, Cysneros menciona um marinheiro e uma "ilha perdida", *dialogando* evidentemente com o drama estático de Pessoa, de modo que tal como n"O marinheiro" sonho e verdade são aí questões nucleares:

Nada em Mim é necessário
Nem mesmo o que foi sonhado,
Ó contas do meu rosário
D'um sonho nunca acabado.

Tudo tão feito de Mim...
Só meu longe de passado
É como um sonho sem fim
Que o Outro tenha sonhado

Cruzo os meus braços. Não falo.
Ouço uma voz dolorida
Dentro de mim evocá-lo.

Marinheiro! Ilha perdida!...
E o meu sentido a sonhá-lo
É a verdade da vida¹⁰⁶ (negritos meus).

Em outro poema, Cysneros *dialoga* com Sá-Carneiro, revisitando sua aguda sensibilidade, imersa naquele auto-estranhamento que lhe era peculiar:

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 62-3.

Há pouco quando bordava
 Picou-me a ponta dos dedos
 A agulha com que bordava...

E a seda toda de branca,
 Branca da cor dos meus dedos,
 Essa seda que era branca
 Ficou com papoulas rubras...

Que o sangue das minhas veias
 Já criou papoulas rubras...

Mas tão sós e tão alheias!¹⁰⁷

A pena de Violante de Cysneros, *vis-à-vis* a de Cortes-Rodrigues, representa uma mudança de tom, devido ao insistente esforço do **poeta-matriz** na fabricação do que por ventura imaginou e concebeu como modo feminino de expressão, e onde, seguindo essa mesma linha de raciocínio, um verso de lirismo mais aligeirado também está presente, como no poema que Cysneros se auto-dedica:

As minhas mãos são esguias,
 São fusos brancos d'arminho,
 Onde fiaste e não fias
 O Sonho do teu carinho.

As minhas mãos são esguias,
 Cor de rosa são as unhas,
 E nelas todos os dias
 Ponho a pomada que punhas.

Quando Eu as fico polindo
 Perpassa nelas em ânsia
 A tua boca sorrindo...

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 62.

Mas os meus dedos em i
 Dizem a longa distância
 Que vai de Mim para Ti¹⁰⁸.

Violante de Cysneros não acrescenta elemento novo ao *puzzle* dos *ismos* da confraria do Orpheu. Reforça contudo o criticismo fingido órfico, engrossando as fileiras heteronímicas.

E por falar novamente em heterônimos, irei agora tratar de mais um trabalho de heterônimo pessoano. Trata-se da "Ode Marítima", que Álvaro de Campos assina¹⁰⁹.

Esse poema, sensacionista-futurista, inspira-se n"O sentimento dum ocidental", de Cesário Verde, o que se torna evidente quando constatamos o paralelismo dos versos de abertura de ambos.

Em Cesário, a melancolia do anoitecer nas proximidades do rio Tejo é plena de solidão, e o ambiente desperta o sujeito lírico do poema para o sofrimento e para uma difusa solidão noturna -- ambos predominantes ao longo do poema, até que o amanhecer traz uma viragem de otimismo.

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
 Há tal soturnidade, há tal melancolia,
 Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
 Despertam-me um desejo absurdo de sofrer¹¹⁰.

O cenário de abertura da "Ode marítima" é o mesmo. O sujeito lírico do poema se encontra só, mas os barcos que singram à distância animam-no paulatinamente, até que um contentamento crescente de ver e de sonhar toma conta por momentos, oscila, cresce novamente, oferecendo es-

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 64-5.

¹⁰⁹ CAMPOS, Álvaro -- Ode marítima. *Orpheu*. 3 reed, Lisboa, Ática, 2: 69- 106, 1984.

¹¹⁰ VERDE, Cesário -- O sentimento dum ocidental. Em sua: *Obra completa de Cesário Verde*. 4. ed., Lisboa, Livros Horizonte, [1983] (org., pref. e anotações de Joel Serão), p. 89-97. Vide p. 89. No poema de Campos, Cesário é explicitamente mencionado: "Complexidade da vida! As faturas são feitas por gente / que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes -- / e são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso! / Há quem olhe para uma fatura e não sinta isto. / Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias. / Eu é até as lágrimas que o sinto humanissimamente. / Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!". *Ibid.*, p. 103.

tados emocionais de alternância entre a euforia e a nostalgia, até que ao final do poema uma funda comoção e uma intraduzível tristeza tomam conta.

A abertura de "Ode marítima" representa, nesse sentido, uma *inversão inicial de sinal*, que é negativo a princípio, como dissemos, nos versos de Cesário Verde, mas que no longo poema de Álvaro de Campos se não é sempre positivo é ao menos propiciatório para a euforia sensacionista-futurista que visitará mais adiante, aqui e ali, o enunciado. Vejamos os versos iniciais:

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de verão,
 Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,
 Olho e contenta-me ver,
 Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
 Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
 Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
 Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
 Aqui, acolá, acorda a vida marítima.
 Erguem-se velas, avançam rebocadores,
 Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão no porto.
 Há uma vaga brisa.
 Mas a minh'alma está com o que vejo menos.
 Com o pacote que entra.
 Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
 Com o sentido marítimo desta Hora,
 Com a doçura que sobe em mim como uma náusea,
 Como um começar a enjoar, mas no espírito¹¹¹.

Esta "Ode marítima" de Campos vem complementar o cantar órfico sensacionista-futurista da outra ode, terrena, de que já falamos ("Ode triunfal"). Se esta termina com a plena euforia sensacionista em que o sujeito lírico do poema projeta ser tudo e todos simultaneamente, a última conclui de modo melancólico, "no silêncio comovido" de uma alma repleta de tristeza¹¹².

O longo poema de Campos oferece uma alternância de paisagem e oscila entre a euforia e a melancolia, tornando-se desde já outro paradigma do Orpheu, ao lado de "Ode triunfal", como também de "Manucure".

¹¹¹CAMPOS, Álvaro de -- *Op. cit.*, p. 69.

¹¹²Cf. *ibid.*, p. 106.

Podemos indigitar alguns amplos intervalos muito significativos para compreender esse movimento oscilatório (para o alto e para o fundo -- de si mesmo), que em última instância retrata a problemática psíquica que o enunciado faz emergir.

Espacialmente falando, os versos iniciais tratam dos múltiplos significados do **cais** no plano metafísico, transcendental, idealizado, concreto, etc. O cais assim é um atracadouro de memórias; igualmente uma evocação de um mundo mítico e arcaico; como também uma projeção de todos os cais possíveis com conotações também possíveis de um e de qualquer cais: "todo cais é uma saudade de pedra"¹¹³; "cais real, visível como cais, cais realmente, o Cais absoluto"¹¹⁴; "o Grande Cais Anterior, eterno e divino"¹¹⁵; e assim por diante.

À dada altura, a descrição espacial, cingida inicialmente ao cais, vai se ocupar dos arredores, ampliando a perspectiva espacial do poema: "E sob a nuvem negra e ocasional e leve / do fumo das chaminés das fábricas próximas / que lhe sombreia o chão preto de carvão pequenino que brilha"¹¹⁶; "Ah, as praias longínquas, os cais vistos de longe / e depois as praias próximas"¹¹⁷.

A enunciação da problemática do ser fica mais evidente:

Uma saudade a qualquer cousa,
 Uma perturbação de afeições a que vaga pátria?
 A que costa? a que navio? a que cais?
 Que se adoce em nós o pensamento,
 E só fica um grande vácuo dentro de nós,
 Uma oca saciedade de minutos marítimos,
 E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dor
 Se soubesse como sê-lo...

A manhã de verão está, ainda assim, um pouco fresca.
 Um leve torpor de noite anda ainda no ar sacudido.
 Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim.
 E o pacote vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida,
 E não porque eu o veja mover-se na sua distância excessiva.

¹¹³*Ibid.*, p. 70.

¹¹⁴*Ibid.*, p. 71.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 71.

¹¹⁶*Ibid.*, p. 72.

¹¹⁷*Ibid.*, p. 73.

Na minha imaginação ele está já perto e é visível
 (..)
 E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele [...] ¹¹⁸.

Os versos acima albergam uma espécie de volúpia de sentir, que vai se intensificar nos versos adiante:

Todos estes navios assim comovem-me como se fossem outra cousa
 E não apenas navios, navios indo e vindo.
 [...]
 Os navios vistos de perto são outra cousa e a mesma cousa,
 Dão a mesma saudade e a mesma ânsia doutra maneira.

Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!
 Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
 E eu cismo indeterminadamente as viagens.
 [...]
 E o mundo e o sabor das cousas tornam-se um deserto dentro
 de nós!
 [...]
 Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,
 Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer! ¹¹⁹

Nessa altura principia propriamente o canto de louvor às coisas marítimas, a ode: "e vós, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho! / Componde fora de mim a minha vida interior" ¹²⁰. Que prossegue:

Galdropes, escotilhas, caldeiras, coletores, válvulas,
 Caí por mim dentro em mentão, em monte,
 Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!
 Sede vós o tesouro da minha avareza febril
 Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação,
 Tema de cantos meus [...] ¹²¹.

¹¹⁸*Ibid.*, p. 73-4.

¹¹⁹*Ibid.*, p. 74-5.

¹²⁰*Ibid.*, p. 75.

¹²¹*Ibid.*, p. 75-6.

[...]

Ah, seja como for, seja pra onde for, partir!
 Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar,
 Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância abstrata,
 Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas,
 Levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais!
 Ir, ir, ir, ir de vez!¹²⁴.

O poema se desenvolve num crescendo sensacionista-futurista, em que o *engenheiro* Álvaro de Campos por momentos se abandona integralmente a um sentir em que, tal como ocorre amiude com Sá-Carneiro, a fronteira entre a realidade sonhada e o corpo físico do sonhador não se distingue mais. Em dada altura, o sujeito do poema brada, numa entrega que se quer absoluta: "façam enxárcias das minhas veias! / amarras dos meus músculos! / Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas."

E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
 Façam do meu coração uma flâmula de almirante
 Na hora da guerra dos velhos navios!
 Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
 Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
 [...]¹²⁵.

Os marinheiros se tornam piratas, a moral não resiste, porque já não resta uma consciência nítida a velá-la, apenas um delírio que perdura e que concebe motins e sacrifícios:

Os marinheiros que se sublevaram
 Enforcaram o capitão numa verga,
 Desembarcaram um outro numa ilha deserta
 [...]
 Explode todo o meu cérebro!
 Parte-se-me o mundo em vermelho!
 E estala em mim, feroz, voraz,

¹²⁴*Ibid.*, p. 77-9.

¹²⁵*Ibid.*, p. 84-6.

Lágrimas, lágrimas inúteis [...] ¹³⁰.

Desse estado de comoção o sujeito lírico mais adiante se evade, surgindo nos versos de "Ode marítima" nova inflexão, fruto como sempre da instabilidade do sujeito do poema: "e abro de repente os olhos, que não tinha fechado. / Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!" ¹³¹, vindo novamente a se deter na "maravilhosa vida marítima moderna" ¹³².

Reconhece então que desse mundo marítimo "nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas / com a sua poesia também, e todo o novo gênero de vida / comercial, mundana [...] / que a era das máquinas veio trazer para as almas" ¹³³ - o que nos faz novamente perceber a influência de Cesário Verde no modernismo português, através de seu lirismo de temas do cotidiano banal.

À essa altura, o sujeito lírico do poema de Álvaro de Campos se sente mobilizado positivamente: "a mistura de gente a bordo dos navios de passageiros / dá-me o orgulho moderno de viver numa época onde é tão fácil / misturarem-se as raças (...)" ¹³⁴; assoma um enternecimento que abranda pouco a pouco, até que "o volante dentro de mim para / [...]"

Passa, lento vapor, passa e não fiques...
 Passa de mim, passa da minha vista,
 Vai-te de dentro do meu coração,
 Perde-te no Longe, no Longe, bruma de Deus.
 Perde-te, segue o teu destino e deixa-me...
 [...]
 Parte, deixa-me, torna-te
 Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nítido,
 Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto,
 Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!),
 Ponto cada vez mais vago no horizonte...
 Nada depois, e só eu e a minha tristeza,
 E a grande cidade agora cheia de sol
 E a hora real e nua como um cais já sem navios,

¹³⁰*Ibid.*, p. 97.

¹³¹*Ibid.*, p. 100.

¹³²*Ibid.*, p. 100.

¹³³*Ibid.*, p. 101.

¹³⁴*Ibid.*, p. 101-2.

E o giro lento do guindaste que como um compasso que gira,
Traça um semicírculo de não sei que emoção
No silêncio comovido da minh'alma...¹³⁵

A imagem do barco, desaparecendo no horizonte, ao final, coincide com a infiltração, no sujeito lírico, de um derradeiro estado emocional, este mórbido, misto de exasperação indefinida, depressão psíquica e nostalgia, que dá fecho ao poema.

O mito de Narciso tem visitado a literatura ao longo dos tempos, desde Ovídio até Paul Valéry. O Decadentismo e o Simbolismo francês cada um a seu modo, souberam se apropriar do tema, legando aos poetas do nosso século inúmeras novas visitas a Narciso.

Luís de Montalvor, na esteira da tradição do Decadentismo e do Simbolismo francês, influenciado sobretudo por uma interpretação decadente da sintaxe de Mallarmé, refundiu Narciso¹³⁶.

Seu poema, a despeito de apresentar aqui e ali focos nítidos de influência do interseccionismo órfico ("cai alma no jardim dos meus sonhos funestos"¹³⁷; ou, ainda: "vossos cabelos ai! chovem como oiro, à noite!"¹³⁸), bem como pontos do repertório temático do Orpheu, como o estranhamento ("como fugir ao sonho que me fez como estrangeiro em mim"¹³⁹); e a intelectualização da perplexidade face à complexidade do mundo interior ("no novelo de mim a minha ânsia a enredar-me"¹⁴⁰), está entranhado de *topoi* decadentes, como as ninfas, as pedrarias, a composição do cenário, mantendo-se ainda fiel a alguns temas que saturaram a poesia epigonal do início do século, temas estes herdados, também, do decadentismo, como o entardecer:

Erram no oiro da tarde as sombras de estas ninfas!

E até onde irá o aroma dos seus gestos

¹³⁵*Ibid.*, p. 105-6.

¹³⁶MONTALVOR, Luís de -- Narciso. *Orpheu* (2): 109-14.

¹³⁷*Ibid.*, p. 111.

¹³⁸*Ibid.*, p. 111.

¹³⁹*Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 112.

Que sei tentam prender meus olhos que, funestos,
sonham um esplendor fatal de pedrarias?

[...]

A Beleza é pra mim, ó ninfas! o segredo
com que Deus me vestiu de Lindo!... Ai, tenho medo
de morrer o que sou às mãos desse desejo
das ninfas; mas está a sombra que não vejo

depois e antes de mim e, se afundo olhar na ânsia
de me ver, só me vejo ao colo da Distância!
Deixai dormir um pouco o céu nos olhos meus,
eu não os quero abrir antes que os feche, -- Deus! --

[...]

Cativo em mim sou como o dragão que, inviolado,
bebe a cintilação da sonora claridade
do cabelo sinistro, onde a luz arde e invade
do metálico alor o nicho onde se acoite...¹⁴¹

Antes de cuidarmos da derradeira colaboração ao segundo número de Orpheu, convém recordarmos que o interseccionismo (pois dele agora se trata) como vimos em outra passagem, e seu sinônimo plástico, o **simultaneísmo**, este originado no Cubismo, e a ele **reagindo**, se interessam pela realidade do mundo como um quebra-cabeças -- em que abstrato e concreto são igualmente concreto e abstrato, por força de seus atributos se combinarem, se entrecruzarem, se **interseccionarem**, criando desse modo uma realidade virtual autônoma, puramente intelectual e diversa da natureza. Derivado do paulismo, em que as combinações de estados de alma-paisagens são registradas tal como uma sucessividade de eventos, o interseccionismo, como vimos em detalhe, processa em simultâneo diversos estados de alma-paisagens, sobrepondo-os, fundindo-os, relativizando-os, e assim por diante -- em benefício de um objetivo estético que é o de representar a complexidade, a inconstância e a irracionalidade do mundo e do sujeito nele, de tal sorte que a realidade é um estado mental

¹⁴¹Cf. *ibid.*, p.109-11 *et passim*.

do sujeito lírico.

O interseccionismo vem de encontro, aduza-se, à incerteza que alimenta a modernidade e é um modo de expressão poética extremamente intelectualizante de responder à ausência de suportes filosóficos satisfatórios e compatíveis com a nova *des-ordem* mundial do início de nosso século.

Convém, ainda, um parêntesis antes de prosseguir, para recordar que no fluxo e refluxo dos *ismos* órficos, a evolução aparente de um *ismo*, ou seja, aquela que se pode aferir consultando, por exemplo, a cronologia das publicações, é traiçoeira. Vimos que o paulismo antecede o interseccionismo de Fernando Pessoa, não só porque é plausível, embora não necessariamente, que preceda este último no processo da evolução estética, mas respaldado também no fato de que "[Pauis de roçarem [...]]" foi concluído a 29 de março de 1913, conquanto tenha sido publicado após o interseccionista "Na floresta do alheamento", que veio, por sua vez, a lume entre julho e dezembro de 1913, e após "O homem dos sonhos", de Sá-Carneiro, publicado no primeiro semestre do mesmo ano. "O marinheiro", outro caso, publicado no número inaugural de *Orpheu*, foi criado entre os dias 11 e 12 de outubro de 1913, bem antes, portanto, da edição da revista em que foi publicado, que é de jan-mar/1915 e é provavelmente de fatura concretizada à época em que a fatura presumida de "Na floresta do alheamento" também se realizava.

Os poemas interseccionistas de "Chuva oblíqua"¹⁴², dentre os quais o primeiro comentaremos mais adiante, foram concebidos em 8 de maio de 1914 (e publicados no segundo número de *Orpheu*, de abril-junho de 1915. No entanto, são posteriores aos versos de "Hora absurda" (poema concluído em 4 de julho de 1913), também interseccionista -- e que Pessoa manteve inédito até abril de 1916¹⁴³.

Tomando sempre cuidado com não ajuizar incorretamente sobre a evolução estética de um autor tomando como referência e base uma obra que ao invés de posterior, é de elaboração anterior àquela tomada como ponto de partida, inversão esta que pode se dar amiude quando o nosso objeto de pesquisa é o movimento órfico e sobretudo a produção de Fernando

¹⁴²PESSOA, Fernando -- 'Chuva oblíqua -- poemas interseccionistas': I: [Atravessa esta paisagem (...)]; II: [Ilumina-se a igreja (...)]; III: [A grande esfinge do Egito (...)]; IV: [Que pandeiretas (...)]; V.: [Lá fora vai um redemoinho (...)]; VI: [O maestro sacode (...)]. *Orpheu* (2): 117-23, respectivamente p. 117-8, 118-9, 119-20, 120, 120-1, 122-3.

¹⁴³PESSOA, Fernando -- Hora absurda. *Exílio*. Lisboa, (1): 13-16, abr. 1916.

Pessoa -- e igualmente não deixando de considerar todos os rastros que nos encaminham para a verdadeira paternidade desse ou daquele traço estético, prossigamos, examinando agora o poema de abertura de 'Chuva oblíqua':

Atravessa esta paisagem o meu sonho d'um porto infinito
 E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
 Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
 Os vultos ao sol d'aquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
 E esta paisagem é cheia de sol deste lado..
 Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
 E os navios que sabem do porto são estas árvores ao sol...

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

Não sei quem me sonho...
 Súbito toda a água do mar do porto é transparente
 E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse
 desdobrada.
 Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em
 aquele porto,
 E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
 Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
 E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
 E passa para o outro lado da minha alma...¹⁴⁴

No âmbito da dinâmica espacial do interseccionismo, não é, já sabemos, uma impropriedade a articulação de elementos concretos a elementos abstratos, quer pela justaposição, quer pela infiltração, quer ainda pela contaminação como decorrência da contiguidade..

¹⁴⁴*Id.*- I: [Atravessa esta paisagem]. *Ibid.*, p. 117-8.

Já na quadra de abertura do poema pessoano, o "sonho" *atravessa* a paisagem antevista, contaminando esta última, de sorte que a "cor das flores" (paisagem inicialmente percebida, portanto real, apesar da impropriedade do termo quando se trata de interseccionismo) se funde às "velas de grandes navios" (paisagem sonhada), às quais, por seu turno, ficam plas-mados "os vultos ao sol daquelas árvores antigas..."

Na segunda quadra, somos informados que o porto originado no sonho é "sombrio e pálido" (estado de alma), enquanto a paisagem real é "cheia de sol deste lado...". Contudo, o espírito entediado e pessimista predomi-na, de forma que a tonalidade do porto, ou seja do sonho (sombrio), con-tamina o "sol deste dia", tanto quanto "árvores ao sol" e "navios" se mes-clam, se confundem, a ponto de o sujeito lírico enunciar: "os navios que saem do porto **são** estas árvores ao sol..." (negrito meu).

