

# **SOBRE O ORPHEU**

Ensaaios

***RICARDO DAUNT***

O presente trabalho apresenta a produção ensaística do autor relativa ao modernismo em Portugal, e reúne ensaios escritos a partir de 2005. Esses ensaios foram agora revistos e receberam acréscimos no intuito de preencher algumas lacunas, assim iluminando aqueles ângulos que foram desconsiderados na redação original.

Verão de 2012

## **O sentido de Orfeu na História universal: da Grécia a Portugal.**

O mais antigo texto a respeito de Orfeu é de VI a.C., e é de autoria do poeta Íbico de Regió, mas nesse tempo o mito já havia alcançado notoriedade no mundo helênico.

Orfeu, segundo alguns, era filho de Calíope e Oragro, rio da Trácia. Outra versão do mito nos informa que este era filho de Apolo.

Sua biografia, por assim dizer, é a de um herói: casa-se com a ninfa Eurídice, que certo dia, quando colhia flores, é mordida por uma serpente, vindo a falecer. Orfeu não aceita a vontade do destino e inconformado vai ao inferno para tentar resgatá-la da morte. Cantor e tocador de lira, Orfeu consegue vencer os obstáculos que o separam da amada, e consegue por fim ver-se frente a frente com os senhores do inferno, Plutão e Perséfone. Estes autorizam-no a levar de volta Eurídice para o mundo dos vivos, mas fazem uma exigência: ao sair com ela do inferno, caminhará na frente, não podendo sob qualquer pretexto voltar-se para trás até o momento em que se encontrasse fora do Hades. Contudo, não resistindo à curiosidade, Orfeu se volta para rever sua companheira, assim desobedecendo aos deuses do inferno. Como resultado de sua transgressão, Eurídice desaparece na escuridão.

Além disso, participa juntamente com os argonautas de uma expedição liderada por Jasão com a finalidade de conquistar o velócinio de ouro, que se encontrava sob a guarda de

um dragão. Na referida aventura, cada participante contribuía com uma virtude que possuísse. Orfeu a ela empresta o poder mágico de sua lira e de seu canto, "capaz de dominar as discórdias dos homens e da natureza", e sua tutela espiritual<sup>1</sup>.

O mito de Orfeu nos diz ainda que este era sacerdote de Apolo (filho de Zeus e Leto e irmão gêmeo de Ártemis), identificado, por sua vez, com o Sol (ao passo que a irmã o era com a Lua), e "deus da beleza, da serenidade, do equilíbrio, da adivinhação"<sup>2</sup>. Em dado momento se converte à religião de Baco, religião de mistérios. Porém, acaba "reformando a religião de Baco de acordo com o espírito de Apolo, harmonizando o apolíneo com o dionisiaco. Apolo modera Baco. Baco se heleniza e se civiliza"<sup>3</sup>. Funda-se assim o orfismo.

Com efeito, a religião órfica mescla e equilibra a vocação apolínea e a vocação dionisiaca. Sendo esta última orgiástica e selvagem -- e aquela toda serenidade e equilíbrio.

O orfismo, difundido em toda a Grécia antiga, possuía uma revelação escrita, postulava o panteísmo imanentista, no qual deus é a única realidade e tudo deriva de sua substância; o dualismo alma e corpo; a preexistência e sobrevivência da alma; a reencarnação; e o desejo de salvação e purificação, assemelhando-se com o cristianismo.

O homem órfico possuía uma dupla natureza em conflito: titânica (foram os Titãs que devoraram Baco), que era má e material, e dionisiaca, por sua vez boa e espiritual. Matéria e espiritualidade, o homem no orfismo tem o espírito aprisionado no corpo e almeja sua libertação. Com efeito, "todo esforço ascético pregado pelo orfismo visa eliminar do homem a parte titânica e liberar a parte divina"<sup>4</sup>.

Após a morte, acreditavam os adeptos do orfismo que a alma comparecia frente aos juízes infernais "que, de acordo com os méritos, a destinam a um lugar feliz ou a um lugar de penas, mas não penas eternas. O homem deveria completar sua reparação através da metempsicose ou reencarnação"<sup>5</sup>.

Para o orfismo, ainda, todo homem pode ser *éntheos*, ou seja, possuído pela divindade. Basta que se dedique com afinco, uma vez que já nasce parcialmente divino. Por essa razão a teogonia órfica "arquiteta-se no sentido de um antropogonia, ou seja, visa a mostrar como

<sup>1</sup>Cf. TRINGALI, Dante -- "O orfismo". In: CARVALHO, Sílvia Maria S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo, UNESP, 1990, p. 15-23. Cf. especialmente p. 16.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup>BRANDÃO, Jacyntho José Lins -- "O orfismo no mundo helenístico". *Ibid.*, p.25-34. Ver p. 31.

<sup>5</sup>TRINGALI, Dante -- *Op. cit.* p. 21.

a raça dos mortais descende dos deuses e participa de algum modo de sua natureza"<sup>6</sup>.

A ida de Orfeu ao Hades o habilita a ser portador de uma mensagem escatológica e salvacionista para o homem antigo, o que é de suma relevância. Reduzido à forma mais simples, pode-se afirmar que o traço que fundamenta o orfismo "é a penetração de um herói num mundo paralelo ao dos seres vivos, mundo paralelo e diverso do real"<sup>7</sup>. Mundo que, em suma, complementa o mundo dos vivos. Conhecer-lo é abolir as fronteiras do tempo, da vida e morte, do corpo e do espírito. É vislumbrar a satisfação de uma grande aspiração humana: a reintegração na unidade.

É sem importância terem os livros de práticas órficas sido escritos efetivamente por ele, Orfeu ou não. "Muito provavelmente a maior parte teria sido mesmo composta após o século IV, no contexto da difusão do orfismo pelos territórios helenizados"<sup>8</sup>. O que concretamente importa aqui é o fato de Orfeu ter sido considerado poeta por excelência, e que seu canto, que atraía os animais e comunicava com os espíritos de caça da floresta, era um canto de revelação e de ensinamento.

O orfismo marcou filósofos gregos, como Tales de Mileto, Anaximandro, Xenofonte. Contaminou Parmênides, Heráclito, Empédocles, e Platão -- que menciona o orfismo em diversas passagens da *República*, do *Banquete* -- além de outros.

Igualmente, poetas como Eurípedes, Ésquilo e Píndaro sofreram influências do Orfismo. O mesmo se deu com Virgílio e, inegavelmente, Dante.

Nos tempos modernos, Orfeu interessou poetas como Victor Hugo, Nerval, Leconte de Lisle, Banville, Apollinaire, Valéry e Gide.

Valéry via no mito grego um meio eficiente para "ilustrar sua crença na poesia, que resulta de um aumento da consciência da linguagem"<sup>9</sup>.

Ainda: Valéry "viu em Orfeu o poeta-cantor, mágico, que ao som de sua lira e de seu canto cria um novo mundo, todo ele intelectualizado, espiritualizado, em constante devir e, portanto, nunca concluído, fechado, acabado"<sup>10</sup>. Em 1891, Valéry conclui um ensaio, que tem por título "*Paradoxe sur l'architecte*", com um soneto: "*Orphée*", publicado isoladamente no mesmo ano<sup>11</sup>. Anos mais tarde, em 1926, faz publicar novo poema com o

<sup>6</sup>BRANDÃO, Jacyntho José Lins -- *Op. cit.*, p. 32.

<sup>7</sup>CARVALHO, Silva M. S. -- "Introdução". *Ibid.*, p. 9-13. Cf. p. 11.

<sup>8</sup>BRANDÃO, Jacyntho José Lins -- *Op. cit.*, p. 33.

<sup>9</sup>MACHADO LEITE, Guacira Marcondes -- "O mito de Orfeu na modernidade poética francesa". *Ibid.*, p. 67-78. Cf. p. 73.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 78.

<sup>11</sup>Cf. *ibid.*, p. 69.

mesmo nome, em que o sujeito do poema é um poeta -- como Orfeu<sup>12</sup>.

Apollinaire em *Le Larron*, de 1899, cita Orfeu em virtude da atração que este exercia nas mulheres, combinando misticismo e erotismo. No *Le Poète assassiné* o herói, Croniamantal, guarda analogia com Orfeu. O poeta grego foi assassinado pelas Mênades, que não suportavam sua indiferença, enquanto o herói de Apollinaire é atacado por mulheres que lhe são, ao contrário, indiferentes<sup>13</sup>. Em nota ao *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Apollinaire afirma:

quando Orfeu tocava cantando, até os animais selvagens vinham escutar seu canto. Orfeu inventou todas as ciências, todas as artes. Apoiado na magia, ele conheceu o futuro, e predisse, de maneira cristã, a chegada do *Salvador*<sup>14</sup>.

Para Apollinaire, Orfeu era uma espécie de poeta sagrado e visionário -- e fez uso de suas "aventuras míticas como protótipo não apenas da busca gnóstica, isto é, do conhecimento da divindade com a qual se identifica através do rito, da iniciação, mas também como modelo" em que sua existência de poeta e homem e suas experiências poéticas ele vê refletidas<sup>15</sup>.

Seria descabido avançar mais numa investigação de teor histórico sobre Orfeu e que fugiria inteiramente ao rumo que traçamos para este trabalho. Fiquemos todavia com a notícia de que Orfeu deixou marcante influência na produção de poetas da antiguidade até aos nossos dias, e o fez por ser justamente uma das mais duradouras representações da elocução poética. *Orfeu é o arquétipo de poeta, seu equivalente absoluto*.

E minha indagação inicial sobre as razões que levaram os pares de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa a escolherem, como nome da revista, *Orpheu*? Como responder a ela?

Dizer por exemplo que Apollinaire, estreitamente vinculado a Delaunay e por tabela também ligado a artistas portugueses residentes em Paris, ao definir o orfismo pictural consagrou *Orpheu* como nome da revista portuguesa de Montalvor, Pessoa, Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor, Almada e outros é descabido. Ou ingenuidade, apesar das coincidências.

Sim, porque há de fato uma coincidência invulgar, não restam dúvidas: Apollinaire define o orfismo a partir do exame de trabalhos de Robert Delaunay, que por sua vez

---

<sup>12</sup>Cf. *ibid.*, p. 72.

<sup>13</sup>Cf. *ibid.*, *passim*.

<sup>14</sup>APOLLINAIRE, *apud* MACHADO LEITE, Guacira Marcondes -- *Op. cit.*, p. 77.

<sup>15</sup>Cf. MACHADO LEITE, Guacira Marcondes -- *Op. cit.*, p. 78.

influencia e é influenciado por Souza-Cardoso. Nasce o simultaneísmo órfico na França; nasce em seguida uma revista chamada *Orpheu*.

Com o que contamos então para justificar a origem do nome da revista? Sem dúvida, contamos, o leitor e eu com a incontestável associação do nome Orfeu ao fazer poético, à magia e musicalidade de seu canto poético e, por que não, à individualidade poética (não era Orfeu um herói solitário?). Aí se explica a origem do nome da publicação que, no que respeita o nome, não faz mais do que prolongar a milenar tradição órfica nas Letras e Artes portuguesas.

Tudo isso que acabo de dizer se torna cristalino quando nos lembramos de que o movimento do Orpheu está centrado na "aceitação sem limites da seriedade da poesia, ou se prefere, da poesia como realidade absoluta"<sup>16</sup>. E que "na expressão mítica [do Orpheu] a poesia vive uma existência plena"<sup>17</sup>. E, ainda, que para os integrantes do Orpheu, a palavra poética "é reconhecida como encantatória, mágica e atuante"<sup>18</sup>: sendo palavra, é ao mesmo tempo ato<sup>19</sup>.

É oportuno e utilíssimo, já agora, examinar os conceitos órficos exarados no número inaugural da revista *Orpheu* -- 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 veremos, muito esclarecedor sobre a índole e propósitos do movimento:

o que é propriamente revista em sua essência de vida e quotidiano, deixa-o de ser ORPHEU, para melhor se engalanar 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 incharacterístico ou fragmentado, como *literárias* que são essas duas formas de fazer revista ou jornal.

---

<sup>16</sup>LOURENÇO, Eduardo -- "'Orpheu' ou a poesia como realidade". In: FRANÇA, José Augusto. *Tetracórnia* (antologia de inéditos de autores portugueses). Lisboa, Ed. do Autor, 1955, p. 33.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 34.

<sup>19</sup>Cf. *ibid.*, p. 34.

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 de ORPHEU.

Isto explica nossa ansiedade e nossa essência!

Esta linha de que se quer acercar em Beleza, ORPHEU necessita de vida e palitação, 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 ORPHEU<sup>20</sup>.

No texto acima, destaco 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,

---

<sup>20</sup>MONTALVOR, Luís de -- Introdução. *Orpheu*. Lisboa, 1: 11-12, Orpheu, 1915.

Vide também a edição fac-similada da revista, editada pela Ática em 1971.

*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 apontei acima, que me parece, digamos, comum, burocratizada, e o faz para "melhor se engalanar 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 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 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". Entendo que pureza e raridade são atributos da estesia decadentista/simbolista, como já se sabe -- 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, etc.

E quanto ao destino do exílio? É evidente que *exílio*, uma vez logradouro 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-me, 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, favorecendo 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* "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 discreção, 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? Sabe-se que não. Pessoa e Sá-Carneiro, por razões que não cabe aqui apontar, 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 conteúdo 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 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 denomino 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 se fala em movimento órfico, fala-se de um conjunto de acontecimentos que tiveram início com o surgimento do número 1 da revista, na planilha de seus idealizadores -- mas quando se fala em produção órfica, estar-se-á falando, e me parece o mais correto, sempre de uma produção literária ou plástica que abrange um período de tempo que precede o surgimento da revista. Como o contrair da musculatura da face, já antevendo o destino da bala, precede igualmente o movimento do dedo sobre o gatilho.

Aliás, no encalço dessa bala seguimos nós todos, até hoje e talvez para sempre. Como dissera, creio, primeiramente Almada-Negreiros e por gentileza ao amigo repetira Fernando Pessoa em carta a ele endereçada, "*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua."<sup>21</sup>

Desde a Grécia, até nosso futuro cada vez mais incerto.

São Paulo, junho de 2007

---

<sup>21</sup> PESSOA, Fernando – “Nós, os de ‘Orpheu’”. In: SOBRAL CUNHA, Teresa e SOUSA, João Rui de (orgs.). *Fernando Pessoa: o último ano*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1985, p. 60 (exposição comemorativa do cinquentenário da morte de Fernando Pessoa).

## NÓS, OS DE "ORPHEU"

---

Anunciou Almada, no segundo número de SW, que neste terceiro se inseriria colaboração dos que fôram de Orpheu. Cumpre-se.

Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuraram literariamente na revista extinta e inextinguível a que ambos pertencemos. Excluídos, por motivos de estreiteza de tempo e largueza de distância, os dois colaboradores brasileiros - Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens -, conseguimos que estivessem presentes todos os outros, com duas excepções, uma delas atenuada com o sacrificio do ineditismo.

De Angelo de Lima, como nada descobrissemos de inédito, decidimos publicar aquêl extraordinário soneto - dos maiores da lingua portuguesa - em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos ânos viveu e em que morreu. O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso.

Nada porém foi possível incluir de Côrtes-Rodrigues, que é directamente de Orpheu, e os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática. ~~Neste caso a dificuldade foi, como no dos brasileiros, geográfica: estas produções foram co-~~ordenadas à pressa, Côrtes-Rodrigues vive nos Açores. Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Côrtes-Rodrigues se não cubra de demasiado, como de ha tempos se vai embrehando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da piçguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre.

Orpheu acabou. Orpheu continúa.

FERNANDO PESSOA



## **Apontamentos sobre o nascimento do Orpheu**

### **1. Alguns antecedentes literários**

2.

Será imprescindível de pronto acusar, alguns anos antes do advento do Orpheu, a fundação de uma revista quinzenal de literatura e crítica denominada *A Águia*, que surge no mesmo ano em que a República se instalara. Ao redor de um programa editorial em que a palavra de ordem é o saudosismo, acomodam-se Teixeira de Pascoais, Jaime Cortesão, Afonso Duarte, Augusto Casimiro, António Lopes Vieira, António Sérgio, Manuel Laranjeira, Augusto Gil, e Leonardo Coimbra.

Pascoais, Cortesão e Coimbra concebem um programa que visa a reconstrução nacional. Um texto do primeiro, publicado na revista no início de 1912, deixa patente as diretrizes que colimam e a finalidade que vislumbram para o periódico:

dar um sentido às energias intelectuais que a [...] raça [portuguesa] possui: isto é , colocá-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abrasa todas as almas sinceramente portuguesas: -- Criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a

sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, em que os corpos se definharam e as almas amorteceram<sup>22</sup>.

Nem todos, contudo, concordam com o programa alçadamente xenófobo de Pascoais. Uma diatribe entre António Sérgio e aquele tem lugar. António Sérgio vislumbra um progresso arejado pelos ventos europeus, prega o entrelaçamento entre os povos. Pascoais, ao contrário, entende que a modernização da cultura do país deve ser realizada tendo como lastro exclusivamente a alma portuguesa:

o saudosismo representa o culto da alma portuguesa no que ela encerra de novo credo religioso e de nova emoção poética, em virtude da sua ascendência étnica. Sendo ela a perfeita resultante espiritual da fusão dos sangues semita e romano criadores do cristianismo, paganismo, contém fatalmente uma nova concepção da vida, o que é para nós, portugueses, inesgotável fonte de beleza divina, de religiosa arte puramente lusitana tão precisa à independência moral da nossa Pátria. *A alma lusitana*, que se revela como síntese do princípio sensual e do princípio espiritual pela sua criação da 'saudade' que é a *velha Lembrança gerando o novo desejo*, torna-se assim a própria alma da nova 'Renascença' respondendo, em linguagem portuguesa, *a este despertar da alma* que se nota nos mais adiantados povos europeus, e é o grande sinal dos tempos<sup>23</sup>.

Teixeira de Pascoais atribuía uma importância de cunho oracular aos artistas, porque tomava-os como vozes da raça e catalisadores dos sentimentos coletivos. Perfeitamente adequada a esses atributos visionários, uma linguagem frequentemente de exaltação religiosa, messiânica e sebastianista marcava presença entre os que cerraram fileiras no saudosismo.

António Sérgio deplorava, em seu racionalismo, esse caráter mistificador do saudosismo. Atacava, ainda na mesma revista, e com ironia, o sebastianismo dos adeptos do ideário de Pascoais, que inspirava, como dissera, a "literatice dos nossos dias"<sup>24</sup>. No

---

<sup>22</sup>PASCOAIS, Teixeira -- Renascença. *A Águia*. Porto, 2. série (1): 1-3, jan. 1912, p. 1.

<sup>23</sup>PASCOAIS, Teixeira de -- O saudosismo e a Renascença. *A Águia*. Porto, 2. série (9): 113-15, out. 1912, p. 113-115.

<sup>24</sup>SÉRGIO, Antônio -- Interpretação do Sebastianismo. *A Águia*. Porto, 2. série (65-

mesmo artigo, Sérgio atacava a tradição bandarrista<sup>25</sup>, insepulta desde sempre, alimento substancioso dos saudosistas.

Mas não tocamos ainda no núcleo semântico desse movimento, que radica justamente na palavra saudade e nos entendimentos e ilações que Pascoais propõe sobre essa traço, que por ser dos que mais salientemente definem o modo de ser do português, foi escolhido como o ponto de partida na busca de uma identidade nacional. Esta, entende ele que se encontra abalada, mormente devido às profundas reformas no país, em que evidentemente a mudança de regime é talvez a mais crucial delas -- porque mais fundo subverte a imagem que o povo tem do país, da nação e de sua história.

Vejamos, pois, o que Teixeira de Pascoais tem a dizer sobre a saudade.

*A tristeza lusitana é a névoa duma religião, duma filosofia e dum Estado [...] A nossa tristeza é uma Mulher, e essa Mulher é de origem divina e chama-se Saudade; mas a Saudade, no seu mais alto e divino sentido, não é a Saudade anedótica do Fado e de Garrett... A Saudade é o amor carnal espiritualizado pela Dor, ou o amor espiritual materializado pelo Desejo: é o casamento do beijo com a lágrima: é *Vênus e Maria numa só Mulher*; é a síntese do Céu e da Terra: o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam : é o centro do Universo [...] [: é] a personalidade eterna da nossa Raça: a fisionomia característica, o corpo original com que ela há-de aparecer entre os outros Povos: [...] [: é] um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização lusitana<sup>26</sup>*

Definindo o que nomeia "tristeza lusitana" como um sentimento de vínculo religioso, filosófico e com ramificações provenientes do conceito coletivo de Estado, Pascoais propõe um sentido também coletivo para um sentimento que reflete um estado de espírito individual, íntimo. Confere a esse sentimento, já agora nacional, um destino divino, que se corporifica em um símbolo do mundo sensível: a mulher. A tristeza, doravante materialmente visível; ente externo a cada um, mas fazendo parte intrínseca do todo, do coletivo, é transformada em um equivalente de saudade -- que é parte inerente à alma portuguesa, a ser cultuada através do que anteriormente Pascoais definira como saudosismo.

---

6): 183-4, s. m. d., p.183.

<sup>25</sup>Condenava-a pelo messianismo e sebastianismo, instilados no inconsciente coletivo português.

<sup>26</sup>PASCOAIS, Teixeira de -- *Por tierras de Portugal y de España* (recensão) . *A Águia*. Porto, 1. série (8): 15, ago. 1910, p. 15.

A lírica saudosista seduziu inúmeros poetas, como Joaquim D'Almeira, Armando Cortes Pinto, Jaime Cortesão, António Lemos Martins, Alfredo Motta, Bernardo Passos, Armando Cruz, António Alves Martins e Mário Beirão.

E não apenas estes últimos, como veremos mais adiante.

Ao lado do saudosismo de *A Águia*, encontraremos na poesia portuguesa anterior ao Orpheu uma lírica empenhada na espiritualização do real, combinada a um lirismo sentimental. Theophilo Carneiro, Alfredo Pimenta, Júlio Brandão, Vaz Passos, Afonso Lopes Vieira e Afonso Duarte são alguns dos mais destacados nomes que a praticam. Ao lado da espiritualização do real, a espiritualização da natureza, em que pontuam Mário Beirão e Nuno de Oliveira.

Temas recorrentes comparecem no período, como outono e o entardecer. "Hora crepuscular", de Augusto Casimiro, é um exemplo desse último.

Ainda no bojo de *A Águia*, o transcendentalismo panteísta, reagindo, segundo entendimento de alguns, contra o satanismo baudelairiano. Esta talvez a mais auspiciosa vertente nascida no cadinho da revista já mencionada. António Alves Martins, Chaves de Almeida, Aarão de Lacerda, Afonso Duarte, Afonso Lopes Vieira e, claro está, Mário Beirão e Teixeira de Pascoais são seus expoentes.

O termo "transcendentalismo panteísta", explorado por Pessoa em seu famoso artigo "A nova Poesia portuguesa no seu aspecto psicológico"<sup>27</sup> alude a uma matriz poética denominada de metafísica. Embora em seu artigo Pessoa tenha feito uso do termo "metafísico" no sentido puramente filosófico, não poderia deixar de recordar-se, quando o redigia, de suas leituras no liceu em Durban, quando estudara detidamente um clássico inglês, o *Lives of the poets*<sup>28</sup>, de Samuel Johnson, que trata de diversos nomes da escola de John Donne, escola essa conhecida justamente como metafísica<sup>29</sup>

Nessa acepção foram metafísicos, além de Donne, Crashaw, Marvell, Cowley,

<sup>27</sup>Cf. PESSOA, Fernando -- A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. *A Águia*. Porto, 2a. série, (9): 86-94, set/1912; A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico (cont.). *Ibid.* Porto, 2a. série, (12): 153-7, nov/1912; A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico (conclusão). *Ibid.* Porto, 188-92, dez/1912, *passim*.

<sup>28</sup>Cf. JOHNSON, Samuel -- *Lives of the poets*. The lives of the most eminent English poets: with critical observations on their works. London, T. Longman, 1794. (4 v).

<sup>29</sup>A atribuição do nome metafísico aos pares de Donne advém do fato que essa escola conseguia fundir razão e sentimento, pensamento e emoção de um modo muito peculiar, de forma que um e outro logravam estimular-se mutuamente em benefício da construção do objeto poético. Cf. DAUNT, Ricardo -- *Fernando Pessoa e T. S. Eliot: diálogos de New Haven*. São Paulo, Landy, 2004, *passim*.

Benlowes e Townshend; também Baudelaire, Laforgue, Whitman, Eliot, Joyce e Cesário Verde, este último o primeiro metafísico português.

Como assim? indagará o leitor desta linhas. Como é possível alinhar poetas de épocas tão distantes? Pergunta justa. A poesia metafísica não é sempre a mesma a cada reaparição. Surgida no século XIII, com Guido Cavalcanti e Dante, e renascida no século XVII na Inglaterra, reaparece no século XIX e em seguida no século XX. A cada ressurgimento, acusa uma crescente derioração do intelecto (que nada mais é do que uma progressiva deterioração da poesia em um aspecto ou em outro) e uma maior dissociação da sensibilidade face ao raciocínio<sup>30</sup>.

Retomemos o fio.

Ao lado do transcendentalismo panteísta, comparece nesse período de alguns anos que antecedem o número inaugural do Orpheu o creacionismo, ideado por Leonardo Coimbra, outro integrante do grupo de *A Águia*, e que o concebera como uma doutrina de otimismo, "alegria, coragem e conforto"<sup>31</sup>.

Um nacionalismo de feição vária matizava também a produção poética daquele anos, marcando presença nos versos de António Sardinha, Hipólito Raposo, Luís Almeida Braga, Alberto Monsaraz, Manuel Múrias e eventualmente Augusto Casimiro.

Afonso Duarte, Mario Ramos, Marques dos Santos e António Ferreira Monteiro exploram o pietismo.

O Decadentismo-Simbolismo português sobressai como uma das mais persistentes matrizes da poesia portuguesa na primeira década do século XIX, e em nomes do século anterior. Apesar, contudo, da notória presença de elementos decadentes e simbolistas em diversas instâncias da obra de poetas como Cesário Verde, Guilherme Azevedo, Gomes Leal, e António Feijó, a historiografia literária constata que só a partir de 1890, data da publicação de *Oaristos*, de Eugénio de Castro, foi que o Decadentismo-Simbolismo se efetivou em Portugal, embora já em 1888 duas revistas de Coimbra se enfrentassem arguindo sobre a prioridade da utilização dos preceitos decadentes entre os líricos portugueses e divulgando o que viria a ser chamado, dois anos depois de "a nova maneira". São elas *Os Insubmissos* e *Boêma Nova*.

Aclimatado ao temperamento português, o gosto decadente-simbolista foi praticado por um grupo de poetas que ganharam a alcunha de *nefelibatas*, e que publicou no início da

---

<sup>30</sup>Remetemos o leitor para nosso trabalho logo acima indigitado, e sobretudo para ELIOT, T. S. -- *The varieties of metaphysical poetry*. Edited and introduced by Ronald Schuchard. San Diego, A Harvest Book, 1996. (First Harvest edition).

<sup>31</sup>Cf. COIMBRA, Leonardo -- *O creacionismo*. Porto, Tavares Martins, 1958, p. 177.

última década do século XIX, Como António Soares de Oliveira Soares (*Exame de consciência*, 1890); D. João de Castro (*Alma póstuma*, 1891); Alberto de Oliveira (*Poesias*, 1891), além dos mais afamados, Júlio Dantas (*Nada*, 1896), António Nobre (*Só*, 1892), ao lado daquele que foi o mais festejado, Guerra Junqueiro, cuja lírica começou a soar já em 1874 com *A morte de D. João*, mas que agrega sua energia ao grupo dos *nefelibatas* com *Os simples*, de 1892.

Cesário Verde, com sua releitura de Baudelaire, foi sem dúvida um precursor do Orpheu, com a lição do competente emprego de sinestésias e seu olhar impressionista, a par de sua capacidade de capturar/deformar o real. Camilo Pessanha, embora só tivesse sua obra publicada muito mais tarde, foi sabidamente outro nome simbolista de peso, que influenciou Pessoa e Sá-Carneiro, só para mencionar os tributários mais evidentes da lira de Pessanha.

O vitalismo nietzscheano de António Patrício, Manuel Laranjeira (mesclado a um escapismo saudosista e ao tédio) e eventualmente encontrado em João de Barros, ao lado do titanismo do primeiro marcaram presença na cena literária portuguesa antes que os rapazes do Orpheu se reunissem em torno da revista de mesmo nome. Mas foi o lirismo sentimental que mais amiúde marcou presença nesse período, valorizando o povo, o campo, a vida provincial, a cultura regional e nacional. Engrossam suas fileiras dezenas de nomes, como Afonso Mota Guedes, Carlos de Oliveira, Theophilo Carneiro, Alfredo Pimenta, Júlio Brandão, Passos Vaz, Procópio d'Oliveira, Júlio Dantas, Afonso Duarte, Afonso Lopes Vieira, Mário Beirão, Jaime Cortesão João de Barros e muitos outros.

O sonho é um *topos* decadente que percute no século do Orpheu. Forma de evasão do mundo positivo e cientificista do século XIX, foi um motivo que, ao lado da droga e de outros expedientes de fuga da realidade imediata, ocupou a lírica portuguesa em trânsito para a modernidade. Como diz Beirão nos últimos últimos tercetos do soneto que tem justamente o título de "O sonho":

Falo e ouvindo-me exclamo: '-- Não sou eu! -- '  
 Há em mim outra voz que me revela,  
 Voz que adivinho: o Sonho é que ma deu:

Viver é ser apenas moribundo,  
 Morrer é ouvir a voz e merecê-la;

O Sonho é a realidade do Além-Mundo<sup>32</sup>

Paralelamente ao sonho, a elevação é um outro motivo, também herdado do Decadentismo-Simbolista, que contaminou os saudosistas e marcou a produção de poetas órficos como Alfredo Pedro Guisado e Armando Cortes-Rodrigues. No poema "Sinfonia de amor", este último postula a diluição da matéria em som, côr e linha; e a ascensão do *eu* lírico até a "forma espiritual do Pensamento / Num crescendo de sonho e d'Harmonia, / Arrebatado e louco como o vento".<sup>33</sup>

Como se constata, sonho e elevação, nos versos acima, combinam-se com propriedade, estes últimos aliando-se mais adiante a outro motivo: a diluição do *eu*.

Alfredo Pedro Guisado nos traz outros motivos acessórios, o das asas e o do voo, no poema pré-órfico abaixo.

Ergo-me em luz e fico sepultado  
Na sombra duma luz que se apagou.  
Uma águia côr do vento em voo errado  
Dentro em meu ser em bruma penetrou.

Perdeu-se e já cansada foi poisar  
No templo onde de novo ajoelhei...  
Perfumou-se de som, quis-se elevar,  
E na escada do claustro a encontrei.

Tinha as asas quebradas, distendidas  
Sobre um Cristo da Côr, cujas pupilas  
Eram longes lembranças esquecidas.

Fui águia e vi que a águia que voara,  
Era penumbra de águas intranquilas,

---

<sup>32</sup>BEIRÃO, Mário -- O sonho. *Dionysos*. Coimbra, série 2, (3): 192, abr. 1913, p. 192.

<sup>33</sup>CORTES-RODRIGUES, Armando -- Sinfonia de amor. *A Águia*. Porto, 2a. série, v 3: 97, jan-hun/1913, p. 97.

Ânsias do longe em que me sufocara!<sup>34</sup>

Já nos primeiros versos, deparamos uma sintaxe que evidencia a não obediência à lógica do enunciado, que é rompida em benefício da geração de um desencadear de possibilidades de significados que exige alguma sorte de decifração.

Com efeito, Guisado não se detém nem mesmo quando constroi um oxímoro como este: "ergo-me em luz e fico sepultado", em que os verbos *erguer* e *sepultar* são uma contradição evidente, ao menos no primeiro relance, mobilizando nossa atenção para um enunciado de sugestões antagônicas. É preciso decifrar o sentido dessa frase admitindo que o verbo e o predicativo do sujeito não estão em consonância com o espectro lexical e sintático ao qual estamos condicionados. É que o tom pessimista de todo o poema conduzirá o poeta a reconhecer que seu voo de ave não o liberta das "ânsias do longe em que [se] [...] sufocara".

Guisado maneja as antinomias alto-baixo, externo-interno, o mesmo-o outro, luz-penumbra, de forma que referências espaciais caóticas, ao lado do baralhamento da identidade do sujeito de enunciação refletem um estado de espírito de extremado pessimismo: o ser que buscava a claridade, acaba por escolher o "voo errado" (o sonho errado?), reconhecendo por fim que *sua águia* (aquela que tinha dentro de si; metáfora do desejo de partir e de vencer) era "penumbra", inquietude. No entanto, nem sempre o motivo das asas estará lastreado no pessimismo, na evasão da dor, que o cotidiano representa, ou na busca do esquecimento. Os vitalistas João de Barros, Laranjeira e Patrício, de índole nietzscheana, tratarão as asas como aliadas da promoção otimista "do novo herói pequeno burguês"<sup>35</sup>.

Muito resumidamente, e correndo o grande risco de haver neste percurso ligeiro omitido alguma passagem imprescindível, eis o desenho, por mais incompleto que seja, dos antecedentes literários que serviram de legado aos rapazes do Orfeu até os primeiros anos do século XIX..

---

<sup>34</sup>GUISADO, Alfredo -- Asas quebradas. *A Renascença*. Lisboa, ano 1, 1(1): 13, fev/1914, p. 13.

<sup>35</sup>Cf. SEABRA PEREIRA, José Carlos -- *Do fim do século ao tempo do Orfeu*. Coimbra, Almedina, 1979, p. 123.

## 2. Fase final da formação artística dos principais mentores do Orpheu

No início do século XX diversos artistas portugueses, como António Carneiro, Francisco Smith e o caricaturista Leal da Câmara passam a viver em Paris. Amadeu de Souza-Cardoso por volta de 1906 parte para a capital francesa em companhia de Smith e participa ativamente dos movimentos de vanguarda.

Em 1905 o navio Herzog transporta o jovem Fernando Pessoa para Lisboa, vindo de Durban. Pessoa passa a residir à rua da Bela Vista, 17, com duas tias e a avó Dionísia. No ano seguinte, instala-se à Calçada da Estrela, 100 e em 1907 volta a residir com suas tias. Sua educação à inglesa não apenas propicia a Pessoa o domínio pleno de um novo idioma, mas é responsável pela parcela mais significativa de sua educação intelectual até aquele momento. O contato com a poesia metafísica inglesa influenciará sobremaneira sua face mais literariamente revolucionária, não bem para deixar-se permear pelo estilo dos pares de Donne (que deixa transparecer em diversos momentos de seus poemas ingleses), mas para acrescentar a sua formação os elementos básicos da estesia metafísica.<sup>36</sup> Tais elementos seriam digeridos e *atualizados* no contato com os simbolistas franceses, no convívio com o amigo Sá-Carneiro (cujas leituras de nomes como Corbière -- com suas *marinhas* -- e Laforgue, sobretudo o último, muito contribuíram para a formação do lastro do Pessoa modernista e de seu heterônimo mais revolucionário, Álvaro de Campos), e com a poesia

---

<sup>36</sup>Em outras palavras, a poesia metafísica inglesa (presente nos *Poemas ingleses*) é aquela *justamente* praticada pela geração de Donne, uma vez que Fernando Pessoa em seus versos em língua inglesa apenas se limitara, de modo algo esquemático e artificial, a experimentar, anacronicamente, aquilo que Donne e seguidores já haviam realizado no século XVII.

No entanto, a herança metafísica, com todo seu lastro de degenerescência intelectual, que Pessoa fez aportar, com suas colaborações, *paralelamente* ao movimento do Orpheu, não é de modo algum aquela que transpira (por mero exercício, digamos, diletante) de seus poemas ingleses, nem mesmo a que, já sendo efetivamente metafísica, Pascoaes, Cortesão e Beirão praticaram, mas uma *outra* poesia metafísica, uma poesia metafísica em estágio ulterior de desintegração do intelecto, como foi a de Laforgue com relação a de Crashaw. Como foi a de Donne com relação a de Dante. E sobre *esse* ressurgimento da poesia metafísica através do próprio Pessoa, o poeta não disse uma só palavra.

do mestre Walt Whitman, metafísico, também, que foi leitura decisiva para as odes, ao lado do próprio Laforgue.

Continuemos.

A partir de 1908, Mário de Sá-Carneiro produz contos e os publica na revista *Azulejos*. Contava então 18 anos.

Também em 1908 Souza-Cardoso instala-se no n. 14 da Cité Falguière. No ano seguinte passa a viver em um estúdio ao lado do de Gertrude Stein. Convive com Picasso, Gris, Braque, Modigliani, com quem divide o estúdio.

O pragmatismo e o empirismo radical de William James, em voga na Europa antes do término da primeira década do século XX, influenciará Fernando Pessoa de diversas maneiras. E muitos outros intelectuais também. Nomes importantes para o arranque das teses órfico-sensacionistas, como Apollinaire e Cendrars também se serviram de James. Segundo este, todas as imagens mentais que temos estão mergulhadas em um *fluir contínuo*, onde a mente, em cada estágio, comparece como um teatro de múltiplas e *simultâneas possibilidades*. Nossa consciência, desde o dia de nosso nascimento é povoada incessantemente por objetos e relações, cambiando a todo instante, assistida por um pensar contínuo. A filosofia de James principia, como ele assevera, pelas partes, tratando o todo como um ser de segunda ordem. Sua filosofia é em essência uma filosofia de mosaicos, uma filosofia de fatos plurais, e que não admite em sua construção qualquer elemento que não possa ser diretamente experienciado. A verdade em James é relativizada e significa, como em Schiller e Dewey, que as ideias tornam-se verdade *à medida em que* nos auxiliam a manter relações satisfatórias com outras partes da nossa experiência pessoal.

O pensamento de James estimula Pessoa não apenas a adotar, como Apollinaire o faria, repetimos, a nomenclatura pragmatista-empirista do filósofo (como por exemplo: interseccionismo, simultaneísmo, etc.), mas apetrecha o poeta para melhor compreender os caminhos que a poesia metafísica pode trilhar em suas mãos a partir de então.

