“ORPHEU”

O esplendor perene da lírica e a revolta estética da modernidade

As breves considerações aqui presentes seguem por algumas coordenadas: incidência cultural do movimento “Orpheu”; perspectiva metafísica; natureza da palavra e da imagem; abordagem quase exclusiva às figuras paradigmáticas de Pessoa e Almada; evocações do poeta Mário Saa.

A génese de uma designação

E os clarins de Marinetti

Orfeu, o poeta cuja lírica e canto exorcizavam a natureza ou o orfismo dionisíaco, corrente iniciática com simbolismo agro sedentário? Qual destas evocações terá determinado a designação do movimento que, ao segundo ano da I Grande Guerra, publicou o primeiro número de uma revista literária que rebentou, como granada de obus, no meio culto português?

A revista fora congeminada no Brasil por Ronald de Carvalho, num projecto trazido para Portugal por Luís Montalvor, que referia assim os

propósitos da idealizada publicação: "Orfeu é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento com vista a formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em Orfeu o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermos».

É provável que, pelo menos Pessoa e Almada, tivessem noção dos aspectos metafísicos relacionados com a personagem mítica de Orfeu e, sobretudo com a corrente geralmente designada por orfismo. Pelo menos, em termos meramente intuitivos, Pessoa esboçou conceitos tendencialmente iniciáticos próximos da doutrina orfista, nomeadamente a consideração de que no indivíduo se oculta uma centelha espiritual que lhe permite a reintegração numa ordem superior do Ser e de realidade. É também curiosa a questão da alegada crença dos orfistas na transmigração pois, ou os modernos interpretam mal aquela doutrina ou os próprios orfistas já a entendiam obscuramente. Na verdade, a múltipla e grande corrente universal é unânime sobre esse tema, conforme Guénon aponta magistralmente[1] havendo, no entanto, deturpações ditadas por uma mentalidade religiosa de cariz popular, fenómeno recorrente em todas as épocas e lugares. Por sua vez, Almada terá levado mais longe o entendimento das questões metafísicas propostas pelo orfismo, sobretudo na sua origem remota, que o faz provir da tradição espiritual egípcia, com mitologia inerente aos povos agricultores, fortemente marcada pelo simbolismo espacial, com as suas vertentes geométrica e matemática, disciplinas que tanto influenciaram o Mestre português quanto haviam influenciado Pitágoras e a sua Escola de pendor orfista. De resto, a filiação da gnose órfica na simbólica de Dionísio, que era "bailarino", numa clara alusão ao simbolismo gestual, remete para o lado rítmico da operação lírica, no sentido dos êxtases alcançados mediante o acompanhamento corporal de ritmos obsidiantes, conforme é prática em diversas correntes e de que é paradigma a rotação dos dervixes rodopiantes da tradição sufi.

[1] René Guénon. "Les États Multiples de L'Être". Vega, Paris, 1932.

Provavelmente, o que determinou o nome da revista, e por extensão do movimento, terá sido a ideia de emular o próprio poeta trácio, uma vez que se tratava de influir sobre o estado da cultura em Portugal, tal como a primitiva lírica órfica submetia plantas, animais, homens e até deuses, como Hades, ao sortilégio do seu canto.

Exercer um estímulo que libertasse o panorama das letras e das artes do instituído conservadorismo "dantesco", refastelado na sensatez académica e na demonstração estéril de uma erudição espectacular, foi o desiderato do grupo que, em 1915 levantou a revista "Orpheu". No entanto, a revista foi apenas o rosto público de um movimento que, em Portugal, acertava o relógio da revolução estética, e de certo modo ética, que avassalava a Europa. Já em 1909 Marinetti tinha avisado que o tempo do conforto intelectual acabara pois: "… o que queremos é atravessar as portas misteriosas do Impossível…".[2] O futurismo de Marinetti propunha-se fundir a acção humana com a força cinética e fulgurante da mecânica e alardeava uma irrequietude interior e exterior capaz de atropelar a mentalidade que animara a Europa durante toda a Belle Époque. Ao impulso cinético futurista do vate italiano responderia Álvaro de Campos com a "Passagem das Horas" num último verso em que resumia tudo: "Meu ser elástico, mola, agulha, trepidação…" Por essa altura, na Grã-Bretanha, o poeta norte-americano Ezra Pound participava na edição da revista "Blast", porta-voz do movimento vorticista, teorizando a noção explosiva do turbilhão, do vórtice, metáforas ou sinaléticas para uma revolução cultural. Levando às últimas consequências a crítica ao sistema. Marinetti ameaçava os que faziam fé numa deliquescência decadente e imobilista: "Nós pretendemos exaltar a acção agressiva, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o soco, a bofetada."[3] Nessa linha Almada responderia a Júlio Dantas, que opunha o cânone do *status quo* à vanguarda dos de "Orpheu", com palavras contundentes: "…uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É um coio d'indigentes, d'indignos e de cegos, e

