

CENTAURO



Contexto, editora

shi

CENTAURO

EDIÇÃO FACSIMILADA



CONTEXTO EDITORA
LISBOA

DA AFIRMAÇÃO SIMBOLISTA
À DECADÊNCIA

por NUNO JÚDICE

“Em compensação, a partir do esteticismo que lhes é comum, o Decadentismo — na maioria dos casos em fase de decantação epigonal, com sublinhado de certas posturas sentimentais e de maneirismos expressivos — e/ou o Simbolismo — perseguindo, por vezes com êxito, uma definição estética e uma amplitude de actualização desconhecidas — encontram várias vias de sobrevivência.”

José Carlos Seabra Pereira⁽¹⁾

I

«*Orpheu*» 1 e 2 representaram o ponto de confluência, em 1915, de dois percursos diversos e formalmente antagónicos (embora não inconciliáveis) da modernidade: o que nasce da poesia simbolista e, em particular, do exemplo de Stéphane Mallarmé (1842-1897) cujo «*L'après-midi d'un faune*» é a nítida fonte inspiradora do «*Narciso*» de Luis de Montalvor (em «*Orpheu*» 2); e o que bebe a sua revolta e o seu inconformismo no exemplo futurista que desembocará no gesto de ousadia que a publicação do «*Portugal Futurista*» representará em 1917.

No meio termo, não ficaram inactivos os homens do Modernismo. O «*Centauro*», publicado em 1916, constitui um momento que procuraremos caracterizar mas que, de forma alguma, é secundário, no processo de definição da Modernidade em todas as suas componentes. Bastaria a inclusão de um significativo conjunto de poemas de Camilo Pessanha — precedendo de alguns anos a publicação em livro da «*Clepsidra*» (1920) — para tornar este número um acontecimento literário. Com efeito,

⁽¹⁾ in «*Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*», Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1975, p. 457.

VII

o Simbolismo em Portugal manifestara-se sobretudo pela sua componente decadentista, não falando do puro epigonismo; e só o paúlismo, aproveitamento da lição fornecida pelo poema de Fernando Pessoa «*Impressões do Crepúsculo*», de 1912, indicara uma via original da assimilação simbolista. Compreende-se assim que a revelação de Pessanha tenha vindo enriquecer um panorama literário contaminado de águas turvas com o exemplo de uma poesia onde o rigor da imagem e o cristal da voz se aliam numa musicalidade que deve mais à depuração verlainiana do que à complexidade de Mallarmé.

É na obra de Camilo Pessanha (1867-1926) que o Simbolismo português encontra a sua mais pura expressão, embora outros se possam referir como ligados a essa expressão — episodicamente um Junqueiro ou um Gomes Leal, com maior consistência António Feijó, António Patrício ou Roberto de Mesquita. Todos eles, e sobre todos Pessanha, se distinguem acima de tudo da poesia de escola que tem o seu representante em Eugénio de Castro em cuja obra o poema é mero objecto declamatório cingido a um decorativismo sonoro que, nas artes plásticas, tem o seu correspondente na «Arte Nova» finissecular.

Apesar de escassa, a poesia de Pessanha introduz na lírica portuguesa um ritmo profundo, ancorado numa tradição poética e em imagens e forças arquetípicas em clara ruptura com a superficialidade que domina o nosso romantismo. Julgo que valerá a pena determo-nos nos poemas do «*Centauro*» (retomados, com variantes mais ou menos significativas — mas que não cabe aqui analisar — na «*Clepsidra*») a fim de verificar as razões que levaram os Modernista a tomarem Pessanha como um, e não o menor, dos seus mestres.

O mundo é ameaçado pela fluidez e pelo fluir — da música, da água, do tempo. Não se trata apenas do retomar do aforismo de Heraclito: «*Os que frequentam os mesmos rios, banham-se na corrente de uma água sempre nova*»; a imagem do fluir é trabalhada por dentro da própria linguagem, e a figura da clepsidra — o relógio de água — é a condensação dos três

objectos (água, tempo e som/música/linguagem) num símbolo que marca bem a oposição entre o Simbolismo e o espaço cultural do ultra-Romantismo cujos lugares comuns se prendem a imagens fixas, sem mobilidade — ruínas, lago, montanha; amor, ódio; o bem e o mal, etc.. No espaço do Simbolismo, pelo contrário, a natureza surge com a marca do efêmero, reflexo crepuscular da morte indispensável para que o tempo velho se renove, numa coincidência com a época de revisão e mudança de valores que então se vive.

