



## O *Orpheu* e seus mais representativos nomes

Orpheus and its most representative names

Álvaro Cardoso Gomes<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo pretendemos apresentar como a estética do Orfismo veio a se instalar em Portugal, em 1915, com o lançamento da revista *Orpheu*, dando assim início ao Modernismo. É também nosso propósito tratar das três mais importantes figuras desse movimento: Fernando Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros.

**Palavras-chave:** Orfismo, *Orpheu*, Modernismo, poesia, prosa.

**Abstract:** This article aims to present how the aesthetics of Orphism came to settle in Portugal, em1915, from the emergence of *Orpheu* magazine inaugurating Modernism. It is also our purpose to deal with the three most important figures of this movement: Fernando Pessoa, Sá-Carneiro and Almada Negreiros.

**Key words:** Orfismo, *Orpheu*, Modernism, poetry, prose.

O Orfismo foi o movimento literário que deflagrou a voga modernista em Portugal. Esse movimento divulgou suas ideias nas páginas da revista *Orpheu*, de curtíssima duração (apenas dois números saíram a público e um terceiro permaneceu inédito, apesar de parcialmente composto) e nas páginas das revistas que vieram após, como *Exílio*, *Centauro* e *Portugal Futurista*. Todavia, é mesmo em *Orpheu* que encontramos pela primeira vez de maneira tão incisiva os estilemas mais agudos que iriam determinar a eclosão do Modernismo no país. A revista nasceu do desejo em comum de Luís de Montalvor (pseudônimo de Luís da Silva Ramos) e do poeta brasileiro Ronald de Carvalho de conceber uma revista, que divulgasse as suas inquietações estéticas, e este desejo encontrou eco em Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Alfredo Pedro Guisado etc. Em fins de março de 1915, o primeiro número de *Orpheu* é posto à venda. Dirigido por Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, contou com a colaboração de Mário de Sá-Carneiro (“Indícios de Ouro”), Ronald de Carvalho (“Poemas”), Fernando Pessoa (“O Marinheiro”), Alfredo Pedro Guisado (“Treze Sonetos”), Almada Negreiros (“Frisos”), Armando Cortes-Rodrigues (“Poemas”) e Álvaro de Campos (“Opiário” e “Ode Triunfal”). Causando mais escândalo que propriamente sendo consumida pelo público, a revista já insinua seu fim precoce, que se dá após o segundo número (28 de julho de 1915), quando Fernando

---

<sup>1</sup> Professor Titular em Literatura Portuguesa da USP, Coordenador do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA, ensaísta e romancista.

Pessoa e Sá-Cameiro assumem a direção. Como colaboradores desse número, surgem Santa-Rita Pintor, Angelo de Lima, Raul Leal, Violante de Cysneiros (pseudônimo de Cortes-Rodrigues), além de outras figuras do primeiro número.

Qual o espírito essencial do Orfismo? Na verdade, não é nada fácil determinar as características do movimento, visto que seus membros primavam por grande independência de espírito e pela heterodoxia do modo de pensar e escrever. Assim, o Orfismo é muito mais do que o *Orpheu* e compreende as inquietações que os mais importantes autores da época – um Fernando Pessoa, um Sá-Carneiro e um Almada-Negreiros – haveriam de desenvolver em suas obras poéticas, de ficção e ensaísticas. Mas não se pode negar que foi a revista que trouxe para o cenário cultural português a marca registrada ou a essência do movimento modernista: o espírito refinado, místico, esotérico que, sem dúvida alguma, lhe explica as origens simbólico-decadentistas. É preciso também referir a ideia de ruptura com a tradição, com o meio burguês e mesmo o princípio de subversão dessas influências simbólico-decadentistas. Na Introdução da revista, abstrusa e artificialmente rebuscada, espécie de abertura enigmática para a matéria que vem a seguir, Luís de Montalvor busca em vão sistematizar o ideário de *Orpheu*. Mas o que resultou foram ideias soltas, num estilo que peca pelo alusivo, pelo fragmentário e por uma sintaxe que, em vez de dar clareza ao texto, dá-lhe maior obscuridade. Adotando um ponto de vista aristocrático em arte, o diretor da revista trata da finalidade da publicação (na realidade, uma finalidade sem fim...): “puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o de: — Exílio!”. A assunção de um clichê típico do Simbolismo/ Decadentismo pelos colaboradores da revista, qual seja, o da torre de marfim, levava-os, sempre nas palavras de Montalvor, a recusar a “fotografia de geração, raça ou meio, com seu mundo imediato de exibição”, o que implicaria um afastamento dos de *Orpheu* de uma literatura realística. Isso explica a adesão a um esteticismo de raiz: “esta linha de que se quer acercar em Beleza...” ou “esperançosos de ir a direito de alguns desejos de bom gosto e refinados propósitos em arte que vivem isoladamente por aí”.