Como se pode observar, deixando-se infiltrar pelos postulados futuris-tas, o interseccionismo não se detém ante as classes de palavras, subverte sua hierarquia, mina a lógica do discurso, de tal sorte que, por exemplo, "cor", "navio", "árvores" e "sol" são, indiferentemente, abstrações do sen-tir projetadas sobre uma tela imaginária e percebidas em simultâneo: ou, dito de outro modo: conteúdos de linguagem equivalentes, capazes de permutarem entre si, no plano onírico, seu lugar no discurso poético.

Na terceira estrofe, o sujeito lírico do poema se volta para o cais. A mole antevista lembra uma "estrada nítida e calma", mas que, não obstan-te, não é uma promessa de viagem, posto que não leva a lugar algum ("se ergue como um muro").

A sombra das árvores projetadas sobre as águas da beira do cais lem-bram navios, de modo que o **conceito árvore** e o **conceito navio** se fusi-onam, se interseccionam, daí a expressão "horizontalidade vertical", em que o substantivo diz respeito ao movimento do barco, horizontal, e o ad-jetivo diz respeito à imobilidade a prumo da vegetação, vertical.

Com "folhas" (das árvores) e "amarras" (dos navios) acontece o mes-mo: mesclam-se, entrelaçam-se, sugerindo a contradição permanente **ir-ficar**, conferida pela conjugação de **folhas** e **amarras** -- e tão presente na beira do cais da lírica órfica.

Na última estrofe ressaltam ainda mais os versos polimétricos, sugere-rindo, em sua oscilação rítmica e volumétrica, a inconstância emocional do sujeito lírico. Um verso sintetiza tudo isso, no qual a fusão sonho X realidade, com a conseqüente ameaça à unidade cognitiva do *eu*, tem lu-gar: "não sei quem me sonho..."

Nessa derradeira estrofe, o *eu* do poema *vê* refletida ("como uma es-

tampa") a paisagem concebida (fruto da fusão daquela, sonhada, àquela outra, antevista) no espelho d'água.

Dessa articulação sonho X realidade surge a "nau mais antiga" -- que por seu turno nada mais é que a expressão metafórica do conceito da nau arquetipal, que *percorre* os submersos cursos aquáticos da alma, em um exercício mítico compensatório para a viagem abortada no presente concreto.

Esse conjunto de poemas interseccionistas de Fernando Pessoa deu fecho ao segundo volume de *Orpheu*.

A despeito do ímpeto do movimento órfico, o terceiro número da revista não vai a prelo no ano de 1915, nem no ano seguinte -- e acaba sendo engavetado após o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, força propulsora do orfismo¹⁴⁵.

Nosso pequeno estudo sobre o Orpheu está longe de estar concluso, apesar de uma inegável e crescente *desmobilização* dos pares de Almada-Negreiros, Fernando Pessoa e Sá-Carneiro.

No mesmo ano do surgimento do *Orpheu*, Alfredo Pedro Guisado, fazendo uso do pseudônimo de Pedro de Menezes, publica um pequeno opúsculo com sonetos injetados de lirismo decadente, *Elogio da paisagem*¹⁴⁶, iniciando seu afastamento dos tentames órficos que homonimamente e com êxito realizou em "Asas quebradas" e que se concretizaria no ano seguinte¹⁴⁷.

Se a defecção de Guisado, por meio de Menezes, da rota estética do orfismo, correspondeu a um retorno à sua verdadeira identidade lírica, ou a um desvio, uma correção de rumo face ao que realizara anteriormente, não nos cabe ajuizar. O fato é que o poeta se afastou dos postulados do Orpheu, não sendo ele, contudo, o único a arrefecer *sua modernidade*.

Ao contrário dos que migraram das fileiras do Orpheu para posições

¹⁴⁵Mais adiante, trataremos do conteúdo dessa revista que, não obstante permanesse inédita a até bem pouco tempo, foi detalhadamente planejada na época, sendo, é certo, um documento importante a iluminar o caminho que o movimento órfico em certo momento desejou trilhar.

¹⁴⁶MENEZES, Pedro de -- *Elogio da paisagem*. S. L., s.e., s.d. [1915].

¹⁴⁷Esse afastamento far-se-á sentir mais fortemente quando Menezes publica "O medo de satan pela noite". Vide *Exílio*. *Op. cit.*, p. 7-8.

estéticas mais cômodas, Almada-Negreiros persistiu durante muitos anos no combate aos que não aceitavam a renovação literária, redigindo manifestos e textos de intervenção que não se restringiam à discussão do gosto, mas que tratavam de Ética, de Política, de Sociedade, de costumes, dentre outros temas e pontos de vista.

Um exemplo dessa prosa eclética de combate é o *Manifesto anti-Dantas*¹⁴⁸, desforra do polígrafo-interventor contra Júlio Dantas, que publicara uma nota no *Ilustração Portuguesa*, deplorando a injustificada atenção que alguns periódicos do país dedicaram ao advento da revista *Orpheu*¹⁴⁹.

Nesse manifesto, Almada assina seu nome acrescido de um epíteto: "poeta d'Orpheu futurista e tudo".

Não é, claro está, por causa desse epíteto que o texto é futurista. O Manifesto de Almada é paradigma futurista pelo desequilíbrio formal, pela valorização de uma escritura sugestivamente realizada à pressa, pela fingida inconsciência criadora, pela despreocupação quanto ao desenvolvimento harmônico da ideia central -- no caso a crítica a Júlio Dantas, e ao que a equivocada valorização dele como escritor, na opinião de Almada, representava para Portugal; pela despreocupação, ainda, quanto ao nexo; pelo desinteresse na recepção clara e correta da mensagem, haja vista que se tratava de um manifesto; pelo próprio hibridismo do texto, que oscila entre o libelo acusatório e a prosa de ficção; e ainda pelo notório desinteresse pela elaboração e pela reflexão -- numa atitude radical de desvalorização da palavra.

¹⁴⁸Cf. ALMADA-NEGREIROS, José de -- *Manifesto anti-Dantas e por extenso* (ed. facsimilada). Lisboa, BNL, 1993. Originalmente publicado em abril de 1916.

¹⁴⁹O número 3 de *Orpheu*, que como sabemos só recentemente veio a lume, estando portanto à margem do contexto da recepção epocal, traz uma colaboração de combate de Almada e que representa uma exploração, na lírica, dessa índole acusatória: Cf. ALMADA-NEGREIROS, José de -- A cena do ódio. *Orpheu*. Lisboa, Ática, 3: 47-73, 1984. O libelo, em versos, traz a data de 14 de maio de 1915. Cf. também ALMADA-NEGREIROS -- José de -- A cena do ódio. *Contemporânea*. Lisboa, ano 1, v. 3 (7): 3-8 (separata de fragmento), 1923.

Os versos de abertura desse poema, dão-nos uma ideia do vigor do manifesto:

Ergo-me Pederasta apupado d'imbecis,
divinizo-Me Meretriz, ex-líbris do Pecado,
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
Satanizo-me Tara na Vara de Moisés!
O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
Inferno a arder o Meu cantar!

Sou Vermelho-Niágara dos sexos escancarados nos chibotes dos cossacos!

Sou Pan-Demônio-Trifauce enfermiço de Guia!

Sou Gênio de Zarathustra em Taças de Maré-Alta!

Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!

O presente manifesto se inicia como um libelo, trazendo no cabeçalho a expressão

BASTA PUM BASTA¹⁵⁰

e logo em seguida, em maiúsculas, e com a disposição tipográfica que aqui procuro reproduzir no texto abaixo:

UMA GERAÇÃO QUE CONSENTE DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS É UMA GERAÇÃO QUE NUNCA O FOI! É UM COIO D'INDIGENTES, D'INDIGNOS E DE CEGOS! É UMA RESMA DE CHARLATÃES E DE VENDIDOS, E SÓ PODE PARIR ABAIXO DE ZERO!

ABAIXO A GERAÇÃO!

MORRA O DANTAS, (ilustração¹⁵¹) MORRA!

UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS A CAVALO É UM BURRO IMPOTENTE!

UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS À PROA É UMA CA-NOA EM SECO!

O DANTAS É UM CIGANO!

O DANTAS É MEIO CIGANO!

O DANTAS SABERÁ GRAMÁTICA, SABERÁ SINTAXE, SABERÁ MEDICINA, SABERÁ FAZER CEIAS PRA CARDEAIS, SABERÁ TUDO MENOS ESCREVER QUE É A ÚNICA COISA QUE ELE FAZ!

O DANTAS PESCA TANTO DE POESIA QUE ATÉ FAZ SONETOS COM LIGAS DE DUQUESAS!

O DANTAS É UM HABILIDOSO!

O DANTAS VESTE-SE MAL!

O DANTAS USA CEROULAS DE MALHA!

O DANTAS ESPECULA E INOCULA OS CONCUBINOS!

O DANTAS É DANTAS!

O DANTAS É JÚLIO!

MORRA O DANTAS, MORRA! (ilustração)PIM!¹⁵²

¹⁵⁰ALMADA-NEGREIROS, José de -- *Op. cit.*, s. n. p. (abertura).

¹⁵¹Mão com o indicador apontando à direita.

¹⁵²ALMADA-NEGREIROS, José de -- *Op. cit.*, s. n. p.

É fácil notar que a artilharia de Almada-Negreiros contra o poeta, dramaturgo, político e professor do Conservatório Júlio Dantas não segue uma lógica qualquer de ataque. Ao contrário, é um tiroteio que utiliza tudo e qualquer balaço que o atacante tem à mão no momento, para atingir o oponente.

Com essa estratégia rarefeita de lógica, o acusador se vê tanto ou mais exposto que o inimigo, uma vez que ao lançar com tanta voracidade tudo o que dispõe, sem medir esforços, sem ter em mente a causa fundamental do embate, acaba minando a própria razão do ataque.

É provável que essa prática literária de se rebelar contra o *status quo* através de um jorro verbal (em prosa ou verso) sem medida, gratuitamente provocativa, sem preocupação ético-moral de qualquer espécie, seja, se não a mais acertada, ao menos a definição possível de **satanismo**.

Mais adiante, o manifesto de Almada ataca, como não poderia deixar de acontecer, a produção intelectual de Dantas. Apropria-se do enredo de um drama, e desbarata-o, como se rasurasse as páginas escritas pelo dramaturgo. Vejamos um trecho, agora adotando a tipologia que mais nos convém:

vocês não sabem quem é a Sórora Mariana do Dantas? Eu vou-lhes contar:

A princípio, por cartazes, entrevistas e outras preparações com as quais nada temos que ver, pensei tratar-se de Sórora Marianna Alcoforado a pseudo-autora daquelas cartas francesas que dois ilustres senhores desta terra não descansaram enquanto não estragaram pra português. Quando subiu o pano também não fui capaz de distinguir porque era noite muito escura e só depois de meio ato é que descobri que era de madrugada porque o bispo de Beja disse qe tinha estado à espera do nascer do sol!

A Mariana vem descendo uma escada estreitíssima mas não vem só, traz também o Chamilly que eu não cheguei a ver, ouvindo apenas uma voz muito conhecida aqui na Brasileira do Chiado. Pouco depois o Bispo de Beja é que me disse que ele trazia calções vermelhos.

A Mariana e o Chamilly estão sozinhos em cena, e às escuras, dando a entender perfeitamente que fizeram indecências noquarto. Depois o Chamilly, completamente satisfeito despede-se e salta p'la janela com grande mágoa da freira lacrimosa. E ainda hoje os turistas têm ocasião de observar as grades arrombadas da janela do quinto andar do convento da Conceição de Beja na rua do Touro, por onde se diz que fugiu o célebre capitão de cavalos em Paris e dentista em Lisboa.

A Mariana que é histérica começa de chorar [...] ¹⁵³.

Ao cabo da **ficção-rasura**, Almada recomenda:

continue o Senhor Dantas a escrever assim que há-de ganhar muito co'o alforado e há-de ver que ainda apanha uma estátua de Prata por um ourives do Porto, e uma exposição de maquetes pro seu monumento ereto por subscrição nacional do Século a favor dos feridos da guerra, e a praça de Camões mudada em praça do Dr. Júlio Dantas, e com festas da cidade pelos aniversários, e sabonetes em conta "Júlio Dantas", e pasta Dantas pros dentes, e graxa Dantas, e autoclismos Dantas e Dantas, Dantas, Dantas, Dantas... E limonadas Dantas-magnésia.

E fique sabendo o Dantas que se um dia houver justiça em Portugal todo o mundo saberá que o autor dos Lusíadas é o Dantas [...] ¹⁵⁴.

Em seguida, retoricamente, Almada pergunta: "mas julgais que nisto se resume a Literatura Portuguesa? Não! Mil vezes não!" ¹⁵⁵, e elenca diversos nomes de artistas portugueses, contra os quais continua a descarregar sua artilharia, até que novamente reintroduz o bordão: "morra o Dantas! (ilustração) Pim! e finaliza:

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos Europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia -- se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará co- migo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado!

Morra o Dantas! Morra (ilustração) Pim! ¹⁵⁶.

Ao término do manifesto, Dantas é metonímicamente o Portugal que Almada quer ver abolido, para dar lugar ao novo.

¹⁵³*Ibid.*, s. n. p.

¹⁵⁴*Ibid.*, s. n. p.

¹⁵⁵*Ibid.*, s. n. p.

¹⁵⁶*Ibid.*, s. n. p.

No dia 14 de abril de 1917, no teatro República, José de Almada Negreiros proferiu a **1ª. Conferência Futurista**, que recebeu o título de "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX"¹⁵⁷.

Nesse novo manifesto futurista, Almada prega a construção da pátria portuguesa do século XX, combate o sentimento da saudade, que considera "nostalgia mórbida"; afirma não pertencer a nenhuma geração revolucionária, mas sim a uma geração construtiva; ataca os sentimentos passivos, alegando que o português só conhece esses sentimentos: "o português, como todos os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão"; e de Portugal diz que "quando não é um país de vadios, é um país de amadores"; defende a guerra, argumentando, na esteira dos futuristas, que esta "acorda o espírito da criação, assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo", pois "uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada"; ataca, ainda, o sebastianismo e o pessimismo sentimentalóide; defende o espírito aventureiro, a cosmopolitização, faz a apologia dos vencedores e valoriza a luxúria como elemento "essencial da dinâmica da vida"¹⁵⁸.

¹⁵⁷Essa conferência foi publicada. Cf. *id.* -- *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX. Portugal Futurista* (ed. facsimilada). *Op. cit.*, p. 36-8, 1990. Nesse número, está transcrita uma nota do poeta-interventor, datada de maio de 1917, em que recorda o episódio:

“À minha entrada no palco rebentou uma espontânea e tremenda pateada seguida de uma calorosíssima salva de palmas que eu cortei de um gesto.

Reduzida a plateia à sua inexpressão natural tive a glória de apresentar o futurista Santa-Rita-Pintor que o público recebeu com uma ovação unânime.

Comecei então o meu ultimatum à juventude portuguesa do século XX e a plateia costumada a conferências exclusivamente literárias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade de minhas afirmações pelo que executava premeditadas e covardes reprovações isoladas mas sem efeito de conjunto.

[...]

Os chefes políticos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de acordo com as suas restrições monárquicas ou republicanas apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhes era evidentemente rival o seu único recurso resumia-se na gargalhada, símbolo sonoro da imbecilidade.

Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial otimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal.

Em seguida a minha conferência irá dizer as minhas razões expostas no teatro República no sábado 14 de abril de 1917, data da tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo português”.

¹⁵⁸*Ibid.*, *passim*.

Vejamos o trecho final.

É preciso saber que sois [portugueses] Europeus e Europeus do século XX.

É preciso criar e desenvolver a atividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos.

[...]

É preciso explicar à nossa gente o que é a democracia para que não torne a cair em tentação.

É preciso violentar todo o sentimento de igualdade que sob o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades e tantos gênios, e que aparentando salvaguardar a liberdade, é a maior das injustiças e a pior das tiranias.

É preciso ter a consciência exata da Atualidade.

É preciso substituir na admiração e no exemplo os velhos nomes de Camões de Victor-Hugo e de Dante pelos Gênios da Invenção: Edson, Marinetti, Pasteur, Elchriet, Marconi, Picasso e o padre português Gomes de Himalaia.

Finalmente: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

Digo segunda vez: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

[...]

Para criar a pátria portuguesa do século XX não são necessárias fórmulas nem teorias; existe apenas uma imposição urgente: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres de vossa época.

(..)

O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades.¹⁵⁹

O *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, ao lado de "A cena do ódio", e do "*Ultimatum* futurista às gerações portuguesas do século XX", todos de Almada -- e juntamente com o "*Ultimatum*", de Álvaro de Campos¹⁶⁰ --, formariam uma espécie de quarteto satânico do movimento órfico, não fosse o segundo manifesto, a despeito de ter sido redigido em 1915, de recepção tardia, tendo sido publicado parcialmente em 1923, na revista *Contemporânea*¹⁶¹, bem como, na íntegra, em 1958, (em *Líricas portuguesas*) -- como também 69 anos depois do surgimento de Orpheu, justamente na edição fac-similada do número abortado dessa revista.

Dos textos satânicos já tratados, incluindo os acima mencionados, todos apresentam uma combinação de satanismo e Futurismo, ou, melhor, uma manifestação do temperamento satânico lastreado em conceitos im-

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁰CAMPOS, Álvaro de -- *Ultimatum. Portugal Futurista* (ed. facsimilada). *Op. cit.*

¹⁶¹ALMADA-NEGREIROS, José -- A cena do ódio. *Contemporânea*. Lisboa, ano 1, v. 3(7):3-8 (separata), 1923.

plícita ou explicitamente futuristas. De qualquer modo, tal articulação nós dá ensejo de registrar uma combinação do *ismo* satânico com o futurismo, que tem sido denominada **satanismo-futurismo**.

Mas retrocedamos ao ano de 1915, aí localizando algumas contribuições de Ronald de Carvalho. A primeira é justamente o artigo "O irreal na arte"¹⁶², do qual já falamos, e que traz alguns pontos em comum com o editorial do primeiro número da revista *Orpheu*.

Nesse artigo, Ronald prega, como já dissemos, a aceitação de que a arte provém do temperamento individual, e de que o gosto deve ser cultivado pela busca de uma visão do mundo interior; do que se aloja no subconsciente, de forma que se de um lado nega a convenção da *escola*, aceita o que, sendo tradição, se infiltra no indefinido magma do inconsciente coletivo, que por sua vez vai socorrer a sensibilidade do artista.

O mundo das sensações ganha importância para Ronald de Carvalho, que observa que "todas as sensações estão na nossa alma em princípio"¹⁶³.

É a sensação, com efeito, que preside o poema em 3 partes "A hora em penumbra e ouro"¹⁶⁴, escrito no Rio no mesmo ano de 1915, e do qual reproduzimos as estrofes iniciais:

A hora é veludo!
quero beijá-la
no espelho mudo
da minha sala.

Anda por tudo,
passa e não fala...
a hora é veludo,
quero beijá-la¹⁶⁵.

A evicção de Ronald de Carvalho das fileiras do *Orpheu* não se dá

¹⁶²CARVALHO, Ronald de -- *Op. cit.*, p. 30-3.

¹⁶³*Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁴*Id.* -- A hora em penumbra e ouro. *A Águia*. Porto, 2 série, v. 7: 114-6, jan.-jul. 1915.

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 114.

apenas pela oceânica distância que o separa dos mentores do modernismo português. Dá-se, também, por sua acomodação decadente, que irá se acentuar na produção posterior, em poemas como "A estrada sem fim"¹⁶⁶ e "Balada"¹⁶⁷.

Ainda naquele ano, Ronald faz sair outro artigo n'*A Águia*: "Do amor, da beleza e da vida"¹⁶⁸, em que define o irreal como "a memória de uma vida que não pudemos viver e que volta em desejo, no sonho, como um jardim se volve, em perfume, na sombra..."¹⁶⁹.

Qualquer semelhança, acima, com o temperamento órfico, é mero equívoco. A busca da evasão da realidade através do transbordamento do mundo irreal do sonho sobre essa mesma realidade, artifício dos órficos, de fato não alcança o poeta brasileiro, que tem no sonho um elemento supressor do mundo coercitivo e destino final de sua viagem lírica.

O hiato temporal que vai do surgimento da revista *Orpheu* até o advento de *Portugal Futurista* é parcamente preenchido pelo lançamento de duas outras revistas: *Exílio* e *Centauro*.

A primeira, tem como fundadores Pedro de Menezes, Augusto Santa-Rita, Antônio Ferro e Cortes-Rodrigues. Segue na arte a estesia decadente. Na política, pelas mãos de Antônio Sardinha e Ferro, norteia-se por um ideário integralista-nacionalista.

Exílio representa um evidente recuo com relação ao orfismo, apesar das presenças órficas de Pedro de Menezes¹⁷⁰, Cortes-Rodrigues¹⁷¹ e Fernando Pessoa. Este último publica o poema interseccionista "Hora absurda"¹⁷² e o artigo "Movimento sensacionista"¹⁷³.

O artigo de Pessoa pode ser dividido em duas partes. Uma em que faz

¹⁶⁶*Id.* -- A estrada sem fim. *Alma Nova*. Lisboa, ano 2, (4): 55, abr. 1916.