No soneto «*Imagens que passais pela retina*» esse estado de espírito é transposto para o plano subjectivo do «*vago medo angustioso*» que domina «*o lago escuro onde termina/Vosso curso, silente de juncaes*». O receio da paragem brusca, da queda na eternidade, no fixo, manifesta-se pela distinção entre a realidade física, humana, e a existência de uma outra realidade, fantasmática, que corresponde ao mundo das imagens. O poeta acede a essa realidade pela «*retina*», sendo o seu corpo puro elemento passivo do curso das imagens, análogo ao de um rio. Os olhos estabelecem, assim, a comunicação entre os planos do real e do imaginário, numa progressão «mística» em que o corpo se vai diluindo à medida que o espírito acede ao mundo superior: *retina dos meus olhos, sombra das minhas mãos, flexão de meus dedos* — expressões que submetem o corpo a uma escala redutora que, por antítese, valoriza a relação entre a imagem (dos olhos) e a escrita (das mãos), autonomizando-as do plano físico do autor, uma vez integradas na dimensão mítica que um Mallarmé consagra:

*«Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend...»*

(Brise marine).

II

Esta angústia do escritor perante a folha de papel, tópico por excelência da modernidade, se por um lado conduz ao clima inquietante do «*Poema Final*» da «*Clepsidra*» (não incluído no «*Centauro*»), também é susceptível de superação na afirmação simultaneamente irónica e heróica de «*O Phonographo*».

Um movimento sonoro conduz-nos de uma estrofe para outra até cessar, como o som do fonógrafo, sendo então interiorizado, prolongando-se numa intimidade silenciosa («*a alma das cornetas*»).

Na 1.^a quadra encontramos a terra (*plateia, cómico defunto, o pó do chão*) onde há um elemento de farsa, que desperta o riso — um «*anacrónico assunto*»;

Na 2.^a quadra temos a água — uma água lunar, dominada por um ambiente onírico;

No 1.^o terceto temos uma situação inversa da 1.^a quadra: volta o som, há uma dominante área (o cheiro, a alvorada), saímos do interior (do teatro na 1.^a quadra, do sonho do Eu na 2.^a) para o exterior;

No 2.^o terceto nasce o dia. É anunciada a regeneração (primavera, manhã), há uma síntese dos elementos que se encontravam divididos nas estrofes anteriores.

Há uma evolução temporal que nos conduz do anacronismo da 1.^a estrofe até à manhã primaveril da última. Essa evolução faz-se numa correspondência com o elemento simbólico presente em cada uma das estrofes: a morte, a purificação, o renascimento e o regresso às sensações da vida.

Ao entrarmos na noite, metonímia do sono/sonho, surge a imagem que se concretiza em objecto («*o seu corpo*») indistinto, o andrógino primordial que o lírio (feminino pela brancura e pela beleza mas também masculino pelo significado heráldico, real) metaforiza. O eu fica preso a essa imagem, numa suspensão (flutuação de sonho) que permite a metamorfose interior. Chegamos assim à alvorada anunciada pelo «*clarim de oiro*» (o

grito da vida, o canto do galo) anunciando o renascimento de um novo ser mais belo e perfeito (os junquinhos ou narcisos); esse renascimento acompanha o aparecimento da manhã e da primavera, o tempo da renovação da natureza.