Do exame do material poético inserto no primeiro número da revista, dá para se confirmar a vaguidade do ideário de seus colaboradores. O que une os membros do *Orpheu* é uma postura distanciada, aristocrática frente à realidade vulgar. Não é à toa que nos poemas há profusão de castelos princesas, lagos, cisnes etc. Mas é importante que se frise que o anacronismo das imagens simbólico-decadentistas vem equilibrado por um culto refinado das sensações (principalmente em Sá-Carneiro, Alfredo Pedro Guisado e Armando Cortes-Rodrigues). E essa emergência do Sensacionismo anunciará a vinda próxima do paroxismo futurista, já marcante na “Ode Triunfal”, de Fernando Pessoa.

Outros aspectos ainda se impõem: em Sá-Carneiro, a novidade de imagens extravagantes, como “insônia roxa”, “a luz virgular-se em medo” a alteração da transitividade de certos verbos ou mesmo a invenção de verbos novos (“A doida quer morrer-me” e “Nimba-se a perder-me”); em Alfredo Pedro Guisado, acontece algo semelhante: o decadente poema “Esquecendo” é marcado por transgressões sintáticas como esta: “os lagos dormem cisnes na alameda”. Mas quem há de preannunciar de fato a vinda do Modernismo será mesmo Fernando Pessoa, com a alucinação futurista e com a ânsia do novo, da velocidade, em “Ode Triunfal”.

Das figuras mais representativas do Orfismo, salientam-se, como não poderia deixar de ser, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros.

### **Fernando Pessoa**

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa em 1888. Órfão de pai aos cinco anos, parte para Durban, na África do Sul, em companhia da mãe e do padrasto. É lá que realiza os estudos secundários e onde aprende inglês com perfeição. Em 1905, retorna à Lisboa e ingressa na Faculdade de Letras para cursar Filosofia. Desiludido com a vida acadêmica, emprega-se como correspondente comercial, atividade a que se entrega até o final da vida. Fernando Pessoa morreu em 30 de novembro de 1935, em Lisboa. Produtor de vastíssima obra poética e em prosa, contudo, em vida, publicou apenas uns poucos poemas em revistas como *Centauro*, *Athena*, *Contemporânea*, *Presença* e o livro *Mensagem*, em 1934, agraciado com o prêmio da Sociedade Nacional de Informações. Fernando Pessoa publicou poesia: “Antinous” (1918), *35 Sonnets* (1918), reunidos mais adiante com o título de *English Poems I e II* (1921), *English Poems III*, “Epithalamium” (1921), *Mensagem* (1934), “A Memória do Presidente-Rei Sidônio Pais” (1940); *Obras Completas: Poesia de Fernando Pessoa* (1942), *Poesias de Álvaro de Campos* (1944), *Mensagem* (1945), *Poemas de Alberto Caeiro* (1946), *Odes de Ricardo Reis* (1946), *Poemas Dramáticos* (1946), *Poesias Inéditas (1930-1935)* (1955), *Poesias Inéditas (1919-1930)* (1956), *Quadras ao Gosto Popular* (1965), *Novas Poesias Inéditas* (1973), *Poemas Ingleses* (1974); prosa: *Páginas de Doutrina Estética* (1946), *A Nova Poesia Portuguesa* (1944), *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* (1966), *Textos Filosóficos* (2 v., 1968), além dos volumes preparados por Petrus, sem data: *Análise da Vida Mental Portuguesa*, *Apologia do Paganismo* etc.

Fernando Pessoa é a maior figura literária do século XX português (e talvez europeu). E isto se deve não só porque ele foi capaz de revolucionar a poesia portuguesa, como também porque, inquieto raciocinador, abarcou diferentes formas de conhecimento

— a Poesia, a Prosa de ficção, a Estética, a Política, o Esoterismo, a Economia, a Sociologia —, com extrema desenvoltura, para repensar a cultura de seu tempo. Poeta da modernidade, dedicou-se quase que integralmente à produção de uma obra de grande qualidade que chama a atenção, sobretudo, pela criação dos heterônimos, máscaras a que ele deu vida, personalidade própria. Tais heterônimos resultaram de um problema gnosiológico: tentando conhecer a realidade da perspectiva mais ampla possível e tendo consciência de que ela oferecia múltiplas faces, Fernando Pessoa viu-se obrigado a desdobrar-se, para poder abarcá-la. A consequência desse exercício é a multiplicação do eu:

Multipliquei-me, para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Transbordei, não fiz senão extravasar-me.  
("Ode Triunfal")