¹⁶⁷*Id.* -- Balada. *A Águia*. Porto, 2 série, v. 9: 86, jan.-jul. 1916.

¹⁶⁸*Id.* -- Do amor, da beleza e da vida. *A Águia*. Porto, 2 série, v. 8: 22-4, ago.-dez. 1915.

¹⁶⁹*Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁰MENEZES, Pedro de -- O medo de Satan pela noite. *Op. cit.*, p. 7-8. Versos em que o sujeito lírico é Satan, vivendo a condição de errar solitariamente na Terra: "Desce a Noite pelos montes. / Escuto. Sinto-lhe os passos. / Vai beber Saudade às fontes / e anda co'a Morte nos braços". E adiante: "Sou no Silêncio um recorte. / E por saber que não morro / eu tenho medo da Morte". Cf. p. 7.

¹⁷¹CÔRTEZ-RODRIGUES, Armando -- Via-Sacra. *Ibid.*, p. 31-2. Poema religioso, de inflexão decadente.

¹⁷²PESSOA, Fernando -- Hora absurda. *Ibid.*, p. 13-6.

¹⁷³*Id.* -- Movimento sensacionista. *Ibid.*, p. 46-8.

a recensão de duas obras: *Elogio da paisagem* de Pedro de Menezes (da qual já falamos) e *As três princesas mortas num palácio em ruínas*, de João Cabral do Nascimento¹⁷⁴, e a outra em que fala propriamente do sensacionismo:

apesar de a sua tarefa ser a da reconstrução da literatura e da mentalidade nacionais, o Movimento Sensacionista vai dia a dia colhendo força, rasgando caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas.

Desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com a publicação de "Orpheu", um oásis se abriu no deserto da inteligência nacional [...] Por toda a parte a sociedade vai sendo ensopada em Sensacionismo [...]

Tudo isto representa -- outro sentido não pode ter -- uma instância da Hora da Raça, que, sentindo a necessidade de realizar Cosmópolis em si, se vira para o único núcleo de artistas que, além de darem ao seu instinto de Chefes a garantia primária de serem quase todos homens de gênio [...], representam, manifestamente, uma plêiade luzida que nas suas obras enfeixa [...].

O Sensacionismo surgiu, pois, como primeira manifestação de um Portugal-Europa, como a única "grande arte" literária que em Portugal se tem revelado, livre da estreiteza crônica que tem prendido no seu leito de Procrustes todos os nossos impulsos estéticos, desde a tísica espiritualidade que subjaz o pseudopetrarquismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até a seca comotividade em torno à qual nucleou o neohuguisimo (grande embora) do atual chefe honorário da intelectualidade portuguesa.

Sintético assim, o Sensacionismo triunfou. Primeiro pelo escândalo, que outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa crítica. O nosso meio jornalístico e "literário", acostumado ou a ser latoeiramente estrangeiro, ou a ser nacional no nível da Praça da Figueira, deu a "Orpheu" a única honra que em tais almas cabia conferir -- a da sua invertebradamente espontânea, surpreendentemente sincera aversão. Assim, no que fato público, se *lançou* o Sensacionismo. [...]

Depois, seguro e certo como uma maré que sobe, começou o triunfo nos espíritos. De alma a alma, das aproveitáveis, o Sensacionismo correu. Chegou, viram-o, e venceu. E este muito é o pouco que são todos os princípios. Hoje é já uma vitória; amanhã será uma nacionalidade¹⁷⁵.

No trecho reproduzido acima, temos mais uma vez a oportunidade de constatar a presença do que tenho chamando de **hipercriticismo fingido**

¹⁷⁴ João Cabral do Nascimento é um dos seguidores do orfismo.

¹⁷⁵ PESSOA, Fernando -- *Op. cit.*, p. 46-7, *et passim*.

órfico. É que Fernando Pessoa *ajusta* (reinventa) seu discurso crítico à conveniência da revista nacionalista, introduzindo termos como "Hora da Raça", "pendão da Raça", de forma a nuançar a face **internacionalista do sensacionismo**, que não pode escamotear.

Ao mesmo tempo, Pessoa é claramente tendencioso ao afirmar que o sensacionismo se firmara em Portugal, quando a verdade era bem outra¹⁷⁶. O movimento órfico perdia inexoravelmente seu vigor inicial. Estonteadado, agora espreitava imobilizado o dia 26 de abril, quando, no hotel de Nice, em Paris, Sá-Carneiro cometera suicídio.

O poema "Hora absurda" que Fernando Pessoa escolheu para o número inaugural e único de *Exílio*, é um objeto quase estranho dentro da revista, que tem sido lembrada quase que exclusivamente por haver dado a lume esse poema.

Considerado paúlico ou sucedentista por muitos, talvez **porque inclusive Pessoa assim o considerasse, visto que não havia descoberto ainda que já havia descoberto o interseccionismo português de Sá-Carneiro**; ou, talvez, pela proximidade da fatura de "[Pauis de roçarem [...]]". Ou, ainda, pela presença de um inconstante alor decadente volteando *ilhas* paúlicas aqui e ali, conquanto estas se esgarcem, contaminadas pelo relativismo interseccionista -- o fato é que muitos se têm acomodado acerca desse juízo, sem investigar seu mérito.

"Hora absurda" é um poema que faz concessões ao saudosismo e à herança decadente, sim: "ergueram-me a um tempo todos os remos... Pelo ouro das searas/ passou uma saudade de não serem o mar... Em frente / ao meu trono de alheamento há gestos com pedras raras..."¹⁷⁷. E a primeira quadra do poema é um convite a pensá-lo paulicamente:

O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas...
 Brandas, as brisas brincam nas flâmulas, teu sorriso...
 E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
 Com que me finjo mais alto e ao pé de qualquer paraíso...¹⁷⁸

¹⁷⁶NA *Ideia Nacional*, publicação monarquista, Fernando Pessoa dirá, na mesma época e no mesmo mês de abril: "a influência da nova geração sobre a vida portuguesa? Nenhuma, porque não há vida portuguesa. A única vida portuguesa que há é a nova geração, e essa, por enquanto, pouco se tem influenciado a si própria". Cf. PESSOA *apud* JÚDICE, Nuno -- *A era do "Orpheu"*. Lisboa, Teorema, [1986].

¹⁷⁷PESSOA, Fernando -- *Op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁸*Ibid.*, p. 13.

Mas já na primeira estrofe, percebemos que algo de novo está presente nesses versos: é que Fernando Pessoa se decidiu por tornar o desdobramento do enunciado eventualmente submisso a um processo de livre associação, em que a sonoridade das palavras e suas aliterações ganham importância estratégica para a consecução do próprio enunciado.

Assim, a última palavra do primeiro verso, "pandas" determina a primeira palavra do segundo verso, "brandas", que determina o substantivo subsequente, 'brisas', que por sua vez determina "brincam"; da mesma maneira que acusticamente "sorriso", "silêncio" e "escadas", "andas".

Ou, ainda, como na quarta estrofe, que ilustra magistralmente o processo associativo da camada sonora dos versos, de tal sorte que esta é a interventora dominante na dotação de sentido do poema:

Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em mim... Sou a Hora, E a Hora é de assombros e toda ela escombros dela...

Na minha atenção há uma viuva pobre que nunca chora...

No meu céu interior nunca houve uma única estrela...¹⁷⁹

Nessas quadras destacamos os sintagmas "ouro", "hora", "estrela", "chora"; "ela", "dela"; "assombro" e "escombros", como determinantes do sentido da estrofe -- cujo enunciado está ao encalço de configurar o momento emocional do sujeito lírico. Sobre este, metaforicamente, "chove ouro **baço**" o que sugere ausência de luz, de brilho. Essa chuva que despenca, por sua vez, metaforiza o estado interior do *eu*, seu estado emocional, que mais adiante se afigura como "de assombro", que se define ainda como decorrente de uma situação amorosa ("escombros **dela**"), suportada com resignação ("na minha atenção há uma viuva pobre **que nunca chora**"), a despeito da pré-existente falta de perspectiva ("no meu céu interior **nunca houve uma única estrela**").

Nos versos acima examinados, por conseguinte, vemos a justaposição de imagens/paisagens que revelam aspectos do estado de alma do sujeito lírico. O sentido genérico do estado emocional dominante é obtido pela articulação dinâmica das múltiplas *paisagens* presentes no trecho do poema, como a chuva de ouro baço, os escombros, a viuva pobre que não chora, o céu sem estrela. Estamos, pois, inegavelmente, diante de um

¹⁷⁹*Ibid.*, p. 13.

conjunto de versos interseccionista-descritivos; e o poema, quase todo ele, se constroi a partir da dinâmica interseccionista.

"Chuva oblíqua" traz um elenco de metáforas estruturadas a partir de alguns sintagmas básicos: "porto", "nau", "mar". Tais sintagmas, que funcionam como núcleos disseminadores de significação, se intercorrelacionam, tanto no eixo sintagmático, quanto paradigmático, com o restante do poema, propiciando o desvendamento do *pathos*. Na primeira estrofe, por exemplo, "nau com todas as velas pandas" é o equivalente metafórico de "silêncio": na segunda estrofe, "um cadáver que o **mar** traz à praia" é o equivalente metafórico da "minha ideia de ti"; na quinta estrofe, "a ideia de nunca chegar a um **porto**" é o equivalente metafórico da paisagem -- que também é metáfora -- "o céu é pesado"; na mesma estrofe, "não haver qualquer cousa com leitos para as **naus**" é o equivalente metafórico de um estado emocional indefinido, de evasão, que fica aí fica subentendido; em outra estrofe, adiante, "todas as **naus** partiram!..." é o equivalente metafórico da expressão também metafórica "ah, como esta hora é velha!..."; em outra estrofe, ainda, "um **porto** sem **navios**..." é o equivalente metafórico da sensação de o sujeito lírico haver reconhecido que a ideia de o *tu* do poema se julgar calmo, também metaforicamente secou no olhar do outro, ou seja, não se apresenta mais. Assim:

Todos os ocasos fundiram-se na minha alma...
 As relvas de todos os prados foram frescas sob meus pés frios...
Secou em teu olhar a ideia de te julgares calma,
E eu ver isso em ti é um porto sem navios...¹⁸⁰ (negritos meus).

Os núcleos de significação principais do poema, que indicamos acima, associam-se com plena liberdade no interior do poema, propiciando não uma série paúlca, ou, dito de outro modo, uma série composta pela combinatória estados de alma -- paisagem, mas um desencadeamento interseccionista, ou, dito de outro modo, uma combinatória multiplamente interferente de pluriestados de alma-paisagens, entrecruzados:

Sermos, e não sermos mais!... Ó leões nascidos na jaula!...
 [...]

¹⁸⁰*Ibid.*, p. 14.

E eu deliro... De repente pauso no que penso... Fito-te
 E o teu silêncio é uma cegueira minha... Fito-te e sonho...
 Há coisas rubras e cobras no modo como medito-te,
 E a tua ideia sabe à lembrança de um sabor de medonho...¹⁸¹

Se parece haver uma silenciosa concordância com o fato de "Na floresta do alheamento" ser um poema em prosa interseccionista, os versos de "Chuva oblíqua", pelas mesmas razões, além das expostas acima, deve ser entendido também como um poema interseccionista.

Centauro, a outra revista literária publicada em 1916, pouco ou nada contribui para o assentamento/prolongamento do ideário órfico, representando, ao contrário, uma retomada do decadentismo-simbolismo.

Montalvor, abre o único número da revista com um artigo sobre a decadência, assumindo posições em parte semelhantes às de Gautier e Leconte de Lisle, ideólogos da doutrina da *l'Art pour l'Art* e que pregavam o afastamento da arte das questões políticas e sociais, a renúncia ideológica, o distanciamento da poesia das preocupações de seu tempo, a defesa da beleza como oposta à utilidade e o esvaziamento da arte de qualquer aspecto doutrinário ou funcional, como a expressão da verdade.

Com efeito, se Montalvor ainda partilha nesse artigo do ideário órfico de que a grande arte independe de estar filiada a uma escola estética, não deixa dúvida quanto ao fato de haver se desviado -- ou mesmo recuado -- ante as ideias que propugnou antes, no já comentado editorial do primeiro número da revista *Orpheu*.

Em seu artigo da *Centauro*, Montalvor defende "que a arte tem uma moral à parte: -- ser Beleza e apenas Beleza!"; e que "a realidade moral, enfim o estádio social a que chega um povo ou uma civilização, divorcia-se da realidade moral em arte"¹⁸².

Em outra passagem, observa que "toda a grande arte é decadente" e que "a vida não vale pelo que é mas pelo que doi...", afirmando que "só a Beleza [...] interessa"¹⁸³.

E adiante, acrescenta:

¹⁸¹*Ibid.*, p. 15.

¹⁸²MONTALVOR, Luís de -- Tentativa de um ensaio sobre a decadência. *Centauro* (ed. fac-similada). Lisboa, Contexto: 7-12, 1982.

¹⁸³*Ibid.*, p. 7.

ah! ser-se decadente é ser-se lindo de gestos, é ser-se débil e femininamente o sistema nervoso de todas as sensações, de todas as emoções, de todos os pensamentos, de todas as inferioridades, de todas as grandezas, de todas as imoralidades, de todos os ascetismos, da convulsão espasmódica e mediúnica do nosso século!

É ser-se, enfim, andrógino e equívoco de qualquer maneira. É ser-se, enfim, todos sem ser o que todos são, que é o que é superior ao que são todos...

Só são decadentes os que receberam o mandato de Deus e da Beleza, e têm, não as condições, mas a missão divina de assobiarem a Vida...¹⁸⁴

Se é fato que o orfismo defendia a independência da arte e por essa via pregava a aceitação ilimitada da poesia como realidade absoluta¹⁸⁵, o orfismo também defendia o efeito encantatório e a força transformadora e atuante da arte, o que afastava decididamente a estesia órfica dos postulados do Decadentismo, que Montalvor foi aqui um porta-voz.

Nessa publicação são encontrados ainda alguns poemas, à época inéditos, de Camilo Pessanha, tributo a um poeta simbolista que foi um dos precursores do modernismo¹⁸⁶.

Alberto Osório de Castro, ligado aos começos do simbolismo em Portugal, tendo sido colaborador da *Boemia Nova*, está presente nesse número único de *Centauro* com 4 sonetos em que perpassa certo sensualismo decadente¹⁸⁷.

Raul Leal, criador do vertigismo, também comparece aqui, com um conto, "A aventura dum Satiro ou a morte de Adônis"¹⁸⁸, ficcionalização do embate entre a cultura grega e a escandinava. Nesse conto é saliente o germanismo do autor, que transpõe para a ficção um simbólico confronto entre os deuses olímpicos e os de Walhala.

O vezo vertigíco aí se anuncia como tese¹⁸⁹, embora a incontestemente ger-

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 11-2.

¹⁸⁵ Cf. LOURENÇO, Eduardo -- "'Orfeu' ou a poesia como realidade". In: *Tetracórnio* (antologia de inéditos de autores portugueses, coment. e org. por José-Augusto França). Lisboa, Ed.do Autor, fev/1955, p. 33.

¹⁸⁶ PESSANHA, Camilo -- 'Poemas inéditos'. *Op. cit.*, p. 13-31.

¹⁸⁷ CASTRO, Alberto Osório de -- 'Quatro sonetos'. *Ibid.*, p. 33-8.

¹⁸⁸ LEAL, Raul -- A aventura dum sátiro ou a morte de Adônis. *Ibid.*, p. 39-59.

¹⁸⁹ "Quando na vertigem, o Espírito se lança todo, na sua atividade imensa a nada atende, tudo diante dele passa despercebido [...]. Conhecemos a sua ânsia [a de Wotan], o seu

manofilia do autor acabe por oferecer outra, que se sobrepõe à primeira, explorando um enredo de disputa entre as culturas citadas, com a vitória do deus escandinavo Wotan. Diz o sátiro, mensageiro de Wotan, a Afrodite, após haver submetido Adônis de modo sensual:

"Conheces decerto a luta pavorosa em que outros céus mais sublimes em sua eterna epopeia, o teu sereno Olimpo procuram devorar... [...]

"Vejo que me compreendes. Saberás então que do divino Wotan sou o digno mensageiro que o teu falso Zeus quer para sempre vencer. Walhala todo o Olimpo despedaçará"¹⁹⁰.

Depois de esclarecer sua missão à Afrodite, aliás Vênus, o sátiro diz: "sois [os deuses olímpicos] belos mas não mais sois sublimes... E é o sublimismo [*sic*] do céu escandinavo que Wotan à beleza ática quer opor"¹⁹¹. E mais adiante, acrescenta o mensageiro:

"W contra a luz, contra a luz em vós degenerada, que o tenebroso Wotan me enviou.. [...] É de Adonis que ele precisa. Sim, mas não o quer só para guia [...], quer que o teu lindo efebo, espiritualizando-se no seu próprio espírito se evolue todo!... Quer a morte de Adonis, exclama Vênus sobressaltada por uma angústia feroz, quer que o próprio conhecimento do meu amante se funda no seu que assim e só assim conseguirá no Olimpo vencer-nos"¹⁹².

A última batalha é entre duas deusas: Palas, a deusa helênica da ciência e da morte e Brunehilde, sendo derrotada a primeira, que implora e ganha o perdão de Wotan, regressando ao Hélade, onde "por fim se evolua"¹⁹³.

O conto de Raul Leal termina com Wotan vitorioso, transformando-se

desejo ardente e os meios extraordinários para a sua satisfação, que só ele poderia conceber. Sabemos que a fusão de toda a energia, de tudo nele dando-lhe um personalismo absoluto igualmente um absoluto poder lhe dá, que essa energia infinita por ser infinita é que possui uma continuidade absoluta, podendo por isso, na sua unificação, na sua absoluta integralização em Wotan se consubstanciar bem, totalizar-se por completo! Sabemos assim que o dinamismo infinito no estatismo absoluto se funde e que só assim pode tornar Wotan a Unidade Suprema, o Supremo Eu!..." Cf. *ibid.*, p. 50-1.

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 46-7. Este conto foi produzido em fevereiro de 1912, um ano antes de "Atelier -- novela vertígica", que é de janeiro de 1913 e que já examinamos aqui.

¹⁹¹*Ibid.*, p. 49.

¹⁹²*Ibid.*, p. 49.

¹⁹³*Ibid.*, p. 59.

no "Puro espírito, no Eu Absoluto"¹⁹⁴. E desse modo, avisa o narrador, "foi criado o deus de Lutero"¹⁹⁵.

Fernando Pessoa, *ipse*, publica em *Centauro* um conjunto de sonetos¹⁹⁶ que não trazem novidade no que diz respeito aos programas de arte órficos até aqui examinados. Ao contrário, tais sonetos se constituem num amaneiramento, ou até mesmo numa suspensão da busca por uma estesia radical, sugerindo talvez sua desilusão com o movimento.

Nesses poemas pessoanos predominam ritmos e tons paúlicos; uma dolorida e indefinida nostalgia, além de um agudo sentimento de abandono, construídos por intermédio de uma sintaxe decadente. Sobre esse fundo, se alastra o tédio órfico. Como nos versos de "[Meu coração é um pórtico partido (..)]":

Meu coração é um pórtico partido
Dando excessivamente sobre o mar.
Vejo em minha alma as velas vãs passar
E cada vela passa num sentido.

Um soslaio de sombras e ruído
Na transparente solidão do ar
Evoca estrelas sobre a noite estar
Em afastados céus o pórtico ido...

E em palmares de Antilhas entrevistas
Através de, com mãos apartados
Os sonhos, cortinados de ametistas,

Imperfeito o sabor de compensando
O grande espaço entre os troféus alçados
Ao centro do triunfo em ruído e bando...¹⁹⁷

Ou nas duas estrofes intermediárias deste outro soneto, em que a face deprimida do orfismo novamente se apresenta, só que resignada:

¹⁹⁴*Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁵*Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁶PESSOA, Fernando -- 'Passos da cruz'. *Ibid.*, 61-76.

¹⁹⁷*Id.* -- [Meu coração é um pórtico [...]]. *Ibid.*, p. 71.

Que importa o tédio que dentro em mim gela,
 E o leve outono, e as galas e o marfim,
 E a congruência da alma que se vela
 Com os sonhados pálios de cetim?

Disperso... E a hora como um leque fecha-se...
 Minha alma é um arco tendo ao fundo o mar...
 O tédio? A mágua? A vida? O sonho? Deixa-se...¹⁹⁸

Um poema em prosa decadente de Júlio Vilhena¹⁹⁹, sem parentesco com a produção órfica, e 'Poemas da alma doente', de Silva Tavares²⁰⁰, fecham a revista *Centauro*.

Após aquela série de artigos publicados na revista *A Águia*, em 1912, dos quais já tratamos, Fernando Pessoa *ipse*, bem como seus heterônimos, como Álvaro de Campos e Antônio Mora ("continuador filosófico"²⁰¹ de Caeiro) produziram prosa ensaística, mais ou menos articulada aos propósitos momentosos do *Orpheu*. Interessa-me, todavia, neste estudo, apenas a atividade crítica que tem como tema central quer o movimento órfico, quer o sensacionismo. Vamos a ela.