Em suma, o pensamento jameseano fornece a Pessoa, ao mesmo tempo, um estratagema espiritual, uma autonomia moral e um novo pulsar filosófico.<sup>37</sup>

Se nessa direção indicada (da desintegração do intelecto) o contributo de William James foi determinante para o poeta português, não foi menos significativa a influência de Remy de Gourmont. Sua defesa da primazia das sensações parece ter sido decisiva para que Pessoa desenvolvesse seus conceitos acerca da arte moderna em geral -- bem como para

---

<sup>37</sup>Sobre o pragmatismo, cf. JAMES, William --"Pragmatismo". In: *Os pensadores*. Trad. bras., São Paulo, Abril, 1974. (v. XL). Como também: "Prefácio do autor para "O significado da verdade". In: *Os pensadores*. Op. cit., como também, "O fluxo do pensamento [capítulo de *Princípios de Psicologia*]" *Ibidem*.

que planeasse os rumos mais consistentes das poéticas órficas que gestou e estimulou como mentor de um movimento. Com efeito, em *Le problème du style* Gourmont dirá textualmente: "os sentidos são a única porta de entrada para tudo o que vive no interior da mente [...]. A sensação é a base de tudo, da vida moral e intelectual como também da vida física".<sup>38</sup> "Nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações", responderá Fernando Pessoa a seu tempo, fazendo coro com o autor francês.<sup>39</sup>

Em 1909 publica-se o *Manifesto Futurista* de Marinetti. No ano seguinte, em Turim, Umberto Boccioni, Carlos D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini assinam o "Manifesto dos Pintores Futuristas" pregando o desprezo às formas de imitação, a revolta contra a tirania das palavras "harmonia" e "bom gosto"; declaram inúteis os críticos de arte e protestam que é preciso varrer do caminho todos os motivos já utilizados para buscar expressar a "turbilhante vida de aço, de orgulho, de febre e de velocidade".<sup>40</sup> O futurismo irá calar fundo em Pessoa e Campos, bem como em Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor e Almada-Negreiros.

Robert Delaunay pinta a série de 20 telas cujo tema é a torre Eiffel. Registra-se nessa série a primeira tela simultaneísta. O casal Delaunay (Robert e Sonia Terk) convive com Almada-Negreiros, José Pacheco e Eduardo Vianna.

Para Mário de Sá-Carneiro, provavelmente o acontecimento mais importante do ano de 1912, muito mais do que a estreia de sua peça "Amizade", no Teatro Clube da Estefânia, e rivalizando-se com a publicação das novelas de *Princípio* tenha sido sua mudança para Paris, não bem porque matriculara-se na Sorbonne, mas porque se instalava no epicentro de uma série de acontecimentos e manifestações artísticas que influenciariam, como já estavam influenciando, toda a arte moderna ocidental.

Nesses anos, o cubismo e o futurismo pontificavam. Santa-Rita Pintor executaria nesse ano a tela "Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar", introduzindo planos cubistas para simular a percepção extremunhada no momento do despertar da consciência. Do mesmo ano é seu trabalho intitulado *Decomposição dinâmica de uma mesa + estilo do*

---

<sup>38</sup>GOURMONT, Remy de, *apud* ALLAN, Mowbray -- *T. S. Eliot's impersonal theory of poetry*. Lewisburg, Buckewell University Press, [ 1975], p. 38-9.

<sup>39</sup>Cf. PESSOA, Fernando -- "Sensacionismo". Em sua: *Obras em prosa*. Org. introd.e notas de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1974 (volume único).. Em seus apontamentos, inúmeros, acerca do sensacionismo, bem como sobre o movimento do Orpheu, localizáveis na mesma obra, afirma-se de maneira indiscutível a influência de Gourmont.

<sup>40</sup>Cf. Manifeste des Peintres Futuristes -- *Portugal Futurista* (edição fac-similada). 4. ed., Lisboa, Contexto, 1990, p. 10-12.

*movimento*, realizado em Paris, e que figuraria no *Orpheu 2* como *hors-textes*, ao lado de outros trabalhos seus. Nessa tela, o artista explora a colagem de recorte de jornal aplicando-o sobre fundo de contraste escuro e, em terceiro plano, linhas à título de esboço livre e também outras, geométricas.

Souza-Cardoso, como se soubesse premonitoriamente que a viveria poucos anos mais, não perdia tempo. Editara um álbum de desenhos prefaciado por Jérôme Doucet, expunha em salões diversos, ilustrava *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, de Flaubert e concluía a tela "Casa de Manhufe". Conhece Delaunay e Sonia Terk, e convive com na casa dos pintores franceses Picabia, Cocteau, Chagall e com poetas como Blaise Cendrars e Apollinaire.

Robert Delaunay expõe no "XXVIII Salon des Indépendants de Paris", do qual Souza-Cardoso também participa. Seus trabalhos, mormente "La ville de Paris"<sup>41</sup>, "La fenêtre" e "Les fenêtres simultanées" firmam a vinculação de Delaunay ao simultaneísmo órfico e será de grande valia para polarizar o interesse de Souza-Cardoso, que também aderirá ao *ismo*.

Com efeito, o simultaneísmo órfico nascido dessa convivência social, será responsável por algumas das mais importantes contribuições do artista às artes plásticas e trará para o seio do *Orpheu* sua leitura do simultaneísmo órfico.

Qual a importância disso? Mais adiante veremos.

Nesse mesmo ano Almada-Negreiros publica desenhos e expõe suas caricaturas e começa a produzir entre os anos seguintes, peças teatrais, além do *Manifesto anti-Dantas e por extenso*, que só seria publicado em 1916<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup>Apollinaire julgou essa obra a mais importante da mostra e carro-chefe do Cubismo. Para definir a arte de seu amigo, sugere a palavra *Orfismo* que é "a arte de pintar arranjos novos com elementos emprestados, não à realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista, e dotados por seu intermédio de uma poderosa realidade". APOLLINAIRE *apud* FERREIRA, Paulo -- *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris, Puf-Fondation Calouste Gulbenkian, 1981, p. 35. O simultaneísmo é, segundo o próprio Delaunay, "a reação da cor ao claro-escuro do cubismo. É a primeira manifestação [...] da cor pela cor, que Cendrars denomina simultaneidade -- atividade especificamente pictural que corresponde a um estado de sensibilidade que se opõe a todo regresso, em arte, às imitações da natureza ou dos estilos. DELAUNAY *apud* FERREIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup>Já em 1915, Almada conceberia um *ismo* (que se ligaria ao *Orpheu*) que se caracterizaria por um procedimento de apropriação do discurso de protesto pela lírica, mas

*A Águia* estamparia as duas séries de Pessoa sobre a poesia portuguesa, que tinham como finalidade -- além de apresentar conceitos pessoais sobre a tradição literária e sua tese sobre os ciclos de evolução -- atrair a atenção da inteligência literária sobre prognóstico da chegada de um "supra-Camões", e sem fazer pouco dos pares de Teixeira de Pascoais, Beirão e outros.<sup>43</sup>

Em 1913, Raul Leal escreve a novela "Atelier"<sup>44</sup>, que introduz o *vertigismo dislexical*, outro *ismo* órfico. Essa novela será publicada no no. 2 de *Orpheu*. Armando Cortes-Rodrigues publica "Sinfonia de amor,"<sup>45</sup> postulando o projeto de elevação alimentado pelos pós-simbolistas. Nele deparamos, contudo, já o estigma órfico da fragmentação do *eu*.

Mário de Sá-Carneiro imprime o conto "O homem dos sonhos"<sup>46</sup>, inaugurando o

---

que não será destacar pelo automatismo associativo escritural, tal qual podemos testemunhar no seu brado contra Dantas (em que o delírio verbal é uma constante). Esse *ismo* ganhou o nome de *satanismo*, mesma nomenclatura que visa esclarecer o discurso blasfêmico baudelaireano que, como dissera Eliot, era uma tentativa do autor de penetrar no Cristianismo pela porta traseira (Cf. ELIOT, T. S. -- "Baudelaire". Em sua: *Selected essays. 1917-1932*. New York, Harcourt, Brace and. Co., [1932], p. 33). No caso português, a adoção de tal nomenclatura não colaborou para uma visualização imediata do que pretendia Almada (nem mesmo a incidência do verbo "satanizar" na "Cena do Ódio", poema escrito em 1915, será justificativa plausível), vindo a estimular incautas e indevidas aproximações com o poeta francês. Eis de qualquer modo a mais oportuna definição do *satanismo almadiano* (nome talvez mais apropriado): este é um estado poemático infrene de crítica e protesto (mas que ainda assim é poema lírico). De forma que o enunciado é ou o de um sujeito lírico dessacralizando o território lírico, ou o de um sujeito real, dessacralizando a argumentação de intervenção, e que sustenta, em ambos os casos, levando ao extremo, uma reiteração urgente e vingativa que parece não cessar nunca de se desdobrar e de reinventar seu próprio objeto de protesto. Em suma: estesia lírica fronteira do discurso de protesto, ou ainda: evolução lírica do discurso de protesto.

<sup>43</sup>Cf. *op. cit.*

<sup>44</sup>LEAL, Raul -- Atelier -- novela vertigica. *Orpheu* Lisboa (2): 47-56, 1915. O vertigismo estampa uma conversão, no plano da linguagem, do turbilhonamento da razão em projeto de transcender. Por sua vez a sintaxe vertigica funciona como uma casual esteira de rolagem (que se torna imperfeita e descosturada pela truculência verbal que o autor imprime).

<sup>45</sup>CORTES-RODRIGUES, Armando -- Sinfonia de amor. *A Águia*. Porto, 2. série, v. 3: 97, jan.-jun. 1913.

<sup>46</sup>SÁ-CARNEIRO, Mário de -- O homem dos sonhos. *A Águia*. Porto, 2..série, v. 3:

interseccionismo e antecipando a temática reversiva do viver o sonho e sonhar a vida, presentes nos pessoanos "Na floresta do alheamento"<sup>47</sup> (considerado por muitos, ainda hoje, em Portugal, como o introdutor do interseccionismo, embora publicado meses depois de "O senhor dos sonhos") e em "O Marinheiro -- drama estático em um quadro", impresso no primeiro número da revista *Orpheu*.

Em carta datada de 6 de maio desse ano, dirigida a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro informa que já possui "o plano completo do conjunto" de *Dispersão*.<sup>48</sup>

Nesse mesmo ano, Sá-Carneiro publicará o conto "O fixador de instantes"<sup>49</sup>.

Amadeo de Souza Cardoso pinta "Natureza viva dos objetos", "Barcos", "Cabeça", "Cozinha da casa de Manhufe" e "Procissão do *Corpus Christi*, em Amarante",<sup>50</sup> todas telas simultaneístas -- com exceção de "Cabeça", que reflete sua visita ao cubismo picassiano, bem como influências de Paul Klee -, e apresenta 8 trabalhos na exposição itinerante "Armory Show", que passa por New York, Chicago e Boston. Participa também de exposições coletivas em Colônia e Hamburgo. Nesse ano, o pintor, em constante evolução, *queima* novas etapas, experimentando a um só tempo a técnica cubista e o simultaneísmo órfico.

São desse ano as telas "Sensibilidade litográfica" e "Sensibilidade radiológica", de Santa-Rita.<sup>51</sup> Foram pintadas em Paris e reproduzidas no n. 2 do *Orpheu*. Nelas a

150-6, jan.-jun. 1913.

<sup>47</sup>PESSOA, Fernando -- Na floresta do alheamento. *A Águia*. Porto, 2. série, v. 4: 38-42, jul-dez/1913.

<sup>48</sup>SÁ-CARNEIRO, Mário de -- *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Ática, 1958. 2 v., v. 1, p. 118.

<sup>49</sup>SÁ-CARNEIRO, Mário -- O fixador de instantes. *A Águia*. Porto, 2a. série, v 4:47-54, jul-dez/1913.

<sup>50</sup>SOUZA-CARDOSO, Amadeo de -- "Natureza viva dos objetos" (óleo s/tela, s. dim). Lisboa, Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1913; "Barcos" (óleo s/tela, s. dim). Lisboa, *ibid.*, 1913; "Cabeça" (óleo s/tela, s. dim). Lisboa, *ibid.*, 1913; "Cozinha da casa de Manhufe" (óleo s/madeira, 30 x 50 cm), s. ref., 1913 (Cf. CLÁUDIO, Mário -- Op. cit., p. 83); "Procissão do Corpus Christi, em Amarante" (óleo s/madeira, 30 x 50 cm), s. ref., 1913 (Cf. *ibid.*, p. 84), respectivamente.

<sup>51</sup>Cf. SANTA-RITA PINTOR -- "Sensibilidade litográfica -- compenetração estática interior de uma cabeça = 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.

conjugação de elementos tipográficos e pictóricos, ao lado da antecipação das colagens pós-cubistas vêm valorizar a inserção do pintor no simultaneísmo. Santa-Rita pintará ainda esse ano "Cabeça=linha-força. Complementarismo orgânico" que será também reproduzida no único número da revista *Portugal Futurista*.<sup>52</sup>

Blaise Cendrars, amigo de Apollinaire, é apresentado por este aos Delaunay e, no ano seguinte, Sonia ilustra seu longo poema "La prose du Transsibérien et la petite Jeanne de France"<sup>53</sup> considerado por Apollinaire mais tarde como uma primeira tentativa de simultaneísmo escrito.

Sonia Delaunay cria túnicas e coletes simultaneístas.

Robert Delaunay pinta "Disques Simultanées"<sup>54</sup>; "Rythme, joie de vivre"<sup>55</sup> e "L'equipe de Cardiff"<sup>56</sup> explorando o simultaneísmo, onde cada objeto e cada recorte do espaço estão transfundidos em outros objetos e em outros espaços, num processo de mútua e múltipla contaminação funcional, física, geométrica e cromática. Para o simultaneísmo, "a cor é forma e assunto, em oposição à técnica do cubismo"<sup>57</sup> O simultaneísmo órfico, por seu

<sup>52</sup>SANTA-RITA Pintor, Guilherme de -- "Cabeça = linha-força. Complementarismo orgânico (reprod. de tela s. dim.). *Portugal Futurista*. (ed. fac-similada). Lisboa, Contexto: 9, 1990.

<sup>53</sup>Sonia Delaunay declara: "Eu não ficaria espantada [...] que a amizade que nos reuniu tenha sido um estímulo para ele [Cendrars]: tanto que o *Transsibérien* nasceu em seguida às grandes conversações entre Blaise e Robert". Em 1914, Cendrars escreveu: "Uma cor não é uma cor em si. Ela não é mais que um contraste com uma ou mais cores... É através do contraste que se torna profunda. O contraste é profundidade-forma". Cf. FERREIRA, Paulo -- *Op. cit.*, p. 38-9. A tiragem do livro nascido dessa colaboração consiste de 150 exemplares coloridos através do *pochoir*, de uma tipologia insólita, com mais de 10 caracteres e corpos diferentes, e com um formato não menos extravagante: 10 x 36 x 200 cm, e com uma altura total, quando desdobrado, equivalente à Torre Eiffel (em homenagem a Robert Delaunay). Cf. FERREIRA, Paulo, *ibid.*, p. 39.

<sup>54</sup>DELAUNAY, Robert -- "Disques simultanées" (óleo s/tela, s. dim). Paris, Musée de la Ville de Paris, 1913.

<sup>55</sup>*Id.* -- "Rythme, joie de vivre" (óleo s/tela, s. dim). Paris, Col. Particular, 1913.

<sup>56</sup>*Id.* -- "L'equipe de Cardiff" (óleo s/tela, 130 x 96.5 cm). Munchen, Bayer, Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, 1912/13.

<sup>57</sup>Em "A equipe de Cardiff", por exemplo, os elementos: roda-gigante, *out-door*, jogadores, luzes e planos permutam entre si atributos cromáticos, espaciais e geométricos, criando assim uma realidade visual desvinculada da realidade objetiva.

turno, reforçará, ademais, o sentido de uma simultaneidade pictórica afastada da realidade visual do mundo objetivo. Será a contrapartida do interseccionismo no âmbito das artes plásticas. Ambos, com efeito, 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 interseccionarem, criando uma realidade virtual autônoma, puramente intelectual e diversa da natureza<sup>58</sup>. Eis portanto respondida a pergunta que formulamos um pouco atrás.

Giacomo Balla, que elabora os títulos de seus quadros por vezes de modo muito semelhante ao de Santa-Rita Pintor, realiza as telas futuristas "Velocidade de carros + Luzes + Ruído" e "Interpenetrações Iridescentes". O artista plástico português, por seu turno, executa no ano seguinte a tela "Sensibilidade mecânica [...]"<sup>59</sup>, que seria incluída em *Orpheu* 2. Amadeo de Souza-Cardoso realiza "[Pintura de cidade]" trabalho simultaneísta, e expõe no XXXe. Salon des Indépendents de Paris. Três telas suas são expostas no London Salon. Conhece Gaudi em Barcelona.

Em fevereiro desse ano, Fernando Pessoa publica dois poemas reunidos sob o título de "Impressões do Crepúsculo", cuja fatura é do ano anterior. O primeiro deles, "[O sino da minha aldeia [...]]", faz concessão a um lirismo sentimental perpassado de saudosismo. O segundo, "[Pauis de roçarem [...]]", é marco inaugural de novo *ismo* que será absorvido pelo Orpheu, de raiz simbolista: o paulismo.<sup>60</sup>

Nesse mesmo ano Pessoa concebe seus principais heterônimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, construindo a base para seu projeto de despersonalização.

Fernando Pessoa escreve a 8 de março "Chuva oblíqua", conjunto de poemas

<sup>58</sup>Mais uma vez patenteia-se a identificação plena do interseccionismo com a tradição da poesia metafísica.

<sup>59</sup>SANTA-RITA PINTOR -- "Sensibilidade mecânica -- estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente x luz" (reprod. reduzida de tela, s. dim). *Orpheu* (2): s.n.p.

<sup>60</sup>Cf. PESSOA, Fernando -- Impressões do crepúsculo: [o sino da minha aldeia [...]] e [ Pauis de roçarem (...)]. *A Renascença*. Lisboa, ano 1, 1 (1): 11, fev. 1914. O paulismo recupera a imagética simbolista, renunciando "certas experiências modernistas [...]" [como por exemplo]: as incoerências sintáticas (do tipo 'Fluido de auréola', 'transparente de foi', 'oco de ter-se'), além das "metáforas abstrato-concretas ('Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro') [como também][...] "o uso sistemático de maiúsculas", além do transe verbal. Cf. ROCHA, Clara, -- Revistas literárias do século XX em Portugal. Lisboa, Imp. Nac.-Casa da Moeda, 1985, p. 264.

interseccionistas<sup>61</sup>; seus heterônimos se põem igualmente a trabalhar; Ricardo Reis realiza seu primeiro poema e Álvaro de Campos escreve "Opiário" e "Ode triunfal", que sairão no número inaugural da revista *Orpheu*. Estes dois poemas representam os dois extremos do sentir órfico. O primeiro, com seu lirismo desafetado, vai revelar a náusea, o descompasso com o mundo, a abulia. O segundo, ao contrário, a euforia, o êxtase constante, a fruição do mundo pelo sujeito em total disponibilidade. "Ode triunfal", ademais, traduzirá a combinação de dois novos *ismos* órficos: o sensacionismo, com sua bandeira que tem como mote *sentir o mundo* -- e o futurismo, que apreende o mundo como transformação e energia -- e delas quer ser partícipe.

Com a eclosão da 1a. Guerra Mundial, vários artistas portugueses que viviam na França retornam a Portugal., estabelecendo assídua convivência no café "A Brasileira", situado no bairro do Chiado, em Lisboa.

José Pacheco também regressa a Portugal e se reúne ao grupo chamado modernista ou futurista, que reúne seus amigos Santa-Rita Pintor, Souza-Cardoso, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e outros.

Sá-Carneiro, heteronimicamente, escreve a prosa paúlca "Além", em que forja a identidade autoral de Petrus Ivanovitch Zagoriansky, pseudo-autor do fragmento que Sá-Carneiro comenta em nota ao final do texto<sup>62</sup>. Lembremos sempre que a impostura heteronímica é uma das estratégias para a despersonalização. Em Pessoa, a heteronímia pode ser entendida como um jogo de disfarces, de mascaramento, revelação e multiplicação de perspectivas de sentir e conceber o mundo.

No mesmo número (único) desse mesmo periódico, ainda colaboram Coelho Pacheco e Alfredo Pedro Guisado -- este com o poema "Asas quebradas", versos já comentados aqui, e que destilando a impossibilidade da realização pessoal e um desesperado pessimismo, antecipam traços da modernidade de que *Orpheu* será pórtico em Portugal.

Já Pacheco publicará na *Renascença* um conto humorístico, nutrindo certo fingimento de despretenso coloquialismo que ataca a concepção de mundo acomodada -- e que será uma das marcas -- nessa altura já o é -- do libelo almadiano.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup>Publicado mais tarde. Vide: PESSOA, Fernando -- Chuva oblíqua -- poemas interseccionistas. *Orpheu*. Lisboa, (2): 117-123, 1915.

<sup>62</sup>SÁ-CARNEIRO, Mário de -- Além (de Petrus Ivanovitch Zagoriansky; fragmento). *A Renascença*. Lisboa, ano 1, 1 (1):3-6, fev/1914.

<sup>63</sup>PACHECO, J. Coelho -- O jornal dele. *Ibid*, p. 14.

Novamente Sá-Carneiro, agora em *A Águia*, faz imprimir o poema em prosa "Mistério", em que sua *suicidária* se manifesta, bem como as temáticas da evasão e da ascensão, -- e que estão amiúde presentes entre os co-optadores da revista saudosista pós-simbolista -- e que ganharão desesperada energia renovadora com a paroxística alternância dos binômios aceitação-rejeição, êxtase-abulia; aqui-alhures, eu-outro, inteiro-fragmentado, que ilustram o temperamento da modernidade e, claro está, do Orpheu.<sup>64</sup>

Em carta datada de 15 de junho, Sá-Carneiro registra pela primeira vez um termo órfico concebido para nomear lugares, coisas e pessoas pouco imaginativas e/ou burguesas: *lepidóptero*. "Refugio-me da chuva, meu querido Fernando Pessoa, num Café lepidóptero em face da Avenida da Ópera".<sup>65</sup> Nesse mesmo ano, Mário de Sá-Carneiro publicará *Dispersão*<sup>66</sup> e -- como afirmou em carta de 6 de outubro a Pessoa, definirá a *composição de Céu em fogo* (livro integrado por 8 contos: "A grande sombra", "O fixador de instantes", "Mistério", "Eu próprio o outro", "A estranha morte do Prof. Antena", "O homem dos sonhos", "Asas" e "Ressurreição"<sup>67</sup>). Com a congeminção de "O homem dos sonhos", Mário de Sá-Carneiro inaugurará, repetimos, o interseccionismo em Portugal, a despeito da voz corrente, que aponta "Na floresta do alheamento", de Fernando Pessoa, como a obra inaugural desse *ismo*.

Simultaneamente com *Dispersão* fará publicar a novela *A confissão de Lúcio*, ficção de concepção extremamente cerebrina. A fragmentação do *eu*, que Mário explorará intensivamente em sua lírica, está sugerida aí como um dos caminhos possíveis de interpretação textual nessa ficção em que as personagens são visões, inferidas a partir de uma delas, ou através do narrador-protagonista.<sup>68</sup>

Ronald de Carvalho, que participará exclusivamente do número 1 da revista *Orpheu*, publica nesse ano dois sonetos de inspiração e estilemas decadentista-simbolistas, estágios propiciatórios em seu percurso pré-órfico: "O soneto da Ânfora ou a morte de Biblis" e "Ofélia".<sup>69</sup>

O orfismo português, oficialmente inaugurado em 1915, foi um movimento de geração,

<sup>64</sup>SÁ-CARNEIRO, Mário de -- Mistério. *A Águia*. Porto, 2. série, v.. 5: 41-49, jan.-jun. 1914.

<sup>65</sup>*Id.* -- *Cartas a Fernando Pessoa. Op. cit.*, v.. 1, p. 149.

<sup>66</sup>*Loc. cit.*

<sup>67</sup>SÁ-CARNEIRO, Mário de -- *Cartas a Fernando Pessoa. Op. cit.*, v. 2, p. 20.

<sup>68</sup>*Id.* -- *A confissão de Lúcio*. 5. ed., Lisboa, Ática, 1979.

<sup>69</sup>CARVALHO, Ronald de -- O soneto de Ânfora ou a morte de Biblis. *A Águia*. Porto, 2. série, v. 6: 16, jul.-dez. 1914; e Ofélia. *Ibid.*, p. 16, respectivamente.

pois seus principais mentores começaram a produzir seus trabalhos, literários ou não, entre 1905 e 1912. Fernando Pessoa ao chegar a Lisboa em 1905 contava 17 anos. Seus artigos sobre a nova literatura portuguesa, já citados, foram publicados em 1912. Souza-Cardoso em 1905 contava 18 anos. Três anos depois alugaria em Paris o primeiro dentre muitos ateliers de pintura. Sá-Carneiro tinha 18 anos quando fez publicar em *Azulejos* seus primeiros contos. Almada-Negreiros tinha a mesma idade deste último, quando em 1911 estampou seu primeiro desenho no jornal *A sátira*, de Lisboa. Santa-Rita era muito jovem, quando realizou a tela "*Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar*," em 1912. Robert Delaunay, figura importante na formação dos artistas plásticos que integraram o movimento do Orpheu, também era jovem, embora ligeiramente mais velho que os demais. Em 1906, quando expôs pela primeira vez no "Salon d'Automne", de Paris, tinha apenas 21 anos.

Além de ser um movimento geracional, o Orpheu foi um movimento em que quase todos os seus integrantes tiveram uma experiência internacional determinante. Pessoa foi educado em Durban, Sá-Carneiro morou diversos anos em Paris, ali escrevendo boa parte de sua obra. Santa-Rita residiu em Paris, o mesmo acontecendo com Souza-Cardoso, que tem, entre muitos de seus inegáveis méritos, o de haver desenvolvido o simultaneísmo órfico à mesma época em que Delaunay também o fazia.

Outro aspecto que parece relevante apontar é o que diz respeito ao surgimento dos subprogramas órficos -- os *ismos* -- e que compuseram o quebra-cabeças do Orpheu. Através de uma simples leitura da tábua cronológica podemos reconhecer a presença, já, de alguns subprogramas anteriores ao surgimento da revista que pretendia reunir a confraria. Que conclusão tiramos disso?

A de que o ano de 1915 não representou uma ruptura no plano da expressão de poéticas em dinâmica transformação, mas apenas -- e já não é pouco -- um marco histórico representativo da evolução das poéticas em curso para a modernidade.

Além do mais, sendo um movimento europeu, não pode o orfismo ser examinado sem que se tenha em mente que este se articulava estética e criticamente não apenas face ao mundo português, mas também face a toda e qualquer manifestação artística exógena que porventura cruzasse o caminho de seus integrantes, ou que adentrasse ao movimento trazida por outro participante.

Dessa forma, o que poderia significar para alguns observadores uma ruptura, era de fato uma acomodação/reorientação face ao movimento das artes da Europa -- ou, melhor, uma absorção da dinâmica do movimento europeu das artes e do pensamento, do qual Portugal deveria fazer parte, por sua natureza geográfica e histórica. Em suma, pode-se falar que o movimento órfico foi, em sua pluralidade cativante, uma resposta também plural ao que se fazia até aquele momento na Europa. Como resposta resultou em derivações, antagonismos, intensificações, sobreposições, absorções várias, combinações múltiplas.

Como também em negações ao modo como se fazia ou se entendia a arte. Mas mesmo na negação, mesmo na mais veemente negação não se pode ainda assim falar de ruptura.

Por que simplesmente a ruptura não é possível em arte. Não no sentido em que costumeiramente se emprega quando se pretende salientar a originalidade de um artista ou de um conjunto deles. Os procedimentos e as escolhas desde os primórdios da arte como a entendemos são respostas ao que se fez no dia anterior, no ano anterior, nos últimos anos ou décadas, ou séculos.

Chamaria a atenção do leitor para os artigos pessoais publicados em *A Águia*, pedindo-lhe em seguida que releia os apontamentos pessoais sobre sensacionismo, Orpheu e Arte Moderna. Constatará facilmente que o pensamento de Pessoa sobre tradição, arte nacional versus arte internacional e outros pontos de extrema relevância mudaram, quando o Orpheu se tornou uma realidade, beneficiando a amplitude dos horizontes culturais ao invés de defender uma literatura nacionalizada, aferrada a marcos linguísticos ou geográficos.

Com efeito, Pessoa deixa transparecer, em sua fase d'*A Águia*, de modo bastante sintomático, uma concepção pontual da história do pensamento, e das ideias; em outras palavras, deixa de princípio o entendimento de que ao definir uma corrente literária como uma geração de criadores a pensar na mesma época, integrando-a, mas encapsulando-a em um dado período social, perde de vista a dimensão da literatura, do pensamento, enfim, como inseridos em uma cadeia de eventos intérmina, dissociando, também, o ato criador de hoje daquele de ontem.

Contudo, menos de três anos depois, Fernando Pessoa, já afastado do movimento da 'Renascença Portuguesa', dirá: "a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente *desnacionalizada* -- acumular dentro de si todas as partes do mundo".<sup>70</sup>

Como se pode constatar a reformulação do pensamento pessoano é inequivocamente radical, sobretudo porque sua palavra se encontra agora, momentaneamente, embebida do discurso revolucionário modernista do Orpheu, do qual, sabe bem o leitor, Fernando Pessoa era, ao lado de Sá-Carneiro e Almada, um dos mentores.

Mesmo em se considerando certa dramaticidade no tom do discurso do Pessoa órfico, pode-se perceber que o crítico-poeta capitula ante a exigência primordial para que uma literatura se desenvolva e sobreviva, qual seja, a de ser permeável a outras culturas; a de não se isolar, constituindo alfândegas do pensamento e da sensibilidade estética.

Na época em que se fundou a revista *Orpheu* e o movimento sensacionista (derivado do

---

<sup>70</sup>PESSOA, Fernando -- "O que quer 'Orpheu'?" Em sua: *Obras em prosa*. Org. introd. e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro. José Aguillar, 1974 (volume único), p. 408.

movimento órfico e seu sucedâneo) não se coloca mais a questão do antagonismo entre cultura nacional e convivência internacional; a alma nacional, a alma da raça portuguesa, cede lugar à alma de todas as raças e de nenhuma; a tradição não é o oponente da originalidade, porque exigir tal oposição é impor uma disciplina, e o Sensacionismo não aceita a imposição do que quer que seja. A única regra é não haver regra alguma; a única realidade é a sensação, dizia Pessoa. Eis uma lição que ainda hoje chega até nós como um sinal de alerta para que examinemos o movimento dos rapazes do Orpheu sem perder de vista que o mundo também cambiava ao seu redor, como até hoje e para sempre.

Será?

**Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa;  
simultaneísmo órfico e interseccionismo: aproximações**



PROCISSÃO DE CORPUS CHRISTI, EM AMARANTE, 1913,  
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 30x50 cm de Souza-Cardoso

Os estudiosos das coisas do Orpheu têm amiude traçado um paralelismo entre o interseccionismo e o simultaneísmo órfico. Em trabalho ainda inédito, abraçamos essa tese,

definindo o último como um programa estético 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.

Por seu turno o interseccionismo (programa frequentemente entendido como derivado do paulismo, por sua maior complexidade em relação ao outro, o que parece muito lógico mas é uma inverdade histórica) -- em que as combinações de estados de alma-paisagens ganham registro como uma sucessividade de eventos -- 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 imperfeito, por assim dizer, do 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.

O simultaneísmo e o interseccionismo difundem-se em Portugal a partir da influência de Delaunay, Blaise Cendrars, Apollinaire diretamente sobre Souza-Cardoso e Sá-Carneiro, e através deste último sobre Fernando Pessoa. A raiz filosófica desses *ismos* nasce no processo de difusão do pensamento do pragmatista e empirista de William James na Europa, que exerceu forte influência sobre pós-simbolistas, artistas plásticos e poetas. Pessoa difundiu no movimento órfico a nomenclatura e as teses jameseanas, embora nunca tenha mencionado o nome do filósofo americano, radicado na Inglaterra no início do século XIX.

Este curto ensaio pretende, como adverte seu título, colocar lado a lado Pessoa e Souza-Cardoso. Mais precisamente uma tela simultaneísta órfica, de Souza-Cardoso -- *Procissão do Corpus Christi, em Amarante*, datada de 1913 e o interseccionista "Na floresta do alheamento", de Fernando Pessoa, do mesmo ano, com a modesta pretensão de auxiliar o leitor na compreensão desses *ismos*, bem como das forças atuantes na formação da estesia órfica.

Prossigamos.

Na tela de Souza-Cardoso, reproduzida acima, a perspectiva, observe o leitor, foi totalmente desprezada, e a ideia de uma multidão compacta é fornecida pelo congestionamento de cromos sobre corpos triangulares, fruto da assimilação cubista realizada pelo pintor nos primeiros tempos de Paris.

Familiarizados com o título da tela, não é difícil nos recordarmos, ainda, de que numa procissão a distinção das figuras hierárquicas nela presentes se dá pela cor do manto que trajam, tal como acontece no quadro. Os acólitos trajam o branco, os sacerdotes o cinza, sendo reservado o vermelho aos mais graduados na hierarquia eclesiástica.

No entanto, uma menos apressada observação do quadro nos permitirá perceber que as unidades geométricas não cumprem uma função analítica com respeito ao todo, não sendo, ademais, resultado de uma decomposição objetual, como ocorre muito frequentemente no Cubismo. Não há, igualmente, uma preocupação descritiva na tela. Cada elemento que conseguimos distinguir no conjunto e reter pela familiaridade com objetos do nosso mundo real logo escapa de nossa percepção. As formas geométricas e as cores unificam o espaço da representação, ao invés de decompô-lo, de forma que ora um detalhe, ora um todo difuso, mas organizado, atraem nossa atenção.

Isso acontece porque os vínculos das formas e cromos com o espaço físico que os circunda são tão fortes que um específico elemento pictórico apreendido no todo parece mesmo não mais se harmonizar com o conjunto da tela quando não levamos em consideração a mútua interdependência de cromos e formas no quadro.

Uma mais prolongada detenção na tela de Souza-Cardoso nos remeterá novamente para o plurissentido do conjunto. Se de um lado nele facilmente podemos localizar formas emblemáticas, como o dragão pairando sobre o cortejo; a pirâmide de cristal, apoiada sobre os ombros dos carregadores, refletindo decerto os rostos dos participantes do ato religioso; o cavaleiro em armadura, à esquerda e ao alto, evocando uma vigorosa heroicidade que contrasta com o clima conciliatório da procissão -- dificilmente nos satisfaremos com a interpretação de que a 'procissão do *Corpus Christi*', concebida pelo

pintor português, vem apenas acomodar elementos profanos em que se mesclam outros momentos da cultura, e o faz, por exemplo, para sugerir um sentido universalista ao ato religioso e, por extensão, à Igreja.

Por certo que não. O todo orgânico da tela não acata essa concepção de leitura simplista e funcional. Mais ajustado ao sentido unificador orgânico do conjunto seria reconhecer uma tensão aglutinadora mais forte que a mencionada, que favoreceria, por sua vez, a **indistinção** de uma parte face ao todo.

Daí entendermos que Souza-Cardoso não retratou uma procissão, mas fez muito mais que isso: buscou sugerir cromaticamente algo como uma vibração coletiva, inconsciente, presente na festividade, conquanto ainda fisicamente apreendida como uma procissão em movimento. Daí, ainda, que a pura decifração da tela a partir de prováveis elementos constitutivos não seja suficiente. E porque ao agir desse modo nos afastamos da possibilidade de apreender **o todo irreal da tela**, o artefato abstrato-concreto inventado pelo pintor.

Como dissemos anteriormente, o simultaneísmo órfico, originado no Cubismo, e a ele **reagindo**, se interessa, tal como o interseccionismo, pela realidade do mundo como um quebra-cabeças -- em que abstrato e concreto são igualmente concreto e abstrato, por força de seus atributos se interseccionarem, criando desse modo uma realidade virtual autônoma, puramente intelectual e diversa da natureza.

"Na floresta do alheamento", de Fernando Pessoa, não há fronteira entre o mundo físico e o mental; entre realidade e sonho... Mas convém, contudo, antes de mais nada, reproduzir esse texto:

sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei por quê...

Num torpor lícido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho.

Um vento de sombras sopra cinzas de propósitos mortos sobre o que eu sou desperto. Cai de um firmamento desconhecido um orvalho morno de tédio. Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro e, incerta, altera-me, como a brisa aos perfis das copas.

Na alcova mórbida e morna a antemanhã de lá fora é apenas um hálito de penumbra. Sou todo confusão quieta... Para que há de um dia raiar?... Custa-me o saber que ele raiará, como se fosse um esforço meu que houvesse de o fazer aparecer.

Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Boio no ar, entre velar e dormir, e uma outra

espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este...

Surge mas não apaga esta, esta alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam.

Que nítida de outra e de ela essa trêmula paisagem transparente!...

E quem é esta mulher que comigo veste de obsevada essa floresta alheia? Para que é que tenho um momento de mo perguntar?... Eu nem sei querê-lo saber...

A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem,... e a essa paisagem conheço-a há muito, e há muito que com essa mulher que desconheço erro, outra realidade, através da irrealidade dela. Sinto em mim séculos de conhecer aquelas árvores e aquelas flores e aquelas vias em desvios e aquele ser meu que ali vagueia, antigo e ostensivo ao meu olhar que o saber que estou nesta alcova veste de penumbras de ver...

De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou atual, destes vagos móveis e reposteiros e do seu torpor de noturna. Depois esse vento passa e torna a ser toda só-ela a paisagem daquele outro mundo...

Outras vezes este quarto estreito é apenas uma cinza de bruma no horizonte dessa terra diversa... E há momentos em que o chão que ali pisamos é esta alcova visível...

Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher... Um grande cansaço é um fogo negro que me consome... Uma grande ânsia passiva é a vida falsa que me estreita...

Ó felicidade baça!... O eterno estar no bifurcar dos caminhos!... Eu sonho e por detrás da minha atenção sonha comigo alguém... E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe...

Lá fora a antemanhã tão longínqua! a floresta tão aqui ante outros olhos meus!

E eu, que longe dessa paisagem quase esqueço, é ao tê-la que tenho saudades dela, é ao percorrê-la que a choro e a ela aspiro...

As árvores! as flores! o esconder-se copado dos caminhos!...

Passeávamos às vezes, braço dado, sob os cedros e as olaias e nenhum de nós pensava em viver. A nossa carne era-nos um perfume vago e a nossa vida um eco de som de fonte. Dávamo-nos as mãos e os nossos olhares perguntavam-se o que seria o ser sensual e o querer realizar em carne a ilusão do amor...

No nosso jardim havia flores de todas as belezas... -- rosas de contornos enrolados, lírios de um branco amarelecendo-se, papoulas que seriam ocultas se o seu rubro lhes não espreitasse a presença, violetas pouco namargem tufada dos conteiros, miosótis mínimos, câmelias estéreis de perfume... e, pasmados por cima de ervas altas, olhos, os girassois isolados fitavam-nos grandemente.

Nós roçávamos a alma toda vista pelo frescor visível dos musgos e tínhamos, ao passar pelas palmeiras, a intuição esaguia de outras terras... E subia-nos o choro à lembrança, porque nem aqui, ao sermos felizes, o éramos...

Carvalhos cheios de séculos nodosos faziam tropeçar os nossos pés nos tentáculos mortos das

suas raízes... Plátanos estacavam... E ao longe, entre árvores e árvore de perto, pendiam no silêncio das latadas os cachos negrejantes das uvas...