Sua fragmentação em seres autônomos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, António Mora, Alexander Search e muitos outros. A experiência pessoana com os heterônimos, complexas edificações intelectuais e/ou ficcionais, constituiriam, portanto, pontos de vista pessoalíssimos da realidade fragmentária e movente; mais que isso, constituiriam como que visões concentradas e arquetípicas do mundo, de modo a permitir que o sujeito único, no caso, a matriz Fernando Pessoa, pudesse compreendê-la da maneira mais amplificada possível. É com o próprio nome que Fernando Pessoa assina as composições de *Cancioneiro*, *Mensagem*, *Poemas Dramáticos*, *Poemas Ingleses*, *Quadras ao Gosto Popular*, *Poesias Inéditas*, e é nessa parte da obra que também mostra o fascínio mais evidente pelo experimentalismo. Assim, com o poema "Impressões do Crepúsculo", o poeta inventa o Paulismo, subcorrente modernista que se caracteriza por dar continuidade à herança decadentista e por criar uma poética do sonho. Em "Chuva Oblíqua", teve vez o Interseccionismo que privilegia a fusão de diversos planos imaginativos, como, por exemplo: "atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito/E a cor das flores é transparente de as velas dos grandes navios".

Passada a fase do experimentalismo, a poesia de Fernando Pessoa envereda de vez pelo caminho da indagação, da inquietude. Uma mente privilegiada se indaga, tentando compreender a relação que existe entre as intuições de um mundo de absolutos e a realidade relativa. O poeta concebe-se como um "emissário de um rei desconhecido"

(“Passos da Cruz”, XIII), despenhado num mundo de sombras, que o transforma num “ser fosco e proscrito” (idem, X). A consequência da queda no mundo sombrio (metáfora do mundo sensível platônico) é a solidão e a sensação de que se é um estrangeiro. Essa sensação de estrangeiro manifesta-se de várias formas: ora o poeta percebe a inadequação entre suas sensações e o mundo sensível (“chove? Nenhuma chuva cai [...] Ah, na minha alma sempre chove”), ora o poeta percebe que é um inadequado à simples felicidade, como vem expresso em “Natal... Na província neva”:

E como é branca de graça  
A paisagem que não sei,  
Vista de trás da vidraça  
Do lar que nunca terei!

E ora o poeta percebe que, nele, o ato de pensar intervém no ato de sentir, impedindo-o, portanto, de se adequar ao mundo sensível: “o que em mim sente ‘stá pensando” (“Ela canta, pobre ceifeira”). Este talvez um dos pontos fulcrais da obra de Fernando Pessoa: a onipresença do ato de pensar que faz que sua consciência sempre atenta “controle” o fazer poético, como vem explícito em “Autopsicografia”. Mas a privilegiada inteligência é arma de dois gumes: ao servir de meio para controlar o fluxo das emoções e para evitar os banais derramamentos emotivos, transforma-se num obstáculo para que o poeta possa ter a “alegre inconsciência” da ceifeira que canta na lide. Nasce assim a ideia de que os escolhidos pelos deuses, os iluminados que sonham ou que pensam carregam o peso de uma culpa que os leva ao sofrimento e que os impede de gozar os momentos felizes. A saída que o poeta encontra para o impasse reside na anulação da vontade, na entrega a um estado de abulia, como acontece em “Como a noite é longa!”:

Que é feito de tudo?  
Que fiz eu de mim?  
Deixa-me dormir,  
Dormir a sorrir  
E seja isto o fim.

Em *Mensagem*, poema épico, o poeta trata dos grandes mitos portugueses, tentando recontar simbolicamente a história de Portugal, mas não deixa de tratar dessa

problemática do sonho oposto ao real. Nos *English Poems*, há, de um lado, os apelos hedonísticos ao prazer (“Antinous” e “Epithalamium”) e, de outro, os sonetos de recorte shakespearianos, em que o poeta volta a explorar os temas básicos de *Cancioneiro*. Se o Fernando Pessoa ortônimo sofre com o horror do conhecer e, por isso mesmo, busca momentos puros, como o tempo da infância, por exemplo, para apaziguar o sofrimento, o mestre Caeiro resolve o drama do homem moderno através da entrega total à Natureza. Para tanto, erige uma poética do olhar: diante do espetáculo sempre mutável da Natureza, o poeta despe-se dos atavios da civilização e transforma os pensamentos em sensações.

Procuo despir-me do que aprendi,  
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos”  
(XLVI)

Caeiro instaura verdadeira “aprendizagem de desaprender”. No momento em que se instala essa poética do olhar, o eu-sensível toma o lugar do eu-pensante. O eu-pensante é o responsável pela separação entre o homem e o mundo; já o eu-sensível é o “argonauta das sensações verdadeiras”, cujo “pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado” (idem). Esse retorno à inocência, à aurora do mundo, contudo, implica complexa operação, à medida que o poeta precisa libertar-se do vício de pensar, ou à medida que o não pensar é um ato tão complexo quanto o do pensar. Afinal, “há metafísica bastante em não pensar em nada” (V). O paradoxo revela que o inocente pastor é obrigado a erigir um sistema metafísico às avessas, para poder negar todos os sistemas e/ou formas de apreender ou organizar o mundo.