Durante os anos 1915 e 1916, Fernando Pessoa produziu um conjunto de textos críticos que merecem ser incluídos no *corpus* órfico. O primeiro é justamente "O que quer 'Orpheu'?", e que definiria como objetivo do movimento

-- Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, *existem todos dentro de cada um*, em que a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer país europeu -- mesmo aquele país de Alcântara -- para ter ali toda a terra em comprimido. E se chamo a isto *europeu*, e não americano, por exemplo, é que é a Europa, e não a América, a *fons et origo* deste tipo civilizacional, a região que dá o *tipo* e a *direção*

¹⁹⁸*Id.* -- [Não sou eu quem descrevo [...]] . *Ibid.*, p. 73.

¹⁹⁹VILHENA, Júlio -- Última nau; poema noturno. *Ibid.*, p. 77-81.

²⁰⁰TAVARES, João da Silva -- 'Poemas da alma doente'. *Ibid.*, p. 83-8. Alguns dos poemas deste autor, aí enfeixados, trazem evidente influência sensacionista-interseccionista. Consulte o glossário ao final deste ensaio.

²⁰¹CF. PESSOA, Fernando -- *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. *Op. cit.*, p. 97.

a todo o mundo²⁰² (itálicos meus).

Esse modo de pensar, diverso do ponto de vista de outrora, quando defendia, nos artigos de *A Águia*, a arte nacionalizada, já é fruto da experiência órfica, mais precisamente do convívio com pares que tiveram contato com o movimento europeu das Artes.

No mesmo artigo, Fernando Pessoa, firmando posição sobre a matéria, dirá que "a verdadeira arte tem de ser maximamente desnacionalizada -- acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna"²⁰³.

O segundo artigo, intitula-se simplesmente "Orpheu", Fernando Pessoa assina-o com o nome de Antônio Mora. Este sustenta que

há [...] um modo simples de dizer as cousas; se essas cousas, porém, forem, de sua natureza, complexas, não hão de ser ditas de tal maneira que uma simplicidade de expressão as torne simples, pois que, se são complexas, fazê-las parecer simples é exprimi-las mal²⁰⁴.

Pouco mais adiante, acrescenta:

a simplicidade, além de ser diversa consoante os indivíduos, comporta, fora isto, diversos aspectos absolutos. Uma coisa pode ser expressa simplesmente, pela razão que de sua natureza é simples; pode ser expressa simplesmente porque seja traduzida diretamente como é sentida, sem que se procure ajustá-la a qualquer ideal de estética estranho à coisa sentida; e pode ser expressa simplesmente por ser sujeitada a um tal critério estético, a um critério estético que imponha a preocupação da simplicidade²⁰⁵.

"Sucede", diz Mora, "que, se algum pecado pesa sobre os literatos de *Orpheu*, ele é o de se exprimirem com demasiada simplicidade", pois "re-

²⁰²PESSOA, Fernando -- "O que quer 'Orpheu'?". Em sua: *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo. Cultrix-EDUSP, 1988 (seleção e ensaio introdutório de Massaud Moisés). p. 115.

²⁰³*Ibid.*, p. 115.

²⁰⁴MORA, Antônio -- "Orpheu". *Ibid.* p. 116.

²⁰⁵*Ibid.* p. 116.

latam uma cousa tal qual a sentem, sem procurar ajustá-la à compreensão dos outros, nem subordiná-la a qualquer critério estético"²⁰⁶.

Antônio Mora ilustra seu ponto de vista através de Sá-Carneiro. "Quando o senhor Sá-Carneiro diz que 'sente as cores noutras direções', peca, se peca, por uma excessiva simplicidade". É que

não lhe ocorreria dizer que sente as cores em outras direções se efetivamente -- talvez por qualquer desarranjo de sentidos, o que concedo possa ser -- efetivamente assim não sentisse as cores, por uma transmutação sensacional esquisita. E que as não sinta assim, mas apenas imagine que as sinta, tem o direito do artista de imaginar o que não é, que outro não o é o direto que tem Shakespeare de criar um Hamlet que não existe, nem outro é o direito fundamental dos artistas.

Fernando Pessoa: Começo neste momento, etc.

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

Quando o senhor Alfredo Pedro Quisado diz 'Deus, longo cais em mim', eu compreendo-o perfeitamente, nem creio que o não compreenderá a criatura que se tiver dado ao trabalho de estudar as literaturas antigas e as modernas, versando, com mão diurna e noturna, as páginas diferentes de quantos poetas têm ornado com a sua dolorosa glória as paredes nuas de este triste mundo. 'Deus, longo cais em mim', é uma sensação direta, de origem imaginativa, sem dúvida.

O que é preciso é compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que ele nos siga. A maior parte da gente não sabe ler, e chama [ler] a adaptar a si o que o autor escreve, quando, para o homem culto, compreender o que se lê é, ao contrário, adaptar-se ao que o autor escreveu. Pouca gente sabe ler; os eruditos, propriamente tais, menos que ninguém [...].

Devo a minha compreensão dos literatos de *Orpheu* a uma leitura aturada sobretudo dos gregos, que habilitam a quem os saiba ler a não ter pasmo de cousa nenhuma²⁰⁷.

O hipercriticismo fingido órfico pode ser muito bem compreendido -- se já não o foi --, através desse artigo, em que Pessoa, alteriza-se, concedendo, a essa identidade literária defensora do paganismo e do classicismo, alguns traços de estilo que o tornam ao mesmo tempo aparentado ao de Pessoa *ipse*, e ao de Caeiro -- pela forma incisiva e magistral -- e francamente distinto do primeiro.

É que esse artigo de Mora, versado sobre a diferença entre a complexi-

²⁰⁶*Ibid.* p. 116.

²⁰⁷*Ibid.*, p. 116-7.

dade e a simplicidade das coisas e suas formas de expressão, por um paradoxo proposital vai deixar de explicar, por desnecessária, justamente sua compreensão de simplicidade -- e por extensão deixará também de explicar sua noção de complexidade, tomando ambas como valores absolutos de um texto, de uma mensagem, de um objeto de conhecimento qualquer. Mora ainda justifica, na literatura, a escolha pela expressão simples ou complexa, como resultante de um sentimento verdadeiro ou fingido do autor, o que é uma *boutade*, uma vez que não elucida absolutamente nada sobre a relação dinâmica, conseqüente ou não, existente entre a estesia, a sinceridade e o teor da mensagem, embora reverta para os domínios naturais do autor a determinação do estilo e forma -- o que também é uma *boutade*, sem necessidade de explicação²⁰⁸.

Ainda: tomando o não explicado por explicado, Mora salta para a questão da relação leitor-autor-obra, posicionando-se sobre o assunto de forma a não comprometer autor, obra e público, deixando para o último a tarefa de decifração da obra por meio de uma adaptação (*sic*) deste "ao que o autor escreveu", o que, convenhamos, é nova *boutade*, tendo em vista essa dupla impossibilidade concreta, qual seja, a de o leitor ocupar o lugar gnosiológico do autor, bem como a de aquele interpretar e sentir a obra como interpreta e sente quem a criou. Isto levaria, no mínimo, a tornar inviável a existência de múltiplas leituras de uma mesma obra, o que seria impossível concretamente, e danoso para todos e qualquer leitor, caso pudesse ocorrer.

O artigo de Mora, tal como faz Pessoa *ipse* em outros momentos, escamoteia o real objeto de defesa, através de uma argumentação que aparenta ser genérica, mas que tem um fito específico em mente, que é, neste caso, o de defender a qualidade da produção órfica, sem fazê-lo direta e abertamente, mesmo porque as teses paganistas de Mora desembocam numa teoria de arte clássica (em contrapartida ao sensacionismo, que enfeixa, como adiante se verá, uma teoria de arte moderna).

Por outro lado, o rescaldo da doutrina da *l'Art pour l'Art* é curiosamente e contraditoriamente evidente neste artigo de Mora. Para os órfi-

²⁰⁸Anos depois, em 1930, Fernando Pessoa produzirá alguns apontamentos em que dirá textualmente; "o poeta superior diz o que efetivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que julga que deve sentir". No entanto, "nada disto tem que ver com a sinceridade. Em primeiro lugar, ninguém sabe o que verdadeiramente sente [...]. Tanto assim é que não creio que haja, em toda a já longa história da Poesia, mais que uns quatro ou cinco poetas que disseram o que verdadeiramente, não só efetivamente, sentiam". "[O problema da sinceridade]". Em sua: *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo. Cultrix-EDUSP, 1988 (seleção e ensaio introdutório de Mas-saud Moisés). p. 172-3.

cos, como aparentemente para Mora, o público não é determinante da obra -- e, mais, a obra artística não tem compromisso com consumidores e classes sociais, guardando autonomia em relação à sociedade em que é gerada.

No entanto, o fato que mais interessa nesse curto texto assinado por Mora não é propriamente apontar sua defesa da liberdade de um Sá-Carneiro escrever por exemplo que "sente as cores noutras direções", deixando aos leitores críticos a tarefa (saborosa) de investigar os múltiplos sentidos dessa expressão poética.

O que mais atrai o olhar neste texto é a disposição pessoal para o **hipercriticismo fingido órfico**, ao qual me referi inúmeras vezes páginas atrás, como um jogo oportunista de sedução e convencimento intelectual²⁰⁹, e que aqui fica novamente ilustrado.

Durante o ano de 1916, Fernando Pessoa, interessado em fazer convergir para o movimento modernista um maior número de adeptos, redobra sua atenção sobre o sensacionismo²¹⁰, sonhando encontrar neste o veio **supra-órfico** da modernidade europeia das Artes.

Fernando Pessoa produz então diversos apontamentos sobre a matéria, além da recensão, que publicara na revista *Exílio*, da qual tratei anteriormente; de uma conhecida carta a um editor inglês, propondo-lhe a edição de uma antologia de poemas sensacionistas; e de um documento, elaborado provavelmente no primeiro semestre daquele ano, em resposta a uma investigação literária.

Trata-se esse último documento mencionado justamente do "[Esboço duma resposta a um inquérito literário, organizado por Eurico Seabra, em 31 de abril de 1916]"²¹¹.

²⁰⁹Páginas atrás, dissemos que o hipercriticismo fingido órfico é uma atitude reflexiva de despiste/embuste intelectual, que tem como objetivo final injetar uma falsa verdade autoral para assim amplificar, alargar, reordenar e intensificar a liberdade da imaginação criadora, favorecendo a emancipação do autor de sua identidade/personalidade civil. Aliado ao jogo heteronímico, como é o caso do artigo de Mora (Pessoa) o hipercriticismo fingido órfico permite uma desenvoltura argumentativa que busca ao mesmo tempo salvaguardar, nem que essa salvaguarda seja fruto da imaginação, os propósitos do autor de fato.

²¹⁰O leitor tem encontrado a palavra **sensacionismo** escrita em minúsculas, como também com a primeira letra em maiúscula. Grafada como no primeiro caso, estará satisfeita nossa visão da questão, que é a de que o sensacionismo não foi efetivamente um programa de arte. No segundo caso satisfará o critério de obediência e fidelidade às citações, uma vez que Pessoa grava a palavra como nome próprio, em busca de conferir ao "movimento Sensacionista" a magnitude que sonhava.

²¹¹PESSOA, Fernando -- "[Esboço duma resposta a um inquérito literário, organizado por Eurico de Seabra, em 31 de abril de 1916]". Em sua: *O banqueiro anarquista* (...). *Op. cit.*, p. 117-9.

Nessa resposta, Fernando Pessoa deixa claro que não fala ou interpreta o movimento sensacionista a não ser em seu exclusivo nome, evitando ser identificado como porta-voz do sensacionismo ou do Orpheu. É que Pessoa, entendendo que a literatura é a "única verdadeira arte", e considerando as outras como "o resultado de sensibilidades incompletas", naturalmente se indispõe (e digo naturalmente porque não quer dizer que assim o seja) com os artistas plásticos que participaram do Orpheu, haja vista que se isola em uma posição francamente antagônica.

Pessoa chega mesmo a afirmar não admitir "que fora da literatura haja realmente arte"; e que "para a aristocracia da sensibilidade, existe apenas uma arte: a literatura, resumo de todas, transcendentalizando-as através da ideia"²¹².

Deixando de lado essa advertência, objeta que o futuro da arte europeia reside no movimento sensacionista, que define como uma arte cosmopolita e universal, que por conseguinte abrigaria **todas** as formas de expressão, o que antagoniza com o que defendera logo acima.

Entende, ainda, que o sensacionismo, ao invés de defender regras do passado, tem apenas uma regra: "ser a síntese de tudo". Logo a seguir, apregoa: "que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades", formulando desse modo uma **analogia** entre o sensacionismo e a teoria da despersonalização artística, o que não causa estranhamento algum quando recordamos o emblema sensacionista: sentir tudo de todas as maneiras -- e que se ajusta perfeitamente ao propósito da extinção/multiplicação (*sic*) da personalidade artística²¹³.

O outro documento que mencionamos acerca do sensacionismo é a "[Carta a um editor inglês]"²¹⁴.

Nessa correspondência, Pessoa afirma a originalidade do movimento sensacionista, que segundo ele oferece uma nova concepção de mundo, quer por "sua substância metafísica", quer por "suas inovações como expressão"²¹⁵.

Adiante, observa que o sensacionismo descende do Simbolismo fran-

²¹²Cf. *ibid.* p. 118. Em outro fragmento sobre o sensacionismo, Fernando Pessoa irá reformular sua posição: "há só três artes: a metafísica (que é uma arte), a literatura e a música". Cf. "[Sensacionismo -- 5]". *Ibid.* p. 252.

²¹³Cf. *ibid.* p. 119. Ou, dito de outro modo, a extinção da personalidade no âmbito da experiência artística se dá com a multiplicação da personalidade artística, o que vem de encontro aos postulados sensacionistas defendidos por Pessoa.

²¹⁴*Id.* -- "[Carta a um editor inglês]". *Ibid.*, p. 237-41.

²¹⁵Cf. *ibid.* p. 237.

cês, do panteísmo transcendental português e "da confusão de coisas contraditórias e sem sentido expressas ocasionalmente pelo Futurismo, pelo Cubismo e afins", ressaltando que destes últimos o sensacionismo desce mais do espírito do que da letra"²¹⁶.

Explica ainda que o sensacionismo herda do simbolismo francês a "atitude fundamental de dar atenção excessiva às sensações, nosso frequente lidar com o tédio, a apatia e a renúncia diante das mais simples e saudáveis coisas da vida". Do panteísmo português, os sensacionistas "devemos o fato da interpenetração e intertranscendência de espírito e matéria em nossa poesia". Por fim, do Cubismo e Futurismo os sensacionistas, reforça, devem "mais às sugestões que deles recebemos do que à substância de suas obras propriamente ditas"²¹⁷.

Fernando Pessoa a seguir busca registrar o que chama de "atitude central do Sensacionismo", que se resume em algumas afirmações. A primeira é que "a única realidade na vida é a sensação". A segunda é que "a única realidade na arte é a consciência da sensação". A terceira é de que "não há filosofia, ética e estética, nem mesmo na arte, seja lá o que delas possa haver na vida", mais uma vez reiterando a absoluta autonomia do fato artístico com respeito à ciência e ao conhecimento. A quarta afirmação é a de que "na arte, existem apenas sensações e nossa consciência delas".

Afirma ainda que a Arte "é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações".

Por fim, sintetiza seus "três princípios da arte":

1) toda sensação deve ser inteiramente expressa, isto é, a consciência de cada sensação deve ser explorada a fundo; 2) a sensação deve ser expressa de modo a possibilitar a evocação [...]; 3) o todo assim criado deve assemelhar-se o mais possível a um ser organizado, porque essa é a condição da vitalidade. Chamo estes três princípios 1) o da Sensação, 2) o da Sugestão, 3) o da Construção"²¹⁸.

Fernando Pessoa na mesma época produziu alguns comentários, encontrados em estado de fragmento²¹⁹, que examinarei agora em conjunto,

²¹⁶Cf. *ibid.* p. 237.

²¹⁷Cf. *ibid.* p. 237-8.

²¹⁸Cf. *ibid.* p. 239-41.

²¹⁹Cf. *id.* -- "[Sensacionismo -- 1]"; "[Sensacionismo -- 2]"; "[Sensacionismo -- 3]"; "[Sensacionismo -- 4]"; "[Sensacionismo -- 5]"; "[Sensacionismo -- 6]"; "[Sensacio-

buscando consolidar nosso entendimento da visão que o poeta tem do sensacionismo e do movimento que recebe esse nome -- que para ele é sinônimo da diversidade do Orpheu²²⁰.

Pessoa insiste, como já cotei em outra passagem deste trabalho, que "o Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito" e que "o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma", tendo por típico aceitar todas as demais correntes literárias e sendo, paradoxalmente, inimigo de todas as outras em virtude de estas serem limitadas e excludentes por sua própria natureza.

Esse modo de pensar de Fernando Pessoa está apoiado na concepção sensacionista de que "cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente da que exprime outra"²²¹, de modo que "a expressão fica condicionada pela emoção a exprimir", não por uma escola.

Com base no axioma de que o princípio do sensacionismo é o da "primordialidade da sensação", o sensacionismo "nota as duas espécies de sensações que podemos ter", aquelas provenientes do exterior e aquelas aparentemente vindas do interior. O sensacionismo porém constata, diz Pessoa, "que há uma terceira ordem das sensações resultantes do trabalho mental -- as sensações do abstrato". Não podendo ser a finalidade da arte a organização daquelas sensações provenientes do exterior, posto que essa é a função da ciência, nem bem o ordenamento das sensações vindas do interior, função da filosofia, cabe à arte a terceira ordem das sensações: "a organização das sensações do abstrato"²²². E aduz:

a arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem.

[...]

Assim, a arte tem por assunto, não a realidade (de resto, não há realidade, mas apenas sensações artificialmente coordenadas), não a emoção (de resto, não há propriamente emoção, mas apenas sensações da emoção), mas a abstração. Não a abstração pura, que gera a metafísica, mas a abstração em movimento²²³.

nismo -- 7]". *Ibid.* p. 241-6; 247; 247-9; 249-50; 251-2; 252-3; 253-6, respectivamente.

²²⁰Cf. *ibid.* p. 241 e 243.

²²¹Cf. *ibid.* p. 242.

²²²Cf. *ibid.* p. 251.

²²³Cf. *ibid.* p. 251.

Argumenta ainda que a geração de Orpheu, em virtude da complexidade do mundo moderno, de seus vários estímulos, do estágio civilizacional atual e de outros fatores, "traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e inter cruzamento de vibração intelectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo"²²⁴. Nos tempos atuais, observa, "cada homem moderno (..) [é] um neurastênico que tem que trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal [...]. A hiperexcitação passou a ser a regra"²²⁵, de tal sorte que "cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade"²²⁶.

Considerando que toda época civilizacional "gira em torno a um princípio que define tal época" e que a época atual é a época da ciência positiva; "da ciência desenvolvida em todos os ramos aplicáveis à prática, e do desenvolvimento dessa própria aplicação"²²⁷, conclui que o resultado na esfera nacional do aumento da ciência, das indústrias, da atividade comercial, como também do "conteúdo mental da experiência humana" foi o internacionalismo, sinônimo do cosmopolitismo²²⁸.

No intuito ainda de desenhar os traços fundamentais de seu tempo, busca classificar o que denomina "os característicos da época atual", dividindo-os em três grupos: o primeiro, "a decadência proveniente da falência de todos os ideais passados e mesmo recentes"; o segundo, "a intensidade, a febre, a atividade turbulenta da vida moderna"; e o terceiro, "a riqueza inédita de emoções, de ideias, de febres e de delírios que a Hora europeia nos traz"²²⁹.

Adiante, defende que o papel da arte é o de se opor à realidade de seu tempo, interpretando-a. E, partindo dos característicos acima apontados, defende que a arte deve, portanto, ou "cultivar serenamente o sentimento decadente", ou vibrar de contemporaneidade, com toda a beleza das máquinas, indústrias, etc.²³⁰

²²⁴Cf. *ibid.* p. 244-5.

²²⁵Cf. *ibid.* p. 245.

²²⁶Cf. *ibid.* p. 246.

²²⁷Cf. *ibid.* p. 253.

²²⁸Cf. *ibid.* p. 254.

²²⁹Cf. *ibid.* p. 247.

²³⁰Cf. *ibid.* p. 246-7.

O curioso e notável é que a mentalidade criada por esta ação da era das máquinas sobre o indivíduo, no que indivíduo, coincide com o que, em outras épocas, é a mentalidade da decadência. E este tipo mental, em que o laço social fraqueja, em que o amor do luxo toma aumento [...] contém com efeito todos os característicos da obscura cousa a que se tem chamado Decadência.²³¹

Na Antiguidade, o tipo mental da decadência era resultante de um "enfraquecimento e perturbação dos velhos fatores", não do surgimento de um novo, como agora ocorre. E acrescenta:

a era das máquinas produziu, nos indivíduos da Europa, um individualismo excessivo, uma ânsia feroz de viver em toda a extensão a vida individual, um abandono correspondente e concomitante, resultante do senso moral, das prisões da religião, dos chamados preconceitos que haviam sido a base da vida nos séculos anteriores

Adentro da vida das nações, encarando agora, não já os indivíduos, nem as nações na relação entre umas e outras, mas cada uma adentro de si, como sociedade, outro foi o fenômeno resultante. Ele foi a crescente separação de classes. O fenômeno industrial alargou o intervalo natural entre o capital e o trabalho; o aumento de cultura alargou o intervalo entre o povo de educação e a aristocracia do pensamento; e o acréscimo constante da democracia, inevitavelmente produzido pela criação de proletariados cada vez mais hábeis e conscientes, veio pôr de pé todas as reações tradicionalistas e aristocráticas contra esse acréscimo²³².