O nosso sonho de viver ia adiante de nós, alado, e nós tínhamos para ele um sorriso igual e alheio, combinado nas almas, sem nos olharmos, sem sabermos um do outro mais do que a presença apoiada de um braço contra a atenção entregue do outro braço que o sentia.

A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos-nos, como se houvésssemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos...

Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso empequenera-se-nos na atenção. Fora daquelas árvores próximas, daquelas latadas afastadas, daqueles montes últimos no horizonte haveria alguma cousa de real, de merecedor do olhar aberto que se dá às cousas que existem?...

Na clepsidra da nossa imperfeição gotas regulares de sonho marcavam horas irreais... Nada vale a pena, ó meu amor longínquo, senão o saber como é suave saber que nada vale a pena...

O movimento parado das árvores; o sossego inquieto das fontes; o hálito indefinível do ritmo íntimo das seivas; o entardecer lento das cousas, que parece vir-lhes de dentro a dar mãos de concordância espiritual ao entristecer longínquo, e próximo à alma, do alto silêncio do céu; o cair das folhas, compassado e inútil, pingos de alheamento, em que a paisagem se nos torna toda para os ouvidos e se entristece em nós como uma pátria recordada -- tudo isto, como um cinto a desatar-se, cingia-nos, incertamente.

Ali vivemos um tempo que não sabia decorrer, um espaço para que não havia paensar em poder-se medi-lo. Um decorrer fora do Tempo, uma extensão que desconhecia os hábitos da realidade no espaço... Que horas, ó companheira inútil do meu tédio, que horas de desassossego feliz se fingiram nossas ali!... Horas de cinza de espírito, dias de saudade espacial, séculos interiores de paisagem externa... E nós não nos perguntávamos para que era aquilo, porque gozávamos o saber que aquilo não era para nada.

Nós sabíamos ali, por uma intuição que por certo não tínhamos, que este dolorido mundo onde seríamos dois, se existia, era para além da linha extrema onde as montanhas são hálitos de formas, e para além dessa não havia nada. E era por causa da contradição de saber isto que a nossa hora de ali era escura como uma caverna em terra de supersticiosos, e o nosso senti-la ela estranho como um perfil de cidade mourisca contra um céu de crepúsculo outonal...

Orlas de mares desconhecidos tocavam, no horizonte de ouvirmos, praias que nunca poderíamos ver, e era-nos a felicidade escutar, até vê-lo em nós, esse mar onde sem dúvida singravam caravelas com outros fins em percorrê-lo que não os fins úteis e comandados da Terra.

Reparávamos de repente, como quem repara que vive, que o ar estava cheio de cantos de ave, e que, como perfumes antigos em cetins, o marulho esfregado das folhas estava mais entranhado em nós do que a consciência de o ouvirmos.

E assim o murmúrio das aves, o sussurro dos arvoredos e o fundo monótono e esquecido do mar eterno punham à nossa vida abandonada uma auréola de não a conhecermos. Dormimos ali

acordados dias, contentes de não ser nada, de não ter desejos nem esperanças, de nos termos esquecido da cor dos amores e do sabor dos ódios. Julgávamo-nos imortais...

Ali vivemos horas cheias de um outro sentirmo-las, horas de uma imperfeição vazia e tão perfeitas por isso, tão diagonais à certeza retângula da vida... Horas imperiais depostas, horas vestidas de púrpura gasta, horas caídas nesse mundo de um outro mundo mais cheio de orgulho de ter mais desmanteladas angústias...

E doía-nos gozar aquilo, doía-nos... Porque, apesar do que tinha de exílio calmo, toda essa paisagem nos sabia a sermos deste mundo, toda ela era úmida da pompa de um vago tédio, triste e enorme e perverso como a decadência de um império ignoto...

Nas cortinas da nossa alcova a manhã é uma sombra de luz. Meus lábios, que eu sei que estão pálidos, sabem um ao outro a não quererem ter vida.

O ar do nosso quarto neutro é pesado como um reposteiro. A nossa atenção sonolenta ao mistério de tudo isto é mole como uma cauda de vestido arrastada num cerimonial no crepúsculo.

Nenhuma ânsia nossa tem razão de ser. Nossa atenção é um absurdo consentido pela nossa inércia alada.

Não sei que óleos de penumbra ungem a nossa ideia do nosso corpo. O cansaço que temos é a sombra de um cansaço. Vem-nos de muito longe, como a nossa ideia de haver a nossa vida...

Nenhum de nós tem nome ou existência plausível. Se pudéssemos ser ruidosos ao ponto de nos imaginarmos rindo, riríamos sem dúvida de nos julgarmos vivos. O frescor aquecido do lençol acaricia-nos (a ti como a mim decerto) os pés que se sentem, um ao outro, nus.

Desenganemo-nos, meu amor, da vida e dos seus modos. Fugamos a sermos nós... Não tiremos do dedo o anel mágico que chama, mexendo-se-lhe, pelas fadas do silêncio e pelos elfos da sombra e pelos gnomos do esquecimento...

E ei-la que, ao irmos a sonhar falar nela, surge ante nós outra vez, a floresta muita, mas agora mais perturbada da nossa perturbação e mais triste da nossa tristeza. Foge de diante dela, como um nevoeiro que se esfolha, a nossa ideia do mundo real, e eu possuo-me outra vez no meu sonho errante, que essa floresta misteriosa enquadra...

As flores, as flores que ali vivi! Flores que a vista traduzia para seus nomes, conhecendo-as, e cujo perfume a alma colhia, não nelas mas na melodia dos seus nomes... Flores cujos nomes eram, repetidos em sequência, orquestras de perfumes sonoros... Árvores cuja volúpia verde punha sombra e frescor no como eram chamadas... Frutos cujo nome era um cravar de dentes na alma da sua polpa... Sombras que eram relíquias de outroras felizes... Clareiras, clareiras claras, que eram sorrisos mais francos da paisagem que se bocejava em próxima... Ó horas multicolores!... Instantes-flores, minutos-árvores, ó tempo estagnado em espaço, tempo morto de espaço e coberto de flores, e do perfume de flores e do perfume de nomes de flores!...

Loucura de sonho naquele silêncio alheio!...

A nossa vida era toda a vida... O nosso amor era o perfume do amor... Vivíamos horas

impossíveis, cheias de sermos nós... E isto porque sabíamos, com toda a carne da nossa carne, que não éramos uma realidade...

Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas -- de realidade que era, e ilusão -- assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não ele-próprio, se o incerto outro viveria...

Quando emergíamos de repente ante o estagnar dos lagos sentíamos-nos a querer soluçar... Ali aquela paisagem tinha os olhos rasos de água, olhos parados, cheios do tédio inúmero de ser... Cheios, sim, do tédio de ser, de ter de ser qualquer coisa, realidade ou ilusão -- e esse tédio tinha a sua pátria e a sua voz na mudez e no exílio dos lagos... E nós, caminhando sempre e sem o saber ou querer, parecia ainda assim que nos demorávamos à beira daqueles lagos, tanto de nós com eles ficava e morava, simbolizado e absorto...

E que fresco e feliz horror o de não haver ali ninguém! Nem nós, que por ali íamos, ali estávamos... Porque nós não éramos ninguém. Nem mesmo éramos coisa alguma... Não tínhamos época nem propósito. Toda a finalidade das cousas e dos seres ficara-nos à porta daquele paraíso de ausência. Imobilizara-se, para nos sentir senti-la, a alma rugosa dos troncos, a alma estendida das folhas, a alma núbil das flores, a alma vergada dos frutos...

E assim nós morremos a nossa vida tão atentos separadamente a morrê-la que não reparamos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser...

Zumbe uma mosca, incerta e mínima...

Ralam na minha atenção vagos ruídos, nítidos e desperos, que enchem de ser já dia a minha consciência do nosso quarto... Nosso quarto? Nosso de que dois, se eu estou sozinho? Não sei. Tudo se funde e só fica, fugindo, uma realidade-bruma em que a minha incerteza soçobra e o meu compreender-me, embalado de ópios, adormece...

A manhã rompeu, como uma queda, do cimo pálido da Hora...

Acabaram de arder, meu amor, na lareira da nossa vida, as achas dos nossos sonhos...

Desenganemo-nos da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera.

Desenganemo-nos, ó Velada, de nosso próprio tédio, porque se envelhece de si próprio e não ousa ser toda a angústia que é.

Não choremos, não odiemos, não desejemos...

Cubramos, ó Silenciosa, com um lençol de linho fino o perfil hirto e morto da nossa Imperfeição...

Os binômios sono-vigília, realidade-irrealidade, velar-dormir, aqui-lá, eu-outro são abundantes no texto integral acima.

Contudo, interessa-nos aqui apontar, antes de mais nada, um binômio que é primordial para chegarmos a bom termo na aproximação entre os dois trabalhos; entre, em suma, o simultaneísmo órfico e o interseccionismo: o que fundamenta a alternância da coordenada espacial: alcova-floresta, ou simplesmente, como definiu Pessoa no início do texto, o que se constroi a partir da alternância/justaposição de "dois mundos". Façamos um arrolamento de passagens em que a espacialidade foi considerada tomando apenas as páginas iniciais do texto, e veremos a importância que Fernando Pessoa concede à questão:

1. "Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho";
2. "Na alcova mórbida e morna a antemanhã de lá fora é apenas um hálito de penumbra";
3. "uma outra espécie de realidade surge [...] mas não apaga esta, esta alcova tépida, essa de uma floresta estranha";
4. "A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem";
5. "De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou atual";
6. "Outras vezes este quarto estreito é apenas uma cinza de bruma no horizonte dessa terra diversa... E há momentos em que o chão que ali pisamos é esta alcova visível...";
7. "O eterno estar no bifurcar dos caminhos!...";
8. "Lá fora a antemanhã tão longínqua! a floresta tão aqui ante outros olhos meus!";
9. "E eu que longe dessa paisagem quase a esqueço, é ao tê-la que tenho saudades dela, é ao percorrê-la que a choro e a ela aspiro...";
10. "Passeávamos às vezes, braço dado, sob os cedros e as olaias e nenhum de nós pensava em viver. [...] No nosso jardim havia flores de todas as belezas...";
11. "A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros".

Essa coordenada espacial, mencionada, é relativizada de início pelo que podemos designar como *coordenada sujeito* ("estagno entre o sono e a vigília"), por sua vez relativizada pela coordenada tempo ("sei que **despertei** e que **ainda durmo**"). A ordem da interferência não importa, haja vista que qualquer alteração de uma delas resulta em nova conformação existencial<sup>71</sup>, de sorte que sob o ponto de vista do sujeito, este experimenta

---

<sup>71</sup>Dito de outro modo, a relativização da coordenada espacial desdobra-se -- ou é desdobrada, o que dá no mesmo -- na relativização da coordenada temporal ("ali **vivemos** um **tempo** que não sabia decorrer, um **espaço** que não havia pensar em poder-se medi-lo.

algo mais que um único mundo e um único modo de ser; vivencia, com efeito, outros mundos o que faz com que supere o "tédio de ser, de ter de ser qualquer coisa, realidade ou ilusão", podendo ser ambas as coisas, qualquer coisa, alternadamente, concomitantemente, cumulativamente: *eu* ou outro, *eu* e o outro, um outro *eu* ou o próprio, etc: aqui ou alhures, na realidade ou no sonho, etc.: já ou antes, já e antes, antes ou agora, antes e agora, no futuro ou antes, no futuro e agora, etc.

Podemos dizer de outro modo que os planos temporais, existenciais e físicos se interseccionam, operando esta intersecção dinamicamente, posto que cada plano também cambia. Uma figura de triângulos<sup>72</sup> de diversos tamanhos, interligados, se deslocando no espaço, poderia ser uma representação gráfica desse desencadeamento interdependente de estados de alma-paisagens-tempo, correspondendo cada um dos vértices de cada um dos triângulos ao cruzamento de duas abscissas das coordenadas mencionadas, no espaço. Por exemplo: tempo X espaço; espaço X sujeito; sujeito X tempo.

Ao ler esse poema em prosa de Fernando Pessoa, experimentamos um processo de registro de imagens analógico e cumulativo, oriundo do arranjo dinâmico e interseccional desses estados de alma-paisagens-tempo, presentes no texto, de tal sorte que o recorte de um *elo* estado de alma-paisagem-tempo não nos dirá qualquer *verdade* do conteúdo do texto.

Em outros termos, se tomarmos qualquer um dos triângulos de nossa representação gráfica acima proposta não tomaremos, do mesmo modo, contato com a *verdade* contida na complexa dinâmica do arranjo espacial, nem mesmo poderemos ajuizar a seu respeito como recorte específico de uma *verdade maior*. *Mutatis mutandis* é o que ocorre quando buscamos decifrar os conteúdos da tela de Souza-Cardoso através de recortes espaciais e sem considerar a interpenetração de todos os seus significantes na formulação do conteúdo da tela.

O mundo mental e o mundo físico, que alcançam representação pictórica na tela

---

Um **decorrer fora do Tempo**, uma **extensão que desconhecia** os hábitos da realidade no espaço"). Ambas, por seu turno, alicerçam, ou são alicerçadas, o que também dá no mesmo, tendo em vista a relativização de outra coordenada que, na ausência de designação mais feliz, chamaremos de *coordenada sujeito*.

Se adotarmos como fator fundamentante da relativização das coordenadas qualquer uma delas: espaço, tempo, sujeito, o resultado final será idêntico -- porque quaisquer coordenadas que venham a coexistir sob o signo da relativização de uma delas, se conformará de modo idêntico, relativizando-se.

<sup>72</sup>Estes, evidentemente, não têm correlação com os corpos triangulares da tela de Souza-Cardoso. Estão presentes aqui no intuito exclusivo de ilustrar um esquema.

simultaneísta órfica de Souza-Cardoso, como vimos, estão interligados, indissociados, e são a fórmula para a geração de um objeto pictural totalmente original e sem paralelo com o mundo natural. *Mutatis mutandis*, o cruzamento/interdependência/permutabilidade dos mundos mentais e físicos no interseccionista "Na floresta do alheamento" é, de modo idêntico, a fórmula para a representação de imagens literárias sem paralelo com uma qualquer realidade psíquica descritível.

O presente ensaio longe está, reconhecemos, de esgotar as possibilidades intertextuais (para lançar mão de uma terminologia de moda) presentes no diálogo entre a tela e o poema; entre a poética cardosiana e pessoana, o que, se não desabona inteiramente estes nossos comentários, ao menos tem o provável mérito de aliciar o leitor para o debate órfico, o que não deixa de ser um reconhecimento sempre renovado, embora óbvio, da importância desses dois grandes artistas portugueses e universais.

São Paulo, junho de 2007

### A passagem de Ronald de Carvalho por Portugal

Antes de examinar a contribuição de Ronald de Carvalho para o projeto do Orpheu, que é efetivamente o que parece mais importante, quando se fala de Portugal, conviria repassar muito rapidamente alguns aspectos de sua biografia naquilo que ela tem de europeia. No ano de 1913 o poeta fixa residência em Paris e estuda Filosofia e Sociologia. O simbolismo, o decadentismo e a poesia finissecular, bem como os novos rumos da arte na Europa atraem sua atenção. Em 1914 exerce a diplomacia e passa a residir em Lisboa.

Concomitantemente, conhece alguns dos futuros integrantes do Orpheu e imprime trabalhos na revista *A Águia*, abrigo dos saudosistas, mas que acolhera o Fernando Pessoa de “Na floresta do alheamento”, um ano antes.

Com efeito, no número de jul.-dez. de 1914 desse periódico publicam-se “O soneto da Amphora ou a morte de Byblis” e “Ophelia”<sup>73</sup>. O primeiro ocupa-se do lendário grego, explorando nevrosidades decadentes, o segundo agrega uma sensibilidade de jaez parnasiana, como se pode depreender da estrofe de abertura do soneto.

Longa irmã de um jardim de silêncio e de bruma  
Onde há mãos pela sombra abrindo escrínios de ouros,  
Num gesto de colher uma asa que se esfuma  
Num tom de lilás velho entre topázios louros...

---

<sup>73</sup> CARVALHO, Ronald de -- O soneto de Ânfora ou a morte de Biblis. *A Águia* Porto, 2. série, v. 6: 16, jul-dez 1914; e Ofélia. *Ibid.*, p. 16, respectivamente.

No ano seguinte, publicaria um curto ensaio na mesma revista. O primeiro intitula-se “O irreal na arte”<sup>74</sup>. Aí ocupa-se das artes plásticas, mas menciona Correia d’Oliveira e Antonio Patrício, seus contemporâneos. Embora persista em sua linguagem uma preocupação descritiva parnasiana, Ronald de Carvalho defende o temperamento individual do artista, a sensibilidade como ponto de partida do exercício estético. Nesse sentido, acata algumas posições que fazem parte quer das expectativas do movimento moderno europeu, quer do temperamento do homem modernista. Ouve-se um sussurrar de Fernando Pessoa quando Ronald de Carvalho afirma que “todas as sensações estão na nossa alma em princípio”<sup>75</sup>, bem como quando defende que “a arte é um fenômeno do temperamento de cada um”<sup>76</sup>. No número seguinte, assina “Do amor da beleza e da vida...”<sup>77</sup>. Nesse ensaio Ronald de Carvalho persiste na defesa da experiência vital como elemento aglutinador da sensibilidade do artista, mas se mantém na parnasiana postura da contemplação assistida pelo raciocínio, pela inteligência e pelo cálculo, oscilando entre uma linha e outra, entre o temperamento individualista e a atitude parnasiana.

Mais significativo entretanto é o poema que no mesmo volume assinaria. Trata-se de “A hora de penumbra e ouro”<sup>78</sup>. Intersecções, cruzamentos sintáticos, transgressões semânticas, e uma receptiva leitura de Sá-Carneiro estão aí presentes. Eis as estrofes de abertura.

A hora é veludo!

quero beijá-la

no espelho mudo

da minha sala

Anda por tudo,

passa e não fala...

---

<sup>74</sup> *Id.* – O irreal na arte. *A Águia*, Porto, 6ª. Série, v 7:30-3, ja.-jul 1915.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>76</sup> *Loc. cit.*

<sup>77</sup> *Id.* – Do amor, da beleza e da vida. *Op. cit.*, Porto, 2. s, v 8:22-4, ago-set 1915

<sup>78</sup> *Id.* – A hora de penumbra e ouro. *Op. cit.*, p. 114-16.

a hora é veludo

quero beijá-la.

Pousa num vaso,

Roça-lhe o flanco

De crisópaso,

Ah! Vou tocá-la!

e um lírio branco

tomba na sala...

Mesmo após ingressar na fileiras do Orpheu, o poeta brasileiro persistiria como colaborador d'*A Águia*. Em 1916, no número de jan.-jul. imprimiria um canto de amor, denominado “Balada”<sup>79</sup>, que é de certo modo um retrocesso na evolução modernista do autor. E em 1921 o poeta encerraria sua participação na revista do Porto, publicando no volume de jan.-jul. desse ano o poema ‘De “Sob a vinha florida”’<sup>80</sup>. O núcleo do poema expande-se a partir da constatação de que a vida é breve. “Vive depressa”, recomenda o sujeito lírico do poema, “a vida passa...” E, adiante: “Louco! Que esperas tu na vida rude e incerta? /Imita a ave feliz de asa serena e leve, / pois serás no esplendor dos mundos, dentro em breve, / um punhado de pó sobre a terra deserta...”, acusando assim um momentâneo sinal de fadiga existencial, ou, talvez, o reconhecimento de que tivesse falhado aqui e ali. Sinal de maturidade?

Entretanto, *A Águia* não foi a única revista, além de *Orpheu*, a receber colaboração do poeta brasileiro em Portugal; em 1916, Ronald de Carvalho faria imprimir “A estrada sem fim” na revista *Alma nova*<sup>81</sup> (número de abril), de Lisboa, poema que renovaria o

<sup>79</sup> *Id.* -- Balada. *Op. cit.*, 2. série, v. 7: 143, jan-jul 1916.

<sup>80</sup> *Id.* -- De “Sob a vinha florida”. *Op. cit.*, 2. série, v. 19:122-3, jan-jul/1921.

<sup>81</sup> *Id.* – A estrada sem fim. *Alma Nova*. Lisboa, ano2 (4): 55, abril/1916.

apego do poeta ao descritivismo parnasiano. Não nos esqueçamos também que ainda em 1916, mais precisamente no final do ano, o poema “Claro de Lua” de sua autoria seria publicado na revista lisboesa *Atlântida*<sup>82</sup>. Nele, o poeta revisitaria o motivo do repuxo – que comparecerá, verá o leitor, em sua colaboração órfica –, mas aí ao lado de plangentes violoncelos que choram e o sujeito lírico evoca uma “inatingida e irreal criatura”<sup>83</sup>

Já é tempo de examinarmos sua contribuição como poeta participante do movimento do Orpheu. Vamos a ela. Constitui-se de cinco trabalhos: “A alma que passa”, “Lâmpada noturna”, “Torre ignota”, “O elogio dos repuxos” e “Reflexos (poema da Alma enferma)” e comparecem enfeixados com o título geral de ‘Poemas’<sup>84</sup>.

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 paúlco 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. Claro, o parnasianismo não o abandona.

Vejamos a primeira parte do poema.

#### I -- Sentido

Fujo de mim como um perfume antigo  
foge ondulante e vago de um missal

<sup>82</sup> *Id.* – Claro de Lua. *Atlântida*. Lisboa, ano 2 (14): 122-3, 15/dez/1916.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>84</sup> *Id.* – ‘Poemas’. *Orpheu*, Lisboa, ano 1, n. 1, p. 29-34, jan-fev-mar 1915.

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...

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...").

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...

Nesse último trecho do poema, percebemos que a "alma", a que o poeta alude, tem os atributos da própria existência, 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.

O mesmo se pode observar em "Reflexos", poema-fecho da participação única de Ronald de Carvalho no documento órfico assinalado -- 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".

Examinemos, ainda, de Ronald de Carvalho, o poema "O elogio nos repuxos", em que se reafirma o resistente jaez parnasiano, contaminado de simbolismo, transfundido a partir da influência de Sá-Carneiro:

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 esquecê-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...

Analisando a disposição dos motivos no poema, constatamos 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 imediato. 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", metáfora da oscilação do sujeito lírico entre a ânsia e o abatimento<sup>85</sup>.

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 refreado 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*.

Há muito o que refletir sobre a experiência portuguesa do poeta, e, cremos, sobre sua importância no movimento moderno das artes. O debate sobre o tema está reaberto.

Ao regressar ao Brasil, o poeta aderiu ao movimento modernista aí em franca evolução, integrando-o, mas sempre trazendo na bagagem a veia parnasiana, mais ou menos

---

<sup>85</sup> Clara 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 -- *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa, Imp. Nac.-Casa da Moeda, 1985, p. 336).

conturbada pela releitura do simbolismo e pela experiência modernista em Portugal e, mais adiante, pela que auferiu no retorno a seu país de origem. Isto, contudo, já não cabe discutir aqui. É coisa para outro ensaio.

### **Especulações adicionais sobre as raízes do movimento**

Uma pergunta, talvez pertinente, talvez absurda, fica no ar. Parece justo formulá-la: se não tivesse havido o Simbolismo, teria o movimento do Orpheu realizado o que realizou? Por ora, não temos nas mãos mais do que um jogo de adivinhação, já que tal pergunta pressupõe a possibilidade, mesmo que no campo das meras abstrações, de suprimir com uma tesoura uma parte da história das artes, assim rompendo a grande malha que vai sendo entretecida ao longo do tempo, e a despeito dele, feita de influências assumidas, descompassos e vazios, e que se chama tradição.

Mais correto e oportuno seria indagar se as raízes do movimento do Orpheu contentam-se com os subsídios primordiais que o simbolismo legou, ou se penetram para além dele o solo vivo da experiência humana, arrancando de estratos mais profundos seu alimento.

A imagem das raízes afundando-se no solo logo se apresenta imprópria. No território da arte -- e de toda a experiência humana -- não existe compartimento estanque. O senso comum de distante e próximo também não se sustenta, nem o de antigo e novo se estabelece de uma vez por todas, assentado sobre o fio do tempo, quando a mera e trivial impressão deixa de satisfazer ao espírito crítico. Por esse prisma, e passando em revista a história da arte ocidental, não encontramos dificuldade de concluir que dado um ponto determinado da malha da tradição, vale dizer, no ponto -- qualquer que seja ele -- em que se identifica um traço estético, ou a dominante de um programa de arte, ou um mero estilema, sobre aquele ponto as forças todas resultantes da complexidade da tessitura da malha exercem alguma espécie de influência, caso contrário, como explicar a própria existência e permanência da malha e o sentido de seus pontos e nós, e a tensão permanente exercida ao longo dessa invisível rede?

Deverá ser com esse espírito que buscaremos agora cambiar nossa perspectiva de

análise, em busca de novas e talvez menos evidentes entroncamentos subterrâneos do movimento do Orpheu.

Para tanto, iremos nos guiar pela mão de dois dos mentores mais destacados e prolíficos do movimento, Pessoa e Sá-Carneiro. Dirá o leitor que a escolha é arbitrária e que o exame do enraizamento da obra órfica desses autores, a despeito de seu incontestável relevo e importância para o Orpheu em Portugal, não dá conta da diversidade do movimento.

Absolutamente de acordo. É de se supor que uma investigação caso a caso nos levasse mais longe, mas talvez nos desviasse de nosso objetivo -- que não é o de buscar as fontes onde foram beber os rapazes do Orpheu em suas trajetórias individuais, nem mesmo o de apontar as fontes de inspiração que nortearam os passos de Sá-Carneiro e Pessoa, mas o de compreender como o movimento do Orpheu se insere na tradição.

Dada uma determinada geração de escritores e poetas, na obra de quais deles patenteiam-se mais vigorosamente as questões de sua geração e que dizem respeito não somente ao fazer literário, como à manutenção e ruptura da tradição literária? Na obra dos que com maior amplitude, intensidade e profundidade embateram-se com a tradição, originando a partir desse embate obras influenciadoras em seu tempo e representativas da época ou do movimento específico em que autores e produto se inseriram.

Não pode restar dúvida de que Pessoa e Sá-Carneiro bem representam, mentores que foram, o movimento do Orpheu.

Jules Laforgue (1860-1887) é o ponto de partida de nosso exame<sup>86</sup>. Nascido em Montevidéu, filho de pais franceses, deixou seu país de origem na adolescência, viveu na França e na Alemanha, onde, com o apoio de Paul Bourget, obteve um posto de leitor junto à Imperatriz Augusta, em plena corte berlinense. Ali permaneceu por cinco anos. Foi um período de grande produção<sup>87</sup>, em que a convivência cortesã e o contato com a cultura alemã lhe renderiam generosos frutos intelectuais.

Em sua estada em Berlim, Laforgue visitou por duas vezes a casa de Schopenhauer, uma de suas influências. Por essa época, havia tido contato com a filosofia do inconsciente de Hartmann, que foi sua bíblia e breviário<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup>Inúmeras reflexões, bem como diversos trechos utilizados neste capítulo foram extraídos de nosso trabalho *T. S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven*. Landy, São Paulo, 2004.

<sup>87</sup>*Les complaints* são editados em 1885 e *L'imitation de Notre-Dame la Lune* em 1886.

<sup>88</sup>Cf. RICHARD, Noël -- *Profils symbolistes*. Paris, Nizet, 1978, p. 168.

O primeiro contato de Laforgue com o pensamento de Hartmann deu-se por influência direta de Paul Bourget, seu primeiro mentor e revisor de seus textos, e foi decisivo. Hartmann defendia que o princípio último é o inconsciente; e que tudo é dirigido por essa Fatalidade universal, inexorável, para onde o homem é arrastado. Aceitar o destino que nos reserva, entende o filósofo, é a suprema sabedoria. O encontro de Laforgue com as ideias de Hartmann geraram no poeta o entendimento de que havia alcançado a unidade que buscava e as bases de uma estética fabricada com um tanto da filosofia do inconsciente, um tanto de Darwin, outro tanto de Helmholtz, Hegel e Taine. Através do inconsciente, que se inclina sempre na direção da consciência, busca-se, como em um espelho que é depurado incessantemente, o princípio irracional que não é outra coisa senão a própria vida. Sob a influência dos dois últimos elabora-se uma estética do devir, que é simultaneamente, graças a Hartmann, também uma estética do individual e do efêmero<sup>89</sup>.

Por volta de 1880, debruçava-se sobre o projeto de um romance autobiográfico, o *Raté*, uma obra gigantesca, espécie de dança lúgubre do século XIX, composta por quatro grandes afrescos, como afirmara o poeta: "a epopeia da humanidade, a dança macabra dos últimos tempos do planeta, os três estados da ilusão"<sup>90</sup>. Não teve tempo para levar avante o ambicioso programa.

Entre 1886 e 1887, época em que já se encontrava de regresso a Paris, Laforgue produziu uma volumosa correspondência que engloba seus amigos mais próximos, como Gustave Khan, Charles Ephrussi, seu primeiro empregador, que era colecionador e historiador da arte; Charles Henry, interessado no exame da fisiologia das cores e dos sentidos, e nomes de peso como Verlaine, em quem reconheceu "misteriosas afinidades"<sup>91</sup>, entre elas, certamente, o erotismo, a ironia e uma difusa sensibilidade poética; além dos citados, também com ele se correspondiam Huysmans, Moréas, Mallarmé, Adam, Vignier, Vielé-Griffin, Stuart Merrill e outros<sup>92</sup>.

Longe de querermos enveredar pelo exame biográfico do poeta, interessa-nos ressaltar a peculiaridade de sua mundividência, que não o encaminhou na direção de uma fácil e pacífica adesão a essa ou àquela corrente literária. A multiplicidade de referências, a diversidade de experiências, inclusive sob o ponto de vista social, aliadas a uma grande inquietude de espírito contaminaram integralmente sua obra, que embora receptiva a

---

<sup>89</sup>Cf. MICHAUD, Guy -- *Messages poétiques du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 304-5.

<sup>90</sup>*Ibid.*, p. 301.

<sup>91</sup>Cf. RICHARD, Noël -- *Profils symbolistes*. Paris, Nizet, 1978, p. 167.

<sup>92</sup>Cf. BERTRAND, Jean-Pierre . "Présentation". In: LAFORGUE, Jules. *Les complaintes*. Paris, Flammarion, 1997, p. 13-4.

influências tomou rumo próprio, extemamente pessoal e alheio aos modismos da hora.

Obcecado pela necessidade de "fazer o que é original a qualquer preço", vivendo desenraizadamente, colhendo experiências aqui e ali, sua obra filtrou de maneira eloquente uma percepção fragmentária de um mundo em agitada transformação, onde sentidos e valores são despojados de convenções e hierarquias e onde o absurdo se instala no cotidiano repleto de incongruências. Amante e ao mesmo tempo misógeno, denotava um pessimismo schopenhaueriano, a que já aludimos, do qual amiude se afastava, estimulado pelo diletantismo<sup>93</sup>, pela ironia e pelas experiências formais. Entre elas a criação de neologismos, a elaboração de locuções mais truculentas, como que provocadas em um ambiente de frialdade laboratorial. Praticou a prosa e a poesia; planeou romances, entre eles *Moralités légendaires*<sup>94</sup>; experimentou o verso filosófico e enveredou por uma poética ocupada com dismantelar as fronteiras entre o sonho e a realidade, entre o poético e o prosaico, entre o corriqueiro e o sublime. Para tanto minou impiedosamente os alicerces do discurso poético.

Nesse sentido, a convivência com Edouard Dujardin, o muitas vezes esquecido inventor do monólogo interior, com seu romance *Les lauriers sont coupés*, foi decisivo para que Laforgue ampliasse as possibilidades e os ritmos do discurso prosaico e pudesse fazer uso de uma ferramenta que lhe permitia transportar para o papel com eficiência os elementos dispersos da linguagem do sonho e dos sentidos. Seu caminho poético logo o levaria ao encontro do verso livre.

"Seria inexato atribuir a Vielé-Griffin a invenção do verso livre. Antes dele, Jules Laforgue, Marie Kryszewska e Gustave Kahn o haviam publicado."<sup>95</sup>

Interessado em percorrer um caminho só seu, dividiu opiniões quanto a sua filiação ao decadentismo ou ao simbolismo. Não resta dúvida, contudo, que a par de ser um influenciador do movimento moderno, os principais nomes do simbolismo o tem como um de seus integrantes. Em uma pesquisa sobre a evolução literária, levada a cabo por Jules Huret em 1891, vários poetas se pronunciaram acerca de Laforgue. Mallarmé afirmou nessa ocasião que, juntamente com Vielé-Griffin e Gustave Kahn, ele faz parte do conjunto dos principais poetas que contribuíram para o movimento simbólico. Remy de Gourmont

---

<sup>93</sup>Inspirado em Bourget, que aparentemente colaborou também para injetar em Laforgue o cosmopolitismo e a anglo- mania.

<sup>94</sup>A personagem dessa obra, vestida de negro, caminhando de um modo arrastado, mas correto, como Laforgue a descreveu, assemelha-se muito a ele próprio, quando, sem dinheiro, mal vestido, cheio já de amargor, vivia nos seus 20 anos na Rue Berthollet. Cf. MICHAUD, Guy -- *Op. cit.*, p. 300.

<sup>95</sup>RICHARD, Noël -- *Op. cit.*, p. 280.

entende que *Moralités légendaires* um gênero híbrido, entre a poesia e a prosa, que veio a lume três meses depois de sua morte, "ficarão como um dos carros-chefe de seu tempo". Teodor de Wyzewa, a propósito da mesma obra, assim se manifesta: "conheço poucos livros, entre todos esses do nosso tempo e de nossa época, que fornecem como este [*Moralités légendaires*] a impressão de uma alma de gênio: e acredito com efeito que, entre os jovens artistas de sua geração, somente Laforgue teve gênio"<sup>96</sup>.

Mirbeau alude ao puro gênio francês que morreu aos vinte e sete anos e critica os que se obstinam em apontá-lo como um decadente, "o que ele não é nem por um vintém"<sup>97</sup>.

E, caminhando em direção ao presente, convém recordar que T. S. Eliot considera Laforgue um de seus mestres, inserindo o poeta francês na longa linhagem de poetas metafísicos<sup>98</sup>.

No número de 31 de agosto de *La République Française* de 1885, ano da publicação de *Complaintes*, Laforgue consegue publicar anonimamente um pequeno texto (que na verdade é de sua autoria), bastante esclarecedor acerca da obra sobre a qual nos deteremos mais adiante:

O Senhor Jules Laforgue, que exalta o schopenhauerismo, excessivamente burguês, aplicando-se na *Philosophie de l'inconscient*, de Hartmann, de um misticismo mais amplo e mais profundo e de um pessimismo menos vulgar, imaginou retomar, para traduzir suas concepções poéticas, esta velha forma popular do *lamento* com métrica ingênua, com refrões tocantes, que corresponde em música a seu congênero o realejo. Apressemos-nos a acrescentar que o realejo de *Complaintes* que aqui se encontra não tem de popular mais do que o volteio rítmico e por vezes o velho refrão emprestado e permanece um instrumento refinado, capaz de sutis nuances psicológicas, bem como de efeitos bem recentes no terreno do verso"<sup>99</sup>.

Para muitos, no entanto, *Sanglot de la Terre* é a chave de sua obra. *Sanglot* [...] é uma história de uma alma pouco comum, como asseverou Laforgue, que de um só golpe ultrapassa a escala humana para se elevar à escala universal<sup>100</sup>. O coração dorido do poema é o da própria Terra, que é também o objeto de paixão do sujeito lírico nela presente.

---

<sup>96</sup>Cotado da obra *Nos maîtres*, de Wyzewa, por RICHARD, Noël -- *Op. cit.*, p. 188.

<sup>97</sup>Cf. HURET, Jules *apud* BERTRAND, Jean-Pierre -- *Op. cit.*, p. 8.

<sup>98</sup>Falaremos sobre a poesia metafísica mais adiante.

<sup>99</sup>Cf. BERTRAND, Jean-Pierre -- *Op. cit.*, p. 34.

<sup>100</sup>Cf. MICHAUD, Guy -- *Op. cit.*, p. 301

Seu modo de amar é complexo e de certo modo incomum, em sua ambivalência constante. Laforgue ama a vida e despreza a vida, como observou com extrema propriedade Remy de Gourmont, que em outra passagem declarou que sua poesia seria a parodia de sua profunda sensibilidade. Sensibilidade, contudo, que não o conduziu a experimentar a plenitude do prazer ou o gozo amoroso. Espécie de Hamlet sem espada, metamorfoseia-se em Pierrot careteiro, incapaz de encontrar uma saída para seu conflito com o mundo; e incapaz de aceitar a possibilidade de o levarem a sério, talvez porque tudo então se tornasse ainda mais doloroso.

Para os propósitos mais restritos deste trabalho, e antes que as semelhanças, inversões de sinal e desvios premeditados de rota, de Pessoa e Sá-Carneiro com respeito a Laforgue -- que já começam a despontar discretamente em nossas mentes -- nos conduzam muito apressadamente na direção de conclusões e analogias entre estes e Laforgue, definindo precipitadamente as influências do poeta francês sobre os dois mentores órficos, examinemos sem demora alguns aspectos de *Les complaints*.

O lamento, como o próprio poeta asseverou acima, é uma forma popular antiga. Sua função é a de celebrar uma perda. A poética de Laforgue, contudo, subverte o sentido literal do discurso lamentativo, introduzindo a ironia, e uma escritura que busca a qualquer preço, inclusive com a perda da tensão lírica, eliminar as hierarquias poéticas, numa emulação com o caos e o absurdo do mundo.

Se o infinitivo, do qual Laforgue abusa, "não tem em si mesmo uma conotação optativa, sua recorrência o transforma em um verdadeiro voto, em palavra de ordem, como lembra Bertrand, e o ponto central reside na questão amar -- ser amado. O verbo amar, frequentemente lançado no discurso sem sujeito ou objeto significa que "o desejo e sua tensão constituem o foco temático e pragmático de cada lamento"<sup>101</sup>.

Em um momento, o sujeito lírico declara que ama tudo, como nestes versos quase ao final de em "Préludes autobio- graphiques":

Última crise. Duas semanas errabundas,  
Em tudo, sem que meu Anjo Guardião me responda.  
Dilema com dois atalhos para o Éden dos Eleitos:  
Me deixar absorver meu Eu pelo Absoluto?  
Ou então, elixizar o Absoluto em mim-mesmo?  
Acabou. Eu amo tudo, amando melhor que Tudo me ama.  
Assim, vou flutuando pelas orquestrações submarinas,

---

<sup>101</sup>BERTRAND, Jean-Pierre -- *Op. cit.*, p. 22.

Pelos corais, ovas, braços verdes, escrínios,  
 Na turbilhonante agonia eterna  
 [...] <sup>102</sup>.