A metafísica ou o sistema metafísico caeiriano repousa no princípio pagão do materialismo absoluto, na integração do sujeito no mundo dos objetos, de modo que sejam estes a determinar a existência daquele. Para realizar esse desiderato, o poeta obriga-se a eliminar a subjetividade e a entregar-se à contemplação do espetáculo da Natureza, como se o pensar e imaginar fossem doenças típicas do homem civilizado. A limpeza dos sentidos promovida por Caeiro leva-o a ver as coisas em seu estar aí, em sua plenitude e isso tem como consequência a negação da ideia de uma essência em tudo o que existe: “pensar no sentido íntimo das cousas/E elas não terem sentido íntimo nenhum” (idem). Da rejeição das essências, Caeiro passa para a rejeição das religiões, de Deus: “não acredito em Deus porque nunca o vi” (idem), ou mesmo de certas

abstrações criadas pelo homem para sistematizar o Universo, como a noção de Natureza, por exemplo no fragmento abaixo:

Vi que não há Natureza.  
Que Natureza não existe,  
Que há montes, vales, planícies,  
Que há árvores, flores, ervas,  
Que há rios e pedras,  
Mas que não há um todo a que isso pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro  
É uma doença das nossas ideias.  
(XLVII)

A adoção da postura objetivista por parte de Caetano leva-o a inventar nova poética. O heterônimo pessoano utiliza-se de uma linguagem propositadamente simples, em que o vocabulário se reduz ao essencial e em que o coloquialismo reproduz a naturalidade de quem está diante da natureza a falar. Em consonância com a simplicidade da linguagem, o poeta propõe-se renovar o velho arsenal das imagens, começando pela nomeação direta das coisas, em detrimento da metáfora desgastada que resulta de uma operação imaginária:

O luar através dos altos ramos,  
Dizem os poetas todos que ele é mais  
Que o luar através dos altos ramos.  
  
Mas para mim, que não sei o que penso.  
O que o luar através dos altos ramos  
E além de ser  
O luar através dos altos ramos,  
É não ser mais  
Que o luar através dos altos ramos.  
(XXXV)

Desse modo, ao compor uma poesia que se quer como direta nomeação dos seres, Pessoa cumpre com Caetano duplo processo de fingimento, porque não só inventa

um heterônimo que tem vida própria, como também inventa um heterônimo que finge uma simplicidade que encobre complexa operação mental.

Ricardo Reis é o discípulo mais próximo de Caeiro, e isso fica patente em seu materialismo, em sua objetividade absoluta, em seu culto das sensações e em sua tentativa de integração com a Natureza. Contudo, Reis diferencia-se de Caeiro, porque parece viver num estágio de civilização mais adiantado do que ele. Enquanto este deseja regressar à aurora do mundo, Ricardo Reis retorna à Grécia antiga, buscando inspirar-se nos mestres do passado, como Epicuro e Horácio, que lhe ensinam uma arte de bem viver e uma arte poética. A lição horaciana verifica-se no tom professoral, elevado, que o poeta adota. Seu vocabulário prima pela vernaculidade, pelo tom sublime. Palavras nobres como “ergástulo”, “ínvia”, “flava” remetem-nos de imediato à tradição clássica, ilustrando um desejo de purismo de expressão. Mas é preciso acrescentar a estes ingredientes estilísticos herdados da Antiguidade o pragmatismo inerente ao modo de considerar a função da literatura, que não esconde o lado moral, ético da concepção de mundo greco-latina. O tom de Ricardo Reis é sempre grave, austero, mesmo nos instantes de prazer:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.  
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos  
Que a vida passa e não estamos de mãos enlaçadas.

Advém de tal postura um ensinamento de bem viver, que se traduz pela aceitação integral das filosofias estóica e epicurista. Se a vida é como um rio que “passa e não fica, nada deixa e nunca regressa” e “vai para um mar muito longe, para ao pé do fado”, o melhor a fazer é adotar atitude passiva frente a ela e contentar-se com o “espetáculo do mundo”, sem movimentos inúteis e sem preocupações que possam ferir ou que possam perturbar o gozo dos instantes puros, dos prazeres suaves, como o beber vinho ou o coroar-se de flores.