Fernando Pessoa entende que o sensacionismo, movimento europeu por excelência, identificado com o cosmopolitismo e o internacionalismo, é a arte, digamos, dessa *nova* decadência, sendo ao mesmo tempo uma arte moderna, ajustada à incessante vibração contemporânea e satisfazendo, por conseguinte, ao que Pessoa chama de característicos de sua época, em toda a extensão por ele preconizada.

Do exposto, intuímos a presença de uma tríplice igualdade como o núcleo primordial do pensamento pessoano (produzido na esfera do hiper-criticismo fingido órfico) sobre sensacionismo, orfismo e arte:

²³¹Cf. *ibid.*, p. 255-6.

²³²Cf. *ibid.* p. 256.

Orpheu = movimento Sensacionista = arte moderna²³³

Já sabemos, o leitor e eu, que o movimento do orfismo não se prolonga após a descontinuidade editorial da empresa *Orpheu*; o orfismo, movimento concretizado a partir de um consórcio de individualidades poéticas em momento de atrevimento, esmorece, ganhando nos anos seguintes alguns seguidores, como examinarei mais adiante.

Em 1917, não há mais qualquer arregimentação ou aglutinação de forças ao redor do Orpheu, cujo canto de cisne parece estar sendo preparado.

Um fato, todavia, merece atenção, e que irá acalentar e reanimar o movimento moderno em Portugal, como também representará o derradeiro passo do Orpheu. É o lançamento da revista *Portugal Futurista*.

Não interessa examinar, nessa revista, contudo, os desdobramentos da arte moderna em Portugal, em que a publicação traz contributo apreciável, nem mesmo investigar em que medida o cânone futurista é compreendido e absorvido em Portugal, uma vez que é a expressão órfica o objetivo, sempre, a ser perseguido aqui. Tendo isso em mente, vejamos, nessa revista futurista, o que encontramos de manifestação órfica em meio já ao alçar do Futurismo.

Almada-Negreiros, que legara, como vimos há pouco, alguns manifestos satânico-futuristas ao movimento órfico, comparece aqui com diversas e heterogêneas colaborações, que vão desde o conto interseccionista-futurista, até um artigo sem vestígio de satanismo, conquanto esteja também impregnado do programa futurista. Trata-se este último de "Os bailados russos em Lisboa", escrito em parceria com o músico Ruy Coelho e José Pacheco.

Nessa colaboração de Almada, se não deparamos a provocação satânica do manifesto "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX", presente nessa mesma revista e já tratado, encontramos, de outra parte, é lícito admitir, certo hipercriticismo fingido órfico, razão porque estando à margem do *corpus* órfico, ainda assim esse artigo merece comentário²³⁴.

Nesse artigo assinado por vários autores, mas muito provavelmente de

²³³ A teoria pessoal do sensacionismo, em suma, é um contributo pessoal para a teoria da arte moderna. Diria mesmo que é a **sua** teoria de arte moderna. Do mesmo modo, o paganismo do heterônimo Antônio Mora é uma teoria de arte clássica, que defende dogma que caminha a contrapelo do sensacionismo.

²³⁴ ALMADA-NEGREIROS *et alli*, José de -- Os bailados russos em Lisboa. *Op. cit.*, p. 1-2.

responsabilidade de Almada, destaca-se a importância da presença educativa do balé russo em Portugal, pretexto para os autores abordarem alguns conceitos ligados a questões como arte e civilização, cuja exposição e defesa, tal como em passagens do hipercriticismo fingido órfico pessoano, já vistas, favorecidos por um jogo de sedução e convencimento, visam beneficiar uma derivada estética em promoção.

No caso em questão essa derivada é o Futurismo ao qual se pretende associar um espetáculo impactante.

Almada e demais co-autores estimulam o povo português a assistir ao bailado, de modo a iniciar uma reeducação para a "liberdade", para o crescimento individual, para o redirecionamento das energias vitais: "os BAILADOS RUSSOS são a melhor expressão de Arte que hoje te podemos aconselhar porque eles explicar-te-ão a Sublime Simplicidade da Vida onde tu, Português, vives ignorantemente crucificado"²³⁵.

"A ti não te educaram", reiteram os autores, se dirigindo a um *tu* que é o coletivo português, "razão porque não existe em ti o sentido de consequência e de dedução que facilitariam o teu espírito para a disciplina das novas sensibilidades"²³⁶.

Nos bailados russos, acrescentam os co-autores, "os aspectos sucedem-se nítidos, sublinhados a oiro", de modo que "o entusiasmo contido na essência desses sentimentos seja comunicativo em toda a sua extensão e intensidade", razão porque assistir ao espetáculo não iria exigir do espectador preparação especial.

Acrescentam que "o maravilhoso dos BAILADOS RUSSOS é constituído pela série completa destes aspectos gerais", aspectos estes extensivamente enumerados, dos quais destacam: a animalidade, a espontaneidade, o abstrato, o concreto, a morbidez, a volúpia, o vício, a virtude, o dever, a disciplina, a vontade, o domínio, o amor, o ódio, a elegância, o luxo, o gesto, a rítmica, o religioso, o puro e muitos outros²³⁷.

A diversidade de aspectos apontada é tamanha que é como se os autores quisessem sugerir que nesse espetáculo russo está presente *simplesmente* de tudo quanto se possa imaginar e conceber em termos de sentimentos humanos e arte.

É notável a influência do pensamento vitalista de Nietzsche em Almada-Negreiros. Nesse artigo de parceria, ela se evidencia em diversos momentos, quer por uma assimilação indireta e natural através do próprio

²³⁵Cf. *Ibid.*, p. 1.

²³⁶Cf. *Ibid.*, p. 1 e 2.

²³⁷Cf. *ibid.*, p. 1.

Futurismo, com respeito às posturas antidecadentes, valorizadoras do instinto, do individualismo disciplinado e da vontade de viver, do autor de *Ecce Homo*, quer diretamente, como na passagem adiante:

A arte de hoje está definida, é uma ciência concreta. Tem os seus deveres, os seus deveres de educação. A arte de hoje é um método matemático para aproveitar ou multiplicar as energias humanas em favor da Civilização Europeia. É por isto que os BAILADOS RUSSOS têm uma compreensão feliz da Arte moderna²³⁸.

Ou quando se registra o que segue:

Tendo reunido em si extraordinárias realizações da Arte moderna e maravilhosas aplicações da ciência os BAILADOS RUSSOS dispõem de todas as vantagens para facilitarem a compreensão das atitudes sintéticas de toda a duração da juventude até esta **Grande Vitória da Civilização Moderna Europeia: O máximo da disciplina individual, o domínio absoluto da personalidade.**

É justamente o que tu, Português, vais aprender nos BAILADOS RUSSOS: educar-te a ti próprio. Aprender os teus deveres para contigo e para com todos. Aprender a resolveres todas as tuas possibilidades, isto é, aprender a seres completo, a dares-te completo para a Civilização da Europa Moderna. Aprender a dares a teu verdadeiro valor, mínimo que seja, à Humanidade para ajudares a criar cá na Vida o Deus positivo da Europa²³⁹.

Os autores em seguida concitam, finalmente, o povo português a ver o referido espetáculo:

Vai ver esse gesto dominador e suntuoso da Civilização da Europa Moderna!

Vai aprender a seres livre e feliz por tua própria iniciativa.

Vai aprender essa mecânica da disciplina onde a tua juventude está graduada até a tua emancipação geral! É por esta disciplina que trabalhamos! É exclusivamente por esta disciplina que trabalhamos incessantemente²⁴⁰.

Contudo, é como se buscassem descortinar não propriamente o espetá-

²³⁸Cf. *ibid.*, p. 2.

²³⁹*Ibid.*, p. 2.

²⁴⁰Cf. *ibid.*, p. 2.

culo de dança, mas sim o espetáculo, em curso de expansão, do Futurismo.

Nesse único número de *Portugal Futurista*, iremos encontrar contribuições de Santa-Rita Pintor e de Amadeo de Souza-Cardoso que nos irão interessar agora.

O pintor Santa-Rita, que se auto-denominava "adivinhão latino"²⁴¹, e que tivera trabalhos seus impressos no segundo número da revista *Orpheu*, comparece aqui com 4 reproduções. A primeira, "Orfeu nos infernos" transpira um clima boschiano, em que o pintor atrevidamente introduz o rosto de seu professor de pintura Veloso Salgado, em meio a uma caverna mefistofélica, com aeroplanos e tipos vampirescos e fantasmagóricos²⁴².

Esse trabalho não guarda relação com o simultaneísmo órfico das reproduções encontradas naquele número de *Orpheu*, até porque é produção anterior e foi realizado quando o pintor, iniciante nas artes plásticas, contava apenas 14 anos de idade.

Nas páginas seguintes, são reproduzidas outras telas do pintor: "Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar", "Cabeça=Linha-Força. Complementarismo orgânico" e "Abstração congênita intuitiva".

"Cabeça [...]", reprodução de tela de 1913, reflete a influência do cubismo picassiano, bem como de Paul Klee sobre o artista português²⁴³, enquanto que "Abstração (..), obra mais recente que as demais, despojada de contrastes, relevo ou perspectiva, traduz um mergulho numa espécie de interioridade primitiva, ou limbo rarefeito de formas e significados²⁴⁴.

Dessas reproduções, apenas "Perspectiva dinâmica [...]" se orienta de acordo com o simultaneísmo órfico. É que, buscando aí representar a passagem da inconsciência à consciência no momento do despertar, o artista constroi uma realidade pictórica puramente intelectual, em que a percepção do mundo, ao acordar, é sugerida através de um entrecruzamento/justaposição de planos e formas, bem ao gosto do simultaneísmo órfico.

²⁴¹Cf. BETTENCOURT-REBELO -- Santa Rita Pintor. *Op. cit.*, p. 3.

²⁴²SANTA-RITA PINTOR -- Orfeu nos infernos (reprod. reduzida de tela da coleção Conde de Monsaraz, s. dim). *Ibid.*, p. 7.

²⁴³*Id.* -- Cabeça=Linha-Força. Complementarismo orgânico (reprod. reduzida de tela de 1913, s. dim). *Ibid.*, p. 9.

²⁴⁴*Id.* -- Abstração congênita intuitiva (Matéria-Força) (reprod. reduzida de tela de 1915, s. dim). *Ibid.*, p. 10.

co²⁴⁵.

Desnecessário dizer que essa pequena mostra dos trabalhos de Santa-Rita Pintor, até agora documentada aqui, atesta sem sombra de dúvidas que sua produção evoluía ao sabor do acaso, norteadada pela disposição de experimentar as propostas de seu tempo, com uma urgência talvez divinatória, haja vista que o pintor, chamado de "o grande iniciador do movimento futurista em Portugal"²⁴⁶ iria falecer logo depois, em 1918, no mesmo ano em que faleceria também Amadeo de Souza-Cardoso.

Este último comparece também no *Portugal Futurista* com a reprodução de duas telas de sua autoria. A Primeira é "Farol", realizada em Paris em 1914. A segunda é "Cabeça negra", também pintada quando de sua estada naquela cidade, e também de 1914.

Ocupado com a pesquisa formal e, tanto quanto Santa-Rita Pintor, disposto a experimentar os novos caminhos da arte, Souza-Cardoso sem dificuldade aparente gravita entre o figurativismo e o abstracionismo; entre o cubismo, o expressionismo, o simultaneísmo órfico e o temperamento futurista. Suas duas colaborações à revista *Portugal Futurista*, por exemplo, seguem este último temperamento²⁴⁷, não obstante naquele mesmo ano o pintor de Amarante tivesse produzido a tela "[pintura de cidade]", simultaneísta²⁴⁸.

Em 1917, façamos o leitor e eu um pequeno excuro, o rumo de Souza-Cardoso é já outro, e o pintor produz telas que de certa forma caminham em paralelo à linhagem sensacionista-futurista de Álvaro de Campos, como é o caso da tela "*Brut 30 -- TSF*"²⁴⁹, bem como de "Máquina de escrever"²⁵⁰ e de "Entrada"²⁵¹.

Na tela "*Brut (..)*", o simultaneísmo órfico se injeta de elementos futuristas, como o tipografismo, o apego à desigualdade, ao desequilíbrio, à desproporção, além de uma postura antiacademicista, propondo uma tela

²⁴⁵*Id.* -- Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar (reprod. reduzida de tela de 1912, s. dim). *Ibid.*, p. 8.

²⁴⁶Vide legenda de foto do pintor. *Ibid.*, p. 5.

²⁴⁷Ver SOUZA-CARDOSO, Amadeo de -- Farol. (reprod. reduzida de tela de 1914, s. dim). *Ibid.*, p. 1. Ver também *Id.* -- Cabeça negra (reprod. reduzida de tela de 1914, s. dim). *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁸*Id.* - [Pintura de cidade] (óleo sobre tela, s.dim). Lisboa, Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1914.

²⁴⁹SOUZA-CARDOSO, Amadeo de -- *Brut 30 -- TSF* (óleo s/ tela, s. dim.). Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1917.

²⁵⁰*Id.* -- Máquina de escrever (óleo s/ tela, s. dim). Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1917.

²⁵¹*Id.* -- Entrada (óleo s/tela, s.dim.). Lisboa, Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1917.

que ambiciona iconizar a multiplicidade de estímulos da vida contemporânea, de forma que sobre a superfície sensível da simultaneidade, da multifuncionalidade, elementos plásticos e tipográficos, aparentemente estranhos à harmonia da tela, se fixam, sintomas de uma vontade de desobedecer ao *status quo*, bem como uma forma de acusar a asfixia e a vertigem da vida cosmopolita.

Nas outras telas mencionadas, a colagem ("Máquina de escrever") e a montagem ("Entrada") estão presentes, tornando ainda mais frisantes os traços simultaneístas-futuristas.

Com efeito, a futurização do simultaneísmo órfico, em Souza-Cardoso, leva-o a experimentar esses novos métodos de trabalho, de modo a intensificar a crítica e o registro do turbulento viver moderno.

Igualmente, a fronteira entre a realidade comum e aquela exclusivamente da arte, através da colagem e da montagem, é ameaçada pela importação direta de elementos (anúncios, etiquetas) e materiais estranhos à tela (vidro espelhado), tipificando uma acolhida ao inconformismo dadá.

O desdobramento da colagem é a montagem. Em "Entrada", o artista plástico faz uso de vidrilhos e do alto-relevo, ensejando a surpresa na recepção do trabalho plástico, a fusão do espaço da tela ao espaço da recepção, a desestabilização da bidimensionalidade da tela -- e explorando a presença do espectador como condicionante e co-participante da obra de arte.

Com Souza-Cardoso, o interseccionismo plástico português reivindica, para além do Futurismo, uma profunda contestação no que diz respeito ao costume de contemplar a obra de arte. Quando o espectador surpreso depara seu próprio rosto em um espelho em meio à tela, se dá conta não apenas da dinâmica da vida de seu tempo, fixada através da composição caótica da obra, como também da imperiosa truculência desse viver contemporâneo, cujo incessante torvelinho o confunde.

Feita a necessária e oportuna digressão, voltemos ao número único de *Portugal Futurista*, onde encontraremos um artigo de autoria de Raul Leal²⁵².

Em seu artigo, Leal examina a tela futurista "Abstração congênita intuitiva (Matéria=Força)", de Santa-Rita Pintor.

Antes, porém, redige uma longa introdução em que apresenta os postulados filosóficos do vertigismo, todo ele orientado para a relativização da

²⁵²LEAL, Raul -- *L'Abstractionisme futuriste; divagation outrephilosophique-vertige à propos de l'oeuvre géniale de Santa-Rita Pintor, "Abstraction congénitale intuitive (Matière-Force)", la suprême réalisation du Futurisme. Op. cit., p. 13-4.*

experiência e do conhecimento: "tudo ocorre relativamente e em relatividade pura, a Vida não é outra coisa que o desenvolvimento de puras relações-distinções, de puros contrastes"²⁵³.

De acordo com a concepção filosófica de Leal, não existe a coisa-em-si, tal como esta é vulgarmente concebida; não há, igualmente, um número²⁵⁴. O que existe são apenas puras relações e

não há mais que um desenvolvimento de pura relatividade inteiramente subjetiva. Relatividade em si, *em si* -- **Vertigem!** Ou pelo fato precípua de ser em si, através de seu subjetivismo puro há como que o espírito de *realidade*, de *objetividade*, de *concretude* e a própria concepção de relatividade nos revela isso.

Se tudo ocorre somente por intercâmbio de tudo, parece não haver nada no fundo, mas uma vez que ocorre um desenvolvimento de *verdadeiras* relações-distinções, de verdadeiros contrastes, ainda que eles sejam todos puros, ainda que não sejam contrastes de *coisas* umas dentre as outras, é certo que existe alguma coisa de real ainda que indecisamente, de *vertigicamente* real nesses puros intercâmbios, nesses puros contrastes [...] Há portanto qualquer coisa de *concreto* na natureza da Abstração Pura da Pura Relatividade. Trata-se portanto de um *concreto em abstrato* -- **Vertigem**. Ou os contrastes *ocorrem*, não se pode dizer que eles *são*; eles não são portanto mais que uma intensa atividade que exprimindo um desenvolvimento de relatividade, a própria relatividade que exprime um *real-irreal* -- **Vertigem**, é sem dúvida um desenvolvimento *realidade-irrealidade* -- **Vertigem**, é sem dúvida *atividade -Vertigem*²⁵⁵.

A exposição de Leal é confusa, como se pode depreender da amostra acima. E o é não apenas porque não se encaminha diretamente para o objeto de análise proposto no título do artigo, a tela de Santa-Rita. Seu discurso, como que embriagado pelo conceito central gerador, o relativismo, acaba por se tornar de difícil e precário entendimento, quer pela imprecisão terminológica e descuido quanto aos cânones da filosofia, quer pela ausência de uma linha de pensamento, que dá lugar aí a um desatinado frasear -- quer ainda pelo abuso de neologismos.

Vejam os mais uma outra passagem, que bem ilustra o que acabamos de apontar:

²⁵³ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁴ O número é um objeto inteligível, em contraste com os objetos que se dão a conhecer por intermédio dos sentidos.

²⁵⁵ LEAL, Raul -- *Op. cit.*, p. 13.

há como um vazio, um *vazio-inexpressão*, nesse espírito de realidade relativizada. Ou a realidade é pura, é portanto em si e o fato de ser em si leva a relatividade a se impregnar de objetividade pura, de pura concretude através de seu espírito de pura subjetividade. Aquilo que é em si se curva tão puramente sobre si mesmo que chega a viver si-mesmo de onde resulta um verdadeiro *animismo*²⁵⁶.

Mais adiante, Leal, finalmente principiando a se ocupar do tema de seu artigo, levanta duas hipóteses. A primeira é a de que os futuristas veem bem a relatividade-atividade de tudo; de que eles percebem o vazio, a inexpressão. E ainda uma vez de que veem bem o que existe de real, de objetivo e de concreto na relatividade, concebendo a relatividade como um "dinâmico puro" (*sic*). Acrescenta que "eles fazem mesmo mais que isso, eles a *mecanizam* verdadeiramente", de modo que o desenvolvimento das relações entre as coisas é para eles um desenvolvimento mecânico. E sugere que "o processo da relatividade é para eles um processo de relatividade *física*, o que acentua o que existe de objetivo neles"²⁵⁷. Desenvolvida essa hipótese, sugere outra, que é a de que Santa-Rita, sem seguir "*empiricamente* como os demais futuristas o processo de relatividade física, almeja, ao contrário, captar toda a natureza essencial, todo o espírito desse processo e expressá-lo em síntese integral em seus quadros"²⁵⁸.

Falando especificamente do quadro mencionado no título do artigo, Leal diz que Santa-Rita vive, através dele, *interiormente*; que ele "*intui* a essência, a natureza mesma da Vida tal como a concebem os futuristas". E ressalva no entanto que o pintor "não desenvolve essa Vida *discursivamente* como os demais artistas de sua escola", mas vive, ao contrário, toda a essência mesma, transposta para seu quadro com uma "síntese suprema"²⁵⁹.

O processo relativista aparece a Santa-Rita, argumenta adiante, como um processo Matéria-força "que no plano físico traduz bem o *definir-indefinir*"²⁶⁰, última antinomia que Leal lança mão em sua ultrafilosófica divagação vertiginal, no enalço do relativismo.

²⁵⁶*Ibid.*, p.13.

²⁵⁷Cf. *ibid.* p. 14.

²⁵⁸Cf. *ibid.* p. 14.

²⁵⁹Cf. *ibid.* p. 14.