A série de lamentos vai sendo ampliada. Assim também a lista variada de destinatários da mensagem. São figuras distintas, como Fausto, a lua da província, as puberdades difíceis, o fim das jornadas, etc.; uma espécie de itinerário da decepção, em que de um lado se apresenta aquele que afirma tudo amar, mas que ao cabo reconhece que não é amado e que nada pode recompensá-lo e, de outro, a realidade impenitente <sup>103</sup>. Mas o sujeito lírico não desiste, a despeito de eventuais autocríticas. Em outro poema o sujeito lírico laforgueano pergunta-se a propósito: "qui m'aima jamais?" <sup>104</sup>

Também, e à medida que o sujeito lírico insiste em seu voto de amor a tudo, constatando que nenhum amor pode recompensar o seu, por vezes recua de seus propósitos e regressa sobre seus passos para tocar o núcleo de sua própria dor. Dirá ele em "Complaintes de Lord Pierrot": "volvemos sobre nós mesmos, como um faquir" <sup>105</sup>, verso que é extremamente emblemático do homem moderno. "Este efeito-bumerangue, este movimento giratório do mesmo ao mesmo, ele [Laforgue] retoma na maioria dos lamentos, como se o desejo, não mais do que a palavra, não conseguisse captar o outro e tolhesse sua própria efetivação." <sup>106</sup> O sentimento de amor termina por sublinhar a ausência do objeto; o sujeito ama em vão, sem esperança <sup>107</sup>.

---

<sup>102</sup>No original: "Dernière crise. Deux semaines errabundes, / En tout, sans que mon Ange Gardien me réponde. / Dilemme à deux sentiers vers l'Eden des Élus: / Me laisser éponger mon Moi par l'Absolu? / Ou bien élixirer l'Absolu em moi-même? / C'est passé. J'aime tout, aimant mieux que Tout m'aime. / Donc Je m'en vais flottant aux orgues sous-marins, / Par les coraux, les oeufs, les bras verts, les écrins, / Dans la tourbillonnante éternelle agonie / [...]" Jules Laforgue, *op. cit.*, p. 48.

<sup>103</sup>Cf. BERTRAND, Jean-Pierre -- *Op. cit.*, p. 22.

<sup>104</sup>"Qui m'aima jamais? Je m'entête / Sur ce refrain bien impuissant, / Sans songer que je suis bien bête / De me faire du mauvais sang". Tradução: "Quem alguma vez me amara? Eu teimo / sobre este refrão bem impotente, / Sem sonhar que sou bem idiota / Por agir assim impropriamente". "Complaintes des Débats mélancoliques et littéraires". *Ibid.*, p. 142.

<sup>105</sup>*Ibid.*, p. 100.

<sup>106</sup>Cf. BERTRAND, Jean Pierre -- *Op. cit.*, p. 22-3.

<sup>107</sup>*Loc. cit.*

Laforge poderia ter tratado do amor fazendo uso da ode lamartiniana, por exemplo, subjetivando suas expectativas, anseios e vontades. Preferiu, ao contrário, um subgênero que serviu no século XVII a finalidades satíricas e burlescas, resgatando algumas de suas características desse período, mas desfocando-o e desajustando-o a partir da elaboração de novos registros e recortes temáticos. Com o escopo do lamento, construiu uma lírica antifrásica, que nem por isso deixa de tocar a sensibilidade; e para cuja concepção poética Laforge reivindicou o nome de *empírica*.

Quanto mais o sujeito lírico recobre seu discurso de ironia e distanciamento, mais inapelavelmente ferido e desacorçoado parece estar (mesmo que imprecisa e indefinida seja a extensão do dano, e mesmo que se encontrem escamoteados seus verdadeiros sentimentos). "Vida ou Nada! escolher. Ah! que disciplina! Não há um Éden entre essas duas usinas?"<sup>108</sup>

O lamento, tal como é conhecido, introduz sempre a presença de um outro, que mesmo ausente é o receptor da mensagem. É por vezes uma comunicação que por pouco não consegue sequer transbordar do peito, e que comumente se perde no vazio. Parece uma necessidade própria do lamento a retomada da problemática humana, quase sempre inserida na dinâmica amorosa, trazendo à tona uma crescente frustração -- bem como a ênfase, dela decorrente, e o retorno ao ponto de partida; um retorno do sujeito de enunciação lírico sobre si mesmo; um revolver em seguida das próprias pegadas numa tentativa de acentuar a reivindicação -- expediente que o poeta francês frequentemente também utilizou.

No caso de Laforge, a carnadura do sujeito lírico, ao tangenciar temas dolorosos, encontra-se amiude protegida pela carapaça da retórica, que inibe o discurso solipsista, introduzindo em seu lugar uma sensibilidade reificada, difusa em toda a extensão da palavra poética, e ao mesmo tempo carente em cada segmento menor. É a fórmula que Laforge desenvolveu e como mestre dominou para fugir ao pieguismo e ao transbordamento lírico, assim adulterando, também, o caráter elegíaco do lamento. Associados a tudo isso, a moeda do humor, que resgata por vezes um olhar desarmado sobre as coisas (cuja outra face, quando se lança a moeda no ar, é o sentimento de desajuste de quem se vê excluído e quer ser notado), e o riso; o motejo desapiedado, ou convulsivo, que banaliza o infortúnio, acentua a rebeldia e a discrepância -- e a ironia, que preside os instantes em que o sujeito lírico laforgeano se posta ao lado de si mesmo, alterizando-se, e diz coisas, as quais, ele sabe bem, o mundo banal não dará ouvidos.

O riso laforgeano é um riso apalhado, um meio de disfarce que estilhaça hierarquias quer do discurso lírico, quer dos referentes sociais ou de classe. É uma proposta de

---

<sup>108</sup>LAFORGUE, Jules -- "Complaintes des voix sous le figuier boudhique". Em sua: *op. cit.*, p. 57.

reavaliação do mito do poeta. O poema abaixo ilustra um pouco o modo como o poeta francês emprega o humor, a ironia e revela alguns aspectos nucleares de sua poética.

Ah! a bela Lua<sup>109</sup> cheia,  
Gorda como uma fortuna!

O toque de recolher ao longe soa,  
Um passante, senhor adjunto;

Um cravo toca defronte,  
Um gato atravessa a praça:

A província que dormita!  
Martelando um último acorde,

O piano cerra sua janela,  
Que horas devem ser?

Calma Lua, que exílio!  
Pode-se dizer: assim seja?

Lua, ó diletante Lua<sup>110</sup>,  
Comum a todos os climas,

[...]

Lua feliz, assim tu vês  
Àquela hora, o cortejo

De sua viagem de núpcias!  
Partiram para a Escócia<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup>Em maiúscula no original.

<sup>110</sup>Esse diletantismo emprestado à lua é postura filosófica vanguardista típica dos anos de 1880, cuja paternidade Bourget se auto-atribui.

<sup>111</sup>Segundo consta, alusão do autor a certa amiga, uma dama de honra da imperatriz

Que armadilha, se, neste inverno,  
Ela levasse a sério meus versos!

Lua, vagabunda Lua,  
Compatibilizamos interesses e conduta?

Ó ricas noites! eu me suicido,  
A província no meu coração!

E a Lua, boa velha,  
De algodão nas orelhas.<sup>112</sup>

Ao longo do poema, a Lua é "bela", "cheia" e "gorda", depois "calma", depois "diletante", depois "vagabunda", depois "boa velha". Alguém a vê feliz; não é o poeta, mas a nubente. Num primeiro momento ela tem qualidades positivas (mesmo sua gordura é bem vista, porque associada à fortuna), ao término do poema, a Lua após experimentar o diletantismo é apenas vagabunda e velha. Mesmo quando ainda calma, já evoca sentimentos desagradáveis, como o exílio. Mesmo quando bela, não consegue ser bucólica, porque um burocrático senhor adjunto caminha debaixo dela ao toque de recolher e sua presença já é uma crítica social velada. A calmaria da província, que parece se refletir na Lua, contaminando-a, devolve uma luz que gera um estado de angústia em que se afigura o sentimento de exílio do sujeito lírico -- ou ao menos um certo sentir de uma de suas múltiplas e instáveis vozes ou entonações.

---

Augusta, que de fato viajou para a Escócia em núpcias.

<sup>112</sup>No original: "Ah! la belle pleine Lune, / Grosse comme une fortune! // La retraite sonne au loin, / Un passant, monsieur l'adjoint: // Un clavecin joue en face, / Un chat traverse la place: // La province qui s'endort! / Plaquant un dernier accord, // Le piano clôt sa fenêtre, / Quelle heure peut-il bien être? // Calme Lune, quel exil! / Faut-il dire: ainsi soit-il? // Lune, ô diletante Lune, à tous les climats commune, // [...] // Lune heureuse! ainsi tu vois, / À cette heure, le convoi // De son voyage de noce! / Ils sont partis pur l'Écosse. // Quel panneau, si, cet hiver, / elle eût pris au mot mes vers! // Lune, vagabonde Lune, / Faisons cause et moeurs communes? // Ô riches nuits! je me meurs, / La province dans le coeur! // Et la lune a, bonne vieille, / Du coton dans les oreilles". Cf. LAFORGUE, Jules -- "Complainte de la Lune en province". Em sua: *op. cit.*, p. 77-8.

Neste ponto é fundamental observar que essas alterações bruscas de tom e de sentimento, essas mudanças de perspectiva tão radicais, como se a enunciação lírica passasse sub-repticiamente de um emissor a outro, fazem parte de uma estratégia que Laforgue adota em seu projeto de despersonalização e disfarce.

Insistamos sobre o sintagma "província" em outro passo, justamente onde ocupa, com sua significação vasta, o coração do sujeito lírico, por intermédio e pelo concurso de suas "ricas noites". A essa altura, é o suicida que fala, e o faz como um marginal a tudo isso, cuja vida não comporta ricas noites, ou o enlevo de guardar na memória uma província de belas lembranças sentimentais. Mas é igualmente o sentimento de quem se dá conta de sua própria exclusão, procurando através da ironia algum alívio.

Em outro diapasão tange o sujeito de enunciação que imaginou a noiva (de outro) lendo seus poemas ("que armadilha"), e sua imaginação vem acompanhada de sarcasmo, mas também de autocomiseração, quase como se o contato físico com o objeto poético pudesse resultar em um comportamento, por parte da mulher recém-casada, não sancionado pela sociedade. E nesse caso a armadilha (entendida aqui quer como a oportunidade de leitura, quer também como a matéria dos versos) sugere a existência de uma rejeição social do poeta e de sua poesia.

No que diz respeito ao humor, Laforgue lida com ele de maneira diferenciada ao longo do poema. No início, à altura do primeiro dístico, o verso se injeta de um humor fanfarrão, depois sibilino (como no terceiro dístico), e discretamente familiar (como no quinto dístico). Esse humor dilui-se, reaparecendo mesclado a uma ironia dominante, no último dístico do poema.

O humor, a ironia, a autocompaixão, o escárnio, a crítica, o ponto de vista, o lugar no hipotético espaço projetado, o tempo -- tudo é extremamente fugaz, descozido, fraturado. Nenhum sentimento, ou ponto de vista, persiste o tempo suficiente na enunciação lírica laforgueana para que se identifique com segurança o sujeito que o diz sentindo. O mesmo vale para todos os demais estratos do campo escritural. Não há, na *bricolage* de Laforgue, oxigênio suficiente para o sujeito solipsista respirar.

Acrescente-se ainda que, em socorro da postura contrária ao solipsismo, acima aludida, surgem na escritura laforgueana inúmeras personagens, que por vezes são sujeitos de enunciação, por vezes objeto do enunciado, como Lord Pierrot, o Cavaleiro-Errante, o Sábio de Paris, o Anjo incurável.

O Vento, O Tempo e o Espaço são personificados, como a Lua, acima. Outras personagens legendárias ou mitológicas comparecem na obra de Laforgue, como Pan, Antígona, Prometeu, Eva, Nero, Don Quixote e tantas outras.

A lista é farta, e ao redor de cada uma delas se estabelecem relações analógicas. Tais relações formam um tecido de referências e significações que escamoteia qualquer tentativa

quer de isolar uma personagem central com base apenas na enunciação poética, quer de traçar o sujeito lírico. Tal fato ocorre sobretudo em virtude do jogo dramático -- jogo de máscaras, como num baile carnavalesco --, que perpassa versos e poemas, inter-relacionando fragmentos de enunciados e transformando essa rede analógica em um experimento cósmico-escritural.

Os versos de Laforgue são um convite urgente para pensarmos o turbilhão da vida, com todas as suas impossibilidades; são uma convocação para que avaliemos criticamente o *status quo*, e por conseguinte sua leitura pode não ser reconfortadora, porque não tranquiliza ou mitiga. Infelizmente, adentrar mais a fundo a poética do poeta francês não é o propósito deste trabalho.

Ficarão também em suspenso nossos comentários sobre os aspectos da obra de Laforgue mais determinantes para o desenvolvimento da estética órfica, pois não é ainda chegado o momento para isso. Duas qualificações, 'metafísica' e 'empírica', assinaladas aqui de passagem, e atribuídas à obra do poeta francês, merecem não ser esquecidas. O exame do sentido dessas expressões, respectivamente no âmbito da poesia europeia e no campo da filosofia e da psicologia deverá nos conduzir na direção aqui pretendida.

Nosso primeiro passo é compreender o que vem a ser a poesia metafísica<sup>113</sup>. Antes porém é preciso apartar o leitor do caminho que eventualmente o conduza a Andronico de Rodes, que denominou metafísicos os tratados aristotélicos que sucediam a física, bem como é necessário, ao menos por ora, deixar de refletir sobre os fundamentos dos sistemas metafísicos modernos.

Esse termo, no âmbito da poesia, foi inicialmente utilizado por Dryden em "A discourse concerning the original and progress of satire" (datado de 1693) e depois por Johnson no ensaio intitulado "Life of Cowley", em 1779, quando denominou metafísicos a uma raça (*sic*) de poetas surgidos na Inglaterra no início do século XVII.

Mais tarde, Saintsbury resgata os primeiros trabalhos de Henri King, Thomas Stanley, Edward Benlowes e William Chamberlayne em sua obra *Minor poets of the Caroline Period*, vinda a lume no início do século XX<sup>114</sup>. Em 1921, Herbert Grierson publica *Metaphysical lyrics and poems of the seventeenth century: Donne to Butler*, abarcando em uma coletânea, além dos poetas mencionados no título da obra, nomes como Crashaw, Marvell, Townshend, Lord Herbert, John Cleveland, Benlowes, ao lado de dezenas de

---

<sup>113</sup>Sugerimos ao leitor que compulse também o ensaio intitulado "Eliot, Pessoa e a tradição da poesia metafísica", incluído em nossa *op. cit.*, p. 87-183.

<sup>114</sup>SAINTSBURY, George -- *Minor poets of the Caroline Period*. General introduction. Oxford, Clarendon Press, 1905, 1906 e 1921, respectivamente v 1, 2 e 3.

outros nomes que despontaram nesse período<sup>115</sup>. Em seu trabalho, Grierson define a poesia metafísica como aquela "inspirada por uma concepção filosófica do universo e pelo papel assumido pelo espírito humano no grande drama da existência"<sup>116</sup>. Seus temas, norteados, entre outros, pelas investigações de Aquino e pela visão de mundo de Espinoza, desenvolvem-se a partir de

simples experiências havidas na superfície da vida, tristeza e alegria, esperança e medo, a paz do campo, a azáfama e agitação das cidades, mas igualmente através de *atrevidas* concepções, e das mais profundas intuições, das mais sutis e *complexas* classificações e 'pronunciamentos da *razão*', *se* em tudo isso o poeta consegue incluir a *sensação*, fazendo desses temas experiências apaixonantes, comunicáveis em *vívida* e comovente *imagética*, em ricas e *variadas* harmonias<sup>117</sup> (itálicos nossos).

T. S. Eliot debruçou-se sobre a questão quase toda sua vida, em artigos como "Reflections on contemporary poetry" (1917), "John Dryden" (1921) "Andrew Marvell" (também do mesmo ano) e "Dante" (de 1929), e mormente em uma série de conferências realizadas em 1926 em Trinity College e em 1933, na The Johns Hopkins University.

Em linhas gerais, o poeta e conferencista naturalizado inglês defende a tese de que a poesia metafísica é um fenômeno cíclico que principia em Dante, no século XIII, ressurge no XVII com Donne, Marvell, King, Vaughan, Crashaw e outros; atinge o século XIX, com Baudelaire, Laforgue, Corbière e Rimbaud e aparece novamente no século XX, com ele próprio<sup>118</sup>. Tal ressurgimento não significa, de modo algum, a repetição de um modelo ou gabarito poético. A cada reaparecimento, a poesia metafísica adapta-se ao novo tempo, perseguindo uma trajetória crescente de desintegração do intelecto; é, com Dante, diversa da praticada por Donne. Mesmo seus discípulos e seguidores não fazem idêntico uso dela. Diferentemente se renova com o contributo de Laforgue; e é distinta em Blaise Cendrars e

---

<sup>115</sup>GRIERSON, Herbert -- *Metaphysical lyrics and poems of the seventeenth century*. Donne to Butler. Selected and edited, with an essay, by Herbert J. C. Grierson. Oxford, Clarendon Press, 1921. O texto compulsado é uma reimpressão dessa primeira edição, datada de 1928.

<sup>116</sup>GRIERSON, Herbert -- "Introduction". Em sua: *op. cit.*, p. XIII.

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. XIII.

<sup>118</sup>Cf. ELIOT, T. S. -- *The varieties of metaphysical poetry*. Edited and introduced by Ronald Schuchard. San Diego, A Harvest Book, 1996. (First Harvest edition). *Passim*.

Eliot, ou James Joyce.

O que vem a ser a poesia metafísica? Na concepção de Saintsbury os poetas metafísicos são aqueles que procuram algo além ou adiante da natureza, como refinamentos do pensamento ou da emoção<sup>119</sup>. A definição é vaga, instável, como instável é o próprio território que delimita a presença da poesia metafísica através dos tempos.

De pronto, e antes de mais nada, é preciso descartar qualquer relação entre a poesia denominada filosófica, que designa a produção de poetas que se ocuparam com exprimir em seus versos um sistema de ideias a serviço de uma concepção do universo, ou da moral - e a chamada poesia metafísica.

Os poetas metafísicos não tinham como propósito elucidar ou refletir sobre filosofia, a despeito da evidente unidade da obra de Dante, do ângulo filosófico e religioso. Com efeito, a poesia filosófica tem lugar quando o poeta manipula em seu trabalho um inteiro sistema filosófico. No caso de Dante, havia a filosofia de Aquino, não resta dúvida, mas o que o torna um poeta metafísico não é o fato de que Dante lidara com um sólido substrato filosófico em seu trabalho; em outros termos não é o fato de o poeta florentino haver nutrido uma espécie de paixão pela filosofia, que o torna metafísico, mas sim o fato de haver realizado uma transformação na maneira de se expressar e viver a paixão humana *por intermédio* da filosofia.

Outro aspecto que parece nortear o poeta metafísico em todas as épocas é o desenvolvido misticismo de seu trabalho, que em Dante se apoia em Richard e Hugo de São Vito; Donne e seus discípulos em Ignácio, e Santa Teresa; e Laforgue em Hartmann e Schopenhauer. Evidencia-se de imediato que o misticismo do poeta metafísico não terá sempre o mesmo lastro, intensidade e direção. Nos três períodos mencionados, os séculos XIII, XVII e XIX, ocorrem diferenças em termos de espécie e grau no que diz respeito à penetração da sensibilidade pelo misticismo.

No século XII, como se sabe, passou a florescer um tipo de misticismo religioso derivado do sistema teológico de Tomás de Aquino, que por sua vez decorre de seu exame do pensamento de Aristóteles. Para Aquino, e isto é de fundamental importância para se fixar a partir de Dante o significado da poesia metafísica, a visão divina do encontro com Deus só poderia ser provocada *se o intelecto analítico estivesse presente* e tomasse parte<sup>120</sup>.

Donne estudou profundamente teologia, aprofundou-se em Belarmino, conhecia o

---

<sup>119</sup>Cf. *ibid.*, p. 252.

<sup>120</sup>Essa concepção, encontrada na geração dos pares de Dante, desapareceria no século XIV, com Eckhardt e seus seguidores, que entronariam nos altares da mente humana o Deus abissal.

pensamento de Lutero, Calvino, Melanchthon e Pedro, o Mártir; familiarizara-se com diversos comentadores da Igreja Romana, e "tinha a literatura controversa dos jesuítas na ponta de seus dedos"<sup>121</sup>. Eliot observa que "Donne é, em certo sentido, parte jesuíta e parte calvinista: atrevo-me a sugerir que um profundo exame das doutrinas de ambas as seitas [...] atire alguma luz sobre a mente de Donne"<sup>122</sup>.

O misticismo de Laforgue, é inútil repisar, está impregnado de Hartmann e Schopenhauer. Termos do agrado de ambos, como "nada", "absoluto", "inconsciente", perpassam sua obra, conquanto em Laforgue "exista uma contínua guerra" entre os sentimentos implicados pelas ideias de Schopenhauer, de tal sorte que o próprio schopenhauerismo acaba por entrar em colapso<sup>123</sup>. Quer concordemos com Eliot, quer não, é inimaginável pensar a obra laforgueana apartando do exame as mencionadas referências filosóficas do poeta francês.

A poesia metafísica do século XIX e do século XX, como observa Eliot, deriva "da crença no Bem e no Mal, e consiste em um consciente e deliberado contraste e perturbação da moral e do intelecto com o não-moral e não-intelectual"<sup>124</sup>.

A geração de Dante em muitos aspectos recolocou em termos novos a relação amorosa, e esse fato deriva muito provavelmente da capacidade de elevação mística e do substrato filosófico que a alimentou.

Senão vejamos: a mulher provençal era um objeto de desejo feito de carne, regra geral casada, e rodeada de pretendentes. Os amantes adúlteros eram fiéis entre si -- e o casamento não era de modo algum um ninho de amor. Para amar era preciso, como observou Remy de Gourmont, "ser casado e amar fora do casamento"<sup>125</sup>.

Ao contrário, a escola florentina modifica a concepção do amor e da moral. O amor adquire todos os caracteres "de um culto"<sup>126</sup>. O foco de atenção não é mais a mulher em sua integral carnadura, mas a beleza; a paixão da carne cede lugar à idealização amorosa; o poeta se compraz em enaltecer e reverenciar o intangível, porque abandonou o estreito e limitado projeto de tão-somente possuir.

Não nos enganemos, porém: se é comumente admitido que o *trecento* ocupou-se mais da

---

<sup>121</sup>Cf. *ibid.*, p. 258 *et passim*.

<sup>122</sup>Cf. *ibid.*, p. 149.

<sup>123</sup>Cf. *ibid.*, p. 216.

<sup>124</sup>Cf. *ibid.*, p. 211.

<sup>125</sup>Cf. GOURMONT *apud* ELIOT, T. S. -- *Op. cit.*, p. 253.

<sup>126</sup>Cf. *ibid.*, p. 254.

contemplação do objeto amado do que dos sentimentos e sensações oriundos dessa união, o que deixou registrado foram os sentimentos e sensações *daquele que contempla* o amado. Não será isso um passo além?

Nos melhores versos eróticos (*sic*) de Dante, Guinizelli, Cavalcanti e Cino, como muito oportunamente observou Eliot, não se encontra nada em termos de simples galanteio, ou descritividade objetual; nenhuma tentativa de exprimir emoções e sensações por elas mesmas, mas apenas uma tentativa de sugerir beleza e dignidade do objeto contemplado pela afirmação do efeito daquela beleza e dignidade sobre o amante em estado contemplativo<sup>127</sup>. "Quem faz na claridade o ar tremer?" ("Che fa di clarità l'aer tremare!"), indaga o sujeito lírico em um soneto de Cavalcanti<sup>128</sup>.

O Amor no *trecento* é um objeto a ser compreendido com o concurso dos sentidos, mas *sobretudo* do intelecto, não o intelecto frio e calculista, mas por uma *razão sensível*, sistemática, incansável, que se impõe a tarefa de estabelecer os limites do que seja o Amor, ao mesmo tempo em que amplia e distende seus múltiplos significados, com uma provocativa e inigualável elegância e equilíbrio, para os quais concorrem uma poderosa e treinada imaginação e uma especial sensibilidade para sentir e avaliar:

Pediu-me uma Senhora  
fale agora  
Dum acidente  
geralmente  
forte  
E de tal porte  
que é chamado Amor  
Quem ora o nega  
prove-o novamente  
Mas um presente  
entendedor requeiro  
Nem espero  
de um baixo coração  
CONHECIMENTO aberto a esta razão

---

<sup>127</sup>Cf. *ibid.*, p. 107-8.

<sup>128</sup>CAVALCANTI, Guido, *apud* ELIOT, T. S. -- *Op. cit.*, p. 107. No original, Eliot transcreveu erradamente o verso, segundo o editor Schuchard.. Aqui o trecho se imprime tal como coletado pelo editor. Cf. nota de rodapé da mesma página.



avaliar pela leitura do poema acima; o *seicento*, em contrapartida, promoveu uma clara afirmação da desordem intelectual, que iria se intensificar cada vez mais, dando lugar mais tarde a uma degeneração do ouvido, a uma desintegração do intelecto e a uma separação entre som, imagem e pensamento. O século XVII dissociou o intelecto e as emoções; a dissociação do som e do sentido do verso resultou em uma crueza versificatória que chegou a nossos dias<sup>131</sup>.

Enquanto no século de Donne o substrato intelectual caótico promoveu um *compromisso* com a carne, mais do que uma *aceitação* dela, e por conseguinte uma contração do campo de experiência, a vivência amorosa, traduzida em *Vita Nuova*, de Dante, apontou para o caminho da transformação das emoções da adolescência, ao invés de delas se descartar, amplificando esse mesmo campo de experiência<sup>132</sup>, como ilustram os versos abaixo.

Um anjo clama na razão divina,  
E diz: 'Senhor, entende-se, no mundo,  
Que seja maravilha o que provém  
De uma alma tal que até no céu resplende'.  
[...]

Minha amada deseja-se no céu:  
quero, pois, que saibais sua virtude.  
Quem queira gentil dama parecer,  
Com ela à rua vá, que, quando passa,  
Coloca Amor em peito vil um gelo,  
Pelo qual todo sentimento morre;  
E quem à vista sua resistisse  
Se tornaria nobre ou morreria.  
[...]

Dela pergunta Amor: 'Coisa mortal,  
Como ser pode tão ornada e pura!'  
E, após a contemplar, jura consigo  
Que Deus fazer entenda maravilha.

---

organização intelectual e emocional. Cf. ELIOT, T. S., *op. cit.*, p. 228.

<sup>131</sup>Cf. *Ibid.*, p. 174-6.

<sup>132</sup>Cf. *Ibid.* p. 119-20.

Tem ela a cor das perlas, como assenta  
 À mulher, e não fora de medida:  
 Ela é quanto bem pode a natureza:  
 Por seu exemplo o belo se avalia.  
 [...] <sup>133</sup>

A principal característica da poesia metafísica é a de lograr elevar o sentimento a regiões comumente alcançadas por intermédio do pensamento abstrato; e de transportar o pensamento para esferas do sentir. Em outros termos, o que é ordinariamente apreensível apenas pelo pensamento torna-se, na poética metafísica, sensação e o que é sensação, sentimento, transforma-se em pensamento sem deixar de ser sentimento, sensação.

A poesia metafísica é capaz de fornecer o equivalente emocional do pensamento sem deixar de ser emoção; emoção e pensamento fundem-se sem que permaneçam indistintos, uma vez que sua fusão não dissipa, dissimula ou elide nenhum dos termos, nem escamoteia nenhum deles. Quando intelecto e emoção se estimulam mutuamente ao redor do objeto poético, a imagética intensifica-se. Os significados são distorcidos, semelhanças inesperadas são impostas sempre com a finalidade de produzir um prazer deliberado. Não é propriamente no âmbito vocabular que tudo isso ocorre, mas, como bem salienta Eliot, na maneira de frear o fluxo natural de uma ideia, retardando o desdobrar do pensamento de modo a extrair dele cada grama de emoção suspensa <sup>134</sup>. Como no pequeno trecho do poema abaixo:

Indago, com minha boa-fé, o que tu, e eu  
 Fizemos, até nos amarmos? Não éramos nós desmamados então?  
 Embora sugássemos os prazeres do campo, infantilmente?  
 Ou ressonávamos nós no covil dos sete dorminhocos?  
 Assim era: Mas tudo, quaisquer prazeres cogitados  
 Se alguma vez uma beleza eu vi,  
 Que desejasse, e tivesse, fora apenas um sonho de ti <sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> ALIGHIERI, Dante -- "Vida Nova". In: *Os pensadores*. Trad. bras., São Paulo, Abril, 1973 (v. 8), p. 167-8.

<sup>134</sup> Cf. ELIOT, T.S. -- *Op. cit.*, p. 85-6.

<sup>135</sup> DONNE, John -- "The Good-morrow". Em sua: *Poems and prose*. New York, Knopf, [1955], p. 13. No original: "I wonder by my troth, what thou, and I / Did, till we lov'd? were we not wean'd till then? / But suck'd on countrey pleasures, childishly? / Or

À imagética fortemente realçada pelo retardamento do fluxo da ideia, tão característica em Donne e presente em maior ou menor grau nos poetas metafísicos mais fortes, alia-se uma habilidade única em conferir ao pensamento "o máximo de valor tanto poético quanto dramático". Em outros termos, não tanto no âmbito do pensamento, mas no desenvolvimento dele é que reside a linhagem metafísica de Donne<sup>136</sup>.

Ainda no âmbito da imagética é preciso que se diga que o tratamento e as soluções, também aqui, variam de poeta para poeta e sobretudo de geração para geração. Em Dante, o uso de imagens obedece na maioria das vezes a um critério estrito de utilidade. Suas metáforas possuem uma necessidade racional, como observa Eliot<sup>137</sup>. Servem elas para fazer aflorar uma determinada e desejada experiência sensorial. Ao contrário, em Donne o objetivo se dispersa. O prazer é em parte alcançado pela incongruência. A "harmonia de dissonâncias"<sup>138</sup> --, decorrente de um desequilíbrio entre imagem e ideia, originada por seu turno de uma compulsão por uma destas, mais do que da descoberta de semelhanças entre ambas -- é o caminho mais dileto e mais em acordo com a necessidade de exprimir por meio da poesia a noção de um mundo carente de unidade.

Outro aspecto presente em Donne e nos metafísicos em geral é o método de abordagem que toma como ponto de partida o maior em direção ao menor, o central em direção ao periférico, construindo um percurso do passional para o reflexivo<sup>139</sup>.

A poesia metafísica contemporânea de Laforgue, e a que veio em seguida, adotou amiúde esse método, que se concilia com o dismantelamento da unidade poética na modernidade e com a crescente deterioração da fronteira entre o poético e o não-poético e, por consequência, com a superação das posturas e diretrizes românticas.

Mesmo em Donne, o impulso amoroso, passional, é frequentemente rompido, dando lugar a um anticlímax de argumentação, quando não a um exercício de cinismo bem ao gosto laforgueano. Entende Eliot que a literatura da desilusão é a literatura da imaturidade, e que nesse sentido Dante "é mais um homem do mundo do que Donne"<sup>140</sup>. Provavelmente

---

snorted we in the seaven sleepers den? / T'was so: But this, all pleasures fancies bee / If ever any beauty I did see, / Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee". Eliot transcreveu o mesmo trecho do poema, modernizando-o, mas deixa passar uma gralha (no quinto verso, "*fancies be*." por "*fancies bee*". Cf. ELIOT, T. S., *op. cit.*, p. 85.

<sup>136</sup>Cf. *ibid.*, p. 87.

<sup>137</sup>Cf. *ibid.*, p. 121.

<sup>138</sup>Cf. *ibid.*, p. 120.

<sup>139</sup>Cf. *ibid.*, p. 126.

<sup>140</sup>Cf. *ibid.*, p. 128.

a afirmativa é muito verdadeira em sua última parte, mas não pelo motivo alegado por ele. Por certo, nem todos concordariam com Eliot quando lança a pecha de imaturo sobre o poeta que desprovido de um modelo redutor que iniba as angústias próprias ao espírito de sua época testemunha o esboroamento do mundo circundante, em termos filosóficos, éticos ou morais. "The waste land", do próprio Eliot, é prova de que uma mente poética pode perfeitamente se ocupar do esfacelamento do mundo e do sentimento de desilusão com semelhante constatação sem atestar imaturidade. Usar intensamente os materiais disponíveis é um traço da modernidade, como o próprio Eliot afirmou em certa passagem<sup>141</sup>, e com certeza a perplexidade não é um sentimento que o poeta deva descartar sem certo empobrecimento espiritual.

Continuemos.

O conceptismo, que prevaleceu no barroco, foi providencial para o desenvolvimento da poesia metafísica do século XVII, mas é necessário não confundir um e outro. No conceptismo, a mente, o intelecto, o raciocínio debruçam-se sobre a realidade e seus objetos, buscando apreender-lhes a essência. Nessa tarefa os sentidos são relegados a plano secundário e alijados ou ao menos neutralizados, de modo a não corromperem a atividade da lógica e do raciocínio. A poesia metafísica, como já se sabe, funde sentidos e intelecto, para revelar aspectos inesperados ou inalcançados pela mente solitária ou pelos sentidos desavisados. Contudo é inegável que a mente treinada no conceptismo e nos artificios de sua linguagem concisa e ordenada acaba por adquirir hábitos mentais que a habilitam à poesia metafísica<sup>142</sup>. É o que acontece por exemplo com Marvell e Herbert, ambos por vezes conceptistas, por vezes metafísicos -- sendo essa última característica resultante de uma prática mental, de um hábito no exercício de associação de ideias; de um treinamento conceptista, enfim.

Os recursos disponibilizados pelo conceptismo favoreceram imensamente o verso de Donne, propiciando, por exemplo, que o poeta alternasse com êxito sua atenção entre a ideia e o objeto; entre o objeto e a ideia por ele sugerida, de maneira densa, surpreendente, mas sem obscurecimento da compreensão, em um processo que é com certeza nuclear no âmbito da poesia metafísica, e ao qual Eliot denominou de "pensamento vagante"<sup>143</sup>. É de se reiterar, em acréscimo, que a dinâmica da poesia metafísica em Donne -- e em outros -- não nos oferece dois fluxos distintos, consecutivos, um de emoções, outro de conceitos; ou,

---

<sup>141</sup>Cf. ELIOT, T. S. -- "Ulysses, order and myth". Em sua: *Selected prose of T. S. Eliot. Edited with an introduction by Frank Kermode*. New York, Harcourt, Brace, [1988]. (The centenary edition: 1888-1988), *passim*.

<sup>142</sup>Cf. ELIOT, T. S. -- *Op. cit.*, p. 138.

<sup>143</sup>*Ibid.*, p. 147.

ainda, um de sentimentos, outro de pura verborragia, alternativamente ou em sequência no verso -- cumprindo um desígnio pendularmente retórico. Mais justo e adequado seria pensar em "caleidoscópio de sentimentos"<sup>144</sup>; ou em um fluxo unitário em que pensar e sentir estivessem fundidos, sendo o poema um 'objeto' feito dessas *intersecções* de pensar e sentir, ou de sentir e pensar.

A excessiva proximidade dos elementos tradutores do sentir e delatores do pensar favorece outras características do verso metafísico, que são a concentração, a compressão, a demolição de compartimentos e a eliminação de hierarquias. Nessa trilha, humor e seriedade fundem-se também, como faces da mesma moeda, como frequentemente se pode denunciar em Donne, ou partilham do mesmo momento enunciativo, com em Laforgue. Ao lado da concentração<sup>145</sup>, a ampliação é outra característica da poesia metafísica. Tomando-se por exemplo um conjunto de imagens combinadas, seu efeito final não será a soma dos estímulos intermediários, mas uma derivação; uma ampliação -- de tal sorte que se pode constatar que a sugestão terminal, aquela que permanece como um persistente eco, após a fruição do enunciado poético, não se fez notar em nenhuma das imagens apresentadas, isoladamente, mas é, ainda assim, um resultado da matemática poética que as adicionou.

Os versos iniciais de um conhecido poema de Donne parecem ser o epítome do que temos falado nas últimas páginas. E, ainda, exemplificam bem um postulado implícito em toda poesia metafísica que é o de que "absolutamente nada seja inefável; e de que a mais rarefeita sensação pode ser exata e diligentemente expressa"<sup>146</sup>; inclusive a sugestão da total imobilidade. O mesmo vale para o mundo das ideias, o território do pensamento, uma vez que a poesia metafísica é intelectualizante e não se inibe com desafios e jogos mentais.

Onde, qual almofada sobre o leito,  
Se inchava fértil declive para acamar  
A inclinada cabeça da violeta,

---

<sup>144</sup>*Ibid.*, p. 148.

<sup>145</sup>Que comparece por exemplo neste solitário verso de Herbert: "Finalmente ouvi um roto ruído e risadas". Sendo que o qualificativo 'roto' designa sua procedência: o ruído fora produzido, adverte adiante o poema, por pessoas maltrapilhas, rotas, ladrões e assassinos. Tal qualificativo também dá a entender que o ruído é abusivo, escabroso, quase descontrolado. No original: "At length I heard a ragged noise and mirth". HERBERT, George, *apud* ELIOT, T. S. -- *Op. cit.*, p. 199. Esta frase, "ragged noise and mirth", fornece-nos, em quatro palavras, a descrição da cena que Herbert nos quer oferecer". *Ibid.*, p. 199.

<sup>146</sup>*Ibid.*, p. 200.

Nós nos sentamos, olhar contra olhar;  
 Nossas mãos firmemente cimentadas  
 No constante bálsamo que delas brotava;  
 Nossos olhares enlaçados, e tecendo  
 Os olhos em um duplo filamento,  
 De modo a enxertar nossas mãos como agora  
 Foi o meio de nos fazer um só,  
 E modelar nos nossos olhos as figuras  
 A nossa única procriação.  
 [...]

Como sepulcrais estátuais permanecemos  
 O tempo todo, em posição idêntica,  
 E nada dissemos, o dia todo.  
 [...]

Este êxtase torna incomplexo,  
 (Nós dissemos) e traduz o que amamos,  
 Vemos com isso, que não era sexo  
 O que vemos, não víamos o que se movia:  
 Mas como as muitas almas contêm  
 Uma variedade de coisas, não se sabe o quê,  
 Amor, essa mistura de almas mistura-se de novo,  
 E faz ambas uma só, com esta e aquela.  
 [...] <sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup>Cf. DONNE, John -- "The extasie". Em sua: *op. cit.*, p. 53-5. No original: "Where, like a pillow on a bed, / A Pregnant banke swel'd up, to rest / The violets reclining head, / Sat we two, one anothers best; Our hands were firmly cimented / With a fast balme, which thence did spring, / Our eye-beames twisted, and did thred / Our eyes, upon one double string, / So to'entergraft our hands, as yet / Was all the meanes to make us one, And pictures in our eyes to get / Was all our propagation. [...] / Wee like sepulchrall statues lay, / All day, the same our postures were, / And wee said nothing, all the day. [...] / This Extasie doth unperplex / Wee see by this, it was not sexe / wee see, we saw not what did move: / But as all severall soules containe / Mixture of things, they know not what, / Love, these mixt soules, doth mixe againe, / And makes both one, each this and that. / [...]". Exemplo de como o poeta buscava superar a dicotomia entre carne e espírito, esse poema -- de amor contemplativo, mas não apenas, é, também, *ipso facto*, paradigma de como sua postura poética e moral buscava justificar e convalidar o amor carnal (uma vez que este é,

Durante o século XIX, com Laforgue, Corbière e inclusive no século XX, com Eliot e Joyce, verifica-se na poesia metafísica uma tendência à onipresença do ego, que parece ser um desdobramento do processo de desintegração do intelecto<sup>148</sup>, que teve início bem antes.