1. Elementos epocais

Podemos integrar o poema dentro de uma estética da ruptura. Ele seria um poema-manifesto em que Pessanha vem contestar uma ordem do mundo antiga para propor uma nova visão. Essa ordem contestada é a do Romantismo na sua fase de degradação cujos elementos nos surgem na 1.^a quadra: perda da sinceridade, a adequação referencial, o Romantismo torna-se teatral, no sentido de mover os seus personagens num palco em que são visíveis os cordéis (o deus ex-machina) exteriores à acção. Perante o «*cómico defunto*» a «*plateia ri perdidamente*» — situação alegórica do ridículo a que chegou a cena romântica, num excesso de representação («*declamação*») em que ninguém acredita. Índices ligados à figura do «*herói romântico*» (defunto) são os goivos (planta de cemitério no simbolismo floral romântico⁽²⁾), o «*melado*» (o sentimentalismo artificial) e o pó do chão (no tópico romântico da vida que não termina na sepultura⁽³⁾), referências irónicas a um mundo que perdeu a sua actualidade, a sua «*inocência*», e cujas flores vivas se converteram em secas flores de retórica: o «*anacrónico assunto*».

⁽²⁾ Cf. o poema «*Morta!*» de Guilherme Braga (in «*Heras e violetas*»), 1.^a estrofe: «*As rosas da tua infância/Murcharam-se bem depressa,/ Bem cedo a tua cabeça/No ataúde se escondeu/Deram-te o frio sudário/Em vez do manto dos noivos;/Deram-te da morte os goivos/Pelas rosas do himeneu.*»

Ou, de Cesário Verde, «*Flores velhas*»: «*E o nosso bom romance escrito num desterro,/Com beijos sem ruído em noites sem luar,/Fizeram-mo reler, mais tristes que um enterro,/Os goivos, a baunilha e as rosas-de-toucar.*»

⁽³⁾ Cf. «*O noivado do sepulcro*» de Soares de Passos: «*Porém, mais tarde, quando foi volvido/Das sepulturas o gelado pó,/Dois esqueletos, um ao outro unido,/Foram achados num sepulcro só.*»

Pessanha vem, portanto, anunciar o fim do Romantismo pela denúncia da convenção público-autor. A plateia já não acredita nem pode aceitar a falsa representação que lhe é fornecida e, por isso, ri-se do «*cómico defunto*», o que amplifica o efeito ridículo da situação.

2. Elementos formais.

A nível formal a ruptura projecta-se na expressão «*mudo o registo*» que abre a segunda estrofe. Entramos noutra fase (época), num tempo de transformação e de metamorfose — saímos do não-tempo que (já) era o Romantismo para o tempo novo (da nova estética — o simbolismo). O poeta, feita a sua visita ao reino dos mortos (o mundo romântico) regressa, na água lunar — sendo a lua o símbolo da entrada no tempo cíclico, natural, que permitirá à arte, como à natureza, renovar-se. Entramos, também, em oposição ao universo impuro, contaminado, da 1.^a estrofe: ao «*melado*», ao «*pó*», aos «*goivos*», opõem-se os lírios (brancura, pureza), a água, o sonho, condensados na imagem da «*extática corola*». A reentrada no tempo, vindo do anacrónico «*inferno*» da 1.^a estrofe, corresponde assim a um processo catártico do *eu*.

Nos dois tercetos assistimos a um anúncio da epifania (1.º) e à própria aparição (2.º). O «*clarim de oiro*», anúncio da Ressurreição, toca, após o que, cessado esse canto da «*alma das cornetas*», surge o dia regenerador, a manhã primaveril. E é já numa simbiose antropomórfica que «*a alma das cornetas*» se quebra, numa atitude análoga à do poeta perante o puro espectáculo da metamorfose diurna que funciona como apoteose do processo da re-Criação.

Todo esse processo está ligado ao simbolismo floral. A lua tem um poder fertilizante que influencia o ciclo da vegetação. Dos goivos (flor da morte) passamos aos lírios (símbolo da purificação); com a madrugada temos os junquinhos (o narciso), que corresponde à renovação da imagem, ao rejuvenescimento;

e finalmente o retorno primaveril é acompanhado pelo «*eflúvio de violetas*» na manhã, «*orvalhada e velada*», «*amorosa, a alma das cornetas*» — num simbolismo sexual que culmina a vida em plenitude, a fecundação.