²⁶⁰*Ibid.* p. 14.

Em outras palavras, o processo de relativização física dos futuristas é um procedimento de objetivação, que inibe a subjetividade e a relatividade, no entender de Leal, ao passo que Santa-Rita, fugindo da objetivação, revela a essência das pluriantinomias (vazio-pleno; real-irreal; matéria-força, etc.) ao alcance da percepção, efetuando a síntese delas.

Desse modo, conclui, o pintor extrai do futurismo mais do que este pode dar no plano que lhe é próprio. Leal finaliza observando que "um passo mais, ele [Santa-Rita] cairia no **Vertigismo** concebendo assim perfeitamente e não mais um pouco viciosamente (*sic*) [, tal como fazem os futuristas,] o *concreto-em-abstrato*²⁶¹.

Esse artigo vertigíco, bem pode ser arrolado dentre os paradigmas do hipercriticismo fingido órfico, conquanto concretamente pouco acrescenta ao nosso entendimento sobre o vertigismo, e pouco contribua para a compreensão da experiência plástica futurista de Santa-Rita, de quem Leal por fim afirma: "Santa-Rita é um futurista *exacerbado*, seu gênio é a quintessência do Gênio Futurista!"²⁶²

Almada, na sequência do artigo de Leal, publica um conto simultaneísta-futurista, que em muitos aspectos antecipa o Surrealismo, mas que nasce da experiência simultaneísta órfica.

Trata-se de "Saltimbancos (contrastes simultâneos)", ficção perpassada pela técnica do automatismo escritural, e dividida em 3 partes²⁶³.

Na primeira delas, estão sugeridos 3 diferentes planos de ação: "instrução militar", "volteio" e "Zora a ver os cavalos de cobrição". Tais planos, já na primeira parte do conto, são desenvolvidos simultaneamente, formando uma unidade de discurso da qual devemos extrair intuitivamente os elementos de significação pertinentes a cada um desses diferentes planos assinalados e concomitantemente buscar perceber o fio narrativo que atravessa tudo.

É que a simultaneidade de desenvolvimento dos diversos planos de ação não é, diga-se de passagem, um mero estrategema para obscurecer cada um dos planos, numa espécie de jogo de adivinhação com o leitor, não.

Tais planos de ação não podem ser *desconectados* ou descosturados da

²⁶¹*Ibid.* p. 14.

²⁶²*Ibid.* p. 14.

²⁶³ALMADA-NEGREIROS, José de -- Saltimbancos contrastes simultâneos). *Ibid.*, p. 15-9.

unidade do discurso, fundidos integralmente, como se encontram -- e até porque estão justapostos arbitrariamente (frequentemente como decorrência de uma escrita automática), sugerindo-nos, como hipótese de interpretação, inclusive, que a narrativa seja fruto de um transe mental da protagonista Zora. É de se observar ao longo de todo o conto de Almada a supressão da pontuação, o abuso da aditiva (que reforça a postura automatista), os desvios de sintaxe, a omissão de conectivos, a múltipla funcionalidade dos sintagmas, a valorização da inconsciência criadora, numa nítida adesão aos postulados futuristas.

Destaco um trecho na abertura do conto:

a casa em altura era só metade de casa com o telhado guardado pra dentro da metade de tudo guardado pra dentro das janelas fingidas no muro amarelo ao sol co'ua guarita verde também a querer fugir pra dentro do sol por todos os lados do sol sempre pra baixo do sol sempre pros olhos do sol co'o mastro sem bandeira embandeirado a sol amarelo de quartel amarelo ao sol furado de sol cego mesmo no meio do mastro sem bandeira do mastro partido de sol por detrás do mastro sem bandeira cor de lenço vermelho de rapé a corar ao sol com quatro pedras nos cantos pra não voar até ao mar o lenço velho de rapé a coar ao sol [...] o sol por todos os lados curvados pra sombra soldados cinzentos meio-nus de brim cinzento de chumbo redondo de forma com reflexos de lata ao sol cinzento impessoal de brim de parada quadrada e fechada pra relva em espeques de brim pobre igual e mínimo sol de brim sol de brim-pijama de sair em traje de brim ao sol de oiro longe no brasil de sol de chumbo com retoques e vermelhos com salpicos nos espeques de brim cinzento só até aos muros da parada amarelo e sombra na diagonal em marcha negros contra o sol dos trigueiros à sombra e atarracados dançarinos de meia-altura sujos de chumbo e de sol sujo de letra gótica sem finos nem grossos com a altura da tinta gordurosa com saúde de brim-molhado cinzento-mais-escuro por debaixo dos braços sem finos nem grossos até aos pulsos da medida do pescoço apertados nos punhos das camisas [...] pulsos da cor das areias dos pinheiros só até as trincheiras do picadeiro e cinzento sem feitiço de cinzento de enfiar e pronto a alvorada e recolher o cinzento sem talher ao sol cinzento[...] trincheiras de dentro do picadeiro amarelo e sombra em diagonal de zero [...] ²⁶⁴.

Até o final do trecho acima registrado, o conto de Almada oscila entre

²⁶⁴*Ibid.*, p. 15-6.

o espaço do quartel, onde se dá a instrução militar e o espaço do circo (que é sugerido aqui e ali, por sintagmas próprios). O campo e a freguesia são insinuados pouco a pouco, num processo de alargamento e multiplicação das diversas perspectivas:

azul dos pinheiros solteiros [...] e na outra freguesia com raparigas de chapéus de palha de aba-larga ao sol queimado das raparigas a cantar em cima dos carros de bois cheios de papoilas ao sol das raparigas ao meio-da a passar a ribeira a vau co'as saias arregaçadas até as virilhas nuas ao sol com raparigas a urinar acoradas na sombra azul do muro de cal do cemitério longe da vila de outra cal no ar azul e transparências e montes que caem no rio com botes parados no meio a pescar e hiatos
aiates que saem com cortiça e lenços brancos a acenar na ponte e encomendas portos e desfolhadas vindimas [...] e balões acesos famílias festões de buxo nas bandeiras dos mastros pintados baile e desordens pazes arraial foguetes s. joão fogueiras noites quentes de verão [...]"²⁶⁵.

Em meio a essa variedade de estímulos visuais e táteis domingueiros, pressentimos Zora, ou seus devaneios, através de um transe verbal que busca reproduzir o plano onírico, a semi-consciência:

ela e no mesmo lugar que ela que é o lugar dos dois que é o lugar pros dois como xale dela que chega pros dois por mor do frio da barra que não é cinzento nem ao sol porque vai só até as trincheiras do picadeiro e espreita de fora e vai outra vez pra barra e só à noite é que é frio da barra dentro do sol quer se volte pra sombra 1 2 1 2 ... só até as trincheiras do picadeiro amarelo e sombra em diagonal de brim ao sol cor de caixa de soldados cor de chumbo [...]

esquerdo 1 2 1 2...formar a quatro e casar tarde com ela não é por culpa dele nem por culpa dela é por culpa do cinzento cor de chumbo do brim ao sol (..) acelerado marche 1 2 1 2 1 2 1 2 [...] direita rodar em frente da capelinha aos domingos sem ninguém pra se casar e sem edital de papel selado e sem ele de barrete na mão em pé na missa [...]"²⁶⁶.

²⁶⁵*Ibid.*, p. 16.

²⁶⁶*Ibid.*, p. 16.

Mais adiante, outro plano de ação intersecciona a narrativa. É o que introduz os cavalos em cobreção, aos quais Zora assiste:

cabeça de cavalo castanho e soldado estribado e um cavalo azul sem soldado de chumbo [...] e um cavalo transparente contra as trincheiras [...] e uma égua exageradamente feminina co'uma beleza metálica e lisa de cromo [...] e já está o soldado da luva pra pegar o sexo ereto e enfiá-lo nas ancas da égua [...] e o focinho a roçar pelo dorso da égua numa aceitação de delirante e maravilha [...] mas de repente do lado de fora gritaram por zora e o canto do picadeiro ficou vazio na transparência mais longe do ar do sol pesado e quente sobre o vácuo depois do azul
[...]²⁶⁷.

A segunda parte retoma a divagação/transe de Zora, recordando agora "as casas brancas de manhã azul", "o moinho velho", "o vale". O transe de Zora nesse momento revela-nos que esta não encontrou suficiente lenha no monte, mas descobriu uma velha carta de um soldado, e ao regressar de mãos vazias é repreendida pelo pai, ficando sem jantar.

Almada inventa o transe de Zora dessa forma:

zora tem pouca lenha para apanhar no monte lá em cima ao pé do moinho com uma escada rota ainda mais para cima até ao telhado com o eixo e a mó parados parados desde um dia desde um instante parados para sempre com pedaços rasgados de uma carta a tinta roxa em papel vulgar em papel ordinário com teias d'aranha por todos os lados e um cortiço d'abelhas [...] e um botão de bota sem lenha para levar ao pai e a mãe zanga-se e o pai bate-lhe [...] e não almoça que vá lavar a roupa ao rio sem almoçar mandriona porca o ensaio é ao meio-dia sem almoçar [...]²⁶⁸.

A terceira parte do conto de Almada traz Zora no picadeiro, em continuação ao transe -- e em que realiza volteios com seu "maillot vermelho", que se rasga, deixando seu sexo à mostra ("ali no circo, co'o rasgão cada vez maior e a dizer doze depois da última cambalhota")²⁶⁹.

²⁶⁷*Ibid.*, p. 17.

²⁶⁸*Ibid.*, p. 18.

²⁶⁹Cf. *ibid.*, p. 18.

Esse inesperado acontecimento, vivenciado no nível do transe mental, vem estimular um novo desdobramento do conto, que focaliza a problemática da sexualidade adolescente, tema que intersecciona os volteios de Zora no trapézio, lembranças do pai severo andando pelas ruas da aldeia, "vestido de atleta nu e escrito no peito e nas costas e nos inchaços dos braços de vergar barras"²⁷⁰; o rufar do tambor do circo, e o repinicar de fúnebres tambores, etc.:

reclame espetáculo à noite às nove horas em ponto no adro da igreja e cadeiras de suas casas a rufar no tambor sempre a rufar numa cadência funérea de enterro socialista com associações de classe e filarmônica a passo com lenços brancos [...] e os cães todos enfiados em saias e bonés de clown na mesma corda co'os bordões a tremerem o latão do tambor a zunir em cima do sexo dela com medo do pai no cornetim da abertura dele com um lenço vermelho ao pescoço e a mãe a acompanhar a pratos e no bombo com medo de faltar a acetilene [...] ²⁷¹.

E Zora prossegue com seus malabarismos (que não deixam de ser também uma metáfora dos malabarismos possíveis com a linguagem, que por sua vez tem a pretensão de ser revolucionária), interseccionados pelos acontecimentos daquele dia, (simultaneísmo temporal) como o passeio ao monte, a ida ao mar, a briga do pai no circo, por haver expulsados dois meninos que troçavam de sua filha, causando atritos com a plateia, que reage, ocasionando uma briga, na qual por seu turno Zora se vê também envolvida, num tumulto completo, que registramos nas linhas finais do longo trecho abaixo:

toda deitada pra trás a equilibrar o peso da caixa sempre a rufar com o bombo impertinente e fundo e oco a par co'os pratos com intervalos iguais curtos alarmantes de acetilene a afunilar as latas amolgadas dos postes com bandeiras vermelhas só vermelhas do maillot dela a secar ao sol na praia ao lado da roulote com o pai nas tabernas na propaganda no reclame na necessidade de falar e aproveitar a estada e os admiradores dos postes com bandeiras vermelhas [...] cornetim com requebros e variações cortadas de vento da praia na acetilene e com rumor da espuma esverdeada ao luar da acetilene das ondas com espuma transparente de rendas de corda seda ondas roucas das rochas com mar por baixo e ela a apanhar percebos co'as cabras a berrar

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

vezes objetos sonoros implantados ao acaso, sem um nexo causal e sintático, de modo que a aliteração alcançada não prognostica outra informação que a de provocar e surpreender o intelecto, embora por vezes sirva ao contexto.

Esse procedimento estético dá origem a um novo programa de arte combinado derivado, último *ismo* com origem no Orpheu, ao qual, atrevidamente, gostaria de chamar de **interseccionismo-futurista automático**²⁷³.

Almada ainda publicaria na revista, ao lado do seu "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX", já examinado, um poema²⁷⁴ em que explora no verso também o interseccionismo-futurista automático.

O nome Mima-Fataxa, como podemos recordar, vem do conjunto de textos em prosa que Almada fez publicar no primeiro número de *Orpheu*. Naquela ocasião Mima-Fataxa era descrita como uma cigana "de olhos ardidos", espécie de "feiticeira", queimada de sol, com suas "ancas desconjuntadas" e seus "dentes brancos", com uma beleza e sensualidade exuberante²⁷⁵.

Essa nova Mima-Fataxa é uma musa urbana e, ainda, uma musa cosmopolita -- cigana do futuro? --, mulher que "ri nos relâmpagos", "que tem as mãos flexíveis como as ligas"; "que sabe mentir"; "cujo olhar dá ilusão"; "que tem na voz o timbre dos repuxos", aquela que é, cada vez mais, dançarina de Dégas; ou uma Duncan dançando toda nua a Marcha militar; e que vive na inigualável Paris²⁷⁶.

O poema, um jorro alentado, naturalmente não se detém na descrição dos traços físicos da mulher desejada, bem como não se limita a nos fornecer pistas sobre seu temperamento, modo de ser e atitudes, como seria da antiga convenção, ou porque Mima-Fataxa é também Thais, Maria dos Brincos, como também, Mianja, Petrouchka, Fokina, Magda, Cleópatra, ninette, Wanda, Mona Lisa, etc., etc.; ou, ainda, porque todas essas mulheres são instâncias comportamentais de Mima-Fataxa, chamada tam-

²⁷³ *Esse sub-ismo* estará presente também em um conto de Almada dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso, da mesma época. Cf. *id.* -- *K4 o quadrado azul*. Lisboa, Ed. do Autor, 1917.

²⁷⁴ ALMADA-NEGREIROS, José de -- Mima Fataxa sinfonia cosmopolita e apologia do triângulo feminino. Portugal Futurista (ed. facsimilada). *Op. cit.*, p. 25-9, 1990.

²⁷⁵ Cf. *ibid.*, p. 73-5.

²⁷⁶ Cf. *ibid.*, p. 26.

bém, não por acaso, de "Síntese Cosmopolita"²⁷⁷. E para cantar essa mulher-todas as mulheres, Almada não preparou, por exemplo, como também seria da antiga convenção, um hino ao sexo frágil, não. Preferiu, ao contrário, fundir e combinar, mesclar e interseccionar mulher-mulheres-sons-tempo-cidade: como o título do poema informa, os versos laboram no sentido de apresentar Mima-Fataxa como um concerto de sons da grande cidade (sinfonia cosmopolita), sons que, aleatórios por vezes, em desencadeamento caótico ou arbitrário, nos convocam para uma espécie de decifração dos significados subjacentes, polivalentes e polissêmicos do que se enuncia. Este enunciado, por sua vez, decorre do fato de que uma vária sonoridade e uma vária multiplicidade de coisas e nomes de pessoas se interseccionam ao sabor do acaso, ou de alguma conveniência obscura e irrevelada:

Zunem pandeiros na ferrugem dos aros
As peneiras de cobre já peneiraram o i dos bordados
e as faúlhas da tenda são em latão o rato da Luz.

Tis (~ ~) petulantes de cegonhas cinzentas desfazem-se
[lentos em linhas azuis.
Os beijos acordem dali acordados d'esperar os risos
Passos esguios desfazem-se lentos em frio do Norte
Estoicos volteiam arcos voltaicos adormecidos em plintos
[de brim,
Estáticos riem ângulos agudos funâmbulos tortos n'um
[cobertor.

Khakhi
Zomba
Mofa
e range
a pandeireta fofa.
Para o pulso no giro d'Ela solta.
Fluxo e refluxo dos boulevards acesos na pandeireta ruiva

Opera -- 7 h. et 50: Thaïs.

²⁷⁷Cf. *ibid.*, p. 28 *et passim*.

Joias e brincos
 Tantos e tontos
 Tiritos de íman
 toldam-se em lumes de pederneiras
 Íris-brasa d' **Arara** no engaste ²⁷⁸.

O jogo gratuito com a sonoridade das palavras fica ainda mais saliente quando recortamos algumas cacofonias do trecho cotizado, como "estoi-co" e "estático", "volteiam" e "voltaicos"; "ângulos", "funâmbulos" e assim por diante. Ou como nos versos abaixo:

A pandeireta bamba e buma na pandeireta.
 Derruem-se claustros do medo asfixiadamente
 Surge a Louca dos espeques
 e a salamandra pssa pra cisterna plos degraus do sono.

Tâmara lâmpada atarantada d' **Arara**
 Tarântola esdrúxula bruxoleante
 Túmulo oco de alaúde e flauta dilúido em lis
 Labirinto anil de absinto flâmula
 Timbre cilíndrico de Abanindra (Índia)
 Eufórbia régia aberta em leque na lanterna mágica
 Boceta de Pandora
 Altar andor de orar a fleugma
 [...]
 Amém ²⁷⁹.

Quase ao final do poema, em que o ritmo se acelera, vamos encontrar o *topos* do circo, sempre grato aos órficos. Aqui, nesse poema de Almada, o circo é sinônimo de mundo, em que tudo é agitação, nervos, congestão, loucura, incomunicabilidade e -- é claro --, sobretudo, ilusão:

Seleção de exotéricos
 Nuances de tisanas da Europa
 Entourage do Gentleman

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 27-8.

Wilde, Nijinski e Eu: Sacrossanta melodia da Carne!

O Circo agita-se no pânico em turbilhões concêntricos
e de repente o palco desfaz-se pro tamanho do Mundo.

[...]

Babel ressuscita tumultuosamente nas sardinheiras
[descontentes.

[..]

-- Viva o Homem!

[...] ²⁸⁰.

Uma das colaborações não portuguesas publicadas no *Portugal Futurista*. É o poema "Arbre", de Apollinaire, que foi reproduzido em francês²⁸¹, e do qual traduzimos alguns versos:

Tu cantas com os outros enquanto os fonógrafos galopam
Onde estão os cegos onde foram eles
A única folha que colhi se transformou em diversas miragens
Não me abandonais no meio dessa multidão de mulheres ao mercado
Ispahan fez-se aos céus de azulejos esmaltados de azul
E eu restabeleço convosco uma rota nas proximidades de Lyon

Eu não esqueci o som de um relógio do vendedor de cucos
Antigamente
Escuto já o som acre daquela voz chegando
Do camarada que passeia contigo na Europa permanecendo
Na América

Uma criança
Uma vitela esfolada suspensa em um açougue
Uma criança
E este subúrbio de areia nas redondezas de uma pequena cidade
Ao fundo da estação do Este
Um aduaneiro permanecia como um anjo à porta de um miserável paraíso
E o viajante epilético espumava na sala de espera das primeiras

²⁸⁰Cf. *ibid.*, p. 28.

²⁸¹APOLLINAIRE, Guillaume -- Arbre. *Ibid.*, p. 20.

Engole-vento Roncador Texugo
 E a toupeira Ariane
 Nós alugamos dois carros no Transiberiano
 [...] ²⁸².

Apollinaire, como sabe o leitor, conviveu com Robert Delaunay, Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, enfronhando-se no simultaneísmo pictural do primeiro, bem como no simultaneísmo textual do último.

O poema de Apollinaire, contudo, é essencialmente futurista. Seus versos polimétricos, embalados por uma sintaxe não coordenada com seu teor lírico; prosaica e sem pontuação, buscam exprimir uma vaga demanda pela liberdade.

A alogicidade do discurso, beneficiando assim o inusitado, está constantemente presente nesse poema, onde o autor tenta fixar com veemência seu descrédito para com o velho formulário da emoção lírica.

Uma vez que o discurso poético de "Arbre" não mantém compromisso com a lógica, consegue se acomodar bem à livre associação de ideias, envolvendo lugares, transeuntes, reminiscências e um *tu* que ressurgue aqui e ali, em meio a tudo, de forma que o poema reflita a própria desordem mental do sujeito lírico (decorrente por sua vez do caos mundial) e uma descrença em qualquer hierarquia de valores -- ceticismo que é uma preparação para o Existencialismo do período pós-guerra.

A publicação desse poema de Apollinaire, ao lado do "*Manifeste des Peintres Futuristes*", bem como de "O Futurismo" (com excertos de Marinetti, Boccioni e Carrá), do "Manifesto Futurista da Luxúria (de Mme. Valentine de Saint-Point), de "O *Music-hall*" (de Marinetti)," bem como dos "*Poèmes inédits* ", vem atestar a preocupação dos editores da revista de se enfileirarem com as forças do movimento futurista europeu ²⁸³. Tais colaborações futuristas não vão deter mais nossa atenção aqui, até porque escapam ao escopo deste trabalho.

A participação órfica na revista é, ainda assim, bastante expressiva.

Após o poema de Apollinaire, vamos encontrar justamente 4 poemas de Mário de Sá-Carneiro. Os 3 primeiros escritos entre outubro e novem-

²⁸²*Ibid.*, p. 20.