Vivendo a experiência de uma mediocridade áurea, Ricardo Reis inventa um paraíso fora do tempo, que nasce do desejo de reintegrar o homem na Natureza. Ressuscitando os deuses exilados depois do triunfo do Cristianismo, Reis reinventa o paganismo através de uma operação complexa, à medida que tem consciência de que o mundo moderno não mais comporta este modo pagão de conceber as coisas. Em realidade, Fernando Pessoa cria o heterônimo para mostrar uma impossibilidade: a de o homem recuperar um estado de inocência, a de o homem integrar-se num sistema

simples e orgânico. Como a comprovar essa impossibilidade, cria Ricardo Reis uma linguagem que é puramente retórica, ou seja, que se serve de estilemas não individualizados e que resultaram da deliberada imitação dos antigos.

Já Álvaro de Campos é o arauto da modernidade e, assim, sua poesia busca mimetizar o ritmo da vida contemporânea. Compondo, pelo menos na primeira fase de sua poesia, grandes odes, o poeta implode o “eu”, na tentativa de captar a multiplicidade da vida moderna (“Ode triunfal”): “multipliquei-me, para me sentir, /Para me sentir, precisei sentir tudo, Transbordei, não fiz senão extravasar-me”. Exprimindo-se através de gritos, uivos, Campos quer dar expansão ao mundo das sensações ou ainda encontra nas sensações um núcleo mediador entre o querer definir-se como ser e as manifestações do real, que lhe provocam esse mesmo sentir. Tocado pelas múltiplas manifestações do real, o sujeito reage de modo sensorial. Sendo assim, sua linguagem contamina-se da emoção física que constitui sua maneira de reagir aos impulsos da realidade. A relação dialética entre o Universo que existe para ser apreendido e o sujeito que deseja apreendê-lo cria um dilema insolúvel: se o sujeito apreende o real, deve anular-se enquanto sujeito e, se o sujeito quiser manter-se como sujeito, deve renunciar a querer apreender a realidade. Sem conseguir resolver o conflito, Álvaro de Campos caminha pela via que não o leva a ponto algum de chegada conhecido: “o meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim!” (“Saudação a Walt Whitman”). Vem daí que o poeta componha poemas espasmodicamente, com seus “versos saltos”, “versos pulos”, “versos espasmos”, para poder, em “liberdade no ar”, “ter gostos fora do [...] corpo” (“Ode Marítima”). Essa implosão do verso, cujo ritmo é semelhante ao da vida moderna (“forte espasmo retido dos maquinismos em fúria” (“Ode Triunfal”), visa a traduzir o ímpeto do sujeito que quer “sentir tudo de todas as maneiras” e “ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo” (“Passagem das Horas”). A ânsia de querer abarcar tudo, de ter em si “todos os sonhos do mundo” (“Tabacaria”) leva o poeta a um beco sem saída, porque o sujeito é uno e a realidade é múltipla. A consciência dessa impossibilidade é responsável por uma mudança de ritmo na produção poética de Álvaro de Campos. Pouco a pouco, suas odes eufóricas, grandiloquentes, vão sendo substituídas por poemas, nos quais um “eu” desalentado põe-se a refletir sobre o desejo de fuga da realidade banal, sobre a inutilidade dos esforços e, sobretudo, sobre a oposição entre os grandes sonhos e a mesquinhez do cotidiano (“Tabacaria”):

Sempre uma coisa defrente da outra,  
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,

Sempre o impossível tão estúpido como o real.

Mostra-se, nesta fase, de maneira muito aguda, a angústia existencial do homem moderno. Alvaro de Campos assume o niilismo, renegando os antigos desejos de liberdade, de expansão (“Bicarbonato de Soda”):

Renunciar de portas todas abertas  
Perante a paisagem todas as paisagens,  
Sem esperança, em liberdade.

Quanto à prosa de Fernando Pessoa, ela é bastante heterogênea, abrangendo os campos da Sociologia, da Filosofia etc. Salientam-se suas reflexões sobre Estética em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* e o *Livro do Desassossego*. Este último, do semi-heterônimo Bernardo Soares, é uma espécie de diário íntimo, em que se colocam temas relativos à heteronímia, à criação poética em geral, à dor da inutilidade de viver. O conto “O Banqueiro Anarquista” é uma incursão curiosa de Pessoa pelo campo da Política e da Economia. Por fim, os chamados contos policiais servem como meio para que o poeta exponha de maneira radical seus dons de grande raciocinador.

### **Mário de Sá-Carneiro**

Nasceu em Lisboa, em 1890. Filho único de um engenheiro, fez os estudos secundários em Portugal e, depois, foi para Paris cursar Direito. Em seus 1912, publicou seu primeiro livro, *Princípios* (contos). Em 1914, retornou de férias a Portugal e, junto com Fernando Pessoa, projetou *Orpheu*. Em Lisboa, o verso, publicou *Dispersão*, poesia, e *A Confissão de Lúcio*, romance (1914). De volta a do dos Paris, em meio a graves crises financeiras, acabou por se suicidar em 1916. Suas outras obras são: *Céu em Fogo*, contos, *Indícios de Ouro*, poesia (1946), além dos os de uma peça de teatro, *Amizade* (1912), escrita com Tomás Cabreira Junior.