III

Mas se Pessanha introduz a modernidade de forma «subtil», já noutros colaboradores do «*Centauro*» a afirmação de ruptura se verifica de modo brutal. Será o caso de Alberto Osório de Castro (1868-1946), cuja actividade literária se associa aos primórdios do simbolismo português: colaborador da revista «*Bohemia Nova*» (1889), primeiro órgão do movimento no nosso país, prossegue uma actividade regular no campo literário que será consagrada, em 1895, com a publicação de um volume de poemas, «*Exiladas*». De inspiração pessimista, revelando influência de António Nobre, publica Osório de Castro quatro sonetos de uma sensualidade que oscila entre o erotismo macabro de «*A Súplica da Múmia*», a críptica exaltação da droga de «*O Sortilégio da Oficiante Morta*» ou as sensações produzidas pelo sacrifício humano tanto em «*Na Dactiloteca de Panticopea*» como na «*Petite Créole*». O que ressalta dos seus textos, porém, para lá do sabor decadentista do cenário exótico, da sugestão esotérica, das figuras históricas ou míticas, é o gosto afirmado pela perversão e, até, pela blasfémia religiosa liminarmente sugerida.

O caso de Raul Leal é igualmente de sublinhar. Conhecido sobretudo pela publicação do «escandaloso» manifesto de exaltação da pederastia, «*Sodoma Divinizada*», a ele se poderá justamente aplicar o qualificativo de «*escritor maldito*», somando-se a vários outros modernistas cuja obra carece de publicação: mas também a sua vida, concluída em 1964 «*na maior miséria*», na expressão de Pinharanda Gomes, cumpre o fado de

XIII

desgraça que acompanhou um Mário de Sá-Carneiro, um Luís de Montalvor ou um António Botto⁽⁴⁾.

O texto «*A aventura dum Satyro ou A morte de Adonis*», para lá das características formais que distinguem a sua escrita — excessiva e hiperbólica adjectivação, períodos longos e por vezes confusos, exclamações, neologismos, etc. — insere-se no campo pouco estudado ainda das influências alemãs na literatura portuguesa, e nomeadamente da influência da filosofia de Nietzsche. A inclinação de Raul Leal pela Alemanha virá, primeiramente, no aspecto musical — o seu gosto por Wagner, ou as opiniões críticas que o levam a uma polémica com Viana da Motta a propósito de Beethoven⁽⁵⁾; no plano estético, o que o atrai na Alemanha é a alternativa que ela apresenta ao mundo idealizado greco-romano, e à sua posterior recuperação pelo Cristianismo.

Outros modernistas iriam ali beber águas de sabor não menos férreo: Mário Saa, por exemplo, tirará do «*Assim falava Zaratustra*» de Nietzsche o modelo para o seu «*Evangelho de S. Vito*» (1917); e mais tarde divulgará em «*A invasão dos judeus*» (1925) o espírito anti-semita que o leva a prever «*a legal divisão*

⁽⁴⁾ É de Pinharanda Gomes a seguinte nota biográfica: «Raul de Oliveira de Sousa Leal nasceu em Lisboa em 1 de Setembro de 1886. Seu pai foi o grande comerciante, banqueiro e proprietário Alfredo de Sousa Leal, que possuía importantes prédios urbanos em Lisboa, tendo sido director do Banco de Portugal e fundador da extinta companhia de navegação, a Mala Real Portuguesa, que absorvia a parte mais importante do tráfego para o Brasil. Sua mãe foi Dona Adelaide de Sousa Leal (casou com Alfredo de Sousa Leal após este ter enviuvado da primeira mulher), sobrinha do Cardeal Lambruschini, director da Biblioteca Vaticana, durante o pontificado de S. S. o Papa Pio IX.

Herdeiro de uma colossal fortuna (e dela fazia parte o edifício da Rua de S. José, em Lisboa, onde se encontra instalada a Administração-Geral dos CTT, edifício esse mandado construir por seu pai, como prenda de casamento a sua segunda mulher, e onde Raul Leal foi criado), veio a desbaratá-la, sem tom nem som, em deslumbrantes e patéticas despesas orçamentais provocadas pelo luxo de que se rodeou, durante a sua permanência em Paris.»