²⁸³Cf. *Op. cit.*, p. 10-2, 6-9, 38-9, 39-42, 24, respectivamente.

bro de 1915²⁸⁴, seguidos de "Episódios -- A múmia", alentado poema sem data de fatura²⁸⁵. Fiquemos com a trilogia.

Dentre os poemas que a integram, localizamos em "O Recreio" a problemática da tensão entre a inocência eufórica ("na minh'alma há um balaço / [...] / à beira dum poço, / bem difícil de montar... / e um menino de bibe / sobre ele sempre a brincar") e o temor de viver para além do momento do jogo infantil; para além do presente, com receio de que o momento do folgado infantil não tenha mais lugar para acontecer ("se a corda se parte um dia / [...] / era uma vez a folia: / morre a criança afogada").

O poema termina em tom irônico, uma vez que o enunciado do dístico final traduz uma pergunta retórica, que reduz à literalidade a metáfora da criança a se balançar sobre a fatalidade da vida (" -- Mudar a corda era fácil... / Tal ideia nunca tive...")²⁸⁶.

Em "Torniquete" presenciamos um desdobramento da temática do poema anterior. A criança, no desatino de balançar-se sobre o poço, é substituída pelo palhaço ("às cambalhotas desato, / e salto sobre o piano... / -- vai ser bonita a função! / Estrangalho as partituras, / quebro toda a caqueirada")²⁸⁷ -- que é tema recorrente no Orpheu. Não fosse o palhaço uma figura frágil, um solitário individualista, com seus sentimentos e frustrações temerariamente expostos para que todos vejam, mas vivendo em perpétuo estranhamento e em constante processo de diferenciação.

No último poema da trilogia, "*Pied-de-nez*", novamente deparamos a figura do palhaço e, por extensão, a metáfora do circo, que vem, como já vimos anteriormente, sublinhar o aspecto ilusório e fictício da vida. O espelho, *topos* também recorrente no movimento do Orpheu, traz consigo as ideias constantes que balizam esse estágio do modernismo em Portugal: a alterização, o estranhamento do *eu*, a perplexidade, o descompasso face ao mundo; e o projeto de viagem para dentro do ser.

Neste último poema da trilogia, mais insinuantemente que nos anteriores, cabe dizer, iremos observar com nitidez uma combinação de sensacionismo e interseccionismo ("lá anda a minha Dor às cambalhotas / no salão de vermelho atapetado -- / meu cetim de ternura engordurado, / rendas da minha ânsia todas rotas...")²⁸⁸, configurando um interseccionismo paté-

²⁸⁴SÁ-CARNEIRO, Mário de -- 'Três poemas': O recreio; Torniquete; *Pied-de-nez*. *Ibid.* p. 21, 1990.

²⁸⁵*Id.* -- Episódios -- A múmia. *Ibid.*, p. 21-2, 1990.

²⁸⁶*Id.* - O recreio. *Ibid.*, p. 21.

²⁸⁷*Id.* - Torniquete. *Ibid.*, p. 21.

²⁸⁸*Id.* - *Pied-de-nez*. *Ibid.*, p. 21.

tico, típico, como sabemos, em Sá-Carneiro.

Ausentes, nesse conjunto de versos, os traços futuristas que já apontamos em "Manucure", poema fundamental do Orpheu e que mais perfeitamente concertaria com o projeto editorial da revista.

Fernando Pessoa reuniu e imprimiu, na publicação em exame, 5 poemas integrantes do conjunto poético mais amplo a que denominaria 'Ficções do interlúdio'.

Tais poemas -- tributários diretos, a maioria, do decadentismo-simbolismo (musicalidade e motivos), como "Minuete invisível", "Saudade dada", "Plenilúnio" e "Hiemal", ou se socorrendo de expedientes formais próprios do lirismo de sabor popular (rimas e ritmos), caso de "Pierrot bêbado" --, denotam já um afastamento do poeta dos programas órficos por ele defendidos e praticados²⁸⁹, afastamento esse que se insinuara, recordemos, um ano antes, com o amaneiramento notado nos versos de sua autoria e que vieram a lume em *Centauro*.

Será, com efeito, não Pessoa *ipse*, mas seu heterônimo Álvaro de Campos, o nome órfico, ao lado de Almada, Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor, que nesse período mais plenamente se engajará nas propostas de Marinetti e correligionários, sem contudo deixar de ser órfico.

É de Campos o manifesto satânico-futurista denominado "*Ultimatum*", já mencionado anteriormente²⁹⁰, e do qual justamente me ocuparei agora.

Na primeira parte do texto, em um tom de despezo e escárnio muito semelhante ao de Almada na abertura do libelo contra Dantas, Álvaro de Campos declara que seu manifesto é um "mandato de despejo" contra "os mandarins da Europa", contra Anatole-France (que presidia a Academia Francesa de Letras nessa época), Kipling, Bernard Shaw, H. G. Wells, Chesterton, Yeats, Maeterlinck e outros, muitos outros, chefes de estado, artistas, políticos. "Tirem isso tudo da minha frente", brada, Campos. "Ultimatum a eles todos, e a todos os outros que sejam como eles todos", de-

²⁸⁹PESSOA, Fernando -- 'Ficções do interlúdio': Plenilúnio; Saudade dada; Pierrot bêbado; Minuete invisível; Hiemal. *Ibid.*, p. 23. Não podemos, contudo, deixar de apontar, em "Pierrot bêbado", a despeito de suas rimas e ritmos de gosto popular, as órficas presenças do palhaço e da feira, reiterando a mensagem órfica de que viver é iludir e se iludir. Clara Rocha, cotizando Álvaro de Campos (que enuncia que "a vida é uma grande feira e tudo são barracas e saltimbancos"), observa que a imagem da feira e do saltimbanco "é polivalente: podemos entendê-la como representação quer da ilusão [...], quer da teatralidade e do fingimento, quer da solidão no meio da festa". Cf. ROCHA, Clara -- *Op. cit.*, p. 318.

²⁹⁰CAMPOS, Álvaro de -- *Ultimatum*. *Ibid.*, p. 30-4.

clarando a "falência geral de tudo e por causa de todos", inclusive dos povos e seus destinos. "Falência total", afirma, incluindo italianos, franceses, britânicos, alemães, austríacos, belgas, espanhóis, americanos, portugueses, brasileiros... "Ponham-me um pano por cima de tudo isso! Fechem-me isso à chave e deem a chave fora!", acrescenta²⁹¹.

Retoricamente, Campos indaga, adiante: "onde estão os antigos, as forças, os homens, os guias, os guardas?" E responde: "vão aos cemitérios, que hoje são só nomes nas lápides!", pois

agora a filosofia é o ter morrido Fouillée!

Agora a arte é o ter ficado Rodin!

Agora a literatura é Barrès significar!

Agora a crítica é haver bestas que não chamam besta ao Bourget!

Agora a política é degeneração gordurosa da organização da incompetência!²⁹²

E acrescenta, nauseado de seu tempo: "sufoco de ter só isto a minha volta! Deixem-me respirar! Abram todas as janelas"²⁹³. Em seguida, Campos, como que olhando à volta, convencido de que não existem mais grandes ideias, nem corrente literária "que seja sequer a sombra do romantismo ao meio-dia", nem um grande impulso militar semelhante a Austerlitz, ou corrente política de valor, brada novamente: "Homens-altos de Lilliput-Europa, passai por baixo do meu Desprezo!"²⁹⁴.

Mais adiante, reafirma novamente sua descrença no presente:

Homens, nações, intuitos, está tudo nulo!

Falência de tudo por causa de todos!

Falência de todos por causa de tudo!

De um modo completo, de um modo total, de um modo integral:

Merda!

A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!

A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Gene-

²⁹¹Cf. *Ibib.*, p. 30.

²⁹²Cf. *Ibib.*, p. 31.

²⁹³Cf. *Ibib.*, p. 31.

²⁹⁴Cf. *Ibib.*, p. 31.

rais!

Quer o Político que consttrea conscientemente os destinos inconscientes do seu Povo!

Quer o Poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as atrizes e para os produtos farmacêuticos!

Quer o General que combata pelo Triunfo Construtivo, não pela vitória em que apenas se derrotam os outros!²⁹⁵

Mas o que existe hoje, acrescenta ele, "quando muito é estrume para o Futuro!" e não pode durar, porque não é nada.

Eu, da Raça dos Navegadores, afirmo que não pode durar!

Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!

Quem há na Europa que ao menos suspeite de que lado fica o Novo Mundo agora a descobrir? Quem sabe esgar em um Sagres qualquer?

Eu, ao menos, sou uma grande Ânsia, do tamanho exato do Possível!

Eu, ao menos, sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores, não para escravos!

Ergo-me ante o sol que desce, e a sombra do meu Desprezo anoitece em vós!

Eu, ao menos, sou bastante para indicar o Caminho!

Vou indicar o Caminho!

Atenção!²⁹⁶

Após essa convocação, Campos muda de tom e proclama, em primeiro lugar, **A Lei de Malthus da Sensibilidade**. Em segundo lugar, **A Necessidade da Adaptação Artificial**, e em terceiro lugar, **A intervenção cirúrgica anti-cristã**.

Vejam a primeira proclamação, cuja *lei* se baseia na premissa seguinte: "os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica; a própria sensibilidade apenas em progressão aritmética". Campos a chamou de Lei de Malthus, não porque este, economista inglês do século XVIII, tivesse algum dia se ocupado do problema da sensibilidade. Mal-

²⁹⁵Cf. *Ibib.*, p. 32.

²⁹⁶Cf. *Ibib.*, p. 32.

thus, interessado, isto sim, em problemas macro-econômicos, realizou previsões catastróficas, dentre as quais a de que a população mundial cresceria geometricamente, enquanto a produção de alimentos cresceria aritmeticamente, o que fatalmente levaria a um extermínio de grande parte da população mundial, fato que por muitas razões, como é do conhecimento de todos, não se confirmou.

Campos, usando um paralelismo, aplica, pois, o argumento malthusiano a seu raciocínio acerca da sensibilidade, desenvolvendo elocubrações, digressões e desdobramentos que nos interessam consignar.

O autor do manifesto argumenta entre outras coisas que a sensibilidade é a fonte de toda a criação civilizada. Contudo, assevera, "essa criação só pode dar-se completamente quando essa sensibilidade esteja adaptada ao meio em que funciona". O meio é entendido por Campos "são a cultura, o progresso científico, a alteração nas condições políticas".

A sensibilidade, aduz, "embora varie um pouco pela influência insistente do meio atual", é de maneira geral constante. A sensibilidade, portanto, "progride *por gerações*".

Ocorre, segundo ele, que o progresso científico e cultural realiza centenas de mudanças e alterações de uma geração para outra, ao passo que a sensibilidade só obtém um avanço, "que é o de uma geração". Daí, "a uma certa altura da civilização há de haver uma desadaptação da sensibilidade ao meio", que não foi grande durante a Renascença, pois os estímulos eram de progressão lenta, mas que após a Revolução Francesa e até o século XIX tiveram progresso muito maior. Por isso a desadaptação e a incapacidade criativa atuais.

"Temos -- assegura -- um dilema: ou morte da civilização, ou adaptação artificial, visto que a natural, a instintiva, faliu".

Para evitar a morte da civilização, Campos proclama, pois, **A Necessidade da adaptação Artificial**²⁹⁷.

Define em seguida essa adaptação como "a transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta a acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão dos seus estímulos". Sim, porque em seu modo de ver, a sensibilidade "chegou a um estado mórbido, porque se desadaptou". A morbidez atual deve ser substituída pelo estado de sanidade.

Para que isso possa acontecer, é necessário eliminar do psiquismo contemporâneo sua "*aquisição fixa* mais recente no espírito -- isto é, aquela aquisição geral do espírito humano civilizado que seja anterior ao estabe-

²⁹⁷Cf. *Ibib.*, p. 32-3.

lecimento de nossa civilização", isto porque, além de ser a menos difícil de ser eliminada e a que não ferirá demasiado fundo a sensibilidade geral, por ser a mais recente, carrega princípios antagônicos à atual. Sendo a última aquisição fixa do espírito humano os dogmas do cristianismo, "a adaptação artificial será espontaneamente feita desde que se faça uma eliminação das aquisições fixas do espírito humano, que derivam da sua emergência no cristianismo". Por isso, proclama, em terceiro lugar, **A intervenção cirúrgica anti-cristã**, que por sua vez se resolve com 3 operações²⁹⁸.

Na sequência, Álvaro de Campos passa a explicar cada uma das 3 operações mencionadas, quais sejam:

- 1 -- abolição do dogma da personalidade;
- 2 -- abolição do preconceito da individualidade;
- 3 -- abolição do dogma do objetivismo pessoal²⁹⁹.

Sobre a primeira, afirma que termos uma personalidade separada das dos outros é uma ficção teológica. De fato, em seu modo de entender, a personalidade de cada pessoa é composta do cruzamento social com as personalidades dos demais, da imersão em correntes e direções sociais, como também da fixação de marcas hereditárias. Se para o cristianismo "o homem mais perfeito é o que com mais verdade possa dizer 'eu sou eu'; para a ciência, o homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer 'eu sou todos os outros'"³⁰⁰.

Assim, devemos "operar a alma, de modo a abri-la à consciência da sua interpenetração com as almas alheias, obtendo assim uma aproximação concretizada do Homem-Completo, do Homem-Síntese da Humanidade"³⁰¹.

Em política, o resultado dessa operação seria a abolição completa do conceito de democracia proveniente da Revolução Francesa, "pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso, porque *um homem que vale por dois é que corre mais que um homem só! Um mais um não são mais do que um*, enquanto *um e um* não formam aquele *Um* a que se chama *Dois*".

No lugar daquela Democracia acima apontada, a "Ditadura do Completo, do Homem que seja, em si-próprio, o maior número de Outros: que seja, portanto, A Maioria. Encontra-se assim o Grande Sentido da Demo-

²⁹⁸Cf. *Ibib.*, p. 33.

²⁹⁹Cf. *Ibib.*, p. 33-4.

³⁰⁰Cf. *Ibib.*, p. 33.

³⁰¹*Ibib.*, p. 33.

cracia, contrário em absoluto ao da atual, que, aliás, nunca existiu".

Em arte, o resultado dessa operação, conforme Campos, seria "abolição total do conceito de que cada indivíduo tem o direito ou o dever de exprimir o que sente", pois só tem esse direito e esse dever o indivíduo que sente por vários -- o que por seu turno não deve ser confundido com a expressão epocal³⁰².

O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtração dos outros de si, como a arte dos atuais³⁰³ (negritos meus).

Em filosofia, acrescenta Campos, essa operação resulta na "abolição do conceito de verdade absoluta. Criação da Super-Filosofia", em que o filósofo passará a ser o intérprete de "subjetividades entrecruzadas" -- e como tudo é subjetivo, toda opinião será verdadeira.

Ao tratar da segunda operação mencionada, a abolição do preconceito da individualidade, argumenta Campos de início que a crença de que a alma de cada um é una e indivisível é outra ficção teológica.

Ao contrário, observa, a ciência ensina que cada pessoa é um conjunto de psiquismos subsidiários, "uma síntese malfeita de almas celulares". E acrescenta: "para o auto-sentimento cristão, o homem mais perfeito é o mais coerente consigo próprio; para o homem da ciência, o mais perfeito é o mais incoerente consigo próprio"³⁰⁴.

Em política, o resultado da abolição do preconceito da individualidade será o desaparecimento da fixidez de opiniões e de modos-de-ver, bem como a "de toda convicção que dure mais que um estado de espírito"³⁰⁵.

Em arte, continua Campos, ocorrerá o seguinte:

o maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais gêneros com mais contradições e desseme-lhanças. **Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias**, organizando cada uma por um reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando as-

³⁰²Cf. *Ibib.*, p. 33.

³⁰³*Ibib.*, p. 33. Aí se encontra a base do desenvolvimento da heteronímia. De resto, o manifesto de Campos fornece, como logo constataremos, importantes subsídios para a compreensão da teoria da despersonalização pessoal.

³⁰⁴Cf. *Ibib.*, p. 33-4.

³⁰⁵Cf. *Ibib.*, p. 34.

sim a ficção grosseira de que é uno e indivisível³⁰⁶ (negritos meus).

Em filosofia, por seu turno, deverá se dar "a abolição total da Verdade como conceito filosófico, mesmo relativo ou subjetivo". Caberá à filosofia (sempre em minúsculas) desenvolver "teorias interessantes sobre o Universo".

Ao discernir sobre a terceira opção apontada para uma intervenção cirúrgica anti-cristã, a abolição do dogma do objetivismo pessoal, Campos argumenta que se a objetividade é uma média grosseira das subjetividades parciais e se uma sociedade for composta, por exemplo, de 5 pessoas, respectivamente *a*, *b*, *c*, *d* e *e*, a 'verdade' ou 'objetividade' para essa sociedade deverá ser representada por

$$\frac{a+b+c+d+e}{5}$$

o que nos parecerá um absurdo. "**No futuro**, acrescenta Campos, **cada indivíduo deve tender para realizar em si esta média**" (negritos nossos). Ser, em suma, uma harmonia entre as diversas subjetividades alheias (incluindo si próprio), de forma a "se aproximar o mais possível daquela Verdade-Infinito, para a qual tende a série numérica das verdades parciais³⁰⁷.

Como resultado dessa última operação, em política teremos o domínio dos que mais habilmente conseguem se tornar "Realizadores de Médias" de opiniões.

Em arte, beneficiando a tese da despersonalização artística pessoal, Campos prevê como resultado da extinção do dogma do objetivismo pessoal a

abolição do conceito de Expressão, substituído por o de Entre-Expressão. **Só o que tiver a consciência plena de estar exprimindo as opiniões de pessoa nenhuma (o que for Média portanto) pode ter alcance**³⁰⁸(negritos meus).

³⁰⁶*Ibib.*, p. 34.

³⁰⁷*Cf. Ibib.*, p. 34.

³⁰⁸*Cf. Ibib.*, p. 34.

E, finalmente, em filosofia, o autor prevê "a substituição do conceito de Filosofia por o de Ciência, visto a Ciência ser a Média concreta entre as opiniões filosóficas", já que esta última, em virtude de seu "carácter objetivo", se adapta ao "universo exterior", que por sua vez se define como a "Média das subjetividades"³⁰⁹.

Na continuação de seu manifesto, Campos pergunta: "mas qual o Método" para realizar tudo isso? E responde: "o Método sabe-o só a geração por quem grito, por quem o cio da Europa se roça contra as paredes!", e acrescenta: "se eu soubesse o Método, seria eu-próprio toda essa geração! Mas eu só vejo o Caminho; não sei onde ele vai ter"³¹⁰.

No final de seu manifesto, Campos, que havia abandonado o tom satânico inicial, para explorar na segunda parte um discurso hiper crítico fingido órfico, retoma a verve inicial:

em todo o caso proclamo a necessidade da vinda da Humanidade dos Engenheiros!

Faço mais: *garanto absolutamente a vinda da Humanidade dos Engenheiros!*

Proclamo, para um futuro próximo, a criação científica dos Superhomens!

Proclamo a vida de uma Humanidade matemática e perfeita!

Proclamo a sua Vinda altos gritos!

Proclamo a sua Obra em altos gritos!

Proclamo-A, sem mais nada, em altos gritos!

E proclamo também: Primeiro:

O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo!

E proclamo também: Segundo:

O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo!

E proclamo também: Terceiro:

O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmônico!

Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas para a

³⁰⁹Cf. *Ibib.*, p. 34.

³¹⁰Cf. *Ibib.*, p. 34.

Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstratamente o infinito³¹¹.

Evidenciam-se, neste manifesto de Campos, diversas teses lastreadas em Nietzsche (tal como destacamos também em Almada, em seu artigo sobre os bailados russos³¹²), como a do eu-superior, voluntarista, heroico, movido por instinto; a da negação do Cristianismo e sua substituição por um compromisso menos centrado na biografia pessoal (uma das armas de dispersão e desmobilização usadas largamente pelo próprio Cristianismo), e mais voltado para o coletivo, esfera adequada de representação da vida humana; e como, ainda, a tese da relativização da moral, presente em Nietzsche, que em Campos é indiretamente encampada quer pelo valor intrínseco atribuído aos mais capazes ("raça dos navegadores", superhomens, etc.), em detrimento dos demais, dos que não conseguem ser média de outros, quer pela abolição do conceito de verdade absoluta ("cada opinião é verdadeira para cada homem: a maior verdade será a soma-síntese interior do maior número destas opiniões verdadeiras que se contradizem umas às outras") e de objetividade pessoal -- bem como pela abolição do conceito de expressão, favorecendo a que é oriunda de ninguém em particular; que é portanto média, expressão de pessoa alguma.

A postura futurista de Campos igualmente fica presente, sobretudo na primeira parte do manifesto, na valorização do novo a qualquer preço ("a Europa quer a Inteligência Nova"; a "Vontade Nova"; "a Sensibilidade Nova"), da vertigem intelectual e dos sentidos ("sufoco de ter só isto a minha volta"), como também na inflexível recusa do passado e da história ("homens-altos de Lilliput-Europa, passai por baixo do meu Desprezo")³¹³.