Também a reboque da desintegração do intelecto, parece estar uma característica que, já marcante na poesia do século XVII, tende a intensificar-se mais tarde, que é a apropriação no discurso poético de coisas díspares, dissimilares. Em um mundo distinto daquele de Dante -- em que o espírito humano alcançou enorme completeza, intensidade, alcance e disparidade --, a dissimilaridade foi um recurso adotado a partir do século XVII para articular uma cadeia de pensamentos disparatados, sobre o novelo estirado do sentir -- para assim capturar o trabalho da mente e das emoções em um mundo menos harmônico, desprovido de uma interpretação dominante<sup>149</sup>.

Um poema em prosa de Laforgue, parcialmente impresso adiante, registra a presença da dissimilaridade, bem como o processo de desintegração do intelecto laforgueano, ambos procedimentos atinentes ao estilo metafísico.

#### GRANDE LAMENTO da Cidade de Paris

Prosa branca

Boa gente que me escuta, isto é Paris, Charenton inclusive. Casa fundada em ... para alugar. Medalhas em todas as exposições e menções. Arrendamento imortal. Depósito no atacado e no varejo de felicidades sob encomenda. Fornecedores franqueados com um

---

em seu entendimento, *rota obrigatória* para a realização, no plano espiritual, de uma *integração* de almas).

<sup>148</sup>"Até onde sei, essa desintegração significa simplesmente uma deterioração progressiva da poesia, em um aspecto ou outro, desde o décimo-terceiro século. Se eu estiver certo acerca da poesia, essa deterioração é provavelmente um dos aspectos de uma deterioração geral". ELIOT, T. S. --- *Op. cit.*, p. 227.

<sup>149</sup>Com efeito, a teoria da poesia metafísica de Eliot "implica [também] em uma teoria da história das crenças, na qual o século XIII, o século XVII e o século XIX, todos ocupam seu lugar no (...) processo de desintegração". *Ibid.*, p. 220.

montão de majestade. Casa recomendada. Previnem a queda dos cabelos. Em loterias! Enviadas ao interior. Nada de estação-morta. Assinaturas. Depósitos sem garantia da humanidade, aborrecimentos dos grandes como de praxe e de ocasião. Facilidades de pagamento, mas de dinheiro. Dinheiro, gente boa!

E cá se abastece, importação e exportação, através de vinte estações e alfândegas. Que tristes, sob a chuva, os trens de mercadorias! A vós, deuses, comércio de paramentos, mobiliário de igreja, decorados para batismos, o culto fica no terceiro, clientela inefável! Amor, a ti, casas de ouro dos internatos nas quais os cueiros e farrapos farão o papel de doces cartões com monogramas, complementos e enxovais para crianças, somente águas alcalinas reconstituíntes, ó clorose! joias de serralho, falbalás, bondes, espelhos de bolso, canções! E no lado oposto, que fazem aí? Trabalha-se, para que Paris se abasteça...

[...]

Mas a inextirpável elite, de onde? para onde? Casas de branco: pompas volupciais [sic]<sup>150</sup>; funerárias: esplanadas [sic], rancores *à la carte*. [...] E a chuva! três esfregões diante de uma claraboia de mansarda. Um cão ladra para um balão no alto. [...] Como as vinte-e-quatro horas passam depressa para a discreta elite!...

Mas os gritos públicos recomeçam. Aviso importante! O Amortizável declinou, fecha o Panamá. Leilões, peritos. [...] Ainda gritos! Único depósito! Ceias pela centésima parte! Máquinas cilíndricas Marinoni! Tudo garantido, tudo por nada! [...]

Meses, anos, calendários de segunda mão. E o outono se grandenluta [sic] no bosque de Boulogne, o inverno gela os guisados dos pobres nos pratos sem pintura de flores. Maio purga, a canícula sobre a frívola brisa das praias descora as custosas toaletes. Depois, como nós existimos na existência em que se paga à vista, preparam esses senhores cortesões Pompas Fúnebres, autópsias e cortejos saudados sob o velho Monotopázio [sic] do sol. E a história prossegue sempre adestrando, rasurando essas Mesas crivadas de lastimosos *idem* - - ó Falência, vá com qualquer! ó Falência, vá com qualquer...<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup>Como em outras passagens desse lamento -- e de sua obra --, Laforgue cria uma nova palavra, no caso fruto da contração entre 'volúpia' e 'nupcial'. Suas *mots-valise* são uma espécie de dessacralização do signo poético -- e, sob o ponto de vista da prática social, um meio de protestar contra o *status* da língua e sua subserviência aos ditames do costume e da ordem. São, pois, também, um repelão nos referentes culturais em cujo âmbito a prática poética tem lugar.

<sup>151</sup>No original, comparece como título: "GRANDE COMPLAINTE de la Ville de Paris -- Prose Blanche". O trecho acima traduzido corresponde ao que segue: "Bonne gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris. Maison fondée en ... à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de

Pressente-se acima uma espécie de canto de cisne da palavra poética, ou, por outra, a presença de um cadáver de linguagem autopsiado, já destituído de seus traços anatômicos prováveis, e em que os órgãos internos se encontram desprovidos de suas características básicas. Nesse ambiente de derrocada das fronteiras funcionais do corpo poético, o sujeito de enunciação lírico perde também os contornos e as balizas a que o leitor está habituado. O *eu* do poema não é mais um jorro vocal brotando de uma mina de energia poética, mas se encontra plasmado a tudo e a nada. Uma algaravia perpassa o poema sem que se saiba com segurança se foi o *eu* do poema que se manifestou, ou se o poema se tornou um espaço sonoro para registros alheios, como uma praça pública por onde sons escoam

---

bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés. Maison recommandée. Prévient la chute des cheveux. En loteries! Envoie en province. Pas de morte-saison. Abonnements. Dépôt, sans garantie de l'humanité, des ennuis les plus comme il faut et d'occasion. Facilités de paiement, mais de l'argent. De l'argent, bonne gens!

Et ça se ravitaille, import et export, par vingt gares et douanes. Que tristes, sous la pluie, les trains de marchandise! À vous, dieux, chasublerie, ameublements d'église, dragées pour baptêmes, le culte est au troisième, clientèle ineffable! Amour, à toi, des maisons d'or aux hospices dont les langes et les loques feront le papier des billets doux à monogrammes, trousseaux et layettes, seules eaux alcalines reconstituantes, ô chlorose! bijoux de sérail, falbalas, tramways, miroirs de poches, romances! Et à l'antipode, qu'y fait-on? Ça travaille, pour que Paris se ravitaille...

[...]

Mais l'inextirpable élite, d'où? pour où? Maisons de blanc: pompes voluptueuses; maisons de deuil, spleenosités, rancœurs à la carte [...] Et la pluie! trois torchons à une claire-voie de mansarde. Un chien aboie à un ballon là-haut. [...] Que les vingt-quatre heures vont vite à la discrète élite!...

Mais ces cris publics reprennent. Avis important! l'Amortissable a fléchi, ferme le Panama. Enchères, experts.[...] Encore des cris! Seul dépôt soupers de centième! Machines cylindriques Marinoni! Tout garanti, tout pour rien! [...]

Des mois, les ans, calendriers d'occasion. Et l'automne s'engrandeille au bois de Boulogne, l'hiver gèle les fricots de pauvres aux assiettes sans fleurs peintes. Mai purge, la canicule aux brise frivoles de plages fane les toilettes coûteuses. Puis, comme nous existons dans l'existence où l'on paie comptant, s'ammènent ces messieurs courtois des Pompes Funèbres, autopsies et convois salués sous la vieille Monotopaze du soleil. Et l'histoire va toujours dressant, raturant ses Tables criblées de piteux idem, -- ô Bilan, va quelconque!, ô Bilan, va quelconque..." Cf. LAFORGUE, Jules -- "Grande complainte de la ville de Paris". Em sua: *op. cit.*, p. 135-7.

simultaneamente, provenientes de diversas origens, inclusive da voz perdida, solitária, do sujeito lírico do poema -- poema esse que, por força disso, já não parece mais ser a expressão de um *eu* poético.

No entanto, ainda o é. O *eu* laforgueano está em todo lugar do poema, contrai-se, dilata-se, alteriza-se, anula-se, disfarça-se, conforme o caso, mas está lá. Adota uma aparência de mero condutor das vozes anônimas da realidade pressentida, como também assume a expressão crítica do que testemunha, e poreja sutis indícios de que algo sente para que a palavra exista como sua manifestação; igualmente, é tão impessoal quanto um tipógrafo, ironiza a eloquência do que se manifesta com alarde, evoca a passagem do tempo, o câmbio das estações, o clima; marca-os com o ferro em brasa de uma voz a que o momento não autoriza alçar à escala da franca dor pessoal. Mas ela está ali, por toda parte, inclusive na quase impossibilidade de identificação do sofrimento individual do sujeito lírico, inclusive quando parece haver silenciado.

O poeta metafísico, e Laforgue é um exemplo disso, não deixa de lidar com o que se poderia denominar de sentimentos pessoais (que nada têm a ver com os sentimentos originados na trajetória de vida da pessoa civil do poeta, mas que são aqueles sentimentos expressos no poema, identificados com o sujeito lírico), porém trata-os como se fossem de outrem. Pode-se dizer nesse sentido que o poeta metafísico, quer por via desse expediente, quer pelo concurso febril e determinante do intelecto sobre a sensibilidade, adota como norma a estratégia da despersonalização.

No que se refere à temática e ao modo de tratá-la, como se verifica no poema acima, não há limites. Tudo pode ser arrolado como expressão poética -- e esta é mais uma característica persistente da poesia metafísica: o alcance, a amplitude de seu domínio sobre a realidade adjacente (ou não) --, e tal desenvolvimento pode ter lugar sem uma razoável preparação, ou evidente seleção e triagem. Os sentidos treinados do poeta metafísico -- sobretudo de Laforgue -- coletam tudo o que há para ser coletado, operando como um voraz comprador em visita a um bricabraque em que emoções, memória, impressões e registros sonoros de várias fontes são mercadorias igualmente atraentes e necessárias.

Um exame do percurso da poesia metafísica depois do século XVII, até o XIX, confirmará um recrudescimento dessa postura acima relatada, resultante que é, também, da crescente desintegração do intelecto.

A enunciação metafísica de Laforgue reconhece, além do mais, a absoluta contiguidade e vizinhança de coisas, pensamentos e sentimentos, por mais disparatados (como em um bricabraque); tudo está à mão, porque nada mais -- por paradoxal que pareça -- é exclusivo, compartimentado. Tudo pode ser utilizado, reutilizado. O brado do cauteleiro intercepta uma reflexão sobre a vida comercial, que intercepta uma reflexão sobre a sociedade, o dinheiro e o homem, a morte e as estações.

A crise persistente e inamovível que se estabelece no 'lugar' do poema, como em Laforgue se viu -- com a adicional apropriação do prosaico --, como também no âmbito da voz que dita a expressão poética, são os frutos mais febris e generosos dessa dissociação intelectual, no século em que o poeta francês nasceu e morreu.

É forçoso neste ponto deixar por instantes a seara da poesia e adentrar o terreno da psicologia e da filosofia, para levarmos esta investigação sobre as raízes menos evidentes do Orpheu a bom termo. É pois o momento de entendermos mais profundamente o sentido do adjetivo empírico, como havíamos prometido páginas atrás.

Nove anos antes do falecimento de Laforgue, precisamente no início de 1878, Charles Sanders Peirce escreveu um artigo intitulado "Como tornar claras nossas ideias". Nele, após salientar que nossas crenças são em realidade regras de ação, afirmava que para desenvolver o significado de um pensamento, necessitamos apenas determinar que conduta ele está apto a provocar: este é seu único significado.

E o fato tangível na raiz de todas as nossas distinções de pensamento é que não existe nenhuma que seja tão sutil ao ponto de não resultar em alguma coisa que não seja senão uma diferença possível de prática. Para atingir uma clareza perfeita em nossos pensamentos em relação a um objeto, pois precisamos apenas considerar quais os efeitos cabíveis de natureza prática que o objeto pode envolver -- que sensações devemos esperar daí, que reações devemos preparar. Nossa concepção desses efeitos, seja imediata, seja remota, é, então, para nós, o todo de nossa concepção do objeto, na medida em que essa concepção tenha afinal uma significação positiva.

Esse é o princípio de Peirce, o princípio do pragmatismo<sup>152</sup>.

O princípio de Peirce permaneceu como que esquecido por mais de 20 anos, até que William James o expôs, em uma conferência sobre religião, na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), em 1898. Daí em diante, o pragmatismo passou a ser amplamente discutido.

"Não há nada de novo absolutamente no método pragmático", diz Peirce. Sócrates, Aristóteles, Locke, Berkeley e Hume "fizeram contribuições momentâneas à verdade por

---

<sup>152</sup>JAMES, William --"Pragmatismo". In: *Os pensadores*. Trad. bras., São Paulo, Abril, 1974. (v. XL), p. 10.

seu intermédio. Shadworth Hodgson insiste em que as realidades são somente *o que sabemos delas*" <sup>153</sup>(em itálico no original).

James adverte contudo que esses precursores do pragmatismo fizeram uso desse método de modo parcelar, fragmentário -- e que sua aplicação apenas teve lugar mais tarde, no século XX.

De acordo com o pragmatismo de James, palavras como "Deus", "matéria", "Razão" não podem ser tomadas como definitivas. "Tem-se que extrair de cada uma delas *"seu valor de compra prático, pô-las a trabalhar dentro da corrente de nossa experiência"* <sup>154</sup> (itálicos nossos).

Nesse sentido, o método preconizado pelo filósofo é mais um programa de trabalho do que uma solução e não propõe ou defende dogmas ou doutrinas. Concorde, contudo, com o nominalismo, com o utilitarismo e com o positivismo (no que este tem de recusa a soluções verbais e a abstrações metafísicas).

Em outras palavras, o método pragmático supõe uma determinada "atitude de orientação", que é a de *"olhar além das primeiras coisas, dos princípios, das 'categorias', das supostas necessidades; e de procurar pelas últimas coisas, frutos, consequências, fatos"* <sup>155</sup> (em itálico no original).

Como defenderam Schiller e Dewey, a verdade em nossas ideias significa a mesma coisa que em ciência. Significa que as ideias, acrescenta James, "tornam-se verdadeiras na medida em que nos ajudam a manter *relações* satisfatórias com outras partes de nossa experiência" <sup>156</sup>(itálico nosso).

Assim, uma dada opinião nova -- para certo indivíduo -- é verdadeira na proporção em que satisfaz seu desejo no sentido de assimilar essa nova experiência às

suas crenças em estoque [...]. A ideia nova que é mais verdadeira é a que perfaz de modo mais feliz sua função de satisfazer nossa dupla urgência. Faz-se verdadeira, classifica-se como verdadeira pela maneira como opera; enxerta-se, então, no velho corpo da verdade, que se desenvolve <sup>157</sup>.

Para Dewey e Schiller ser verdadeiro quer dizer cumprir essa função de união de partes

---

<sup>153</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>154</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>155</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>156</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>157</sup>*Ibid.*, p. 16.

prévias da experiência com partes mais novas<sup>158</sup>. Acolhendo essas concepções, James observa que "a verdade para nós [pragmatistas] é simplesmente um nome coletivo para *processos de verificação*"<sup>159</sup> (itálicos nossos). Entende James, também, que a verdade é uma propriedade de algumas de nossas ideias. Significa seu acordo, como a falsidade significa seu desacordo. Assim também entende o filósofo como ideias verdadeiras aquelas que assimilamos, corroboramos e verificamos -- e falsas aquelas em que isso não se dá<sup>160</sup>.

Em todas as instâncias o pragmatista está atrelado aos fatos e coisas concretas, o que não o impede de harmonizar os processos empíricos do pensamento com os reclamos da religião. James observa: "alguma espécie de deidade imanente ou panteísta operando *nas* coisas, de preferência a operar *por* sobre elas, é, de qualquer modo, a espécie recomendada para a nossa imaginação contemporânea" <sup>161</sup> (o segundo itálico é nosso). E isto é fácil de explicar: o pragmatista, amante dos fatos, rejeita a afirmação do Espírito Absoluto (que serve como um substituto para Deus) como sendo a pressuposição racional de todas as particularidades de fato, quaisquer que possam ser elas; entende o pragmatista, e não poderia ser de outra forma, que tal pressuposição é uma afirmação de indiferença para com os particulares do mundo. Ainda: o pragmatismo não alimenta preconceitos contra a teologia desde que suas ideias tenham algum valor para a vida concreta. E "*o quanto serão verdadeiras dependerá inteiramente de suas relações com as demais verdades, que têm, também, de ser reconhecidas*" <sup>162</sup> (em itálico no original).

De outra parte, o pragmatismo não faz objeções à abstração, desde que esta se encaminhe na direção dos particulares, produzindo conclusões e extraíndo verdades através

---

<sup>158</sup>Cf. *loc. cit.*

<sup>159</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>160</sup>Cf. JAMES, William -- "Prefácio do autor para *O significado da verdade*". In: *Os pensadores. Op. cit.*, p. 42. A questão do significado da verdade está no centro do embate entre os pragmatistas e seus opositores. A diferença, segundo James, é que quando os primeiros falam da verdade, discutem idéias e sua operacionalidade, ao passo que os antipragmatistas, quando falam da verdade, estão recorrendo a respeito dos objetos. Cf. *ibid.*, p. 43.

<sup>161</sup>*Id.* -- "*Pragmatismo*". In: *Os pensadores Op. cit.*, p. 18. James foi influenciado por Bardley, daí que o panteísmo que defende seja idealista. Para o filósofo inglês as relações entre as coisas não são meros acréscimos à essência destas, mas constituem sua própria essência. O idealismo de James é também objetivo, assim acatando que não há diferença essencial entre objeto e sujeito, já que ambos são uma forma na qual o todo se manifesta.

<sup>162</sup>*Ibid.*, p. 19.

disso. Como afirmou James, "o pragmatismo está disposto a tomar tudo [...] e a contar com as experiências mais pessoais", levando em conta "as experiências místicas, se tiverem consequências práticas". Assim, admitirá um Deus que habite o âmago do fato privado, se entender que esse é um lugar provável para encontrar a divindade.

Em suma, o pragmatismo "não tem quaisquer preconceitos, quaisquer dogmas obstrutivos [...]. É completamente maleável. Acolherá qualquer hipótese, considerará qualquer evidência"<sup>163</sup>.

Os conceitos exarados por William James acerca do método pragmático levaram-no ao desenvolvimento de uma outra doutrina filosófica, a que deu nome de empirismo radical. No prefácio de *O significado da verdade*, James afirmou:

o estabelecimento da teoria pragmática da verdade é um passo de primeira importância no sentido de fazer o empirismo radical prevalecer. O empirismo radical consiste primeiro em um postulado, a seguir em um enunciado de fato e, finalmente, numa conclusão generalizada.

O postulado é que as únicas coisas que são questionáveis entre filósofos são coisas definíveis em termos da experiência [...]

O enunciado de fato é que relações conjuntivas, assim como disjuntivas, entre coisas, são simplesmente matérias da experiência direta particular, nem mais nem menos, do que as próprias coisas o são.

A conclusão generalizada é que, portanto, as partes da experiência são relacionadas coerentemente pelas relações que são também partes da experiência<sup>164</sup>.

O racionalismo entende que nossa experiência é disjuntiva, descontínua, e que uma ação unificadora superior atua sobre tudo para que dessa forma o mundo exista. Confiam, ademais, os racionalistas, em que a relação entre um objeto e a ideia que busca apreendê-lo se estabelece fora da experiência temporal possível. No idealismo essa ação é desempenhada por uma espécie de testemunha absoluta, que relaciona as coisas entre si, lançando mão de categorias. Para o pragmatista, o universo dispensa a existência de uma sustentação trans-empírica; ao contrário, possui em si uma estrutura contínua e concatenada. *A verdade de uma ideia significa tão-somente suas operações, não o objeto da ideia*, ou algo em seu interior impossível de ser descrito.

---

<sup>163</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>164</sup>*Id.* -- "Prefácio do autor para *O significado da verdade*". In: *Os pensadores. Op. cit.*, p. 43-4.

James, também psicólogo, realizou um estudo da mente, no intuito de definir a consciência, o pensamento e seus atributos, bem como o papel e a importância das sensações.

A consciência, desde o dia em que nascemos, é de uma abundante multiplicidade de objetos e relações, e o que chamamos sensações simples são os resultados da atenção discriminativa, elevada frequentemente a um grau muito alto".<sup>165</sup>

Comumente existe o entendimento, em psicologia, de que as sensações são os fatos mentais mais simples do ser humano. William James rebate essa tese, que gera por sua vez uma outra atitude equivocada, que é a de que por entender as sensações dessa forma, a psicologia acaba por considerá-las em primeiro lugar, ao invés de atentar para o pensamento.

Pensamento, para James, é toda forma de consciência, qualquer que seja ela. O filósofo e psicólogo americano aponta as seguintes características do pensamento: todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal (onde estão fundados os estados de consciência com os quais lidamos), em cujo interior esse se encontra sempre mudando, já que é sensivelmente contínuo<sup>166</sup>. O pensamento, ainda, lida sempre com objetos que são independentes de si próprio, procedendo a escolhas e exclusões de partes desses objetos, também continuamente<sup>167</sup>.

Os únicos estados de consciência lidados por nós estão fundados nas consciências pessoais, nas mentes, nos egos, nos sujeitos (eu e você) particulares concretos.

Nesses termos, o ego pessoal, antes que o pensamento, poderia ser tratado como o dado imediato em psicologia. O fato consciente universal não é 'sentimentos e pensamentos existem', mas 'eu penso' e 'eu sinto'.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup>JAMES, William -- "O fluxo do pensamento [capítulo de Princípios de Psicologia]". In: *Os pensadores. Op. cit.*, p. 49.

<sup>166</sup>Mas o quê significa isso? Primeiro, que mesmo quando ocorre um intervalo temporal a consciência, ao término dele, sente como se o intervalo estivesse ligado à noção anterior a ele, como outra parte do mesmo ego; segundo, que as mudanças que têm lugar de um momento para outro na qualidade da consciência jamais são abruptas. Cf. *ibid.*, p. 58.

<sup>167</sup>Cf. *ibid.*, p. 49-50 *et passim*.

<sup>168</sup>*Ibid.*, p. 50.

Em estados anestésicos profundos, ou sob o estado de hipnose, foram detectados sentimentos e pensamentos ocultos; estes, fazem parte de egos pessoais secundários. Via de regra, esse egos, também frequentemente chamados de segunda personalidade, formam unidades conscientes, têm memórias contínuas e sua expressão tende para a personalidade dominante; e, via de regra, também, esses egos secundários são anormais e resultam, como entende Janet, de uma partição do ego completo<sup>169</sup>.

Certas respostas a estímulos, em catalépticos e histéricos, por exemplo, que eram no passado apontadas como meros reflexos fisiológicos, são na verdade escoltadas por sentimentos. Janet admite, ainda, que até mesmo pensamentos estúpidos tendem a desenvolver memória<sup>170</sup>, de tal sorte que todo pensamento, qualquer que seja o estado em que ele é gerado, propende a assumir a forma de consciência pessoal. Assim também, as expressões rudimentares, oriundas de transe, por exemplo, são o trabalho de uma parcela inferior da mente natural do sujeito, posta fora de controle<sup>171</sup>.

James denomina as *sensações* de estados de consciência duradouros de objetos simples, se intensos forem; *imagens*, se forem fracos; se os estados de consciência duradouros forem de objetos complexos, chama-os de '*perceptos*', quando intensos; '*conceitos*' ou '*pensamentos*', quando fracos. "Para as consciências rápidas temos somente aqueles nomes de 'estados transitivos' ou 'sentimentos de relações'"<sup>172</sup>.

---

<sup>169</sup>Janet examinando uma paciente sonâmbula anestésica, de nome Lucie, constatou que quando sua atenção era absorvida por uma conversação com outrem, sua mão anestésica ouvia e respondia a questões, como a seguir: 'Você ouve?' perguntou-lhe Janet. 'Não', respondeu ela. 'Mas para responder você deve ouvir.' 'Sim, é quase isso.' 'Então como você consegue?' indaga Janet. 'Eu não sei.' 'Deve existir alguém que me ouve', insiste ele. 'Sim.' 'Quem?' 'Outra pessoa que não Lucie', ela respondeu. 'Ah! outra pessoa. Podemos saber seu nome?' 'Não', ela disse. 'Sim, será mais conveniente'. 'Bem, Adrienne, então'. Uma vez batizada com um nome forjado, a personagem subsciente se expandiu e exibiu melhor seus traços psicológicos, como testemunhou Janet. Cf. *ibid.*, p. 51. Não ocorre por hipótese, ao leitor, o diálogo das veladoras no poema dramático "O marinheiro", de Pessoa?

<sup>170</sup>Cf. *ibid.*, p. 53.

<sup>171</sup>Cf. *ibid.*, p. 52-3 *et passim*.

<sup>172</sup>Cf. *ibid.*, p. 65. James cita o filósofo Laromiguière na passagem adiante, que vem bem a propósito: "Não existe ninguém cuja inteligência não abraça simultaneamente muitas idéias, mais ou menos distintas, mais ou menos confusas. Ora, quando temos muitas idéias ao mesmo tempo, uma sensação peculiar cresce em nós, a sensação de relação, ou

Os estados cerebrais não morrem instantaneamente, como de há muito se sabe. Uma sucessão de estados cerebrais é modificada pelo estado inercial anterior, alterando seu resultado. Se uma sucessão cerebral *a* foi excitada, e em seguida *b* e depois *c*, a consciência total presente não será apenas uma resultante de *c*, como também das vibrações de *a* sobre *b* e de *b* sobre *c*. Em outras palavras teremos uma resultante que se exprimirá matematicamente pelo processo *a* exponenciado pelo processo *b*, exponenciado, por seu turno, pelo processo *c*.

Todas as imagens mentais que nos ocorrem estão embebidas em um fluxo contínuo, em uma espécie de "água livre da consciência", no dizer de James<sup>173</sup>. O valor de tais imagens está contido numa espécie de auréola que açambarca e acompanha a imagem, fundindo-se a ela como se a ela pertencesse. A despeito disso, a imagem escoltada nessa água livre da consciência (que por seu turno flui e reflui no curso mental), é ainda a imagem do mesmo objeto, agora acompanhada do sentido de suas relações, próximas ou remotas, do eco evanescente de sua origem e do sentido de uma espécie de plenitude para a qual ela está sendo conduzida em sua aparição<sup>174</sup>.

A ideia de algo, ou o objeto total, em nossa mente, como entende James, está sempre presente onde as palavras -- que traduzem, qualificam ou lembram esse objeto total -- são assimiladas e entendidas, "não somente antes e depois que a frase foi falada, mas também enquanto cada palavra separada é pronunciada".<sup>175</sup> A consciência da ideia e das palavras (que as traduzem)" são consubstanciais. Elas são feitas [ideias e palavras] do mesmo 'estofa da mente' e formam um fluxo inquebrável".<sup>176</sup>

Um epíteto jameseano resume seu entendimento da mente humana: "*a mente é em cada estágio um teatro de possibilidades simultâneas*"<sup>177</sup> (itálicos nossos). O exame do teor desse simultaneísmo, bem como a extensão das relações conjuntivas, sempre presentes, e

---

sensação-relação (*sentiment-rapport*). Vê-se imediatamente que essas sensações-relações, resultando da proximidade de idéias, devem ser infinitamente mais numerosas do que as sensações-sensações (*sentiments-sensations*) ou [do que] as sensações, que temos da ação de nossas faculdades. O mais insignificante conhecimento da teoria matemática das combinações provará isto ... *Idéias* de relação se originam em sensações de relação. Elas são o efeito de nossa compração de sensações e de nosso raciocínio sobre elas" (em itálico, no original). Laromiguière *apud* JAMES, William, *loc. cit.*

<sup>173</sup>Cf. *ibid.*, p. 71.

<sup>174</sup>Terá passado pela mente do leitor o paulismo?

<sup>175</sup>Cf. JAMES, William -- *Op. cit.*, p. 91

<sup>176</sup>Cf. *loc. cit.*

<sup>177</sup>*Ibid.*, p. 96.

sobre as quais já se tratou ligeiramente, leva-nos de imediato ao empirismo radical de James.

Ao contrário do racionalismo, que enfatiza os universais, construindo-os antes das partes em sua ordem lógica, o empirismo "fundamenta a ênfase explanatória na parte, no elemento, no indivíduo, e trata o todo como uma coleção e o universal como uma abstração"<sup>178</sup>. A filosofia de James principia, como ele assevera, pelas partes, tratando o todo como um ser de segunda ordem. Sua filosofia é em essência "uma filosofia de mosaicos, uma filosofia de fatos plurais", e que não admite em sua construção qualquer elemento que não possa ser diretamente experienciado<sup>179</sup>.

Acresce-se a isso o fato de que enquanto o empirismo comum sempre demonstrou uma tendência a não levar em conta as conexões das coisas e a insistir sobretudo nas disjunções, o empirismo radical de James aceita a conjunção e a separação, "cada qual com seu valor evidente. [...] [fazendo] justiça completa às relações conjuntivas", sem tratá-las como os racionalistas o fazem, ou seja, como se pertencessem a uma ordem distinta de verdade<sup>180</sup>.

Um dos pontos centrais do empirismo radical é o seguinte: se admitimos que exista uma única matéria-prima no mundo, um único 'estofó', do qual tudo é composto, e se o denominamos 'experiência pura'<sup>181</sup>, "o conhecer pode ser explicado como uma espécie particular de relação mútua entre estofos, relação esta em que partes da experiência pura podem entrar." Faz parte da experiência pura a própria relação mencionada, em que um de seus termos é o sujeito, o portador de conhecimento<sup>182</sup>.

Para os neokantianos, a experiência exerce o papel de testemunha dos acontecimentos temporais, mas não toma parte neles, visto que é desprovida de tempo. "Ela é [...] o correlativo lógico de 'conteúdo' em uma Experiência, cuja peculiaridade é que *o fato vem à luz* nela, que a *conscientização do conteúdo* toma lugar" (em itálico no original). Para os neokantianos a consciência é totalmente impessoal. "O 'eu' e suas atividades pertencem ao conteúdo"; admitem eles "a consciência como uma necessidade 'epistemológica', mesmo que não tivéssemos evidência direta de ela estar lá"<sup>183</sup>.

---

<sup>178</sup>JAMES, William --"Ensaio em empirismo radical". In: *Os pensadores. Op. cit.*, p. 116.

<sup>179</sup>Cf. *ibid.*, p. 117.

<sup>180</sup>Cf. *ibid.*, p. 117-8.

<sup>181</sup>Mas o que vem a ser experiência pura? James define-a como "o campo instantâneo do presente, em todos os tempos". *Ibid.*, p. 109.

<sup>182</sup>Cf. *ibid.*, p. 102.

<sup>183</sup>Cf. *loc. cit.*

No entender de Paul Natorp, a consciência é um elemento ou momento, ou ainda um fator de uma experiência de constituição interna dualista em sua essência, da qual ao se abstrair o conteúdo, ela ficará revelada<sup>184</sup>. Em outras palavras, admite Natorp que por intermédio de uma subtração mental se possa separar os dois fatores envolvidos, conteúdo e consciência, distinguindo-os suficientemente para saber que são dois. James refuta essa posição.

*A experiência, acredito, não tem tal duplicidade interna; e a separação dela em conteúdo e consciência não se efetua por meio de subtração mas por meio de adição -- a adição a uma parte concreta dada da experiência de outros conjuntos de experiências, em conexão com os quais rigorosamente seu uso ou função pode ser de dois tipos diferentes<sup>185</sup> (em itálico no original).*

Natorp, para defender seu ponto de vista dualista, utilizara um paralelismo, tomando como exemplo a constituição da tinta: também ela possui uma constituição dual, envolvendo uma massa de conteúdo, na forma de um pigmento em suspensão, e um menstruo, que pode ser óleo ou um espessante. O menstruo pode ser obtido simplesmente permitindo-se que o pigmento se deposite; este, por seu turno, pode ser recuperado depurando a substância espessante, ou o óleo.

James fez também uso da tinta, em outro paralelismo, para ilustrar sua rejeição à ideia de Natorp e demonstrar que a dualidade da experiência ocorre por adição, não por subtração, como queria Natorp.

Num pote numa loja de tintas, juntamente com outras tintas, ela serve em sua totalidade como algo vendável. Espalhada numa tela, com outras tintas ao seu redor, ela representa, ao contrário, um traço numa pintura e desempenha uma função espiritual. Dessa mesma maneira, uma porção não separada da experiência, tomada num contexto de associados, representa o papel do que conhece, de um estado da mente, da 'consciência', enquanto num contexto diferente a mesma porção não separada da experiência representa a parte de uma coisa conhecida, de um 'conteúdo' objetivo. *Numa palavra, num grupo figura como um pensamento, em outro grupo como uma coisa. E, desde que ela possa figurar em ambos os grupos simultaneamente, temos todo o direito de falar dela como algo subjetivo e objetivo*

---

<sup>184</sup>Cf. NATORP, Paul, *apud* JAMES, William -- *Op. cit.*, p. 103.

<sup>185</sup>*Ibid.*, p. 104.

*ao mesmo tempo*<sup>186</sup> (itálicos nossos).

Em outras palavras no ponto em que a experiência se efetiva interseccionam-se segmentos de conteúdo (objetivo) e de consciência (subjetiva). Nesse ponto hipotético o pensamento, que é subjetividade, recebe o influxo da objetividade. Ou vice-versa. O influxo da objetividade se manifesta quando 'a coisa' surge, e esta recebe o sopro particular, especial, que lhe confere subjetividade. Uma paisagem, por exemplo, pode ser apreendida com a frieza descritiva de um naturalista que a captou pela primeira vez; mas pode ser capturada como uma forte evocação de uma vivência passada. A experiência é a intersecção desses vertedouros díspares.

A experiência que tem lugar quando um observador depara um objeto de seu interesse pode pertencer a vários pares de associações oriundas cada uma do cruzamento de um segmento de conteúdo com outro, de consciência, o que se torna evidente quando nos damos conta de quantas formas diferentes experienciamos na presença de algo que nos é familiar, como uma surrada poltrona, ou uma sala de jantar em que estivemos inúmeras vezes ao longo de nossa vida. Em ambos os casos, poltrona e sala de jantar estão ligadas tanto à biografia pessoal do observador, como à realidade física exterior, de cunho funcional ou cultural, entre outros.

E isso é válido tanto para os perceptos (do qual já falamos, e que, não nos custa repetir, são estados de consciência duradouros intensos de objetos complexos), como para os conceitos (estados de consciência duradouros fracos de objetos complexos).

Vejamos o que diz James:

se tomamos [...] lembranças ou fantasias conceituais, elas também são, em sua primeira intenção, simples partes da experiência pura, e, enquanto tais, são simples *aquilos* que atuam num contexto como objetos e em outro contexto figuram como estados mentais. Tomando-as em sua primeira intenção, isto é, ignorando sua relação com possíveis experiências perceptuais com as quais elas podem estar ligadas, às quais podem conduzir e nas quais podem terminar, e que, então, elas possam supostamente 'representar', confinamos o problema a um mundo meramente 'pensado' e não diretamente sentido ou percebido. Este mundo, assim como o mundo dos perceptos, nos aparece, em primeiro lugar, como um caos de experiências, mas se alinha em ordem assim que é traçado. Verificamos que qualquer parte dele que possamos isolar como um exemplo está ligada com distintos grupos de associados, assim como nossas experiências perceptuais o estão, que estes associados se

---

<sup>186</sup>*Ibid.*, p. 104.

ligam a ele por diferentes relações e que um forma a história interior da pessoa, enquanto o outro atua como um mundo 'objetivo' impessoal, seja espacial e temporal, seja meramente lógico ou matemático ou, de outra forma, 'ideal'<sup>187</sup>.

Um advertência talvez desnecessária, mas útil: "o caráter de não-eu" das nossas recordações individuais não implica em que os objetos externos sobre os quais cada um de nós tem consciência objetivem-se da mesma maneira para todo indivíduo, haja vista que os objetos comuns, para os alucinados, são desprovidos de validade geral. "Não existisse o mundo perceptual para servir como seu 'reduutivo' (...)nosso mundo de pensamento seria o único mundo, e gozaria realidade completa em nossa crença."<sup>188</sup>

As conjecturas de James acabam por desembocar naquilo que ele denominou de 'minha tese', qual seja, a de que a peculiaridade de nossas experiências (em que as qualidades conscientes são invocadas comumente para explicá-la) é melhor discernida por intermédio das relações entre experiências, ou seja, pela relação de uma dada experiência com as demais experiências havidas.

Não há, entretanto, nas palavras do filósofo, 'um estofo geral' do qual a experiência possa ser constituída. De fato, "existem tantos estofos quantas 'naturezas' nas coisas experienciadas."<sup>189</sup> Se se indaga do que a experiência pura se constitui, dir-se-á que "é constituída de *aquilo*, exatamente do que parece", ou seja, de uma infinidade de elementos, como peso, uniformidade, coloração, espaço, ou de qualquer outra coisa (em itálico no original)<sup>190</sup>.

Um dos principais contributos de William James é seu exame das relações conjuntivas e o seu posicionamento na dinâmica da experiência humana.

O significado das relações conjuntivas, sobre as quais tanto se falou aqui, é corrente, de domínio público. Relações conjuntivas são, como sabemos, aquelas designadas por palavras tais como 'perto de', 'com', 'próximo a', e muitas outras. Nossa experiência nos adverte, também, que as relações (no mundo da experiência) são de graus diversos de intimidade. A mais exterior é a que a proximidade de seus termos não leva a ulteriores consequências; é a relação de 'estar com'.

---

<sup>187</sup>*Ibid.*, p. 106.

<sup>188</sup>Cf. *ibid.*, p. 108.

<sup>189</sup>Cf. *ibid.*, p. 110.