Sá-Carneiro viveu no intervalo entre o Simbolismo agonizante e o Modernismo emergente. Por isso mesmo, sua obra será contaminada por influências de um e outro movimento. Do Simbolismo, trouxe o gosto do passado, manifesto na profusão de castelos, pajens, princesas, imagens heráldicas e mesmo na fixação pela musa do Simbolismo, a dançarina Salomé— Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta,/Ou a minha Alma só que me explodiu de cor...”). Ainda como reminiscência do

Simbolismo, há um parentesco de Sá-Carneiro com António Nobre (para quem o poeta escreveu o poema “Anto”) no narcisismo, na autopiedade e no flagrante idealismo que perpassa seus versos. Mas Sá-Carneiro soube também superar o Simbolismo/Decadentismo, primeiro, por um culto doentio de sensações, que o levaram, apesar da maciça presença do “eu” em seus poemas, a objetivar-se, a criar um espaço especial somente dedicado ao culto da Beleza. Em segundo lugar, a superação da estética finissecular acontece graças às transgressões linguísticas: os poemas semelham à vezes produções inacabadas, pelo uso abusivo das reticências. É digno de nota também o uso de verbos novos (a transformação de substantivos em verbos), como em “a luz a virgular-se em medo” (“Salomé”), “Nimbo a perder-me” e “Mordoro-me a chorar” (idem), ou a criação de substantivos compostos como: “heráldicas-luar” e “eu-ter-sido” (“Taciturno”).

Essa herança do Simbolismo/Decadentismo, caldeada pelo apelo frenético a um Modernismo de primeira hora (que tem sua expressão máxima nos experimentos futuristas de “Manucure” e “Apoteose”), está a serviço de uma hipersensibilidade que, à custa de se manifestar com exuberância, chega a sufocar qualquer espécie de equilíbrio raciocinante. Poeta de fina sensibilidade, põe-se a cultivar as sensações, numa tentativa desesperada de buscar-se e, ao mesmo tempo, de encontrar uma totalidade que pudesse acolher o seu ser de inadaptado à realidade banal, embora essa mesma realidade banal, num poema como “Caranguejola”, exercesse sobre ele um estranho e final fascínio:

Lã vermelha, leite fofo. Tudo bem calafetado...  
Nenhum livro, nenhum livro à cabeceira...  
Façam apenas com que eu tenha sempre a meu lado  
Bolos de ovos e uma garrafa de Madeira.

Mas o que predomina no todo da obra de Sá-Carneiro é um louco anseio de Além, de ultrapassar a medíocre condição humana e abraçar o mundo dos sonhos, espécie de torre de marfim, erigida com o auxílio do transbordamento das sensações: “neste Palácio Real/Que os meus sentidos ergueram” (“Não”).

Em seus poemas mais bem acabados, como “Dispersão” e “Quase”, fundem-se portanto, as duas grandes linhas mestras da poesia de Sá-Carneiro: de um lado, a procura de si; de outro, o sonho icárico de perseguir o Além. Ao procurar-se, o poeta depara o labirinto de si mesmo, a impossibilidade de descobrir-se:

Perdi-me dentro de mim  
Porque eu era labirinto,  
E hoje, quando me sinto,  
É com saudades de mim

Depara-se também com o nada, com o vazio, pleno vácuo, somente preenchido com a magia das palavras, com a redundância das metáforas. Mas, também, ao procurar-se, acaba por criar um outro, misteriosa figura poemática, o Lord das Escócias. Esse outro, espécie de reminiscência platônica, habitante da torre de marfim, é que, através da queda, encarna no “eu” do presente:

Lord que eu fui de Escócias de outra vida  
Hoje arrasto por esta a sua decadência,  
Sem brilho de equipagens.  
 (“O Lord”)

Essa reminiscência vem preencher o vazio do presente: “por isso o meu desejo astral de luxo desmedido — /E a Cor na minha Obra o que ficou do encanto...” (idem). Graças à imaginação, o poeta põe-se a sonhar com o Além, com um difuso espaço, metaforizado com imagens excessivas, os castelos, céus e mesmo a deslumbrante Paris, onde a Alma pudesse encontrar abrigo e satisfazer intensamente às ânsias: “ao triunfo maior, avante pois!/O meu destino é outro — é alto e é raro” (“Partida”).