⁽⁵⁾ «A “Apassionáta” de Beethoven e Viãna da Móta», Coimbra, 1909 — texto singular pela ortografia usada, de que o título pode servir de exemplo...

Também na poesia de António Patrício («*Poesia Completa*», Assirio & Alvim, Lisboa, 1980) a música wagneriana e o eco de Nietzsche se fazem sentir.

de Portugal, com as duas humanidades sempre antagónicas: germanos ao Norte e semitas ao Sul.» Fernando Pessoa, por seu turno, embora se distancie de Nietzsche em cuja teoria, segundo ele, «um ascetismo louco se casa com uma (involuntária que fosse) admiração pela força e pelo domínio» («Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias», Ática, p. 337), programa para o «Livro do Desassossego» uma «Marcha Fúnebre para o Rei Luiz Segundo da Baviera» («Livro do Desassossego», Ática, 1982, p. 4).

São amplamente localizáveis, portanto, referências fundamentais da cultura germânica no Portugal de princípio do século; e o texto de Raul Leal dá um esboço literário ao conflito entre as duas culturas — a clássica, de raiz greco-latina, e a «bárbara», germânica. A luta narrada em «A aventura dum Satyro» entre os deuses do Olimpo e os de Walhala, entre Zeus e Wotan, é assim a transposição simbólica que personifica essa luta de culturas em que a Escandinávia vence a Grécia, e em que Adónis, o efeminado, depois de possuído pelo sátiro, é assimilado por Wotan, «espírito de energia vertiginosa» certamente mais caro ao fundador do «Futurismo astral-Vertigem» do que Zeus, o deus da «olímpica serenidade».

IV

O que, numa apreciação global⁽⁶⁾, ressalta da leitura de «Centauro», será a afirmação da Decadência, aliás positiva para um Luíz de Montalvor que leva essa afirmação às suas últimas consequências: «A arte da dor é Beleza doente.» Parado-

⁽⁶⁾ Apreciação fê-la, logo em 31 de Dezembro de 1916, Alfredo Pimenta em termos favoráveis no jornal «Dia»: «Um grupo de rapazes com phantasias na cabeça e dinheiro no bolso, publicou o primeiro número de uma revista intitulada "Centauro", onde há manifestações aproveitáveis de talento.»

XV

xalmente, a aparente fraqueza desta posição «contra a corrente» confere uma certa força aos participantes no projecto decadentista. Exceptuando Pessanha, necessariamente *diferente* do «*Centauro*», embora essa diferença seja necessária ao equilíbrio do conjunto, o voluntarismo dos diversos colaboradores em acentuarem o projecto comum dá uma coerência na inter-relação dos textos e na sua obediência à introdução de Montalvor que faz da revista um privilegiado momento de expressão do fim de uma época literária: «*Vago instrumento dos Tristes, dos que ficam como nós no momento em que escrevemos estas pobres palavras, a perna traçada sobre o divan, subtil o gesto, descrentes e crentes em tudo, irmãos da Blasfêmia, Senhora pálida do nosso Desconforto, da nossa Angústia, da nossa Beleza!*»

Consciência do fim que, como não podia deixar de ser, Fernando Pessoa intui não mais, mas melhor, do que todos:

*«Fosse eu uma metaphora somente
Escripta nalgum livro insubsistente
D'um poeta antigo, de alma em outras gammas,*

*Mas doente, e, num crepúsculo de espadas,
Morrendo entre bandeiras desfraldadas
Na última tarde de um império em chamas...»*

No exemplar original de «Centauro» a partir do qual e pela amável cedência do seu proprietário Dr. Álvaro Bordalo foi produzida a presente edição facsimilada, encontra-se emendada, e tudo o leva a crer pela pena do próprio Luiz de Montalvôr, uma evidente gralha tipográfica; assim de acordo com esta emenda, na pág. 7 da revista, 6.^a linha, onde se lê «humildemente representar» deverá lêr-se «humildemente a representarmos».