<sup>190</sup>*Loc. cit.*

Seguem [como observa James,] as relações de simultaneidade e intervalo de tempo, depois adjacência de espaço e distância. Depois destas, acarretando a possibilidade de muitas interferências, as relações de similitude e diferença. A seguir, conectando termos em séries envolvendo mudança, tendência, resistência e a ordem causal em geral, as relações de atividade. Finalmente, as relações experienciadas entre termos que formam estados da mente e que estão imediatamente conscientes de uma continuar a outra. A organização do Eu como um sistema de memórias, propósitos, esforços, satisfações ou desapontamentos é incidental para aquela que é a mais íntima de todas as relações, cujos termos parecem, em muitos casos, [...] cobrir mutuamente seu ser. [...] [Mas a] relação conjuntiva que mais dificuldade deu à filosofia é a transição consciente [...] pela qual uma experiência passa a outra quando ambas pertencem ao mesmo eu. Acerca dos fatos não existe problema algum. Minhas experiências e suas experiências estão umas 'com' as outras de várias maneiras exteriores, mas minhas experiências passam para outras experiências minhas e as suas experiências passam para outras experiências suas de uma maneira em que as suas e as minhas nunca passam uma para a outra. Em cada uma de nossas histórias, temas e objetos pessoais, interesses e propósitos *são contínuos ou podem ser contínuos*. Histórias pessoais são processos de mudança no tempo e a mudança em si mesma é uma das coisas imediatamente experienciadas. 'Mudança', neste caso, significa transição contínua oposta à transição descontínua. Mas a transição contínua é uma espécie de relação conjuntiva; e ser empirista radical significa ater-se decididamente a essa relação conjuntiva [...], este é o ponto estratégico<sup>191</sup> (em itálico no original).

Embora Eliot tenha dito, em seu ensaio sobre Bradley, que uma das grandes fraquezas do pragmatismo é a de que este acaba sendo de nenhuma utilidade<sup>192</sup>, declarou dois anos depois que a obra mais importante de James viera a lume<sup>193</sup>, em conferência promovida pela Harvard Philosophical Society, que a borrasca do pragmatismo estava tornando o homem a medida de todas as coisas<sup>194</sup>. Com o passar do tempo, e sobretudo em sua sistemática prospecção sobre o cíclico reaparecimento da poesia metafísica ao longo das épocas, bem como no desenvolvimento de sua tese sobre a desintegração do intelecto, que

---

<sup>191</sup>Cf. *ibid.*, p. 117-8.

<sup>192</sup>Cf. ELIOT, T. S. -- "Francis Herbert Bradley". Em sua: *Selected prose of T. S. Eliot*. *Op. cit.*, p. 204.

<sup>193</sup>*Essays in radical empiricism* foi impresso em 1912.

<sup>194</sup>Cf. SCHUCHARD, Ronald. -- "Editor's introduction". In: ELIOT, T. S. *The varieties of metaphysical poetry*. *Op. cit.*, p. 49.

correu sempre em paralelo, e intimamente ligada aos ciclos da poesia metafísica, parecem-nos que Eliot acolheu a filosofia de James de maneira menos defensiva<sup>195</sup>. E existe ao menos uma razão para que isso tenha acontecido. É que o conhecimento das teses centrais do empirismo radical refinaram muito provavelmente a análise de Eliot acerca da poesia metafísica de todos os tempos. Tal hipótese justifica-se haja vista que a matéria expressiva que a lírica da segunda revela (e aqui incluem-se seu método de construção, o desenvolvimento estrutural-temático, a engenhosidade empregada, o tratamento formal e conteudístico, etc.) poderia, sem aparente dificuldade de adequação -- o que não deixa empolgar a curiosidade --, ser uma consequência natural do desenvolvimento das primeiras, independentemente da cronologia dos eventos. Se tal hipótese carece de suficiente lastro, quando se examina a poesia metafísica do *trecento*, ganha contudo consistência quando, partindo de Donne, nos afastamos de seu tempo em direção ao presente. Com efeito, o pragmatismo e o empirismo radical de James parecem ter sido construídos a caráter para subsidiar a poesia metafísica a partir do século XVII.

Em "A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico", Pessoa teceu comentários acerca da poesia dos poetas correliginários de Pascoais, encontrando nela características

---

<sup>195</sup>Nas conferências de Eliot sobre a poesia metafísica James ressurgiu inúmeras vezes, inclusive assinalando seu contributo para a compreensão das relações conjuntivas. "Construída sobre filosofias empiristas anteriores, nas quais todo conhecimento é em última instância derivado de impressões disparatadas de reflexões e sensações, James declarou em seu *Essays in Radical Empiricism* (1912) que todo conhecimento deriva das relações conjuntivas da 'pura experiência', nome que ele confere ao 'campo instantâneo do presente', fluxo imediato de vida o qual fornece o material para nossas reflexões posteriores [...]". Ao examinar, nessas mesmas conferências, a paráfrase poética de Crashaw ao *Vexilla Regis* de Fortunatus, que por sua vez foi composto para a consagração de uma igreja em Poitiers (França), no séc. VI, Eliot afirma acerca do poema ulterior: "observe 'o ninho de amores', a 'torrente amorosa', o noivado entre a água e o sangue, a relação pessoal do Senhor e do devoto. E observe (*sic*) a tendência para uma *sequência* de emoções, cada uma em uma imagem separada, ao invés de [encontrá-las] em uma estrutura [encapsulada] de emoção. Posto que é a tendência do sensacionalismo fazer seguir uma impressão após outra, ao invés de construir uma dentro da outra; o que nos leva ao Empirismo Radical de William James" (em itálico no original). Cf. ELIOT. T. S. -- *The varieties of metaphysical poetry*. *Op. cit.*, p. 169-70.

muito especiais. Chegou mesmo a entender a religiosidade expressa nessa poesia como "uma religiosidade nova, que não se parece com a de nenhuma outra poesia"<sup>196</sup>. Seu arcabouço espiritual deriva de uma ideação vaga, sutil e complexa. A ideação vaga é a que tem o que é vago ou indefinido por seu objeto; sutil é a ideação que traduz uma sensação simples por outra sensação que a intensifica sem a alargar; complexa é a ideação "que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo" que lhe dá novo sentido.

A expressão sutil *intensifica*, torna mais nítido; a expressão completa *dilata*, torna maior. A ideação *sutil* envolve ou uma direta intelectualização de uma ideia ou uma direta emocionalização da emoção: daí o ficarem mais nítidas, a ideia por mais ideia, a emoção por mais emoção. A ideação *complexa* supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem (em itálico no original)<sup>197</sup>.

A nova poesia portuguesa, a par o fato de se ocupar com o espírito, com a alma, é também uma poesia ocupada com a natureza, nela encontrando inspiração. "Por isso [...] que ela é também uma poesia objetiva".<sup>198</sup> Em outras palavras, é objetiva por força de apresentar três características: *nitidez* ("revelada na forma ideativa do *epigrama*"), *plasticidade* ("fixação expressiva do visto ou ouvido *com exterior*") -- como por exemplo a poesia grega e romana, a de Hugo, e a de Cesário Verde; a terceira característica dessa poesia é a *imaginação* (no "sentido de pensar e sentir por imagens"), gerando "rapidez" e "deslumbramento". Adverte, no entanto, que esse deslumbramento, em alto grau, quando não surge consorciado com "elemento de pura espiritualidade" acaba deixando o que considera ser "uma inquietante impressão de grandeza oca". Como exemplo disso, cita Hugo -- que a alguns, em vista disso, dá "uma impressão de máxima grandeza e a outros de uma oca grandiosidade".

Na poesia portuguesa esse grau máximo de objetividade ainda não teve lugar; "prova-o ao ouvido o seu movimento geralmente lento, quando a imaginação imprime sempre ao verso uma rapidez inignorável [*sic*]".<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup>PESSOA, Fernando -- "A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico". Em sua: *Obras em prosa*. Org., introd. e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993 (Biblioteca Luso-Brasileira; série portuguesa), *passim*.

<sup>197</sup>Cf. *Ibid.*, p. 382-3.

<sup>198</sup>Cf. *loc. cit.*

<sup>199</sup>Cf. *ibid.*, p. 384-5.

É famosa a sequência em que Pessoa vislumbra em futuro próximo o surgimento do grande poeta, o Super-Camões, que irá concretizar uma poesia com o "máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade".<sup>200</sup> Será uma poesia metafísica, imaginativa, diz ele, "uma poesia subjetiva e objetiva, poesia de alma e de natureza", voltada para a manutenção de uma aparente contradição, qual seja, a espiritualização da matéria, lado a lado com a materialização do espírito<sup>201</sup>.

Não seria oportuno rever alguns conceitos, aqui assinalados, acerca da poesia denominada metafísica?

O engenho metafísico é mais intelectual que verbal, e deriva de uma mistura peculiar de paixão, pensamento, sensibilidade e raciocínio (ressalta Grierson). Busca aprofundar e alargar o campo da experiência, tratando temas como o amor de maneira pouco convencional (sobretudo se examinamos a produção de Donne e da maioria dos poetas elizabetanos), em que a fúria e a fascinação andam juntas; a poesia metafísica serve-se de ritmos capazes de expressar a complexidade e completitude da mente, os fluxos e refluxos do humor (como em Donne) a instabilidade, quando não a desarmonia da vida; aproxima frequentemente o coloquial e prosaico ao poético, injetando neste elementos que escapam à convenção; faz uso de expedientes sonoros como o eco, agregando pensamentos e coisas aparentemente remotas, distantes.

A emoção, mais do que as ideias ou pensamentos se encontra na gênese da poesia metafísica, que não obstante explore as paixões, lida com argumentos muitas vezes paradoxais, e busca uma imagética cultivada. Não nos enganemos, contudo; a sensibilidade do poeta metafísico é perpassada pela ação do intelecto analítico. A compreensão do amor, e o poema de Cavalcanti, visto acima, é um belo exemplo, se faz por meio dos sentidos, mas com o concurso decisivo do intelecto, da razão sensível, que não despreza os sentidos, antes os utiliza como bússola a guiar provocativamente o raciocínio pelos seus meandros, com elegância, equilíbrio e uma imaginação treinada (Eliot).

A principal característica da poesia metafísica é a de buscar sempre, ou na maioria das vezes, elevar o sentimento a regiões comumente visitadas apenas por intermédio do pensamento abstrato.

Em outros termos, logra transportar o pensamento para a esfera do sentir, fundindo-os (sentimento e pensamento) de modo peculiar, já que não permanecem indistintos. Contudo, a dinâmica da poesia metafísica não oferece dois fluxos diversos, um de emoções, outro de conceitos. Antes, um fluxo unitário em que pensar e sentir estão, como se disse, fundidos, e onde o poema é um objeto construído a partir das *intersecções* de pensar e sentir, ou de

---

<sup>200</sup>Cf. *ibid.*, p. 386, et passim.

<sup>201</sup>Cf. *loc. cit.*

sentir e pensar.

Desse vazo derivam semelhanças inesperadas, nascidas da reciprocidade de estímulos entre a esfera da emoção e a do intelecto. Deriva também uma imagética intensificada e se altera o fluxo natural da ideia, de modo a extrair, do pensamento assim lentamente desdobrado, o mínimo de emoção existente; como se pensamento e emoção fossem, simultaneamente, agentes indutores de um processo químico. Por essa via, logra a poesia metafísica conferir ao pensamento o máximo de valor poético e dramático, sobretudo ao explorar o desequilíbrio entre imagem e ideia, no encalço de recuperar a noção de um mundo carente de unidade, como tem sido sua sina desde o século XVII.

O método metafísico toma como ponto de partida, como vimos, o maior em direção ao menor, o central na direção do que é periférico, construindo um percurso do passional ao reflexivo, argumentativo. O lastro conceptista da poesia metafísica é o que permite tal desenvolvimento (que é chamado de pensamento vagante).

A proximidade dos elementos que traduzem o sentir e o pensar, na poesia metafísica, favorecerá a concentração, a vizinhança de temperamentos e posturas distintas (como o humor, a ironia e a seriedade) e a ampliação do efeito imagético do poema. No verso metafísico a mais rarefeita sensação pode ser exata e diligentemente expressa.

A contiguidade de tais elementos indicados acima favorece a ruptura da hierarquia entre os componentes funcionais do poema, dando chance ao surgimento de dissociações intelectuais, e oportunidade para a manifestação de um ego onipresente (Eliot, Laforgue), e, ainda, permitindo associações livres, de coisas por conseguinte díspares (em vista da adoção da similaridade), além da fabricação de neologismos, de *mots-valise* (Laforgue) -- que operam como um alerta que acusa o desmoronamento das fronteiras funcionais do corpo poético. Ao lado disso tudo, a despersonalização (como estratégia poética), e o indiciamento da situação de crise com respeito ao 'lugar' do poema.

Resta alguma dúvida de que as características que Pessoa atribuiu à poesia metafísica praticada pelos colaboradores de *A Águia* pouco diferem dos traços imputados aos poetas metafísicos ao longo do tempo, embora o artigo pessoano não tivesse, a bem da verdade, como meta, destrinçar o verso metafísico, mas, ao contrário, rebatizá-lo com o nome de panteísmo transcendental para assim desviar as suspeitas que recairiam sobre ele próprio, acusando em momento talvez inoportuno as influências metafísicas em sua obra? Emocionalização da ideia, intelectualização da emoção, ideação vaga, complexidade, etc. são atributos fundamentais da poesia metafísica. Estão presentes em maior ou menor grau em Donne, Crashaw, Pascoais, Baudelaire, Laforgue.

Adotar a sensibilidade como pedra de toque da arte, tornando-a instrumento da

inteligência, é um dos pontos fulcrais da poesia metafísica. Em "Apontamentos para uma estética não-aristotélica", o poeta português (que atribui o texto a seu heterônimo Álvaro de Campos) afirma que a sensibilidade é toda a vida da arte; que toda a arte parte da sensibilidade e nela se baseia; que a arte

subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância da sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstrata* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), emissora como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar *um foco emissor abstrato sensível* [...] <sup>202</sup> (em itálico no original).

Em outra passagem, defende uma fundamental postura metafísica, a de que a arte deve partir do geral (maior) na direção do particular (menor); "é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o 'exterior' que se deve tornar 'interior'". <sup>203</sup> Isto sem falar nos inúmeros apontamentos sobre arte moderna, orfismo, sensacionismo, etc.

Sabe-se que na altura em que Pessoa escreveu suas colaborações para a revista *Águia*, não poderia ter manuseado a antologia de Herbert Grierson sobre a poesia metafísica inglesa do século XVII, simplesmente porque a referida coletânea, já mencionada, veio a lume nove anos depois; por motivo idêntico, não teria lido o último volume da obra *Minor poets of the Caroline Period*, de George Saintsbury, que só saiu em 1921, mas provavelmente tinha conhecimento de que Johnson referira-se no *Lives of the poets* <sup>204</sup> a alguns nomes da escola de Donne de maneira muito peculiar -- e, mais ainda, tivera Pessoa contato direto, provavelmente já em seus anos de liceu em Durban, com essa matriz poética

---

<sup>202</sup>Cf. PESSOA, Fernando -- "Apontamentos para uma estética não-aristotélica". Em sua: *Páginas de doutrina estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Ática, Lisboa, s.d., p. 159, *et passim*. Também: CAMPOS, Álvaro de -- Apontamentos para uma estética não-aristotélica I. *Athena*. Lisboa, v. 1 (3):113-5, dez/1924; e, do mesmo: Apontamentos para uma estética não-aristotélica II. *Athena*. Lisboa, V. 1 (4): 157-160, jan/1925.

<sup>203</sup>*Ibid.*, p. 152.

<sup>204</sup>JOHNSON, Samuel -- *Lives of the poets*. The lives of the most eminent English poets: with critical observations on their works. London, T. Longman, 1794. (4 v).

que coincidentemente foi também decisiva leitura para T. S. Eliot, como este, aliás, em diversos momentos -- e diferentemente do poeta português --, reconheceu publicamente<sup>205</sup>.

Será possível considerar a hipótese de que a menção, feita por Pessoa, da existência de uma lírica com as características por ele apontadas (e que são, inegavelmente, de ordem metafísica) nos versos de Pascoais, Beirão, Junqueiro e Cortesão, depois do que acabamos de analisar, nada tenha a ver com a estética de poetas como Donne, Crashaw, Marvell, Cowley, Aurelian Townshend e Edward Benlowes? Certo que não.

Se por um lado é também forçoso concordar que os poetas portugueses mencionados por Pessoa de fato se constituem na primeira geração de poetas metafísicos de Portugal (e esta é mais uma contribuição pessoana, embora velada), o que não exclui, logo se verá, a possibilidade de encontrarmos um solitário poeta português metafísico de outra geração, anterior, é inegável que ao anunciar a chegada vindoura de um Super-Camões, que iria com grande imaginação pensar e sentir por imagens, conferindo à poesia daquele país um grau de objetividade jamais alcançado por ela, aprimorando e completando aquele trabalho encetado por Pascoais, Cortesão, Junqueiro e Beirão, Fernando Pessoa não apenas deixou claro para a posteridade que o lugar do Super-Camões seria seu (e foi), como também se autodenominou metafísico sem dizê-lo.

Se o leitor quiser, antes de prosseguirmos, realizar algumas investigações adicionais por conta própria, nessa linha tenuemente tracejada por Fernando Pessoa, examine o ensaio "The metaphysical poets"<sup>206</sup>, ou ainda este outro, "Andrew Marvell"<sup>207</sup>. Em seguida, proceda ao exame de "Elegia do amor" de Pascoais, ou de "O sonho", de Beirão, seguindo a trela estirada pelo poeta português; evidentemente não deve deixar de reler seus artigos publicados na *Águia*. Desemboque imediatamente a seguir no interseccionismo pessoano e tome por exemplo os versos do primeiro poema de "Chuva oblíqua". Volte ao século XVII e leia, digamos, "Twickenham Garden", de Donne, ou "On a drop of dew", de Marvell.

Depois disso, o leitor poderá concordar com Pessoa que a raiz da estesia do

---

<sup>205</sup>Aqui, por exemplo: "penso que se escrevi bem sobre os poetas metafísicos, foi porque foram poetas que me inspiraram. E se sou apontado por haver tido qualquer influência em promover um interesse mais amplo a respeito deles, foi simplesmente porque nenhum outro poeta anteriormente foi tão profundamente influenciado por eles quanto eu fui". ELIOT, T. S. -- "To criticize the critic", Em sua: *To criticize the critic and other writings*. New York, Farrar, Straus and Giroux, [1965], p. 22.

<sup>206</sup>ELIOT, T. S. -- "The metaphysical poets". Em sua: *Selected prose of T. S. Eliot*. *Op. cit.*, p. 59-67.

<sup>207</sup>*Id.*, "Andrew Marvell". Em sua: *op. cit.*, p. 161-71.

transcendentalismo panteísta -- e em grande parte a que assiduamente subsidiou certa vertente órfica da obra poética pessoana -- alimenta-se da seiva dos metafísicos, e, tanto quanto nós, ficará intrigado pelo fato de Fernando Pessoa jamais ter exposto à luz do dia sua grande fonte de inspiração. Ao contrário, tem-se a impressão de que planeou ocultá-la.

Argumentará o leitor que isso não é de todo verdade, que não há ocultamento algum, posto que a influência da poesia inglesa em Pessoa é evidente e indiscutível. Ele foi educado sob os auspícios do mundo colonial britânico; seu primeiro poema foi escrito em inglês e suas últimas palavras que já sem fala, no leito de morte, transpôs para o papel, foram estas: *"I know not what tomorrow will bring"*.

Ademais, Pessoa produziu vasta obra em língua inglesa. Os "35 sonnets" foram congeminações em 1913 ou 1912, e publicados em 1918. "Antinous", de 1915, "Inscriptions" (cuja fatura é de 1920) e "Epithalamium", de 1913, compõem respectivamente, *English poems* I, II e III -- e prestam notável tributo àquele idioma; e em 1920, publicou o poema "Meantime" na prestigiosa revista inglesa *The Athenaeum*, no número que veio a lume a 30 de janeiro daquele ano.

Outro argumento sobre a franqueza pessoana quando se trata de expor seu profundo débito para com a cultura inglesa é o fato de Fernando Pessoa, em sua carreira literária, jamais haver desistido de se apresentar como poeta inglês, vindo a publicar, em Portugal, Na *Contemporânea* de março de 1923, em seu número 9, o poema "Spell".

"Antinous", acrescentará o leitor, não apenas é escrito em inglês como amolda-se ao esteticismo britânico, a despeito de conservar certa dicção da poesia romântica inglesa, como assevera Jorge de Sena<sup>208</sup>. Se não se deve descartar o fato de que em Portugal poemas longos como esse não eram novidade, haja vista Junqueiro, Gomes Leal, Eugênio de Castro e Pascoaes, é inegável que a tradição inglesa oferecia "uma massa triunfal de poemas longos da mais vária espécie"<sup>209</sup> que o atraiu para submeter seu estro à prova.

Sabe-se que o epitalâmio, de origem grega, é uma canção nupcial, como Dionísio de Halicarnasso registra em sua *Retórica*. Os latinos fizeram uso dele, adaptando-o à tradição das festas fesceninas (em que à época das colheitas, homens adolescentes cantavam versos obscenos). Tal costume teve lugar também em festas matrimoniais e entre os romanos (quando então os versos fesceninos vieram a corresponder ao que na Grécia se denominava *himenaios*, ou cântico processional, que nada mais era do que um cortejo de vozes que acompanhava os nubentes até a soleira da alcova, atirando-lhes gracejos indecentes). Tanto a origem grega, mais cultivada, quanto a romana desembarcaram na Renascença. Pessoa

---

<sup>208</sup>SENA, Jorge de -- "Introdução geral". In: PESSOA, Fernando -- *Poemas ingleses* (obras completas de Fernando Pessoa). Lisboa, Ática, [c. 1972], (col. 'Poesia', v. 2), p. 69.

<sup>209</sup>*Ibid.*, p. 50.

optou pela alternativa fescenina, mas não tirou de vista o fato de que John Donne e Ben Jonson também foram adeptos do epitalâmio.

Os sonetos ingleses de Pessoa, se por um lado revelam que a matriz das rimas é a do correlato shakespeariano, a sintaxe, fato que não escapou a Jorge de Sena, é metafísica<sup>210</sup>, portanto o argumento de que o poeta português escamoteou a influência metafísica em sua poesia não pode se sustentar, objetará o leitor. Se de fato tinha Pessoa o intento de fazer desaparecer as pegadas de seu trajeto de aprendizagem metafísica, bastaria deixar de publicar seus poemas ingleses.

Não é bem assim: a poesia metafísica inglesa a que Sena se refere na introdução aos *Poemas ingleses* é, não há dúvida, aquela *justamente* praticada pela geração de Donne, uma vez que Fernando Pessoa em seus versos ingleses *apenas se limitara, de modo algo esquemático e artificial, a experimentar, anacronicamente, aquilo que Donne e seguidores já haviam realizado no século XVII*<sup>211</sup>. No entanto, a herança metafísica, com todo seu lastro de degenerescência intelectual, que Pessoa fez aportar, com suas colaborações, *paralelamente*, ao movimento do Orpheu, não é de modo algum aquela que transpira (por mero exercício, digamos, diletante) de seus poemas ingleses, nem mesmo a que, já sendo efetivamente metafísica, Pascoaes, Cortesão e Beirão praticaram, mas uma *outra* poesia metafísica, *uma poesia metafísica em estágio ulterior de desintegração do intelecto*, como foi a de Laforgue com relação a de Crashaw. Como foi a de Donne com relação a de Dante. E sobre *esse* ressurgimento da poesia metafísica em Pessoa o poeta não disse uma só palavra.

---

<sup>210</sup>Cf. *ibid.*, p. 78.

<sup>211</sup>Maria da Encarnação Monteiro parece ter encontrado nos sonetos ingleses de Pessoa, tal como seu contrerrâneo, algo cujo nome, contudo, ela parece desconhecer, mas que, como já sabemos, trata-se justamente da sintaxe metafísica que Sena apontou. Diz ela: "a verdade é que aquilo que em Shakespeare e em certo setor da poesia isabelina [...] é instrumento de expressar, por meio de argúcias do pensamento, as complexidades do sentir, reveste-se no poeta português de diverso significado, dado que abandona a esfera do sentimento ou *parte da sensação para penetrar e se expandir largamente no mundo das idéias*" (itálicos nossos). MONTEIRO, Maria da Encarnação *apud* SENA, Jorge de, *loc. cit.* Talvez Encarnação Monteiro tenha se deixado influenciar pela carta de Pessoa a Cortes-Rodrigues, de 1914, na qual alude a uma adaptação moderna que fizera de uns sonetos de Shakespeare nos quais localizara uma complexidade que o atraía. Tal adaptação tratava-se muito certamente dos "35 sonnets" -- e a complexidade a que Pessoa se sentiu atraído a modernizar havia sido vertida na poesia de Donne e de seus pares metafísicos, *antes* de Pessoa empolgá-la.

Por conseguinte, é de se inferir, dentre muitas outras coisas, que a referida 'absoluta originalidade' e concepção de mundo inteiramente portuguesa, que Pessoa alegara certa feita possuírem os transcendentalistas panteístas, é uma cortina de fumaça a escamotear o legado metafísico transcultural *atuante* naqueles, bem como nele próprio.

Assistido e inspirado, em seu percurso órfico -- e não apenas nele --, pelas cíclicas aparições da poesia metafísica ao longo da história, Pessoa incorporou também o pragmatismo e o empirismo radical de James, não somente para entender melhor a estesia metafísica, como fizemos nós, e certamente Eliot, como para planejar seus passos no movimento do Orpheu.

À época em que Pessoa escrevia seus primeiros esboços sobre o sensacionismo (quer na acepção de sinônimo de orfismo, quer como interferência tópica no poema, quer como um dos termos de um programa de arte derivado), o sucedentismo, o interseccionismo, etc., já o sensacionalismo de James, ao lado (no interior, na verdade) de sua cosmovisão empírico-radical, aqui sinteticamente apresentada, se haviam difundido na Europa, inicialmente através dos países de língua inglesa.

Daí não poderem ser tratadas como frutos do acaso as incidências do pragmatismo e do empirismo radical na obra pessoana. O pragmatismo valoriza a experiência, a esfera dos sentidos, a capacidade de coleta de dados, com o posterior equacionamento destes no âmbito da consciência, como vimos. O mesmo se dá com a programática órfica ("a verdadeira arte moderna tem de [...] acumular dentro de si todas as partes do mundo"<sup>212</sup>). Assim, defende o empirismo a prática de ir além das primeiras revelações, procurando sempre pelas últimas consequências, buscando tal desiderato pelo encaminhamento de processos intelectuais na direção dos particulares, como quer também a poesia metafísica, o paulismo, o simultaneísmo órfico e o interseccionismo.

Para James as ideias tornam-se verdadeiras quando ajudam a manter relações satisfatórias com outras partes de nossa experiência. A verdade de uma ideia significa tão-somente, como vimos, suas operações, não o objeto da ideia.

Nesse contingenciamento, por assim dizer da verdade, pela negação da verdade absoluta, se empenha a 'estética do fingimento pessoano' (o hipercriticismo fingido órfico), aqueles programas de arte voltados para a exploração da fragmentação do sujeito lírico, bem como de sua polivalência, além de todas as práticas poéticas em que se afiguram atitudes mentais que espelham uma adesão à despersonalização. Um programa de arte como o interseccionismo seria inteiramente desbaratado caso viesse a admitir um sentido

---

<sup>212</sup>PESSOA, Fernando -- "O que quer Orpheu?" Em sua: *Obras em prosa. Op. cit.*, p. 408.

para a verdade distinto do que o pensamento de James promove.

O pragmatismo, segundo James, não tem preconceitos, nem defende dogmas, adotando uma postura de completa maleabilidade face a outras formas de pensar. Não por acaso, a proposta inaugural da revista *Orpheu*, que examinamos detidamente, condena preconceitos e defende uma abertura para propostas estéticas de todos os quadrantes.

Pensamento, para James, é toda forma de consciência; e todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal, em cujo interior esse se encontra sempre mudando, já que é sensivelmente contínuo. O simultaneísmo órfico e o interseccionismo manejam, em seus diferentes campos de ação, o plástico e o da palavra, respectivamente, esses conceitos.

Na esteira de Peirce, o pragmatismo entende que crenças são regras de ação e que o significado de um pensamento deriva da conduta que ele está apto a provocar. Tem-se que extrair de palavras como "Deus", "razão", "matéria" seu valor de compra prático; fazê-las, diz James, trabalhar dentro da corrente da nossa experiência. Pessoa entende que "Deus" é apenas uma palavra, um valor estético, que pode vir a sugerir mistério, mas que não serve a objetivo moral ou qualquer outro. Sua defesa do panteísmo, também ela encontra eco no pragmatismo de James, que recomenda por seu turno, como religião, alguma espécie de deidade imanente ou panteísta operando *nas* coisas preferivelmente a operar por sobre elas. A defesa da interpenetração do espírito e da matéria, à qual Pessoa atribui aos sensacionistas de modo geral também não é postura que destoe do pensamento de James.

Cada novo estado cerebral, segundo James, é modificado pelo estado inercial anterior ao estímulo -- e todas as imagens mentais estão embebidas em um *fluxo cerebral contínuo*. Da mesma forma, o pensamento é contínuo e os únicos estados de consciência com os quais lidamos estão fundados nas consciências pessoais.

Para o filósofo americano, como vimos, o fato consciente universal não é 'sentimentos e pensamentos existem, mas 'eu penso' e 'eu sinto'. A valorização sem precedentes da sensação no método de James; o entendimento de que existe uma linha inquebrável que vai da sensação ao pensamento; que parte da sensação ou da imagem, ganhando complexidade (se tornando percepto) numa escala de intensidade que oscila entre o pensar e o conceituar - - que é a noção, enfim, de fluxo contínuo de nossas imagens --, tais entendimentos são também postulados do interseccionismo e do simultaneísmo órfico. Ainda: o empirismo radical ao valorizar os elementos conjuntivos da experiência, as conexões entre as coisas, como vimos, acaba por dar franco respaldo aos processos interseccionistas e simultaneístas órficos.

Seria possível conceber-se estes últimos, por exemplo, extirpando deles sua vocação para as relações contínuas, para a mútua contaminação funcional entre as possíveis partes de um todo; para a percepção de um espaço sem ruptura, em que qualquer elemento interfere no todo e em que o todo é uma realidade puramente intelectual? Seria possível

pensar o interseccionismo sem o processamento de estados de alma-paisagens, cuja existência depende integralmente de uma convergência de contínuos estados mentais; cuja manifestação, puramente intelectual, por sua vez, só admite a sucessividade entrecruzada de *acontecimentos* mentais simultâneos, sob estímulos múltiplos e variados? Certamente não. Nem mesmo no que diz respeito ao paulismo (que apenas contempla a sucessividade de estados de alma-paisagens).

A mente é em cada estágio um teatro de possibilidades simultâneas, como afirmou textualmente o filósofo americano -- e é justamente em busca de capturar pintando ou poetizando essa peculiaridade de nossa vida mental, digamos assim, que o simultaneísmo órfico e o interseccionismo encontram sua razão de ser. A peculiaridade de nossas experiências será sempre melhor discernida por intermédio das relações entre elas. O empirismo sabe disso, os adeptos do interseccionismo também.

E, por último, a nomenclatura da grande maioria dos programas congeminados no Orpheu está intimamente ligada às propostas do empirismo radical e do pragmatismo, como o sensacionismo (sensacionalismo, para James), o interseccionismo e o simultaneísmo, cada um destes últimos originados das noções defendidas por James com respeito ao processo cerebral, às relações conjuntivas, aos sentimentos de relações, etc.

E com tudo isso que se disse nestas últimas páginas concorda o poeta metafísico, quer seja ele da geração de Donne, quer seja da geração de Laforgue, quer seja da geração do Orpheu.

É contudo inadiável assinalar ainda que o sensacionismo foi também a pedra de toque do simbolista idealista Remy de Gourmont. Sua defesa da primazia das sensações parece ter sido também muito importante para que Pessoa desenvolvesse seus conceitos acerca da arte moderna em geral -- bem como para que planeasse os rumos mais consistentes das poéticas órficas, que gestou e estimulou como mentor do Orpheu. Com efeito, em *Le problème du style* Gourmont dirá textualmente: "os sentidos são a única porta de entrada para tudo o que vive no interior da mente [...]. A sensação é a base de tudo, da vida moral e intelectual como também da vida física"<sup>213</sup>. "Nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações", responderá Fernando Pessoa, fazendo coro com o autor francês<sup>214</sup>. E com o próprio Mario de Sá-Carneiro, que talvez tenha sido o responsável pela importação das

---

<sup>213</sup>GOURMONT, Remy de, *apud* ALLAN, Mowbray -- *T. S. Eliot's impersonal theory of poetry*. Lewisburg, Buckewell University Press, [ 1975], p. 38-9.

<sup>214</sup>PESSOA, Fernando -- "Sensacionismo". Em sua: *Obras em prosa. Op. cit.*, p. 441. Seus apontamentos, inúmeros, acerca do sensacionismo, bem como sobre o movimento do Orpheu, localizáveis na mesma obra, reafirmam de maneira indiscutível a importância do pensamento de Gourmont em Pessoa.

ideias de Gourmont em Portugal.

A essa altura, o leitor muito justamente indagará: eram os pares de Pessoa todos eles leitores assíduos de James, Gourmont e dos poetas metafísicos ingleses?

Certamente que não. Cada integrante do grupo órfico português absorveu tais influências de modo distinto. Souza-Cardoso, por exemplo, que oscilou entre o cubismo e o simultaneísmo órfico, foi contaminado por Delaunay, Cendrars e Apollinaire (ambos metafísicos, também). Esse triunvirato foi em grande parte, como vimos, responsável pela formulação do simultaneísmo orfíco.

Pessoa consorciou o pragmatismo e o empirismo radical com a poesia metafísica. Como poeta forte que era -- para utilizar um estilema de Harold Bloom -- o mentor do orfismo apropriou-se de um vasto legado que a tradição colocou à disposição. No que diz respeito ao Orpheu -- e sempre estaremos procurando permanecer nos limites de sua participação nesse movimento, Pessoa recebeu infusões de Whitman (que foram de intimorato apego à vida, com seus ritmos e sua exuberância, seus versos de métrica irregular, adequados à respiração prosaica; com suas aliteraões e anáforas, além de outros recursos reiterativos que amplificam a vibração da voz poética<sup>215</sup>) e de Laforgue, através de Sá-Carneiro, ou por causa dele (ambos em sua "Ode triunfal", sobretudo<sup>216</sup>), infusões essas

---

<sup>215</sup>Ademais, Pessoa pronunciou-se acerca das influências de Walt Whitman de modo incontestável: "De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro, / Saúdo-te, Walt, saúdo-te meu irmão em Universo, [...] / Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te, / [...] / E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas, / De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma [...]". Cf. PESSOA, Fernando -- "Saudação a Walt Whitman". Em sua: *Obra poética*. Org. introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. 2. ed., Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, p. 336. Em nosso ensaio intitulado "Eliot, Pessoa e a tradição metafísica", p. 87-183, *op. cit.*, a influência de Whitman em Pessoa é mais detidamente analisada. Nesse exame apontamos, em Pessoa, "o progressivo domínio do pólo negativo da vivência individual", o que o afasta da rota percorrida pelo mestre americano. Cf. *Ibidem.*, p. 144.

<sup>216</sup>Um interessante paralelismo: Laforgue utiliza do *lamento* (*Les complaints*) subvertendo suas características, nele injetando uma lírica antifrásica, a ironia e o distanciamento. Pessoa serve-se da ode, subvertendo-a a seu modo, também: extirpa dela o cantar pacífico e monódico que sempre a caracterizou, orquestrando-a para a execução de uma sinfonia *disparatada* ("Ode triunfal") e apagando dela seus traços solenes e graves -- e realizando, ademais, uma ode canhestra que é um contraponto evidente ao lamento

fingidamente exploradas pelo heterônimo Álvaro de Campos.

Definidor do interseccionismo (o inventor fora Sá-Carneiro, como já sabemos), Pessoa concebeu e batizou o paulismo (1914), cujos neologismos e construção por vezes especiosa advêm diretamente de seu contato com a poesia inédita de seu amigo Sá-Carneiro (que preparava, a essa altura, *Dispersão*), bem como, outra vez, de Laforgue (mentor dos dois últimos). Em outras palavras: Laforgue influenciou diretamente Sá-Carneiro e Pessoa, que se deixou influenciar tanto pelo poeta francês quanto pela releitura que Mário realizara a partir dele, em seus tempos de Sorbonne (1912) -- mas não *pour cause*.

Além das notórias e declaradas influências de Cesário Verde na obra de Fernando Pessoa -- merecem referência as de Beirão, Pascoaes, e de outros colaboradores de *A Águia*.

Cesário, contudo, por ser o primeiro poeta metafísico, e por ter sua obra mantido um diálogo duradouro e intenso com Pessoa, Almada-Negreiros, Sá-Carneiro dentre outros, é um nome que merece ser examinado mais detidamente.

Em sua curtíssima carreira de poeta, Cesário Verde chamou sempre nossa atenção acerca da assiduidade com que comparece, desde seu início até o final, no papel de *eu* lírico, um *homo viator*, que faz da deambulação pelas ruas seu projeto testemunhal e seu estado de ser poético<sup>217</sup>.

Situemos rapidamente o poeta no tempo. Em 1874, Cesário Verde publicaria o poema "Esplêndida", seu primeiro exemplar de lira deambulatória. Em 1875, no ano seguinte, "Deslumbramentos", "Frígida", "Desastre"; em 1876, "A débil"; em 1877, "Num bairro moderno"; em 1878, "Noites gélidas"; no ano seguinte, "Manhãs brumosas", "Cristalizações", "Noite fechada" e "Em petiz". "O sentimento dum ocidental" viria em 1880. Seis anos depois o poeta faleceria. Além desses poemas, todos os outros, publicados postumamente, oferecem situações de passagem a um observador transeunte que delas se alimenta.

---

(também canhestro) de Laforgue. "Ode marítima", igualmente sinfônica, mas sem euforia e arroubos, traduz, em sua abertura, como vimos no terceiro capítulo, uma *inversão inicial de sinal* dos versos iniciais de "O sentimento dum ocidental", de Cesário Verde -- e evidencia - - não somente por isso -- o peso que Pessoa atribui à influência de Cesário Verde em sua obra, e não somente na dele, como registramos no terceiro capítulo.

<sup>217</sup>A propósito da lírica de deambulação de Cesário Verde, pode o leitor examinar nossa tese *Cesário Verde: um trapeiro nos caminhos do mundo* (tese de doutoramento, policopiada). São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1992. Esse trabalho foi revisto posteriormente, recebendo novo título: *Cesário Verde: um poeta no meio-fio do paraíso* (estudo literário), que será publicado em 2005.

Ao dirigir seu olhar para as ruas, promovendo a presença, como se disse, de um sujeito lírico que vivencia e traduz suas impressões no momento em que estas o mobilizam, transformando o poema, em termos lógico-estruturais, em uma vivência-aqui-e-agora, Cesário vai muito além de uma mera colagem impressionista de roteiros mundanos.

Tributário evidente de Baudelaire, cujos versos leu e releu, injetou em sua obra, em diversos momentos, situações e elementos extraídos de poemas como "À une passante", "La chevelure"<sup>218</sup>, "À une mendiante rousse"<sup>219</sup>, "Le soleil" (que inspirou a humanização do sol em "Num bairro moderno") "Le vin des chiffonniers"<sup>220</sup> dentre outros<sup>221</sup>. Contudo, Cesário Verde não se limitou a reproduzir temas e ritmos baudelaireanos, como diversas vezes apressadamente a crítica concluiu. A apropriação cesarina como aqui relatada, fazendo o novo a partir de combinações, transgressões e derivações arbitrárias, é um atributo -- mais um -- que faz de Cesário um precursor da modernidade.