Com essa última colaboração órfica à edição única de *Portugal Futurista* conclui-se a *montagem* do *puzzle* do Orpheu.

O movimento do Orpheu se dissolve finalmente, imobilizando-se nos braços do Futurismo, não obstante, de forma isolada e desarticulada, pos-

³¹¹*Ibib.*, p. 34.

³¹²Ou ainda em seu "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX", em que Almada faz a apologia do orgulho, da força, do vencedor, da desigualdade ("é preciso violentar todo o sentimento de igualdade que sob o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades") e do que chamou de "Homem definitivo". Cf. ALMADA-NEGREIROS -- *Op. cit. passim*.

³¹³CAMPOS, Álvaro de -- *Op. cit., passim*.

samos encontrar, nos anos vindouros, seguidores esporádicos.

Com essa derradeira contribuição de Campos, se consolidam, portanto, os programas de arte do Orpheu, delineando-se também seu *corpus*.

Antes de encerrar este pequeno livro tornam-se necessários, contudo, alguns derradeiros registros e considerações.

Santa-Rita Pintor e Souza-Cardoso tiveram, como sabemos, suas vidas interrompidas em 1918. Possivelmente, se tivessem vivido mais tempo, perseguiriam as propostas futuristas até o esgotamento. Sá-Carneiro também se fora, tragicamente, em 1916. Se não tivesse dado cabo de sua existência, muito provavelmente o Orpheu continuaria, enquanto movimento, agregando a poesia sensacionista portuguesa de todos os matizes ao redor da revista. Mas Mário se foi, e após seu passamento, também sabemos todos, Pessoa não teve ânimo para persistir nos tentames formais que foram a marca dos mentores órficos. Restou, dentre todos eles, Almada-Negreiros, um solitário órfico até o fim.

Seu relevo no movimento não deriva tão-somente do fato de ter sido quem por último e por mais tempo empunhou o bastão do Orpheu – o que não é pouco --, legando-nos por exemplo os poemas expressionistas em prosa de *A invenção do dia claro*, de 1921. Mas esses são fatos e verdades insofismáveis. Ademais, sua produção poética epocal, só posteriormente impressa, reforça o papel de Almada como mentor órfico, inspirando seus pares com sua capacidade catalisadora. Se "A cena do ódio" é uma referência imprescindível quando se fala no satanismo, como disse páginas atrás, não posso esquecer por exemplo de "Litoral" (poema de 1916, publicado somente em 1922), com duas distintas versões, ambas efluentes do interseccionismo-futurista automático, apresentando experiências formais já localizadas em "Mima fataxa [...]" -- ou mesmo de "Rondel do Alentejo" (congeminado em 1913, ano em que as primeiras manifestações órficas foram detectadas³¹⁴, mas que só veio a lume quase uma década depois, também em 1922), e que incorpora (a despeito da temática rural) elementos e ritmos futuristas.

³¹⁴Referimo-nos a "Na floresta do alheamento".

Comentários finais

O ensaio que o leitor acabou de ler, dentre todos aqueles que este autor tem publicado no Brasil e em Portugal na última década, é sem dúvida o mais decisivo, posto que desenha e define todos os programas e subprogramas congeminados pelo movimento pluriartístico do Orpheu em Portugal³¹⁵. É, por assim dizer, a carta que faltava ao jogo, para completar o grande e estimulante puzzle que o movimento órfico deixou-nos como legado.

Entretanto, torna-se imprescindível – e agora com muito mais razão – que o leitor examine o conjunto de ensaios que publiquei sobre o tema, principalmente aqueles que a *TriploV* estampou em suas páginas a partir de 2005³¹⁶, e sobretudo o primeiro deles: “A Audá-

³¹⁵ Consulte também o apêndice com o glossário relativo aos programas e subprogramas gestados e/ou importados pelo movimento órfico, ao final deste trabalho

³¹⁶ Eis a lista.

A audácia do tédio -- sobre algumas raízes profundas do movimento do Orpheu. *TriploV*. Publicação eletrônica. Lisboa, s. n., 2005.

Ensaio sobre o movimento pluriartístico do Orpheu e algumas de suas mais remotas e determinantes influências no campo da poesia.

URL: www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/orpheu/pessoa.htm.

O sentido de Orfeu na história universal: da Grécia a Portugal. *TriploV*. Lisboa. Publicação eletrônica. 2007

URL: www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/Sentido-de-Orpheu/

Ensaio sobre o sentido de ‘Orfeu’ na História Ocidental.

A passagem de Ronald de Carvalho por Portugal. *TriploV*. Lisboa. Publicação eletrônica. 2007.

URL: www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/Ronald-de-Carvalho/

Ensaio literário sobre o poeta brasileiro Ronald de Carvalho.

Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa: simultaneísmo órfico e interseccionismo. Aproximações. *TriploV*. Lisboa. Publicação eletrônica. 2007.

URL: www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/Amadeo-Souza-Cardoso/

Ensaio sobre o sentido de ‘Orfeu’ na História Ocidental.

Os seguidores imediatos do movimento do Orpheu. *TriploV*. Lisboa. Publicação eletrônica. 25/11/2008.

URL: www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/Seguidores-do-Orpheu/index.html

Ensaio literário sobre os seguidores imediatos do movimento do Orpheu.

cia do tédio – sobre algumas raízes profundas do movimento do Orpheu”. Esses trabalhos completam o arcabouço de minha investigação sobre o assunto.

Dentre todas as inúmeras investidas no exame dessa matéria, esse primeiro ensaio, impresso na *TriploV*, e que teve como objetivo investigar a relação que as principais vertentes órficas mantiveram com a tradição europeia, é o que talvez mais contribua para explicitar os elementos indutores que propiciaram, lenta e caprichosamente, a gestação do movimento do Orpheu no início do século XX, concorrendo para dar-lhe forma e originalidade.

Sobre o Orpheu. Ensaios. *TriploV*. Lisboa. Publicação eletrônica, 2012.

URL:

[www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/orpheu/SOBRE O ORPHEU ENSAIOS DE RICARDO DAUNT-1](http://www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/orpheu/SOBRE_O_ORPHEU_ENSAIOS_DE_RICARDO_DAUNT-1).

Livro digital que reúne os ensaios do autor sobre o movimento do Orpheu, publicado em 14/03/2012.

Uma visitação intempestiva do Autor a um ensaio que preparou para o *Jornal da Tarde* (de São Paulo), sobre Mário de Sá-Carneiro por ocasião do lançamento brasileiro de sua *Obra Completa*, em 1995.

Ensaio literário sobre a obra do poeta português Mário de Sá-Carneiro. publicado na revista *TriploV de Artes, Religiões e Ciências*, n. 27, Maio/2012.

URL: [www. http://novaserie.revista.triplov.com/numero27/ricardo_daunt/index.html](http://novaserie.revista.triplov.com/numero27/ricardo_daunt/index.html). Ensaio sobre a obra de Mário de Sá-Carneiro e seu papel no movimento moderno de Portugal.

Agradecimentos

O conjunto de ensaios sobre o Orpheu, que ora se completa, chegou a bom termo graças ao incentivo e estímulo de diversos colegas e ao apoio material e logístico de instituições de fomento à pesquisa, bem como de universidades, bibliotecas e museus.

Não poderíamos deixar de agradecer às seguintes pessoas: Massaud Moisés, da Universidade de São Paulo; Roberto G. Echevarría, da Yale University, K. David Jackson, da Yale University, Paula T. Saddler da Yale University, Carlos Felipe Moisés, da Universidade de São Paulo, Maria Heloísa Martins Dias, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto, Cláudio Bruno, Maria Clara Costa, Jaime Ramalheite Neves, Jane Mary Ayres Bordin; Joana Varela, da Colóquio Letras (publicação da Fundação Calouste Gulbenkian), Estela Guedes, da TriploV; e aos bibliotecários, atendentes e supervisores de atendimento de diversas instituições e repartições públicas e privadas nacionais e internacionais.

Queremos também consignar nossos agradecimentos às instituições abaixo. Universidade de São Paulo, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Yale University, Universidade de Coimbra, Universidade do Porto, Universidade Nova de Lisboa, Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Nova de Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (antiga Biblioteca Nacional de Lisboa), Biblioteca Geral da Fundação Calouste Gulbenkian, Hemeroteca da Câmara Municipal de Lisboa, Biblioteca Museu do Amarante, Musée de Art Moderne de la Ville de Paris, Centre Culturel Portugais (Fondation Calouste Gulbenkian -- Paris), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de

São Paulo (FAPESP), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Encontramo-nos em débito ainda com diversos periódicos que generosamente permitiram a consulta a seus arquivos, como o Diário de Notícias, O Diário, Diário de Lisboa, Diário Popular, O Expresso, todos de Lisboa e arredores, além de outros que, por lapso, deixamos de mencionar aqui.

Ricardo Daunt – verão de 2012

Glossário dos programas de arte órficos

Paulismo

A superfície indefinida, untuosa, do paul, com sua invisível vida submersa a uma desconhecida e misteriosa profundidade, é uma metáfora da inquietação do espírito, que não se sacia com a aventura que a vida lhe apresenta, mas devaneia em busca de um sortilégio que não está aparente; ao contrário, se encontra submerso como os organismos vivos de um paul. Igualmente, o paul significa também água morta -- apesar da abundante vida aí contida, e metaforiza o esquecimento, a libertação do tempo e da dor. **O paul sugere simultaneamente inquietação e morte, interioridade e convergência.**

O paulismo, por sua vez, se impregna da imagética simbolista do paul, tonificando-a por intermédio de metáforas abstrato-concretas e incoerências sintáticas, para simular a conjugação entre o plano físico e o espiritual. Nesse sentido, as paisagens, presentes no poema, são uma espécie de prolongamento das vivências espirituais do poeta paulico e vice-versa, uma vez que esse desenvolve uma concepção cinematográfica de sua arte, colocando em relevo, sequencialmente, sucessivamente, estados de alma-paisagens. Tal processo também se denomina sucedentista.

Simbolismo-paulismo (programa de arte derivado)

É caracterizado pelo refreamento cinemático do paulismo, uma vez que se fixa numa exclusiva imagem geradora central, explorando sua tensão metafórica ao longo de todo o poema. Portanto, ao contrário do paulismo, que explora sequências de estados de alma-paisagens, produzindo

assim uma sequência de imagens, o simbolismo-paulismo se apodera de uma única, referencial, explorando-a exaustivamente.

Paulismo à Sá-Carneiro (programa de arte derivado)

É caracterizado por uma exarcebação do paulismo, uma vez que ao invés de explorar em sequência estados de alma- paisagens, substitui o último termo deste binômio por signos metafóricos, escamoteando a propriedade denotativa da paisagem, que funciona exclusivamente como metáfora.

Simultaneísmo órfico

O simultaneísmo é um programa de arte originado no âmbito das artes plásticas, que nega a imitação da natureza e os estilos. Reagindo contra o Cubismo, esse programa sustenta a manifestação da cor pela cor. Desse modo, cada recorte de espaço de uma tela é transfundido em outros recortes e segmentos, através da cor, num processo de mútua contaminação funcional, física, geométrica e, claro, cromática. Assim, a cor é ao mesmo tempo forma e assunto, opondo-se por conseguinte aos postulados cubistas, que a preteriam em benefício da forma geométrica.

A arte de pintar com elementos inteiramente criados pelo artista, sem emprestá-los da realidade, denomina-se, em artes plásticas, orfismo.

A conjugação entre o simultaneísmo e o orfismo reforçará o sentido de uma simultaneidade pictórica afastada da realidade visual do mundo objetivo. Irá, tal como o interseccionismo, sua contrapartida literária, se interessar pela realidade *apenas* como um quebra-cabeças, em que as fronteiras entre o abstrato e o concreto deixam de existir, por força de seus atributos se interseccionarem, criando assim uma realidade virtual autônoma, puramente intelectual e diversa, portanto, da natureza.

Interseccionismo (programa de arte derivado)

Derivado do paulismo³¹⁷, em que as combinações de estados de alma-

³¹⁷ O critério que sustenta que o interseccionismo é derivado do paulismo deriva da constatação de que o primeiro é notadamente mais complexo que o segundo, seu exame

paisagens ganham registro como uma sucessividade de eventos, o interseccionismo processa em simultâneo diversos estados de alma-paisagens, sobrepondo-os, fundindo-os, relativizando-os, interseccionando-os, no intuito estético de representar a complexidade, inconstância e irracionalidade do mundo e do sujeito nele, de tal sorte que a realidade é nada mais do que um estado mental e emocional do sujeito lírico -- e o enunciado uma conversão desses últimos.

O interseccionismo é sinônimo de simultaneísmo órfico, e ambos fazem convergir, pincel e caneta, para um interesse comum, que é o de representar de maneira fracionada e dinâmica os múltiplos estados emocionais e mentais do homem, sendo certo que por essa razão ambos são concepções poéticas intelectualizantes, fruto de uma época carente de verdades filosóficas e de justificações.

Interseccionismo-futurista automático (programa de arte derivado e combinado)

A escrituração automática alcança seu apogeu com o Surrealismo, mas sua formulação encontra sustentação no Futurismo, que estimula a livre criação, o desrespeito à sintaxe e à lógica do discurso.

Minimizando a importância do cálculo e da previsão na execução de uma obra de arte, os automatistas -- e posteriormente os surrealistas -- defendem a espontaneidade na atividade de criação; em seu lugar ganha relevo o procedimento formal -- como a livre associação, o jogo de palavras, e os *ready-mades*, etc. -- que repudie todo e qualquer elemento que possa ser interpretado como preocupação quanto à recepção da mensagem, ao mesmo tempo que valorize a vitalidade da expressão isenta de prévia censura e de prévia avaliação. Selecionar, jamais. Arrolar, sim, desde que sem o concurso da razão discriminatória.

O consórcio de ambos, do futurismo e do automatismo, é, sob todos os pontos de vista, não tenhamos dúvida, natural.

A utilização intensiva desses últimos é pois capaz de gerar múltiplos planos de enunciação/ ou de ação diversos (conforme se trate de poesia ou prosa), polifuncionais no plano dos sintagmas, como também no eixo pa-

sugere claramente que surgiu de um desenvolvimento do outro. Entretanto, a cronologia é bem outra. O interseccionismo foi concebido por Mário de Sá-Carneiro pouco tempo antes que seu grande amigo, Fernando Pessoa, elocubrasse o paulismo.

radigmático.

A dinâmica do interseccionismo, em que múltiplos estados de alma-paisagens se interseccionam, pode beneficiar a polifuncionalidade e a polissêmia do consórcio acima referido.

No Orpheu, com efeito, o interseccionismo, combinado ao Futurismo e ao automatismo, suprimirá o binômio estados de alma-paisagens, admitindo, em seu lugar, planos polifuncionais e polissêmicos de discurso, entrecruzando-os, de maneira que os estados de alma não são mais o interesse central do programa, mas a expressão irreprimida, não linear, sim. Esta, conformada ao programa interseccionista, oferecerá um discurso *deformado* por sequências de planos entrecruzados de enunciação, ou de ação, visando simular o funcionamento da infraconsciência, em nome do automatismo, bem como firmar a reivindicação futurista de liberdade, de rompimento com a tradição e a lógica.

Dessa forma, as palavras, nesse contexto formal, são ocorrências sonoras implantadas, muitas vezes ao acaso, sem nexos causal e sintático -- e o texto se transforma em objeto, que aos sentidos humanos é facultado perceber somente com a espoleta do discurso lógico desarmada.

Sensacionismo-interseccionismo (programa de arte derivado)

Entendido não na acepção de sinônimo do orfismo, mas naquela outra, de uma interferência tópica no poema, que ocorre em virtude de uma acendrada importância concedida aos sentidos na expressão lírica órfica, o sensacionismo não perderá esta característica ao se articular ao programa de arte interseccionista, de tal sorte que o poema sensacionista-interseccionista manterá inalterada, de um lado a lógica interseccionista, e de outro refletirá a sequência de entrecruzamentos de estados de alma-paisagens condicionados por uma hipersensibilidade.

Sensacionismo-interseccionismo-futurismo (programa de arte derivado e combinado)

Conjugação com o Futurismo do programa de arte derivado, definido imediatamente acima, de forma que a hipersensibilidade lírica, a sequência de entrecruzamentos e combinações de estados de alma-paisagens (ou de planos mentais e físicos entrecruzados), bem como solu-

ções futuristas, como a livre associação mental, a desproporção, o apego à desigualdade e à desarmonia, a abolição da sintaxe, a supressão de conectivos, advérbios e adjetivos, a valorização da linguagem estimulada pela sensibilidade numérica e geométrica, o tipografismo -- e todo um vasto elenco de posturas estéticas de índole futurista, como o cosmopolitismo, o dinamismo e outros, estão presentes.

Sensacionismo-futurismo (programa de arte derivado)

Absorção por parte do futurismo, com seu variado leque de propostas, do sensacionismo, este último na acepção que exprime a hipersensibilidade lírica órfica.

Hipercriticismo fingido órfico

A criação crítica dos mentores do Orpheu, construída a partir de duas vertentes: a da crítica à tradição através de uma deliberada vocação inovadora, revolucionária e a da crítica ensaística, encantatória, visionária, faz parte de uma atitude da modernidade que poderíamos denominar de hipercriticismo, sopro derradeiro do período romântico, que viu o desaparecimento das escolas estéticas para dar lugar ao temperamento individual.

O hipercriticismo nasce como uma demanda do temperamento individual do artista moderno, ávido por realizar sua despersonalização artística e salvaguardar -- além de multiplicar - a potência de sua imaginação.

No caso do movimento do *Orpheu*, especificamente, o hipercriticismo ganha um matiz especial: o fingimento crítico, do qual Pessoa será o expoente máximo, e que se caracterizará por um jogo oportunista de sedução e convencimento intelectual do leitor, e que nem sempre corresponde ao real pensamento de seu autor ou pseudo-autor. A este jogo intelectual iremos chamar, doravante, de hipercriticismo fingido órfico.

Esse jogo de sedução, a que convencionamos chamar de hipercriticismo fingido órfico é, por sua vez, uma atitude reflexiva crítica de despiste/embuste intelectual, que tem como objetivo final injetar uma falsa ou deslocada verdade autoral para assim amplificar, alargar, reordenar e

intensificar a liberdade da imaginação criadora, favorecendo a emancipação do autor de sua identidade/personalidade civil.

O hipercriticismo fingido órfico é, em suma, um rompimento do autor com sua biografia civil e permite uma desenvoltura argumentativa que objetiva ao mesmo tempo salvaguardar os propósitos aparentes e velados do autor de fato.

Satanismo

É uma prática literária de intervenção e de manifestação de ideias que adota como estratégia o protesto e a acusação, sem medir oportunidade, lógica, bom-senso, ou mesmo a auto-imagem do interventor.

O satanismo é um estado infrene e explosivo de crítica e protesto. De forma que o enunciado é ou o de um sujeito lírico dessacralizando o território da lira (pois a este concede nova destinação), ou o de um sujeito real, dessacralizando a argumentação de intervenção, conforme o texto for respectivamente um poema em prosa ou uma prosa paraensaística -- e que sustenta, em ambos os casos, levando ao extremo, uma reiteração urgente e vingativa, ladainha demoníaca que se desdobra, reinventando seu próprio objeto de protesto.

Satanismo-futurismo (programa de arte combinado)

Programa de arte em que o temperamento satânico ganha expressão lastreando-se em conceitos e propostas estéticas futuristas.

Vertigismo dislexical

No sentido corrente de realçar a importância do culto do vago, do impenetrável, do imensurável. esse programa de arte, influenciado em parte pelo simbolismo e pelo paulismo, faz uso imoderado de maiúsculas. O vertigismo dislexical valoriza as correspondências baudelairianas, mas evita os tons pasteis simbolistas, deslocando sua estesia na direção de uma expressão lírica de excitação e congestionamento verbal, de obscuridade sintática, ocupada que se encontra em caracterizar um supra-estágio espiritual e vertigoso da existência, que, não obstante, convive com uma estimulação erótica difusa e eventualmente perversa.

Neologismos não faltam, no vertigismo dislexical, para melhor assinalar o ideal de atingir esse mais além inalcançável, objetivo que contudo desde o início conflita com o descontrole e a paroxística imprecisão verbal.

Por fim, o vertigismo dislexical reflete, sem dúvida, um descontentamento com as fórmulas clássicas do discurso amoroso, ao mesmo tempo que acusa uma concepção de mundo ávida de escapular das garras do cotidiano medíocre e comum.

Futurismo (subprograma de arte, no âmbito do movimento órfico)

Programa de arte, genericamente falando, que propõe, entre outras coisas, a abolição da tradição, a anticultura, a antiacademia, o antisentimentalismo, o militarismo; enaltece a máquina, a velocidade, o gigantismo, a complexidade, a desigualdade, a desproporção, a desarmonia; propõe a sensibilidade geométrica e numérica, a abolição da sintaxe, da pontuação, a supressão de advérbios, adjetivos e conectivos, valoriza o tipografismo, a imaginação, a intuição e a inconsciência criadora.

Em diversos momentos, e se conjugando com diversos programas de arte, o Futurismo fecundou o Orpheu.