Contudo, o desejo de ascender “além dos céus/Que as nossas almas acumularam” (idem), custa muito caro ao poeta, em face da limitação humana: ascender aos espaços siderais “unicamente custa muito caro:/A tristeza de nunca sermos dois” (idem). Ao contrário de Fernando Pessoa, que foi capaz de se dividir em heterônimos, para abraçar a totalidade, Sá-Carneiro encontrava a si, mesmo nas figuras que projetava, ou, pelo contrário, deparava com o labirinto criado pela escavação interna. O resultado é a desintegração/dispersão e, ao mesmo tempo, a impotência diante do Além (“Quase”):

um pouco mais de sol — eu era brasa.  
Um pouco mais de azul — eu era além.  
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...  
Se ao menos permanecesse alguém...

O desespero em sonhar e sentir-se impotente, em procurar-se e encontrar o vazio levou Sá-Carneiro a projetar a existência num plano de pura estesia, num plano de existência-imagem. Isso se manifesta, sobretudo, no excesso imagético, no metaforismo exuberante que faz da maioria de seus poemas aglomerados de imagens que expressam/ocultam sempre o mesmo motivo: o desejo do “eu” expatriar-se, para se livrar do espartilho da pequenez humana. Esse imagismo doentio chega até o ponto de um erotismo mentalizado, em que o poeta, femininamente, se sonha mulher e se entrega num paroxismo sem saída, porque as sensações, em vez de se integrarem, via sinestésias, ainda mais conduzem o “eu” ao beco sem saída que é sua própria procura.

Essa problemática toda terá seus desdobramentos na prosa de Sá-Carneiro, mero apêndice de sua poesia. Tanto em *Confissão de Lúcio* quanto nos contos de *Céu em Fogo*, o poeta explora à exaustão os temas da busca da identidade, do desejo de ascensão, da ânsia de libertar-se da realidade mesquinha, sem contar que a linguagem metaforizada e carregada de imagens poéticas atesta formalmente a dependência da prosa em relação à poesia.

### **Almada-Negreiros**

José Sobral de Almada-Negreiros nasceu em Lisboa, em 1893, na ilha de São Tomé e faleceu em 1970, em Lisboa. Realizou os estudos primários no Colégio de Campolide, em Coimbra e em Lisboa. Em 1913, realizou a Exposição de Caricaturas, quando então travou contato com Fernando Pessoa. Em 1915, luta, ao lado de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, pela sobrevivência do *Orpheu*, em que colaborou desde o primeiro número. Espírito sempre atento às novidades artísticas do tempo, insurge-se contra o academicismo, o mau-gosto burguês, principalmente no polêmico “Manifesto Anti-Dantas” (1915). Alternando o gosto pelas letras e pelas artes plásticas (a que se entregou mais intensamente no final da vida), Almada-Negreiros praticou a pintura, o desenho, a poesia, o romance, o teatro, a polêmica, a crítica de arte etc. Escreveu “Frisos” (1915), “A Cena do Ódio” (1915), poesia; “A Engomadeira” (1917), “K4 Quadrado Azul”, contos (1917); *Nome de Guerra*, romance.

Espírito inquieto, crítico, mordaz, Almada-Negreiros, com as antenas ligadas para as inovações culturais do início do século XX, é a figura mais polêmica do modernismo português, por ter-se entregue febrilmente às mais diversas manifestações artísticas. A ânsia de se entregar ao mesmo tempo ao romance, à poesia, ao teatro e às artes plásticas revelavam nele como que a tentativa de praticar uma heteronímia ingênua, de

multiplicar-se, para tentar apreender a variada amplitude cultural de seu tempo. Sua obra caracteriza-se, assim, pelo esforço de registrar os “ismos” que então se sucediam na Europa. A ânsia vanguardista do autor de *Nome de Guerra* parece natural, como se fosse a essência mesma de seus experimentos poéticos, narrativos e romanescos.

Em poesia, Almada-Negreiros alterna poemas em prosa de reminiscências decadentistas, de que “Frisos” é um bom exemplo, com os longos poemas, de cunho futurista, cujo modelo é “A Cena do Ódio”. Avesso ao mundo das convenções, ao saber acumulado pelo Sistema, ao mau-gosto, à doença da civilidade, o poeta rejeita o burguês por tudo o que representa (“Ai Espelho-Aleijão do Sentimento”) e vê-se como uma ilha, num mundo regido pelo senso prático, pelo frio racionalismo: “não me deixaram nada/Nada mais do que o sonhar” (“Primeira Manhã”). E isso o leva a escrever uma poesia inflamada, que procura demolir o edifício do sistema burguês, cujos pilares são representados pelo lugar-comum, pelos bons costumes. O esforço do poeta, portanto, é o de tentar desentranhar no ser a inocência, a autenticidade: “até cada um ser/Aquele que vai em si” (idem). O desejo de autenticidade, de pureza, que implica o desprezo do saber, do conhecimento burguês, surge com a consciência de uma alta missão a cumprir. Contudo, em vez de compreender o artista como iluminado, Almada-Negreiros concebe-o como um ser que deve partir em busca da simplicidade, à custa de despir-se de tudo o que a sociedade lhe impingiu. “Aprendo a não saber”, diz o poeta em “Encontro”. Essa “aprendizagem de desaprender” passa por um trabalho intenso com as palavras, no sentido de tentar encontrar nelas um sentido mais próximo do original: “nós não somos do século de inventar palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas” (“Nós e as Palavras”). O intento de resgatar a linguagem acaba por ser similar, na poesia de Almada-Negreiros, ao de resgatar o homem, também preso às convenções e distante da inocência, da verdade.