Sua personalidade cinemática, ao incorporar à dinâmica de seus versos o acervo baudelaireano, logrou oferecer, ao surpreendido leitor lusitano de sua época, versos de precisa lapidação, em que intercedem, de maneira original em seu meio poético, o raciocínio, a sensibilidade e a imaginação. A fusão entre pensamento e emoção alcançada por Cesário e seu estro imaginativo extremamente refinado, fazem dele um metafísico -- o primeiro em Portugal, como já afirmamos. Poemas como "Cristalizações", "Num bairro

---

<sup>218</sup>Cesário inspirou-se nesse poema francês para cunhar "Meridional". Vide VERDE, Cesário -- *Obra completa de Cesário Verde. Op. cit.*, p. 40 et sqs.

<sup>219</sup>Referimo-nos aqui, mais precisamente, ao poema "A débil", de Cesário Verde, em que é introduzida uma presença feminina que, inicialmente entrevista pelo sujeito do poema através de uma porta envidraçada de um café, ganha sua atenção, pela simplicidade, pureza e naturalidade. Tal personagem é inspirada em parte em "À une mendiante rousse", enquanto o motivo do poema cesarino foi cunhado a partir de "À une passante", cuja personagem feminina inspirou por seu turno "Deslumbramentos". Nesse poema, a personagem, *Milady*, atrai os olhares e o interesse de um sujeito lírico transeunte por meio de outros atributos: o de mulher fatal. Cf. *ibid.*, *passim*.

<sup>220</sup>Que auxiliou o poeta português a compor a cidade noturna de "O sentimento dum ocidental", bem como serviu como referência, com seu velho burgo de labirintos lodosos, sob a opaca reverberação dos lampiões de uma rua de Paris, para que Cesário antepusesse a tudo isso seu reverso português: o bairro moderno e pacífico, coado de sol, presente em "Num bairro moderno".

<sup>221</sup>Vide BAUDELAIRE, Charles -- *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1931-2 (Pléiade), 2 v.

moderno" e "O sentimento dum ocidental" são marcantes exemplos de como o intelecto, a capacidade extrema de observação e o olhar sensível caminham juntos, combinando, como quer a poesia metafísica, o reflexivo com a sensibilidade e a emoção extremadas.

Detenhamo-nos rapidamente em alguns trechos de "Num bairro moderno".

Já no primeiro quinteto desse poema encontramos uma espécie de ritual cinematográfico, em que o observador, de um ponto qualquer da rua, explora, em lentos movimentos de aproximação, os "planos" que aquele *bairro moderno* oferece.

Paulatinamente, o processo evolui em busca de localizar os arranjos particulares, os detalhes, os efeitos óticos da luz (segundo quinteto), obedecendo, já aqui, ao postulado metafísico que busca os particulares em lanços estudados, nos quais transparece o papel exercido pelo intelecto que seletivamente coleta elementos da realidade circundante.

Dez horas da manhã; os transparentes  
Matizam uma casa apalaçada;  
Pelos jardins estancam-se as nascentes,  
E fere a vista, com brancuras quentes,  
A larga rua macadamizada.

*Rez-de-chaussée* repousam sossegados,  
Abriram-se, nalguns, as persianas,  
E dum ou doutro, em quartos estucados,  
Ou entre a rama dos papéis pintados,  
Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Como é saudável ter o seu conchego,  
E a sua vida fácil! Eu descia,  
Sem muita pressa, para o meu emprego,  
Aonde agora quase sempre chego  
Com as tonturas duma apoplexia.

O método de composição, a associação muitas vezes inesperada ou incomum de adjetivos e o desenvolvimento da 'cena', em que, a exemplo do que acontece nos versos acima, constatamos -- prática corriqueira cesarina -- a contiguidade entre o comentário, a observação e a confidência, tais procedimentos caracterizam alguns dos inúmeros atributos metafísicos da estesia do poeta. Leia-se também os versos que seguem.

E rota, pequenina, azafamada,  
Notei de costas uma rapariga,

Que no xadrez marmóreo duma escada,  
 Como um retalho de horta aglomerada,  
 Pousara, ajoelhada, a sua giga.

E eu, apesar do sol, examinei-a:  
 Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;  
 E abre-se-lhe o algodão azul da meia,  
 Se ela se curva, esguedelhada, feia,  
 E pendurando os seus bracinhos brancos.

É de se notar aí a presença frequente da aditiva, acusando a ação persistente de uma mente catalogadora, que se desdobra em todas as direções, com vistas a ulteriormente decifrar o objeto de interesse do sujeito de enunciação poético e de modo a reter, pelo arrolamento cumulativo de impressões, a emoção gerada. Aqui, novamente, constatamos que Cesário se comporta como um poeta metafísico.

Em benefício de harmonizar a sonoridade do verso, mas sobretudo em virtude da necessidade de explorar ao máximo tanto a dissimilaridade, quanto a proximidade de elementos que traduzem o pensar e o sentir (favorecendo a concentração da emoção), Cesário utiliza-se constantemente de inversões, hipérbatos e hipálages de maneira análoga àquela que o conceptista se serve -- e que foi determinante para a poesia da geração de Donne, Crashaw e outros.

O nominalismo é outro traço marcante em Cesário, cujo intelecto, empírico por natureza, acusa forte preocupação com registros do dia-a-dia, que atestam seu entendimento de que a poesia pode se ocupar de coisas menos inefáveis. Eis aqui novamente outro parentesco da poética cesarina com a metafísica: a apropriação do prosaico pelo poema.

O quinteto abaixo bem ilustra nossa assertiva, exemplificando, ademais, de modo saliente e com grande economia de recursos, sua vocação a crítico do *status quo*.

Do patamar responde-lhe um criado:  
 "Se te convém, despacha; não converses.  
 Eu não dou mais." E muito descansado,  
 Atira um cobre lívido, oxidado,  
 Que vem bater nas faces duns alperces

[...] <sup>222</sup>.

O olhar poético de Cesário em movimento constante pelas ruas de Lisboa registra, em

---

<sup>222</sup>VERDE, Cesário -- "Num bairro moderno". Em sua: *Obra completa de Cesário Verde*. Op. cit., p. 67 et segs.

inúmeras oportunidades, a realidade crua do cotidiano. Varinas e calceteiros ("Cristalizações"<sup>223</sup>) invadem o reduto da poesia, tornados matéria de um lirismo, a exemplo do que ocorre em Baudelaire, que não faz concessões ao que parece apropriado dizer, dizendo contudo o que não sendo virtualmente poético assim se torna, pelo manejo apropriado e refinado de imagens e sons, bem como por um arranjo poético que escapa ao convite da banalidade.

Seus versos não sugerem jamais uma poesia de gabinete, em que o silêncio de paredes forradas permite ao poeta engajar-se em rimas perfeitas, elaboradas placidamente com o objetivo de alcançar um receituário prévio de harmonia e equilíbrio. Ao contrário, seu objetivo é o de capturar um mundo dinâmico, em crise e em transformação. Sendo sua lírica, por conseguinte, também ela, produto dos sentidos de um homem moderno vivenciando quer a diversidade de sons da cidade cosmopolita em que trabalha; quer o caos presente em seu contingente humano; quer a dúvida face ao rumo e ao destino da sociedade em que vive, bem como face ao seu próprio.

A crueza da voz poética cesarina, muitas vezes incompreendida, associada a elementos prosaicos, procedimentos normalmente descartados pelos poetas de seu tempo -- ao lado de sua releitura da tradição simbolista, são alguns dos principais legados do poeta ao movimento do Orpheu (bem como à poesia metafísica). Seu lirismo deambulatório, explorando as ruas de Lisboa, colado à dinâmica da vida, foi determinante para que o Orpheu avançasse adiante, superando as propostas e a temática da geração que o antecedeu.

Sá-Carneiro absorveu a herança metafísica consumindo-a em grandes e sôfregos goles a partir de Laforgue -- e, em menor escala, de Baudelaire. Cesário, ainda Cesário, ofereceu a Mário um caminho temático; forneceu-lhe, ainda, subsídios para que lograsse explorar a sintaxe sensacionista -- e o ensinou a olhar intensamente o mundo ao redor.

Com sua desesperada energia renovadora e com a paroxística alternância dos binômios aceitação-rejeição, êxtase-abulia; aqui-alhures, eu-outro, inteiro-fragmentado<sup>224</sup>, já presente em seus primeiros trabalhos, Mário foi provavelmente o poeta português que

---

<sup>223</sup>Fazemos estampar em seguida o primeiro e terceiro quintetos do poema: "Faz frio. Mas, depois duns dias de aguaceiros, / Vibra uma imensa claridade nua. / De cócoras, em linha os calceteiros, / Com lentidão, terrosos e grosseiros, Calcam de lado a lado a longa rua. // [...] Em pé e perna, dando aos rins que marcha agita, / Disseminadas, gritam as peixeiras; / Luzem, aquecem na manhã bonita, / Uns barracões de gente pobrezita / E uns quintalórios velhos com parreiras." VERDE, Cesário -- "Cristalizações". Em sua: *op. cit.*, p. 84-5.

<sup>224</sup>A que aludimos no terceiro capítulo.

mais intensamente dialogou com a obra laforgueana. Também, ao lado de Almada-Negreiros, Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor, foi dentre seus pares órficos um dos que mais se deixou contaminar pelas propostas da vanguarda europeia. Certamente, nessa linha, "Manucure" é o melhor exemplo que nos deixa Mário da fusão da herança laforgueana<sup>225</sup> com o futurismo e o sensacionismo.

Antes de concluir, parece adequado determo-nos um pouco nessa questão, ainda mais agora que vimos de examinar "Lamento da cidade de Paris". Colocar lado a lado certos aspectos de ambos os poemas oferece-se como o caminho mais seguro.

Tanto o lamento de Laforgue quanto o poema de Sá-Carneiro estribam-se na exploração intensiva do coloquialismo. E se Paris é o destinatário do lamento francês, há fortes indícios que também seja a metrópole de "Manucure".

O francês toma posse do *réclame* que a grande capital despeja. A estesia de seu poema, bem como de parte de sua obra prenunciam, com décadas de antecedência, o advento do futurismo, com todos os seus desdobramentos; Sá-Carneiro faz também uso de elementos pertinentes à publicidade -- e, mais que isso, abre espaço em seus versos para que estes se tornem passivos suportes de propaganda, interrompendo diversas vezes o fluxo da voz poética, para assim realçar a impessoalidade e o poder de dominação da sociedade de consumo de massa. O brado futurista se ouve nitidamente por todo o poema de Sá-Carneiro. As máquinas de imprensa Marinoni ("Machines cylindriques Marinoni", no poema de Laforgue)<sup>226</sup>, presentes em Sá-Carneiro, são um dos diversos índices do mundo moderno, presentes no poema, já que lhes cabe a tarefa de tornar possível a célere reprodução da informação.

Em Laforgue, as máquinas Marinoni transformam-se elas próprias em objetos de

---

<sup>225</sup>"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..." Nestes versos inaugurais de "Manucure", já examinado, pode agora o leitor reconhecer a ironia crítica Laforgueana, o olhar cesarino sobre o cotidiano -- e fronteiriço, cozido a tudo isto, o evidente desencanto oriundo do paradoxo da ternura vazia.

<sup>226</sup>"Manucure" deixa patente para quem quer ver que Sá-Carneiro pretendia, também, homenagear Laforgue, trasladando para seu universo referências extraídas cuidadosamente da família lexical laforgueana, reimplantando-as em seu sistema poético com desenvoltura e naturalidade -- e tracejando evidentes paralelismos entre sua crise cosmopolita e a do autor francês. Para isso nada melhor do que um paradigma da modernidade: a máquina de imprensa.

consumo, ofertados no pregão da rua. É preciso ter a máquina, para disseminar mensagens de consumo pelo mundo. Mário explora o papel da imprensa de modo mais radical. O linotipo Marinoni está lá, cuspidendo letras e formatos; marcas comerciais e jornais do mundo inteiro, com sua "beleza alfabética pura" -- sinônimo da vertigem da velocidade; mas "Manucure" leva às últimas consequências -- inclusive sob o ponto de vista gráfico -- as implicações das máquinas modernas de imprensa sobre o cotidiano. Essa realidade acaba por contaminar inteiramente o poema que se torna um espaço público em que se afixam cartazes.

Em Mário, toda a energia e diversidade do viver moderno estão, como o sujeito lírico de seu poema afirma, "no ar", como se tudo fizesse parte de um movimento incessante, planetário, que seus versos acusam sem cessar; não bastasse isso, tudo é refletido e multiplicado através de espelhos. Beleza estranha para o sujeito lírico, uma vez que toda essa beleza parece-lhe ao mesmo tempo inatingível -- provavelmente porque inadequada à real dimensão humana. "Então rolo de mim por uma escada abaixo..", dirá o *eu* do poema, desconsolado -- mas logo adiante, repentinamente possesso, "aos pinotes" (o sujeito poético já agora desprovido do que lhe é mais pessoal e intransferível, ou seja, a consciência de sua linguagem), emitirá sons de máquina, numa negação paroxística de sua humanidade, dando um fecho ao poema -- pela total impossibilidade de o *eu* poético recuperar sua capacidade de enunciação.

Há um custo alto para toda essa vertigem e todo esse dinamismo e voracidade de hélices, máquinas e consumo, como se vê; e a supressão da individualidade parece ser um dos componentes mais onerantes desse custo. Mário de Sá-Carneiro sabe-o.

No poema de Laforgue também tem lugar uma constatação semelhante: a de que sob a carapaça voraz de uma sociedade egoísta e de mente estreita "existimos na existência em que se paga à vista", não havendo possibilidade para o sonho individual. Está por conseguinte instalado um conflito insolúvel, que tem lugar tanto no poema de um quanto no de outro.

Todo o lamento parisiense, ademais, insiste em nos recordar também que a unidade entre espírito e razão, entre pensar e sentir, entre querer e obter não é mais possível. E que o desequilíbrio entre esses pares é inevitável. Será também nessa direção que os versos de "Manucure" se inclinarão, desmantelando-se em incompreensível ruído.

Com Mário de Sá-Carneiro, a desintegração intelectual ganha mais intensidade do que em seu predecessor Laforgue, comprovando uma tendência da poesia metafísica que achamos desnecessário repisar.

Especular pode ser um exercício intermínio e quase tirânico da vontade empenhada. Ficaremos por aqui, com a certeza de que nossas hipóteses poderiam nos levar mais longe - e por caminhos que não foram aqui explorados. Mas também com a certeza de que este capítulo forneceu mais alguns subsídios esclarecedores sobre a precursividade órfica. Tal como a geração de Donne, os integrantes da geração de Orpheu responderam à tradição, em geral, e à convocação metafísica, em especial, cada um a seu modo; cada um com diferente intensidade; e cada resposta foi condicionada pelo peso e dimensões da bagagem com a qual apearam às portas do movimento. Obviedade à parte, nada, não obstante, nos impede de chamar a geração de Orpheu de *última geração metafísica de Portugal*.

Se somos autorizados a afirmar que no curso da convivência, do intercâmbio literário e de opinião o movimento órfico produziu, enquanto conjunto de manifestações individuais, digamos, uma espécie de força motriz, geradora, que acabou por condicionar o sentido geral e o perfil da revista, essa força de renovação disseminou-se -- e não há como ser de outro modo -- a partir de um núcleo difusor e aglutinador -- e nesse centro de muda força convocatória acomodaram-se aqueles mentores que exerceram, quer na dinâmica da revista, quer com suas incessantes buscas pela superação vanguardista de seu tempo, papel de fato incansável, decisivo e determinante. Todos sabemos quais foram seus nomes.

### ***Orpheu 3 -- a revista que não houve***

O terceiro número da revista *Orpheu*, que mutilado e tardiamente nos chegou às mãos nos anos 80, é, em grande medida, mais um drama de bastidores do que um documento epocal cuja recepção deve ser examinada.

Sua recepção, *qua* revista, não ocorreu, embora pudéssemos, como mero exercício intelectual, elaborar algumas questões do tipo: qual teria sido o desfecho do movimento órfico, caso o terceiro número tivesse saído da gráfica? Que nomes, então, participariam do número seguinte, o quarto? Teria havido um quarto número? Sob que circunstâncias? Como teria reagido a imprensa portuguesa a esse fato? Caso isso acontecesse, e supondo que *Orpheu* não morreria nos braços do futurismo, como de fato ocorreu, desenvolvendo caminho próprio e autônomo, como seria a edição única de *Portugal Futurista*? Teria de qualquer maneira havido *Portugal Futurista*? Se *Orpheu* continuasse, o que teria ocorrido com a *Presença*? Esta teria existido ainda assim? E daí por diante.

Lidamos contudo com fatos, história e investigação li- terária, nos quais não há espaço para adivinhações. Nada, contudo, nos impede de tomarmos contato com uma parte da possível história e do provável conteúdo de um documento que não chegou a existir para seu tempo.

Para tanto vamos em primeiro lugar, com o auxílio imprescindível das achegas de Arnaldo Saraiva à edição do incompleto conjunto de provas tipográficas que se supõe viesse a integrar *Orpheu 3*<sup>227</sup>, traçar com a máxima brevidade uma cronologia editorial de *Orpheu*, após o que iremos, também de modo breve, traçar o perfil dessa edição.

---

<sup>227</sup>Cf. SARAIVA, Arnaldo -- "Introdução à leitura de *Orpheu 3*". In: *Orpheu*. Lisboa, Ática, 1984, p. I-LII.

## Cronologia editorial do Orpheu

### 1915

20 de fevereiro -- *Orpheu* 1 entra no prelo.

25 de março -- Saem os primeiros 100 exemplares, depositados na Livraria Brasileira, em Lisboa.

4 de abril -- Pessoa, empolgado, afirma: "somos o assunto do dia em Lisboa"<sup>228</sup>.

28 de junho -- Edita-se *Orpheu* 2.

10 de agosto -- Sá-Carneiro escreve a Pessoa de Paris, demonstrando preocupação sobre o terceiro número da revista, cogita em uma redução da tiragem e do número de páginas, bem como em produzir uma edição com papel mais barato.

24 de agosto -- Em carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro afirma: "francamente, não sei como se há-de organizar Orfeu III"<sup>229</sup>.

31 de agosto -- Sá-Carneiro esboça o sumário do terceiro número com base nas sugestões de Pessoa. De Álvaro de Campos, publicar-se-ia, em princípio, "A passagem das horas"; de Mário de Sá-Carneiro, "Para os indícios de ouro"; de Numa de Figueiredo, "Pilhérias em francês"; de Antônio Bossa, "Pederastias"; de Albino de Menezes, "HZOK" e de Almada, "A cena do ódio"<sup>230</sup>. Na mesma carta diz: "o número 3 do *Orfeu* deve entrar no prelo, o mais tardar, nos primeiros dias de outubro"<sup>231</sup>.

---

<sup>228</sup>PESSOA, Fernando -- *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues*. Lisboa, Confluência, s.d., p. 70.

<sup>229</sup>SÁ-CARNEIRO, Mário de -- *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1958 (v 2), p. 72.

<sup>230</sup>Cf. *Ibid*, p. 76.

<sup>231</sup>*Ibid*, p. 78.

13 de setembro -- Mário de Sá-Carneiro escreve a Pessoa: "temos desgrazadamente de desistir do nosso Orfeu. Todas as razões lhe serão dadas, melhor pela carta do meu pai que junto incluo e que lhe peço não deixe de ler. Claro que é devida a um momento de exaltação. No entanto cheia de razões pela conta exorbitante que eu obrigo o meu Pai a pagar". E mais adiante: "o meu desgosto é muito grande" mas "em todo caso sempre se fizeram dois números"; e pede a Pessoa que atire a culpa toda de não sair o terceiro número de *Orpheu* nele, Sá-Carneiro<sup>232</sup>.

25 de setembro -- Sá-Carneiro concorda com Pessoa quando este diz que "o Orpheu não acabou" e informa que Santa-Rita Pintor está disposto a pagar as despesas tipográficas, mas previne o amigo de que acha "pior que a morte" ver o futurista como "maitre" do Orpheu. Pouco depois Pessoa, por precaução, registra o nome da revista.

2 de outubro -- Sá-Carneiro, escrevendo a Pessoa, insiste em sua posição desfavorável com respeito a Santa-Rita, acusando-o de usurpador e declara a revista propriedade de exclusiva de Fernando Pessoa. Logo depois, institui-se um comitê redacional, do qual fazem parte Pessoa, José Pacheco, *alias* José Pacheco, e Almada, de modo a neutralizar o intento de Santa-Rita Pintor. Este, por fim, no final de outubro, renuncia à revista.

## 1916

26 de abril -- Suicida-se Sá-Carneiro em Paris; o projeto do número 3 de *Orpheu* é abandonado.

4 de maio -- Em carta dessa data, Pessoa comunica a Cortes-Rodrigues o falecimento de Sá-Carneiro.

4 de setembro -- Pessoa diz a Cortes Rodrigues que vai sair o terceiro número de *Orpheu*, onde publicaria dois poemas ingleses "muito indecentes". Nesse número, seriam incluídos versos de Pessanha, "A cena do ódio", de Almada, inéditos de Sá-Carneiro, Albino de Menezes, Carlos Parreira e *Hors-textes* de Amadeo de Souza-Cardoso. Pessoa afirma, por fim, que está "saindo de um período de esterilidade quase total"<sup>233</sup>.

---

<sup>232</sup>Cf. *Ibid*, p. 80-2.

<sup>233</sup>Cf. PESSOA, Fernando -- *Op. cit*, p. 79.

Setembro-outubro -- No prefácio que preparou para uma antologia de poetas sensacionistas, destinada ao mercado do Reino Unido, Pessoa/Campos dá como publicado o terceiro número, onde também se inclui a "Saudação a Walt Whitman".

## 1917

11 de julho -- Pessoa escreve a José Pacheco, propondo-lhe um encontro cujo tema é a edição de *Orpheu* 3, dando a entender que a revista se encontrava em fase avançada de edição. Pouco mais tarde, uma nota da edição fora de mercado do "*Ultimatum*" de Álvaro de Campos informa que esse manifesto apareceria no número 3 de *Orpheu*.

## 1930

26 de outubro -- Em carta endereçada a Gaspar Simões, Pessoa faz referência a "Além-Deus -- 5 pequenos poemas" que "estiveram para ser publicados (chegaram a ser impressos) num *Orpheu* 3 que foi frustrado de cima"<sup>234</sup>.

## 1935

Novembro -- O terceiro número de *Sudoeste*, de responsabilidade de Almada-Negreiros, inclui várias colaborações dos fundadores do *Orpheu*, entre elas a de Fernando Pessoa, que termina com as palavras "Orpheu continua" -- e anuncia: "brevemente *Orpheu* 3"<sup>235</sup>.

30 de novembro -- Morre Fernando Pessoa.

## 194?

Alberto de Serpa, colecionador, adquire num alfarrábio da cidade do Porto um exemplar

---

<sup>234</sup>PESSOA, Fernando, *apud* SARAIVA, Arnaldo -- *Op. cit.*, p. L.

<sup>235</sup>Cf. *ibid.*, p. L.

de *Dispersão*, de Sá-Carneiro, dentro do qual se encontram 3 cadernos, com a indicação "Orpheu -- Vol. I -- 1917" volume esse que reuniria, como havia sido previsto desde o primeiro número de *Orpheu*, todos os quatro primeiros. Examinando a numeração dos 3 cadernos, o colecionador não tem dúvidas em concluir que ali estava uma parte do inédito número 3.

## 1949

Julho -- Alberto de Serpa é apresentado a um advogado lisboeta por intermédio de Almada-Negreiros. Este vende-lhe *mais uma parte* do terceiro número que lhe faltava, de modo que Serpa fica detentor de um provável e incompleto número 3, faltando-lhe, todavia, as páginas finais (65 em diante).

## 1951

João Gaspar Simões registra pela primeira vez, na *Vida e obra de Fernando Pessoa*, a existência de um terceiro número de *Orpheu*.

## 1953

Adolfo Casais Monteiro encontra no espólio de Fernando Pessoa 4 cadernos do número inédito de *Orpheu*. No mesmo ano, publica, de *Fernando Pessoa*, *Poemas inéditos destinados ao n. 3 de 'Orpheu'* (Lisboa, Inquérito, 1953), mas mantém inédito o restante do material descoberto.

## 1959

A editora Ática, de Portugal, reedita o primeiro número de *Orpheu*, e se compromete a publicar os inéditos do terceiro número.

## 1976

23 de janeiro -- Alberto de Serpa se dispõe a facultar à publicação os cadernos de

*Orpheu* 3, em seu poder.

Fevereiro -- A editora Ática, de Portugal, reedita *Orpheu* 2.

## 1977

Julho -- Alberto de Serpa deposita na Biblioteca Municipal do Porto uma fotocópia dos prováveis cadernos de *Orpheu* 3.

## 1978

Abril -- São exibidas folhas relativas a *Orpheu* em uma exposição realizada no Porto, na Fundação Engenheiro Antônio de Almeida, durante o I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos.

## 1983

Abril -- A editora Ática encaminha a David Mourão-Ferreira as provas tipográficas realizadas a partir de uma fotocópia do terceiro número de *Orpheu*. A revista *Nova Renascença*, n. 11, publicada no verão de 1983, anuncia que se encontra no prelo o *Orpheu* 3.

## 1984

Março -- As Edições Nova Renascença finalmente lançam no mercado uma tiragem fac-similada dos cadernos pertencentes a Alberto de Serpa.

### ***Orpheu* 3: perfil estético**

O incompleto e provável -- insistimos -- terceiro número da revista modernista traria, como já sabemos, alguns novos nomes, viajantes retardatários da viagem órfica, mais ou menos harmonizados com um percurso que almejava levar a arte de Portugal para longe da estesia do passado, e de preferência rumo à Europa.

Esses novos nomes, como Albino de Menezes, Augusto Ferreira Gomes e D. Thomaz de Almeida eram ciceroneados pelos que, inventores, por assim dizer, da aventura modernista, já haviam partido há mais tempo. Dentre eles, Almada, Pessoa, Campos (se de fato eram de Campos as páginas faltantes do último caderno), Sá-Carneiro e Souza-Cardoso (se provas mais fortes pudessem sustentar a hipótese de que o pintor efetivamente colaboraria naquele número).

Do artista plástico seriam reproduzidos, se portanto se confirmasse a hipótese referida, 4 *hors-texte*, que contudo jamais apareceram a público. Poderíamos por puro exercício de conjecturação imaginar que se tratassem de telas abstratas, exemplares talvez do simultaneísmo órfico. Mas como afirmar, se o pintor primou pela mais saudável inconstância, no afã de queimar etapas?

Dentre os novos, Albino de Menezes surgiria com um poema em prosa intitulado "Após o rapto"<sup>236</sup>, em que imprime um variado leque de modulações estéticas, ultra-românticas algumas, decadentes, simbolistas, outras -- ao lado de uma exploração de motivos finisseculares vários, numa sintaxe de construção confusa, obsessivamente arregimentada para a exibição de vocábulos preciosos.

Assim, expressões do tipo "coloração creme ebúrnea da carne"; "alma insepulta da sombra aerivaga que impregna de recolhimento a hora morta" e dezenas de outras do mesmo talhe ilustram à saciedade uma elegia de amor carnal com todos os habituais

---

<sup>236</sup>MENEZES, Albino -- Após o rapto. *Op. cit.*, p. 25-32.

ingredientes pré-modernistas<sup>237</sup>.

Mário de Sá-Carneiro destinaria a esse número da revista alguns versos reunidos sob o nome de 'Poemas de Paris'<sup>238</sup>, integrantes de um conjunto mais amplo, denominado *Indícios de ouro*.

Escritos entre julho e setembro de 1915, portanto de fatura imediatamente anterior àqueles 'Três poemas' que foram impressos em *Portugal Futurista*, esses poemas de Sá-Carneiro não acrescentam nada de novo ao desenvolvimento vertiginoso de sua extesia.

Se nos detivermos nos motivos literários, na estrutura lógica dos poemas e no temperamento estético que preside cada um deles, notaremos sem dificuldade que a produção de Sá-Carneiro reservada para o terceiro número de *Orpheu* se configura como um estágio anterior, preparatório, ao que o poeta logrou em poemas tais como "Elegia" ou "Manucure", que foram publicados em *Orpheu* 2, e onde, sobretudo no último, o poeta alcançou com pleno êxito consorciar o sensacionismo, o interseccionismo e o futurismo.

Nestes 'Poemas de Paris', somente no primeiro deles, "Sete canções de declínio", o poeta visita motivos futuristas, como a velocidade, o cosmopolitismo, a dissonância da vida moderna:

Viagem circulatória  
Num expresso de *wagons-leitos* --  
Balão aceso -- defeitos  
De instalação provisória...

Palace cosmopolita  
De rasquouères e cocottes --  
Audaciosos decotes  
Duma francesa bonita...

Confusão de *music-hall*,  
Aplausos e *brou-u-há* --  
Interminável sofã  
Dum estofo profundo e mole...

---

<sup>237</sup>Cf. *ibid.*, *passim*.

<sup>238</sup>SÁ-CARNEIRO, Mário de -- 'Poemas de Paris': Sete canções de declínio; Abrigo; Cinco horas; Serradura; O Lord. *Ibid.*, respectivamente p. 9-17; 17-8; 19-21; 21-3; 23-4.

[...]

Seja enfim a minha vida  
Tara de ócios e Lua:  
Vida de café e rua,  
Dolorosa, suspendida --

[...] <sup>239</sup>

No restante dos poemas impera um sensorialismo já seu característico, entre o conjecturar do inefável almejado e a prelibação da desilusão evidente; entre o "exílio branco" e as "avenidas de seda deslizando"<sup>240</sup> -- em uma "cidade-figura", com gosto acerado, como uma "fruta mal madura"<sup>241</sup>; ou em uma mesa de café, onde o sujeito lírico possa escrever "versos prateados" e onde imagina "enredos bizarros", esperando "a vida / que nunca vem ter comigo"<sup>242</sup>. E onde "cenários em mutação", "desfiles, danças -- embora mal sejam uma ilusão"<sup>243</sup>, desfilem aos olhos do sujeito lírico.

Nesses poemas de Sá-Carneiro reconhecemos, ainda uma vez mais, aquele sentimento dominante, sempre presente, de insuficiência vital, que já presenciamos em outras oportunidades.

E, tal como em outras oportunidades mencionadas, o sujeito lírico se afigura como um escravo da vida, preso a ela e apaixonado pela dor de vivê-la. Em dado momento, se compara a "um barco de vela que parou / em súbita baía adormecida...", e descobriu a cidade, "os palácios de rendas e escumalha", os "vitrais de sonho" -- acabando por sentir simultaneamente atração e repulsa de tudo, o que o faz reconhecer: "-- Caiu-me a Alma no meio da rua, / e não posso ir apanhar!"<sup>244</sup>.

Fernando Pessoa teria escolhido para o *Orpheu* 3 dois poemas<sup>245</sup>. O primeiro deles é o nome primitivo de "D. Fernando, infante de Portugal", inserido na segunda parte da seção

<sup>239</sup>*Ibid.*, p. 14-5.

<sup>240</sup>Cf. *ibid.*, p. 16-7.

<sup>241</sup>Cf. *id.* -- Abrigo. *Ibid.*, p. 18.

<sup>242</sup>Cf. *id.* -- Cinco horas. *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>243</sup>Cf. *id.* -- Sete canções de declínio. *Ibid.*, p. 9.

<sup>244</sup>Cf. *id.* -- Sete canções de declínio. *Ibid.*, *passim*.

<sup>245</sup>PESSOA, Fernando -- Gládio; Além-Deus. *Ibid.*, p. 35 e 36-9, respectivamente.

('As quinas'), da primeira parte ('Brasão') de um longo poema narrativo épico que primeiramente recebeu o nome de "Portugal", e depois o que é conhecido hoje: *Mensagem*.

Esse primeiro poema, "Gládio", por conseguinte, vai servir a caráter para compor a parte daquela obra destinada a dar relevo às *mensagens* dos diversos protagonistas da história de Portugal (como D. Afonso Henriques, D. Duarte, e, claro, D. Fernando, infante de Portugal, filho de Sancho I, e que na primeira metade do século XIII teve grande papel nas negociações que envolviam conturbações políticas na Europa), das origens do país até o tempo em que completara sua organização como nação, pouco antes das grandes empresas marítimas.

"Gládio" e "Além-Deus" funcionam contrapontisticamente. Se no primeiro o príncipe enuncia estar "cheio de Deus", não temendo por sua sorte -- e porque, também, sente que seu destino "nunca será Maior" do que sua alma, no outro poema, Deus está do lado de fora, digamos, do coração do homem. Deus é portanto uma ausência, uma falta:

Olho o Tejo, e de tal arte  
Que me esquece olhar olhando,  
E súbito isto me bate  
[...]

Sinto de repente pouco,  
Vácuo, o momento, o lugar.  
Tudo de repente é oco --  
Mesmo o meu estar a pensar.  
Tudo -- eu e o mundo em redor --  
Fica mais que exterior.

Perde tudo o ser, ficar,  
E do pensar se me some.  
Fico sem poder ligar  
Ser ideia, alma de nome  
A mim, à terra eaos céus...

E súbito encontro Deus<sup>246</sup>.

---

<sup>246</sup>*Ibid.*, p. 36.

Que Deus é este: "o universo é o seu rasto... / Deus é a sua sombra", enuncia o sujeito lírico na segunda parte do poema, ou, ainda, "um grande Intervalo, / mas entre quê e quê?.../ Entre o que digo e o que calo / existo? Quem é que me vê?", pergunta o eu do poema na quinta e derradeira parte<sup>247</sup>.

Para além-Deus, a "negra calma... / clarão de Desconhecido", cogita a ver o Tejo o homem só do século XX, para quem a vida é dúvida e viver é indagar sem resposta, para o vazio. Deus "pôs-me as mãos sobre os ombros e dourou-me / a fronte com o olhar"<sup>248</sup>, enuncia, em contrapartida, o príncipe 6 séculos antes, ungido pelo que é divino, movido por sua comichão justiceira e sua crença. "E eu vou, e a luz do Gládio erguido dá / em minha face calma. Cheio de Deus, não temo o que virá"<sup>249</sup>.

Conclusivamente, é inegável que a temática órfica do insulamento espiritual se distende nesses dois poemas para um indagar de cunho teológico, permeado pela questão existencial, mas é também inquestionável que já não vemos mais nesses versos o formulário órfico que Pessoa acalentou na época em que o satisfazia o dar-se conta da repercussão do Orpheu, em Portugal.

Disto encontramos "A cena do ódio", poema satânico de Almada, talvez (a despeito de não se inserir no *corpus* órfico em vista, como já dissemos, de sua tardia recepção) a mais virulenta investida satânica órfica<sup>250</sup>, ao lado de uma colaboração de Augusto Ferreira Gomes, novo nome, com velhos princípios estéticos, que se incorporaria ao momento de declínio do Orpheu. O poema prosaico<sup>251</sup> que encomendou ao *Orpheu* 3, decalcado em Mallarmé, influenciado pelo decadentismo de Eugênio de Castro, nada acrescentaria ao *puzzle* órfico, apenas confirmando mais um desperdiçado esforço de mera reprodução dos gastos clichês decadentes e simbolistas.

Castelo de Moraes, com outro poema, "Névoa"<sup>252</sup>, explora uma ambientação com traços decadentes, para a qual destina uma verve simbolista em que frequentam o animismo, palavras em maiúsculas (sugestivas do impenetrável), as correspondências horizontais, a bipartição sujeito-alma, tudo sob um clima de religiosidade, em pleno entardecer.

<sup>247</sup>Cf. *Ibid*, p. 37 e 39.

<sup>248</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>249</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>250</sup>ALMADA-NEGREIROS, José de -- A cena do ódio. *Ibid.*, p. 47-73.

<sup>251</sup>GOMES, Augusto Ferreira -- Por esse crepúsculo a morte de um fauno...*Ibid.*, p. 41-6.

<sup>252</sup>MORAIS, José Castelo de -- Névoa. *Ibid.*, p. 95-102.

Sua sensibilidade é tributária em grande parte, portanto, das correntes antecipatórias do modernismo, e a estas acrescenta um tom alucinatório, exacerbando o culto da sensibilidade, a ponto de fazer recordar o vertigismo dislexical de Raul Leal, sua mais notória influência no âmbito do Orpheu.

D. Tomás de Almeida atesta, por seu turno, influências diretas do Futurismo no poema que integraria *Orpheu* 3<sup>253</sup>. "Olhos" apresenta uma sintaxe sem pontuação, sem conectivos ("luar êxtase pálido opala / luar alma de lua"), assinalada por palavras ligadas por hífen, ou não, buscando beneficiar, em quaisquer casos, nexos arbitrários e intersecções surpreendentes ("meia-luz-aroma do jardim-meu-sonho"; "braços-luar"; "eles iam eles iam guiados p'lo teu olhar minh'alma"). Com esse expediente, promove tais nexos e cruzamentos à categoria de elementos-síntese, de sentido não usual e frequentemente obscuro. Ou, ao contrário, também na esteira futurista, se socorre de palavras descontextualizadas, verdadeiros signos-implantes, totalmente estranhos ao aparente tecido de significação do poema<sup>254</sup>.

"Olhos" exprime integralmente o compasso da nova lira de seu tempo, dirão alguns. Não. Definitivamente, não, isto porque seus versos, modulados por sonoridades simbolistas, por vezes mergulhados numa religiosidade sensual, não escondem aqui e ali, ainda, um transbordamento ultra-romântico que o autor não soube dominar.

O resultado desse amálgama de temperamentos divergentes -- e antagônicos por vezes -- é um conjunto de versos recortados, assimétricos, de duvidosa e claudicante estesia:

Teus braços cisne imatéria:

No lago dos teus olhos

Luar êxtase pálido de opala

Luar alma de lua

[...]

Oh! os teus olhos! OH! OS TEUS OLHOS!

Eu era aureolado p'lo teu olhar suave

Na meia-luz-aroma do jardim-meu sonho

---

<sup>253</sup>ALMEIDA, D. Tomás de -- Olhos. *Ibid.*, p. 75-9.

<sup>254</sup>Cf. *ibid.*, *passim*.

[...]

E a meia-luz era listrada por teu olhar  
Olhar suave de teus olhos suaves

A noite que descia -- Aurora nos teus olhos -  
Iluminava-se d'Aurora de teus olhos

E a minh'alma como um crescente de sonho  
Era a estrela inesgotável da Anunciação

[...]