[2] Manifesto Futurista, Tommaso Marinetti, 1909.
[3] Ibd.

só pode parir abaixo de zero! Abaixo a geração! Morra o Dantas, morra! Pim!".[4]

A revolta titânica e a via heróica

Em todas as épocas, a ondulação cíclica manifesta períodos antagónicos que oscilam entre o apogeu de uma contexto cultural e a sua extinção por intervenção de um novo contexto. Os mecanismos de reacção cultural têm o aliciante de se constituírem, pelo menos aparentemente, como regeneradores providenciais de situações caducas, que fenecem por falta de vitalidade. Mais tarde, será a dinâmica regeneradora a tornar-se, ela própria caduca, caindo sob o impulso avassalador da novidade que se segue.

Portanto, o que verdadeiramente interessa e fica como paradigma neste processo não é este ou aquele momento cultural, esta ou aquela escola, este ou aquele modelo. A principal ilação a tirar será a compreensão dos mecanismos que determinam estas modificações, tomados em si mesmos e não as particularidades que implementem. A regeneração cultural corresponde sempre aos momentos de grande crise nas sociedades; é uma terapia indispensável, uma medida de sanidade mental salvadora, não obstante manifestar-se sob o signo do confronto radical. Num édito, publicado no mesmo ano do aparecimento da revista "Orpheu", Marinetti lembrava, em título: "Guerra - sola igiene del mondo".

Porém, há uma ambiguidade assinalável nas dinâmicas regeneradoras. Se por um lado elas são condição para a revitalização cultural, a sua implementação obedece invariavelmente a um impulso titânico. No episódio da libertação da alma humana, personificada por Eurídice, Orfeu ousa desafiar a interdição imposta por Hades, proibindo a coexistência, em espaço e tempo, de duas modalidades completamente distintas do Ser, a individual, física, pessoal e a e anímica, informal, universal. O acto titânico de ousar "olhar para trás", de observar o mundo dos mortos estando no limiar do mundo dos vivos suspendeu o

[4] "Manifesto Anti-Dantas", Almada Negreiros, 1915

mistério da transfiguração com a perda definitiva da alma que devia ser libertada para a vida. Na condição de "desalmado", Orfeu tombou na dissolução da sua personalidade e da sua Arte.

O aparente sentido de libertação, fundador da revolta prometaica ou titânica, mobiliza frequentemente as consciências honestas e justas da cultura ocidental. No entanto, sem uma noção clara acerca dos mecanismos que condicionam a realidade, faltando o lugar – utopia – ou o tempo - "ucronia" - que justifiquem e abençoem essa revolta, a sua acção salda-se invariavelmente por um malogro dramático. E a principal razão desse infortúnio deve-se a que a revolta titânica, a recusa de servir a realidade suprema, é extrínseca à coerência estrutural dessa mesma realidade, pela qual tudo é formado e na qual tudo vive. O que esteja para lá do real, por se constituir como delírio da imaginação humana, fere o *nec plus ultra* que estabelece a extensão e os limites da realidade, no âmbito das possibilidades pré definidas para um determinado ciclo de manifestação. Não é este o momento para elencar a cronologia moderna da tendência utopista que recusa a realidade, bastando dizer-se que ela começa a ter franca visibilidade com o humanismo, ao conceder ao homem a posição central ordenadora de toda a realidade, posição que sempre pertencera a Deus. Mais tarde, a utopia iria desenvolver-se com a crítica religiosa reformista, desencadearia o iluminismo, o racionalismo, o positivismo e espraiar-se-ia pela cultura dominante com o materialismo ateu.

Não obstante, àqueles que propugnam pelas indispensáveis vitalizações e rectificações, foi prometida uma outra via, absolutamente radical, que consiste precisamente em desprezar todos os paradigmas suscitados pelas reacções cíclicas e combater exclusivamente o titanismo onde quer que ele se manifeste e expor a ilusão prometaica onde quer que ela desponte. É esse o desiderato da via heróica, que não se rege pela revolta mas, pelo contrário, age em coerência, lógica e justa, com o código magistral da Criação.