A temática da poesia acaba por contaminar o único romance de Almada-Negreiros, o *Nome de Guerra*. Inaugurando a prosa narrativa moderna em Portugal, caracteriza-se pela absoluta anticonvencionalidade. A começar por ser escrito numa linguagem desataviada, em pequenos capítulos, encimados por motes que lembram as narrativas simplórias. Num à vontade de *causeur*, o narrador conta os fatos, discreiteia, expõe questões filosófico-existencialistas, acentuando a fina ironia que permeará toda a obra. Tendo como “moralidade” o lema “não te metas na vida alheia se não queres lá ficar”, *Nome de Guerra* constitui-se num romance de aprendizagem. Antunes, jovem provinciano, conhece em Lisboa uma prostituta, que tem o “nome de guerra” de Judite e, através dela, aprende a “ser homem, a ter força, a saber o que queria”. Desse modo, o

deambular da personagem pela cidade grande, sob as vistas irônicas do narrador, que lhe comenta os atos, é uma espécie de viagem iniciática à busca de si mesmo, no afã de conhecer-se: “o melhor que se pode fazer em favor de qualquer é ajudá-lo a entregar-se a si mesmo”. Antunes acaba por tomar o “partido das estrelas”, em outras palavras, o “eu-social” cede lugar ao “eu-individual”, mais consentâneo com seu próprio espírito. Quanto aos contos, Almada-Negreiros, em “A Engomadeira”, “K4 Quadrado Azul”, caracteriza-se pelo vanguardismo, por sua obsessão futurista. Essas narrativas, marcadas pelo *nonsense*, pelo antienredo, pelo onirismo, atestam uma imaginação plástica posta a serviço da prosa.

Sem a imaginação poética de Pessoa e a sensibilidade de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros destaca-se dentro do Modernismo português pela brilhante inteligência, pelo espírito irônico, combativo, pronto a lutar pela revolução cultural que se instaura no Portugal do início do século XX.

## Conclusão

Bem diferentes em suas propostas poéticas e em prosa, essas três grandes figuras têm em comum algo que irá se constituir na meta, ainda que vaga, do Orfismo: a busca do novo e a transgressão deliberada das formas convencionais de escrita. O fazer literário torna-se para eles um modo de rejeitar não só as tradições românticas, realistas, mas também um modo de rejeitar o espírito burguês ancorado no academicismo. É isso que determina o vanguardismo dos membros do *Orpheu*, já que neles manifestam-se de maneira bem, às vezes, clara, às vezes, difusa, traços do Dadaísmo, do Surrealismo e do Cubismo. Mas essa influência dos movimentos vanguardistas europeus adquire em Portugal matizes próprios, na medida em que os modernistas tiveram que tratar com o peso do passado, tão presente em terras portuguesas. A maneira radical com que investem contra um país ancorado nas tradições verificar-se-á, portanto, numa poesia e numa prosa inconformista e iconoclasta, o que terá como consequência, na época, da rejeição, por parte do público leitor, dessas obras que vieram sacudir, como num terremoto, os alicerces de um mais que acanhado meio cultural. À parte o grande talento dessas três figuras, de que Fernando Pessoa, com sua genialidade, destoa, a ponto de se lançar para a era contemporânea, o importante, pois, é assinalar o papel revolucionário delas. É isso então que as une e as faz ocupar o ponto central do Orfismo.

## Bibliografia

ORPHEU 1, Introdução crítica de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Ática, 1959

ORPHEU 2, Idem, bitem, 1976.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Literatura Portuguesa em Perspectiva** (Simbolismo e Modernismo). São Paulo: Atlas, 1994.

GUIMARÃES, Fernando. **Os Problemas da Modernidade**. Lisboa: Presença, 1994.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **Do Fim-do-século ao Tempo do Orfeu**. Coimbra: Almedina, 1979.

QUADROS, António. **O Primeiro Modernismo Português**. Lisboa: Europa-América, 1989.

MOISÉS, Massaud. **A literatura Portuguesa**. 35<sup>a</sup> ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 2008.

VÁRIOS AUTORES. Inquérito sobre o Orfeu. **Colóquio/Letras**. Lisboa, nº 26, jul. 1975.