Eu era a fulva Madalena do pecado  
Adeus ó Madalena do pecado

Eu sou a santa convertida

Oh! Teus olhos milagrosos  
Rabbi de teus olhos  
Senhor-Jesus-Cristo de teus olhos

OH! OS TEUS OLHOS!<sup>255</sup>

O título das notas do heterônimo pessoano de vida curtíssima, C. Pacheco, é muito sugestivo. É que tais notas, a que chamou de "Para além doutro oceano"<sup>256</sup> vêm sugerir um novo contraponto, agora com "Além Deus". Se neste último o sujeito lírico ao contemplar as águas do Tejo indaga metafisicamente "o que é ser-río, e correr? / O que é está-lo eu a ver?" e mais adiante, ainda: "pra que lado corre o rio?"<sup>257</sup>, fazendo do poema um campo de mediação entre o ato de pensar e a realidade -- e do rio-quase-oceano uma resposta impronunciada, não-revelada -- no primeiro, ao contrário, se recusa a buscar decifrar essa

---

<sup>255</sup>*Ibid.*, p. 77-9.

<sup>256</sup>PACHECO, C. -- Para além doutro oceano -- notas. *Ibid.*, p. 81-93.

<sup>257</sup>Cf. PESSOA, Fernando -- *Op. cit.*, p. 36 e 39.



Com efeito, como observamos acima, o poema de C. Pacheco, *alias* Coelho Pacheco, é uma sequência de notas sem um plano aparente, de forma que cada nota corresponde a uma estrofe irregular. Assim, o sujeito lírico *se desvia* do desenvolvimento lírico que vinha realizando, *quebrando* a tensão emocional que tende a assistir e escorar a frase poética, sem se socorrer de qualquer esclarecimento ou preparação. Seu pensar é, pois, um livre pensar, descomprometido com a emoção. Vejamos:

Quando entro numa sala grande e nua à hora do cre-  
púsculo  
E que tudo é silêncio ela tem para mim a estrutura duma  
alma  
É vaga e poeirenta eos meus passos têm ecos estranhos  
Como os que ecoam na minha alma quando eu ando  
Por suas janelas tristes entra a luz adormecida de lá de  
fora  
E projeta na parede escura em frente as sombras e as  
penumbras  
Uma sala grande e vazia é uma alma silenciosa  
E as correntes de ar que levantam pó são os pensamentos

Um rebanho de ovelhas é uma coisa triste  
Porque lhe não devemos poder associar outras ideias que  
não sejam tristes  
E porque assim é e só porque assim é porque é verdade  
Que devemos associar ideias tristes a um rebanho de  
ovelhas  
Por esta razão e só por esta razão é que as ovelhas são  
realmente tristes

[...] <sup>259</sup>.

Para tornar ainda mais intenso seu protesto de liberdade da emoção, e na esteira de

---

<sup>259</sup>*Ibid.*, p. 85.

Caeiro, C. Pacheco -- cujas iniciais lembram Caeiro e Pessoa<sup>260</sup> -- exercita como o primeiro a lógica do desconcerto, que comparece amiude no poema, sentenciosamente, como segue:

Há pessoas a quem o arranhar das paredes impressiona  
E outras que se não impressionam  
Mas o arranhar das paredes é sempre igual  
E a diferença vem das pessoas. Mas se há diferença entre  
este sentir  
Haverá diferença pessoal no sentir das outras coisas  
E quando todos pensam igual numa coisa é porque ela  
é diferente para cada um<sup>261</sup>

ou a caráter, no intuito de inibir o surgimento de um *pathos* qualquer, como nos versos finais de seu poema (ou, melhor, anti-poema):

Alegra-me às vezes passageiramente pensar que hei-de  
morrer  
E serei encerrado num caixão de pau cheirando a resina  
O meu corpo há-de derreter-se para líquidos espantosos  
As feições desfazer-se-ão em vários podres coloridos  
E irá aparecendo a caveira ridícula por baixo  
Muito suja e muito cansada a pestanejar<sup>262</sup>.

Examinado com distanciamento e neutralidade, o provável e ainda assim incompleto elenco de contribuições ao *Orpheu* 3 pouco ofereceria de novo ao que os dois números anteriores haviam apresentado, sendo talvez razoável supor que não veio a lume na época própria porque seus editores reconheceram que sua luminosidade não era suficientemente intensa ou original.

<sup>260</sup>De cujas personalidades, diga-se, C. Pacheco é uma espécie de *intersecção* psíquica.

<sup>261</sup>PACHECO, C -- *Op. cit.*, p. 89.

<sup>262</sup>*Ibid.*, p. 93.

### Orpheu – decantação da rebeldia: os seguidores imediatos

O assunto é polêmico. E por inúmeras razões, haja vista que examina um terreno instável e pouco confortável; trata-se com efeito de um espaço cinzento, de interlúdio, que já vitimou inúmeros críticos (e talvez uma geração deles) em diversas ocasiões e que legou sobretudo autores desajustados ao entreato das verdades chãs e fáceis, a esperar por uma luz adequada para examinar sua fortuna literária. Caso de Cesário Verde, com absoluta certeza.

Imediatamente devemos definir o sentido que estamos emprestando ao termo ‘seguidores’ para que tudo comece a fazer sentido.

Seguidores órficos não se confundem com os fundadores do movimento. São autores ou artistas que não tiveram suas colaborações estampadas em nenhum dos dois números epocais da revista *Orpheu*.

Considero, pois, seguidores órficos aqueles autores<sup>263</sup> que, a partir de 1915 (com publicações antes de 1915, ou não), e até o advento da revista *Presença*, em março de 1927, publicaram, no âmbito da ficção, da lírica, do texto de intervenção ou ensaístico, obra que de um modo ou de outro venha denotar influência órfica de qualquer matiz e intensidade. São portanto considerados imediatos porque não esperaram a natural acomodação dos ismos órficos. Aderiram, mesmo que em parte, mesmo que em mínima parte, àquelas grandes linhas estéticas que o movimento do *Orpheu* assinalou. Assim, não levo em

---

<sup>263</sup>Deixei de investigar, no âmbito das artes plásticas, os eventuais seguidores do *Orpheu*, embora seja inegável o mérito de qualquer pesquisa que vier, no futuro, a assumir tal empreitada, de modo a fornecer subsídios adicionais sobre a herança órfica e sua influência na arte contemporânea. Desde já, sugiro vivamente que outro pesquisador das coisas do *Orpheu* se disponha a realizar tal tarefa. Igualmente a história literária do modernismo português e sua exegese estão a merecer um estudo de fundo sobre o destino da produção literária do grupo do *Orpheu*, embora tenhamos imensa quantidade de registros sobre os principais nomes do movimento.

consideração o grau de fidelidade do autor, expresso por seu percurso literário ou artístico após 1915, nem antes -- e busco apenas apontar a ocorrência, mesmo que pontual e fortuita, de um e outro traço órfico na produção éditada desse ou daquele autor, entre as datas assinaladas.

Convém ainda observar que os textos que comparecem neste ensaio, sempre um de cada autor, têm, por assim dizer, um mero caráter antológico, pois, diga-se expressamente, não é meu intuito propiciar ao leitor um contato com o universo de obras de seguidores órficos, o que exigiria um novo trabalho diferente deste, com outros objetivos e proporções, mas apenas registrar nomes de autores que, no período acima demarcado, e a partir de textos arbitrariamente selecionados, comprovaram haver aderido, mesmo que provisória e eventualmente, a um ou mais programas de arte órficos.

O primeiro nome que gostaria de assinalar, iniciando assim o rol de seguidores órficos, é Fernando Carvalho Mourão cujo poema "Sepultado", dedicado a Antero de Quental, acusa, já no primeiro verso, indícios de alguma influência da lógica do paulismo à Sá-Carneiro, embora por detrás desta ressaltem, muito vibrantes e em todo o poema, semelhanças com Florbela –, e, claro está, influências também do próprio Antero:

Houve palácios dentro em mim, quando eu  
Erguia os braços para Deus e via  
O olhar do próprio deus, formando o céu  
Azul, daquele azul que canta o Dia!

Mas quando veio ao mundo a Noite Escura  
Os meus olhos cerraram-se... ceguei,  
E vi como era negra a Desventura  
Que em voo etéreo e louco abandonei!

Inda quis procurar dentro de mim  
A porta dos dragões, mas o jardim  
Tinha-se transformado num deserto...

Os palácios, agora confundidos,  
Tombaram todos sobre os meus sentidos,  
E, sob as ruínas, despertei do Incerto!<sup>264</sup>

<sup>264</sup> MOURÃO, Fernando Carvalho -- Sepultado. *Alma Nova*. Faro e Lisboa, ano 1(8): 4, maio 1915. Este

Em 1916, João de Souza Tavares publica um conjunto de poemas na revista *Centauro* que, como já referimos em outra passagem, denotam influência sensacionista-interseccionista<sup>265</sup>.

Dentre os 6 poemas que ali publicou, apenas numerados, escolhemos o terceiro, um soneto em que sensualismo e religiosidade estão presentes.

Tua presença é o vago...  
No vago vives suspensa...  
E eu na terra sou o lago  
onde vês tua presença...

Roça por mim teu afago,  
se o teu olhar se condensa  
no espelho vago do lago  
onde vês tua presença...

E passa, baça, por mim,  
tua boca desbotada,  
mordida, despedaçada...

Polidos como marfim  
roçam teus seios pelos meus...  
E ao nosso olhar desce Deus...<sup>266</sup>

A alterização e uma sensibilidade semelhante àquela de Sá-Carneiro estão presentes nos versos abaixo de Américo Cortes Pinto, que, contudo, deixam escapar o idealismo religioso característico dos poetas saudosistas:

---

mesmo poeta, como frisamos anteriormente, publicaria no ano anterior um poema interseccionista, desenvolvendo um *pathos* semelhante ao que predomina nos versos de Sá-Carneiro. Cf. *id.* -- Visão cega. *A Renascença. Op. cit.*, p 12-3, fev. 1914.

<sup>265</sup>TAVARES, João da Silva -- 'Poemas da alma doente'. *Op. cit.*, p. 83-8.

<sup>266</sup>*Id.* -- III [Tua presença é o vago (...)] p. 86.

Romeiros de Ideal  
 Meus gestos peregrinos se exilaram...  
 Tiniram luz em longes de cristal  
 E em espelhos de mentira se espelharam..

Contrito,  
 Minha alma traz Jesus-Crucificado!  
 Senhor meu Deus! O meu desejo em grito  
 Cegou de luz meus olhos de abismado...

Orgulhos e vaidades que eu ergui  
 Caíram de tão alto aos pés de ti,  
 Jesus!

Senhor! Senhor! Tua presença em mim  
 Quebrou-me as altas Torres-de-Marfim  
 Em estilhaços de luz!<sup>267</sup>

Cortes Pinto melhor resolve sua adesão ao modernismo -- e à estética órfica -- no poema "Ironia bucólica", em que se ocupa com dessacralizar e combater o lirismo tradicional, contrapondo ao seu temário, a estesia do antilirismo, debruçada sobre o banal e o cotidiano e alicerçada por um enunciado propositadamente descuidado:

Meus bons amigos: -- o pensar é uma canseira  
 Que não vale para vós o esforço que a produz,  
 Por isso vou cantar os gados, a lareira,  
 O mar e a lavoura, as águas mais a luz...

Ides ver neste poema descuidado  
 Cheirando a madressilva, a terra e a maresia,  
 As enxadas cavando e os sulcos do arado,  
 E as cartas que um Manel screveu a uma Maria...

Para escrever canções deste feito,

---

<sup>267</sup>CORTES PINTO, Américo -- [ Romeiros do Ideal [...]]. *Ícaro*.Coimbra, ano 1 (1): 24, jul. 1919.

Dão-se férias à cabeça e ao nervoso,  
 Basta beber dum trago este ar sadio  
 E deixar correr a pena que é um gozo...

Isto não é *sylva exotérica* -- está dito  
 Mas sempre é bom fazer estes reparos -  
*Para os raros apenas* não foi escrito,  
 Mas sim apenas pros que não são raros...

Isto é um poema feito num momento  
 -- E feito de propósito para vocês!  
 Pegai lá -- não precisais de ter talento  
 E basta saber ler em português<sup>268</sup>.

Nesse mesmo número da revista *Ícaro* vamos encontrar alguns sonetos de João Cabral do Nascimento. Com exceção do derradeiro, os dois primeiros denotam certa influência do simbolismo-paulismo, que fica mais patente ainda nos versos abaixo:

Adoro tanto este lugar! e sei-o  
 quase de cor, que tudo olvido; e penso  
 muitas vezes, que o mundo vasto e imenso  
 é que anda ao meu redor, e eu fico a meio.

Outras cousas estanhas sonho e creio.  
 Consigo alhear-me. A névoa, qual incenso,  
 vem subindo do rio e é agora um lenço  
 de alvura e de perfumes todo cheio.

Não compreendo como há tanta gente  
 que ignora a minha vida, e está contente...  
 Doce paisagem, muito verde e em curvas...  
 E todas estas tristes ironias  
 componho-as a sorrir, olhando as frias  
 águas, que pelo rio descem turvas<sup>269</sup>.

---

<sup>268</sup> *Id.* -- Ironia bucólica. *Ícaro*. Coimbra, ano 1(2): 35-6, out. 1919.

Impregnações sensacionistas também estão presentes nos versos de Cabral do Nascimento, como na passagem seguinte, já cotizada acima: "a névoa, qual incenso, / vem subindo do rio e é agora um lenço de alvura e de perfumes todo cheio".

Mais tarde, o poeta refundirá motivos decadentes, como o mito de Narciso, ou o de Electra, injetando, neles, sensualismo -- mas o tema ainda frutífero do encontro/perda amoroso/a permitirá ao autor produzir seus melhores frutos<sup>270</sup>.

Antonio Ferro foi um dos editores da revista *Orpheu*. Talvez o mais jovem dentre os que deram corpo à revista. Não obstante, só estrearia em 1918, com o volume poético *O ritmo da paisagem*<sup>271</sup>. Três anos depois publicaria um livro de frases, *Teoria da Indiferença*<sup>272</sup>, mas é em *Leviana*<sup>273</sup> que encontramos uma forte influência proveniente em parte da produção órfica de Almada-Negreiros -- e, em grande parte, fruto de um contato com a prosa de ficção de Almada-Negreiros pós-órfica, ou seja, de um contato com aquelas obras posteriores ao advento de Portugal Futurista, caso da novela *A engomadeira*, bem como do conto "O cágado".

Assim, em *Leviana* iremos revisitar o coloquialismo de Almada, sua desmistificação escritural, vários outros expedientes narrativos seus (mormente aqueles que não revelam sua aproximação do futurismo), como o comentarismo (com suas frequentes interposições

<sup>269</sup>NASCIMENTO, João Cabral do -- [Adoro tanto este [...]]. *Ibid.*, p. 50.

<sup>270</sup>Cf. *id.* -- [Oh lembrança de amor (...)]. *Phoenix Renascida*. Coimbra (1): 8, jul. 1921:

Oh lembrança de amor, oh viridente  
 flor de outonais jardins, cortada cerce,  
 que eu vi nas minhas mãos desvanecer-se  
 Como uma vã teoria insubsistente,

aonde paras? Insistentemente  
 teu cheiro, como o dum doirado alperce,  
 tão perturbante enlevo ainda exerce  
 junto de mim, que não crera ausente!

Oh alma de jasmim, oh luminosa  
 esfera de cristal, quimera de oiro,  
 saudade de há muito pressentida!:

No fuste enlace a morte piedosa  
 veio, e não sei qual ness sonho loiro,  
 qual foi de nós o que ficou sem vida?

<sup>271</sup>FERRO, Antonio -- *O ritmo da paisagem*. Lisboa, s. ed., 1918.

<sup>272</sup>*Id.* -- *Teoria da indiferença*. 2. ed., Lisboa, H. Antunes, 1921.

<sup>273</sup>*Id.* -- *Leviana*. 4. ed., Lisboa, Roger Delraux, 1979.

de matéria opinativa ou de sentido moral, em meio ao entretecer ficcional) e o fragmentarismo, numa disputa sempre acirrada contra a convenção social, em que se serve do jogo de palavras e de uma propensão para o absurdo (esta, sim, originada na adesão ao programa futurista). Um trecho da novela de Antonio Ferro, mesmo porque reproduzi-la na íntegra não seria possível, pode ilustrar, em parte, o que dizemos:

A Leviana falava muito. Inundava-me de palavras, de risos, de gestos. Tinha guizos na alma. A sua boca era um baile de máscaras, um baile de máscaras torpe onde as palavras, em tangos histéricos, caíam, umas sobre as outras, bêbadas, às gargalhadas...

Toda ela era movimento. A sua presença, mesmo quando não falava, era um grito. O seu sorriso era uma falena de asas salpicadas que, em voo sobre o seu corpo, ora descansava na papoila sangrenta dos seus lábios, ora no salgueiral das sobrancelhas a marginal-lhe os olhos, ora nos solitários dos seus dedos... As suas palavras caíam sobre o meu tédio como uma chuva miudinha, a refrescá-lo. A sua alegria era um pombal na Hora-Asa em que as pombas abalam para o céu...

[...]

A Leviana tinha um grande desprezo pela minha arte: "Sabesfazer versos? Melhor era que aprendesses a dançar." Esse desprezo, longe de magoar o meu orgulho, lisonjeava-o. As mulheres que têm relampejado na minha vida, devo-as aos meus versos, esses versos de que eu não tenho a responsabilidade, que vivem hospedados na minha alma, como boêmios numa trapeira. Só a Leviana gostou de mim sem os meus versos que foram, para ela os meus únicos defeitos, que são, na verdade, os meus únicos defeitos... A Leviana nunca me tomou a sério, eu nunca tomei a sério a Leviana. No entanto, as nossas bocas abriam-se para rir e fechavam-se num beijo<sup>274</sup>.

A instabilidade da unidade psíquica do sujeito de enunciação lírico e o motivo órfico do voo, como sua resultante, posto que meio de transporte órfico para um não-aqui e um não-agora (escapismo que é, por sua vez, produto de uma inconformidade do sujeito lírico com o *status quo*), está presente no sensacionista Antonio Souza. Abaixo alguns versos de seu poema "Hora de redenção".

Mas sobre mim, de braços  
As sombras do que fui se desesperam

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 13-7.

Em raivas e soluços  
 Querendo voltar à vida que perderam!  
 [...]

E eu sou assim a estranha criatura  
 Que sente viva as mortes que morreu,  
 E através duma pávida tortura  
 Da terra vai subindo para o céu!  
 [...]

É um mar alto e revolto a minha dor  
 Que em negras ondas se levanta!  
 Mas sobre ele o meu sonho criador  
 De asas brancas abertas voa e canta

Porque uma estrela santa que eu adoro  
 E creio que me guia  
 Conta no céu as lágrimas que choro  
 E vai rezando: Padre-Nosso, Ave-Maria!...<sup>275</sup>

Vieira de Almeida compreendeu bem a herança interseccionista lírica e simultaneísta plástica que os mentores do Orpheu transmitiram à posteridade; soube, ademais, experimentar a estesia do Orpheu no plano da emoção em que a hipersensibilidade aparece mais afluída. O poema sensacionista-interseccionista "Neve" é prova disso:

Neve faiscante. Luar dormente.  
 Neve. Altas Nuvens. Noite imensa.  
 Toda luar, a neve algente.  
 Toda nevada, a lua intensa.

Luz de milagre, incerta e nua;  
 Lumínio assombro, inquieto e leve;  
 Neve ascendente à nívea lua;

---

<sup>275</sup> SOUZA, Antonio -- Hora de redenção. *A Águia*. 2. série., v. 20: 12, jul.-dez. 1921.

Luar desfeito em fria neve.

Noite e mudez. Lua tristíssima.

Vago fulgor da lua fria.

Lento livor da neve alvíssima.

Silêncio e luz, em litania.

Angústias côncavas, neblíneas;

Silêncio feito de ânsia viva;

Chão em desmaios de glicínias.

Súplica de almas em ogiva.

O leito imenso alvinitente

Para um sombrio e amargo sono!

Esperança aflitiva, já no poente!

Desejo lento, já no outono!

Noite e mudez. Luar dormente.

Nuvens no céu em curso breve.

Toda de neve, a lua algente.

Toda luar... a neve... a neve...<sup>276</sup>

A sensibilidade de Sá-Carneiro parece haver influenciado Salema Vaz, conquanto o poeta não se defina claramente por um dos inúmeros *ismos*, com suas combinações e derivações, preferindo, em "Marcas, olhando os dedos nus", a difícil lição de combinar a veia ainda do ultra-romantismo com a sensibilidade decadente que diretamente herdou:

Heráldicas safiras, que vos fiz?

Esmeraldas d'esperança, onde vos pus?

De astrais brilhantes, que é da casta luz?

E onde sangrais, meus bélicos rubis?

Perdi-vos para sempre! A sorte o quis!

---

<sup>276</sup>VIEIRA DE ALMEIDA, Francisco Lopes -- Neve. *Seara Nova*. Lisboa, (1-12): 43, out.1921-abr.1922.

Choram por vós meus pobres dedos nus...  
 Como um vitral precioso nos seduz  
 De Laura o lácteo corpo onde fulgis!

Tudo o que eu tinha, Amor, tudo te dei.  
 Sou pobre como Job e como um Rei  
 Fui pródigo de bens e d"Honrarias!...

Hoje... ai de mim!... Quisera reaver  
 Meu coração, que tu levaste, a arder,  
 Por entre coruscantes pedrarias!<sup>277</sup>

O longo poema sensacionista-interseccionista-futurista "Manucure", de Sá-Carneiro, terá sido, muito provavelmente, um dos modelos, se não o principal, que Fortunato Velez tomou de empréstimo para compor a estridente melodia anti-lírica, de vozes e ruídos citadinos, tecido que vai urdir o poema "Paris de França; excerto de Paris movimento e cor":

Que raiva! tanta gente  
 emerva! Mais ainda: encoleriza, enfarta!

Vá mais depressa! passe...  
 Não passa! Um raio a parta!  
 Ora o estupor da velha, aqui a pisar ovos!

.....  
 Não compro! Não me mace!  
 -- Clemenceaus com movimento...  
 Que tal está o do invento! -

.....  
 E a pescar rapazes novos...  
 Croia velha! Canastrão!

"L'Intran...sigeant..."

---

<sup>277</sup>VAZ, Salema -- Marcas, olhando os dedos nus. *Alma Nova*. Lisboa, 3. série. (2): 29, maio-jun. 1922.

Quatro"sous"! Ora o ladrão!  
Vê-se bem que sou estrangeiro...

E esta! Sempre a esbarrar com "poilus"!  
Vitrines de latão com trapos de cem cores...  
Apliquem-lhe o letreiro:

TARTARINS METRALHADORES  
COM QUATRO ANOS DE CAÇA,  
QUEREM SER ADMIRADOS  
POR TODA A GENTE QUE PASSA.

Nanja eu que os admire.

.....  
"Viens..."

.....  
Qual "viens" nem meio "viens", deixa-te disso!

.....  
E as luzes do boulevard,  
via-láctea burguesa  
de lamparinas a par!

E o Louvre a evocar uma tragédia obscura...  
-- Lupanar dos Valois  
com exposição de pintura! -

"Oh! pardon Monsieur..."

Arre que é bruto!  
Não se pode parar ao pé desta canalha!

A tal senhora de luto  
lá foi sentar-se agora no Café...

-- Aquele velho no Braibant, não falha! -

Vamos lá sentar também  
para ver como isto é.

.....  
"Garçon, vite!"

A beberagem não presta,  
e a madame... "Je m'en vais".

Gosta mais de Americanos,  
os tais soldados guerreiros  
da marca U. S. A.  
Os Sem-Pavor das máquinas Smith,  
Cavaleiros da Ordem do Guindaste  
que vai estendendo o braço para cá.

.....  
Zut! Zut!  
o "autobus"  
apesar da ligeireza  
faz um garulho infame de Babel!  
Mas digam lá com franqueza,  
- se isso é coisa que lhes sobra --  
daqui, não les parece a torre Eiffel  
um exemplar de ferro e aço em obra?

Também pode lembrar  
um monstruoso A sobre alvenéis  
realizando a forma  
dum grande pesa-papéis.

.....  
"Oh c'est rigolot!"  
-- Um árabe a passar de manto e de turbante. -

.....  
"C'est rigolot..." a dona sirigaita  
nada conhece além do paletot.  
Julga que o mundo é a França ou é farsante.

Odeio tudo isto! É bem de ver,

se já não tenho na algibeira um "sou"  
nem um cigarro!

Oh Portugal! Café Martinho! Oh Tu!...

Que horrível ditadura esta "purée"!  
Agonizo no sonho e no bulício...  
Escorreu-me a sorte sem deixar resquício!

Entro na sombra enfim do Chatelet.

.....  
Do Chatelet!...<sup>278</sup>

No mesmo ano de 1922, Castelão D'Almeida publica "Canção rubra", de um lirismo sensacionista que em vertigem labora na direção da fragmentação do *eu*, e explora a

---

<sup>278</sup>VELEZ, Fortunato -- Paris de França; excerto de Paris movimento e cor. *Contemporânea*. Lisboa, ano I, v. 1(2): 73-6, jun. 1922. No mesmo número da revista *Contemporânea* vamos encontrar, dentre outras colaborações, ainda um poema de José Bruges D'Oliveira, "Canção" (p. 52), mergulhado todavia no lirismo sentimental, ao lado de "Fim" (p.59), de Judith Teixeira e de "O lord" (p. 54), poema publicado *post mortem*, de Mário de Sá-Carneiro. Bruges D'Oliveira dará prova convincente de adesão ao orfismo só um pouco mais tarde, como veremos. Judith Teixeira, ao contrário já agora dá mostras de haver compreendido a mensagem de desencanto e sensibilidade exacerbada, legada pelos órficos, num poema em que a náusea da guerra ("asa negra") e a opiomania são as duas faces da contradição existencial. A última quadra do poema é sugestiva solução de linhagem simbolista: a sensação de dor se converte em sensação de som e cor.

Asa negra que esvoaça...  
Negros dias ensombrados!  
Roubaram-me toda a graça  
aos meus olhos macerados.

Nevrótica, fim de raça...  
Os meus nervos delicados  
vão sucumbindo `a desgraça  
dos tristes degenerados.

Trago nos nervos a morte!  
Sou uma sombra em recorte  
de tristeza e de ruína...

Virou dentro em mim a dor...  
Só lhe perco o som e a cor  
em orgias de morfina!

alteridade e a inconsciência, para finalmente se revelar como um ser de excessão, semelhante ao que já antecipara o sujeito lírico de muitos dos poemas de Mário de Sá-Carneiro, vindo esse autor, inclusive, a explorar muitos dos estilemas cardosianos, sua atração pela ambientação exótica, pelo tema da loucura, pela outridade (e como no poeta órfico, circunvagando sobre uma percepção difusa e percuciente de uma singularidade humana, pessoal, a ser decifrada e acolhida).

De um longo poema de Castelo D'Almeida, registramos alguns trechos ilustrativos.

Vibra a pandeireta em contorções lascivas.  
 Em requebros fulvos, curvas sucessivas.  
 Bailarinas nuas arabescamente,  
 Num cantar dolente  
 Todo rendilhado em movimentos mágicos,  
 Têm amargos trágicos  
 No enrugar das bocas.  
 Bailarinas loucas, bailarinas loucas,  
 Com sapateados no mourisco pátio.

[...]

Silêncio sepulcral. Alheamento  
 Do meu pensamento  
 Das coisas naturais.  
 Ouço as passadas imateriais  
 Da multidão silenciosa.  
 Nos lábios brancos da vaporosa,

Etérea bailarina,  
 Pôs nódoas negras a nicotina.

Não existo por mim, nem para mim:  
 Tenho alma de Arlequim.  
 Serpentina de fogo, azul-violetas,  
 Adejam sobre mim quais borboletas  
 Sugando-me a razão de ser Alguém.

Beijos perdidos no anseio do Além;  
Alma perdida no Vago.  
Lágrimas caem no mistério mago  
Da face estoica. Esfíngico martírio!...

Adoro as espirais do meu delírio:  
Nas asas do seu doido espiralar,  
Estou dentro de mim, sem me alcançar.

Fox trot infernal; destrambelhados  
Sons de violinos maguados;  
Contatos sensuais da minha carne virgem  
Com as filhas sanguíneas da vertigem.

[...]

Esqueço tudo ao querer lembrar-me tudo;  
Apenas tenho braços como escudo.

[...]

Eu, já não sinto o bulício  
Da loucura humana:  
Todo Eu sou um Outro, que se irmana  
Comigo em negra inconsciência.  
Brilha em meus olhos a fosforescência  
Do cadáver do meu Eu.  
O coração adormeceu.

[...]

Meus irmãos; eu sou o Singular,  
O Imperfeito, o Ímpar, o Sem-par;  
O Vagabundo, o Peregrino;  
O que nasceu sem Destino...  
Eu sou a noite dum sonho;  
Nem de mim próprio disponho

[...] <sup>279</sup>.

Em 1923, Bruges D'Oliveira publica o poema "Duas canções". A plasticidade pictural dos primeiros versos, em que os substantivos "lunar", "rua", "céu" e "olhar" se interpenetram, fundindo planos espaciais e induzindo um novo sentido antinatural ao *quadro*, ilustra uma vez mais o fato de o simultaneísmo e o interseccionismo serem sinônimos.

## I

O luar inunda a rua  
E a mim inunda-me o luar:  
A rua o luar da lua  
E a mim a do teu olhar.

Então, minha alma estremece!  
E eu não sei, Aluz do luar,  
Se é do céu que o luar desce,  
Ou sobe do teu olhar...

## II

Nesta ausência e nesta dor,  
Ó bem do meu coração,  
Mais do que amor, este amor,  
É uma religião.

Creio em ti, ó rosa triste.  
Como um cristão quando crê  
Em Deus, que sabe que existe  
Mas no entanto não vê... <sup>280</sup>

<sup>279</sup> CASTELÃO D'ALMEIDA -- Canção rubra. *Contemporânea*. Lisboa, ano I, v. 2 (1o. número especial): 31-3, natal de 1922.

<sup>280</sup> BRUGES D'OLIVEIRA -- Duas canções. *Contemporânea*. Lisboa, ano I, v. 3 (7): 16, jan. 1923.

No início de 1924, Adelino de Palma Carlos publica, em um número de *Alma Nova*, o poema "Ascensão", em que lampejos do *léxico interseccionista* de Sá-Carneiro aparecem aqui e ali ("sinto que beijo a ânsia doutro beijo"; "olhos-auroras"; "preces ruivas"):

Creditam beijos, delirantes, vagos,  
Na doida orquestração do meu desejo...  
E quando beijo os teus cabelos magos  
Sinto que vejo a ânsia doutro beijo...

Agora cresce a ronda dos afagos,  
Vagos e Magos -- Triunfal cortejo!  
E teus olhos-auroras são dois lagos  
Onde se espelha o teu amor, sem pejo!...

Hóstia de carne, alçada nos meus braços.  
Num ritual bizarro, em que os abraços  
São preces ruivas de missal antigo,

Ergo-te assim numa ascensão de glória,  
E o nosso amor é grito de vitória  
Nos meus lábios famintos de mendigo!...<sup>281</sup>

José Castelo de Moraes imprime "Névoa"<sup>282</sup>, poema em prosa, que examinei nestas páginas. De Castelo de Moraes, deve-se recordar o leitor, dissemos que sua sensibilidade é tributária em parte das correntes preparatórias do modernismo, a elas acrescentando um tom alucinatório que comunica com o vertigismo dislexical de Raul Leal, sua mais saliente influência no âmbito do Orpheu.

Manuel de Souza Mendes Pinheiro, que utilizava o pseudônimo de Gil Vaz, traz a lume, no final de 1924, 'Quatro sonetos' onde o ser depara às vezes a inexequibilidade da relação amorosa, como em "Redoma", em que entre os amantes "pesa o silêncio como nuvem

<sup>281</sup> PALMA CARLOS, Adelino da -- Ascensão. *Alma Nova*. Lisboa, v. 2, 3 série (13-5): 12, jan.-mar. 1924.

<sup>282</sup> MORAES, Castelo de -- Névoa. *Athena*. Lisboa, v. 1 (2): 65-7, nov. 1924.

densa" e "o medo se levanta", prenunciando um dos *topoi* da lírica moderna: a incomunicabilidade; outras, como em "Amor", a entrega é um vórtice onde os amantes se afogam como naufragos; nesses momentos Gil Vaz resvala pelo ultra-romantismo. Será contudo com "Espectros", outro poema incluído nesse quarteto, que o autor visitará, conquanto sem persistência, o sensacionismo de matiz semelhante ao de Sá-Carneiro:

Inundam-se os meus olhos, onde mora  
A tua sombra esfíngica de ausente,  
E o teu sangue do teu sangue me devora  
Este corpo em delírio eternamente.

No céu azul o sol é uma espora  
D'oiro rútilo; e sabe toda a gente  
Como o tempo galopa sem demora,  
E o coração, que o acompanha, sente.

O tempo foge, alguma coisa fica  
Que nos vem perturbar de quando em quando  
Como um perfume de madeira rica.

Cego que foste, és hoje cinza e Deus;  
E, ao lembrar os teus olhos, vou lembrando  
As cegueiras que pairam sobre os meus!<sup>283</sup>

Gil Vaz realizará, contudo, no soneto "Inverno", publicado em 1926, uma mais bem sucedida aproximação com Orpheu, explorando aí a estesia da anulação do *eu*, cuja consciência se dissipa no esquecimento pleno:

Os calendários mentem! Afinal  
Tudo morreu... E a dança de S. Vito,  
Dos ramos nus, fez-te soltar um grito  
Que vibrando varou todo o cristal.

---

<sup>283</sup>Cf. VAZ, Gil -- 'Quatro sonetos': Redoma; Amor; Ofélia; Espectros. *Athena*. Lisboa, v. 1 (2): 63, 63, 64 e 64, respectivamente, nov. 1924.

Tens surpresas, és muito desigual.  
 Ninguém me vê alegre nem aflito:  
 Indiferente, apenas acredito  
 Que tudo nesta vida é natural.

Já me não prende a mais festiva palma.  
 São manequins os sonhos que desmembro  
 E se dissipam nesta fria calma.  
 Dia de crepes, luto de Novembro...  
 O fim do mndo, aqui, na minha alma.  
 -- Já não devo sofrer porque não lembro!<sup>284</sup>

Mário Saa, em 1924, publica 2 poemas na revista *Athena*, dentre os quais destacamos "Versos frios", 27 quadras que recordam o coloquialismo conceitualista almadiano, com a consequente desliricização e banalização do poema. Um trecho:

Todo o retrato pintado  
 é pra nós uma *visão*,  
 que pode ser *ilusão*  
 no caso de o retratado

não ser de nós conhecido;  
 que, quando a gente o cohece,  
 o seu retrato aparece  
 como um retrato obtido.

Mas se a gente nunca o viu,  
 sobre o retrato tecemos  
 uma coisa que não vemos,  
 que pra nós nunca existiu.

Deste modo o retratado  
 é um vulto pressentido  
 mas nunca por nós sentido;

---

<sup>284</sup> *Id.* -- Inverno. *Contemporânea*. Lisboa, ano I, v. 4(2): 65, jun. 1926.

portanto pra nós errado;

que pode ser verdadeiro  
ou coisa nunca existente  
um *nada* que de repente  
existisse por inteiro;

um *nada* que nos surgisse,  
que a gente visse e não viu,  
um vulto que se sumiu  
e nunca mais se sumisse(..)<sup>285</sup>

Por último, assinalamos o poema "A cor dos sons", de Judith Teixeira, impresso na *Contemporânea* em maio de 1926. Nele a autora acolhe a máxima pessoana que defende que "a base de toda arte é a sensação"<sup>286</sup>. Mesmo embalada por este mote, a lira da autora congemina rimas óbvias e descamba para um tom rebarbativo de pieguismo amoroso. Registremos, apesar disso, alguns versos:

Só ontem surpreendi  
a cor dos sons  
Enquanto eu dançava,  
leve, grácil, turbada e radiosa  
na tua face gloriosa  
acendiam-se flamas dos mais vivos tons!

Recordo-me de notas tão ardentes  
como flavas abelhas,  
Tão rúbias e escarlates  
que as curvas airosas dos meus longos braços  
lembravam-me açafates  
de rosas vermelhas!

<sup>285</sup> SAA, Mário -- 'Poemas da razão matemática': Chácara do infinito; Versos frios. *Athena*. Lisboa, v. 1 (3): 105-6 e 106-8, respectivamente, dez. 1924.

<sup>286</sup> PESSOA, Fernando -- "[Sensacionismo -- 5]". Em sua: *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo, Cultrix-Edusp, 1988, (sel. e introd. de Massaud Moisés), p. 252.

Os violinos subiam  
 crispando queixas  
 (..)

E em redor tombava, roxamente,  
 a cor arrefecida  
 do cinzento rosmaninho  
 algente e maguada...  
 A tua cabeça heráldica  
 pendia  
 numa saudade esguia,  
 estilizada!

Findara tudo...  
 Saímos  
 muito enlaçadas  
 [...].

Depois, no silêncio morno  
 da minha alcova,  
 as minhas mãos trêmulas e nuas,  
 perdidamente presas às tuas,  
 ... luarentas e alongadas.  
 [...] <sup>287</sup>.

Já no desfecho deste ensaio, havendo arrolado pouco menos de duas dezenas de seguidores -- na maioria das vezes pouco fiéis aos postulados órficos -- podemos de imediato concluir que o Orpheu não ecoou, nos anos que se seguiram a sua desmobilização, tão fortemente como parecia vocacionado.

Isso se deveu a vários fatores. O primeiro deles diz respeito às mortes trágicas de inúmeros integrantes, de capital importância para o sucesso do movimento, como Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor e Souza-Cardoso. O segundo diz respeito ao fato que seus grandes mentores remanescentes, como Almada e Pessoa, tomaram caminhos diversos. O

---

<sup>287</sup> TEIXEIRA, Judith -- A cor dos sons. *Contemporânea*. Lisboa, ano I, v. 4 (1):41, maio 1926.

último, depusera notoriamente suas armas após a morte do melhor amigo e se voltava para a construção e organização de sua poderosa obra poética. Almada-Negreiros, na posição de último porta-voz do Orpheu, embora impetuoso e de personalidade cintilante, estava absorvido pelo Futurismo; sua obra seguia caminho diverso da de Fernando Pessoa, com quem poderia unir forças. Há ainda um terceiro fato e que diz respeito à evicção quase que imediata, e em massa, dos demais membros do movimento, logo após a iminente descontinuidade da publicação da revista *Orpheu*. Isto ocorreu quer porque faltava força de aglutinação para manter orfistas unidos, quer porque, ainda, suas vidas literárias demandavam um curso menos *revolucionário* e combativo.

Assim é que, atenuando-se abruptamente a influência do Orpheu no cotidiano português, esse teve que esperar vários anos para ser analisado, compreendido e reabsorvido; mais precisamente até surgir no horizonte o movimento literário que se articularia a partir de 1927 em redor da revista *Presença*, dotado de um vigor ensaístico e de um entusiasmo pela modernidade que seriam benéficos para a fixação definitiva do momento do Orpheu na vida artística e literária de Portugal.