Avaliar se o movimento de regeneração cultural português "Orpheu" pertenceu ao modo titânico ou ao modo heróico não é tarefa fácil, tanto mais que, na acção, ambas as formas são idênticas. As titânicas são mais

restrictas, mais circunscritas a um tempo e uma cultura; as heróicas mais abrangentes, na universalidade e intemporalidade dos seus objectivos. Além disso, é frequente que num mesmo movimento existam aspectos de raiz titânica e outros de raiz heróica, dependendo a síntese de qual dessas tendências é mais intensa. A verdade é que o modernismo, em geral, corresponde a uma modalidade cultural que apresenta sinais de decomposição avançada. Embalado num clima de ocultação dos valores espirituais e exaltação dos valores formais, o modernismo constituiu uma corrente tocada pela decadência temática. A Arte e a literatura, que haviam perdido os temas caros à ideia de transcendência, tinham caído na sobrevalorização do banal, passando da glorificação dos cumes espirituais à celebração da vulgaridade quotidiana. Se é verdade que um naturalismo serôdio era já demasiado frouxo para os grandes temas, todavia tentados ainda nos sobressaltos da corrente simbolista, a modernidade apenas veio intensificar a decadência temática da Obra, vivendo cada vez mais dos conceitos formais e cada vez menos da significação, confundindo o símbolo com aquilo que se pretendia que ele revelasse, nomeadamente as suscitações capazes de representar o que de superior, ou mesmo sagrado, liga o homem ao mistério da vida. Esta síndrome de queda já vinha muito de trás mas intensificou-se no início do século XX devido a vários factores de ordem histórica, conceptual e sociológica. Mesmo em Almada, autor do monumento metafísico "Começar", existe também uma mulher passando a ferro que, a despeito da expressividade formal é, tematicamente, uma concessão à frivolidade que animava os tempos modernos, cujo expoente viveu em escolas ditas realistas, principalmente com o neo-realismo, designação outra do realismo socialista. Isto, sem dar conta detalhada das variadíssimas influências que as circunstâncias mentais decorrentes da Revolução Industrial, produziram, como o totalitarismo científico, o positivismo, o experimentalismo, a decomposição lógica – senão matemática - da figura, como no cubismo analítico, a especulação cognitiva acerca da forma - futurismo e interseccionismo, o psiquismo plasmado no surrealismo e muitos outros modos da deriva cultural.

Marinetti, Santa-Rita, Giacomo Balla ou Almada Negreiros andavam fascinados com o movimento, levando às últimas consequências a

correspondência entre as leis da cinética e o dinamismo da psique humana. E o Engenheiro Álvaro de Campos fazia eco literário dessa pulsão: "Cavalgada alada de mim por cima de todas as coisas / Cavalgada estalada de mim por baixo de todas a coisas / Cavalgada alada e estalada de mim por causa de todas as coisas…"[5]

A excelência formal e a intensa expressividade da Arte moderna são aspectos indiscutíveis; pena é que essas qualidades não sirvam de suporte ao pensamento superior e, sobretudo, não estimulem o alerta espiritual, desiderato que sempre foi, em todas as culturas e em todas as épocas, a principal função da Obra.

A diferença entre a estética formal e a temática, corresponde à diferença entre a morfologia das coisas e a sua essência, importando determinar o que é de primordial relevância: o como ou o quê? Pertencendo o como à ordem das representações será certamente secundário e aquilo que é representado – o quê – constituirá a ordem principal. Na verdade a função da estética é servir de suporte à manifestação de um tema em si mesmo inexprimível e que, sem a representação formal, não seria perceptível pelos sentidos. No entanto, esquecido, ignorado ou incompreendido, o tema é cada vez mais secundarizado porque, se por um lado a forma põe o tema a descoberto, por outro, volta a cobri-lo, especialmente em meios onde a capacidade de compreensão, sendo limitada, não entende o mecanismo das analogias, que são o método essencial das representações, em particular as simbólicas. Nestes casos nada é revelado, tudo é realmente velado, ficando apenas a pairar o lado formal, vazio da substância informal que o determinou. A forma é fascinante e ofuscante, sobretudo quando é tomada como um valor absoluto, fazendo convergir para si a totalidade dos valores, a maior parte deles escamoteados à temática.

No entanto, seria precipitado considerar-se a existência de um contencioso profundo entre a forma e a essência que a determina, já que a forma corresponde à expressão da essência no plano da manifestação. Cada coisa tem a sua própria natureza e função devendo ocupar o lugar

[5] " A Passagem das Horas".

que lhe compete no conjunto da realidade. A disfunção provém sobretudo dos casos em que uma ou várias coisas não cumprem funcionalmente a sua natureza, usurpando outras naturezas e funções que não as suas. Se tudo estiver no seu lugar e desempenhar a função que lhe é própria, equilibram-se e unificam-se as relações entre as diferentes ordens de realidade. Exemplo dessa unidade perfeita é a Obra-prima, em que forma e tema, essência e substância estão de tal modo consubstanciadas que já não é possível separá-las Aí está-se perante a representação perfeita, pois a unidade em que se interpenetram duas ordens distintas de realidade não permite a abordagem analítica, antes se revela de modo sintético, que é o modo preferencial de todas as revelações.

O tempo, a lírica e o verbo

O espaço, a Arte e a luz

A relação entre verbo e luz estabelece-se num mistério fundador de toda a realidade. De certo modo pode dizer-se que, para a percepção humana tudo é verbo ou luz; tempo ou espaço. Alguma meditação sobre a afirmação joanina: "… o Verbo era Deus…" e "… a vida era a luz dos homens."[6] pode conduzir a constatações deveras interessantes.

Num registo não sagrado, certas concepções, em que se misturam ciência e filosofia, nomeadamente com Stéphane Lupasco, consideram imperfeito conceber-se que o espaço acolhe os corpos, preferindo afirmar que são os corpos que "criam" o espaço ao seu redor suscitando localizações. Sem localizações não haveria espaço. Neste sentido, toda a imagem correspondente a um corpo, tenha ela duas ou três dimensões, e constitui uma localização, uma espécie de entidade geradora do efeito de presença. Através dela o espaço, mero caos potencial, torna-se actuante, ordenado, qualificado, cósmico. Almada sabia disto e Lima de Freitas, mais tarde, voltou a lembrá-lo.

---

[6] João. 1 : 1 e 4

Extrapolando-se este conceito para o âmbito dos fenómenos cronológicos caberia dizer-se que o tempo não existe *per si* e que ele apenas é desencadeado por eventos passíveis de durabilidade cuja variação de amplitude vai do tempo "criado" por um grande ciclo histórico ao hiato momentâneo e brevíssimo em que soe uma palavra.

O gesto de Arte, criador de um corpo e de uma localização, ocorre no espaço; é coisa de povos sedentários, fixos na proximidade da sua lavra, sujeitos aos limites de uma geografia que lhes rouba o sentido da duração. A palavra do poema suscita o efeito de temporalidade enquanto é expressa; é coisa de gente nómada, perdida no espaço, na busca de pastos, mas senhora do tempo. A Arte feita é uma presença permanente, enquanto a palavra dita se esvai no instante em que cessa de ser pronunciada e há que repeti-la para que volte a estar presente.

Tal como a expressão máxima da qualificação espacial provém da plasticidade ideal da Arte, a expressão máxima da qualificação temporal surte, alegoricamente, do som perfeito da lira, em simultaneidade com a palavra exacta da lírica. A música, que hoje é uma modalidade específica da expressão estética, foi outrora muito mais abrangente porque designava a influência que as musas tinham no estímulo inspirador que animava os autores em acto de "criação" ou, melhor, de recriação conducente à Obra.

Em sentido mais profundo está em causa a dualidade essencial da Criação, sistema oscilante entre dois polos ou duas complementares opostas, que é fonte de toda a realidade manifestada. Essa totalidade propicia a multidão de exemplos, como sejam: inspirar – expirar; luz – sombra; vida – morte e, em particular, aquele movimento que corre circularmente, na "viagem" entre o alto e o baixo e vice-versa que, sendo posto em acção é, no dizer de Almada Negreiros, "dar à manivela do mundo". Por correspondência analógica diga-se que o espaço é constritivo, centrípeto e o tempo dispersivo, centrífugo. E isto equivale a dizer-se que a Arte fixa e a poesia liberta. A conjugação síncrona destes dois paradigmas da expressão humana gera cultura, fenómeno civilizacional que necessita de espaço em que se implante e de tempo em que se desenrole.

Sem minimizar outras contribuições, o modernismo português teve: em Pessoa, o génio do tempo e em Almada, o génio do espaço.

Como todos os fenómenos que se manifestem por meio do tempo, também a palavra tem as suas debilidades próprias. Tudo o que vive em modo temporal é transitório. Processando-se na duração, o efeito sonoro vocal cessa com o fim do discurso. Todavia, a oralidade é porventura o processo mais intenso de comunicação, ou não fosse a revelação boca a ouvido o modo iniciaticamente privilegiado. Não obstante, a acessibilidade permanente aos conteúdos revelados pelo verbo reside na luz da imagem, no símbolo ou no signo. O sentido da imagem é incorruptível e universal, não dependendo da semântica, da linguística nem do tempo, já que vive na estabilidade do espaço. A imagem é estável em significado e a única variação do sentido não está nela própria, mas apenas naqueles que a interpretam. Por isso, também aí há debilidades. Se a palavra, ainda que escrita, pode sofrer a erosão semântica, a corruptela ou a deturpação a imagem, enquanto símbolo, corre sempre o risco de se tornar mais importante do que aquilo que representa, que simboliza. Esta inversão de valores e qualidades conduz à idolatria, que consiste justamente em confundir uma referência simbólica com a entidade ou o princípio simbolizado, o que corresponderia a confundir uma imagem com o seu reflexo no espelho ou um eco com o som que lhe esteve na origem. Este tipo de confusão, que ocorre geralmente em mentalidades menos dotadas, tendentes ao literalismo, foi um dos grandes argumentos que moveu os iconoclastas, para além das acusações dirigidas aos artistas de figuração por "criarem", com as suas obras, duplos espectrais dos seres oriundos da própria Criação.

Em todo o caso, importa a complementaridade entre verbo e luz, entre palavra e imagem, o discurso decorrendo de modo analítico, a figuração de modo sintético. Falar e mostrar estimula a compreensão mas, saber ouvir e saber ver é condição para compreender. Almada fartou-se de o dizer e todos sabem que a pergunta - estás a ver? – significa, frequentemente - estás a compreender? E lá vem a imagem em socorro disto: "estás a compreender ou queres que te faça um desenho?"

Juntar a palavra e a imagem, ousar o acto conjunto de dizer e desenhar, alcançar a síntese entre poema e a sugestão luminosa, aclara a inteligência e a intuição do ouvinte-espectador. O valor conjunto da obra de Pessoa mais a de Almada é superior à soma do valor de cada uma delas se tomadas em separado.

Almada, o dos olhos desmesurados.

Roça Saudade, Ilha de S. Tomé; céu encoberto, ar húmido e quente. A antiga casa, no fundo do declive impreciso da mata, era uma ruina só de paredes, esmagadas pela musculatura tentacular de troncos e ramos, semicoberta por densos véus de folhagens em camadas, obscurecendo até ao negrume um solo improvável, soterrado em sucessivas velaturas de verde. Em cima, à beira do caminho, a lápide: ALMADA NEGREIROS - "futurista e tudo", homenageava o nascimento do pintor, naquele local, em 1893.

O primeiro impulso, sonhando o restauro da velha edificação, era uma metáfora correspondendo a outra restauração. Em exaltação evocativa reconstituía-se, difusamente e por instantes, a revolta da primeira década e meia do século XX que se chamara "Orpheu" deixando tímidos ecos na memória, cansada pela distância da geografia e pelo rodar das épocas.

Na alusão equatorial faltavam Pessoa, Santa Rita, Sá-Carneiro e outros mas a ruina que vira a chagada de Almada à vida era agora a lápide fúnebre de um modernismo que era já arqueologia, também ele ruina, sepultada por tantas modas que, bem menores que ele, o desdisseram. Mas, a seu tempo, ele próprio desdissera outras que também lhe haviam sido maiores.

Há um processo de metamorfose que, de calcinação em calcinação, busca o máximo apuro possível de uma Fénix que vai erguendo cada vez mais frouxamente o estandarte da sua ressurreição, flâmula cujos elementos simbólicos se vão perdendo rumo à progressiva perda de sentido rumo ao absurdo. Mas, tudo isto faz jus à fase descendente de

um ciclo que já foi áureo e agora, cada vez mais, se perde em ferrugens e detritos.

No entanto, gente como a de Orpheu nunca mais voltou e aqueles que vieram depois, trouxeram debaixo do braço a lira ou o pincel, como se fossem emblemas arcaicos impróprios do que sobreveio à modernidade, sem cuidarem que antes ou depois da modernidade não fica a antiguidade nem o futuro mas somente a perenidade.

O sentido de intemporalidade em que se oculta a essência do real, está presente em tudo, inclusive nas mudanças. O fluir do tempo, com os seus episódios, nada mais é que a propagação de um "movimento" original que impulsiona tudo o que acontece, até à consumação do ciclo. Sem se compreender isto será difícil entender a mecânica das sucessões pois só a essência original dá nexo às mudanças e às alterações. Como é evidente, semelhante doutrina está em contradição com as concepções progressistas para as quais as coisas não têm princípio nem fim mas apenas uma infindável sucessão de "meios", cada um deles mais próximo da perfeição. Porém, ao contrário de ser o corolário das "evoluções", essa perfeição apenas é perceptível na essência que tudo desencadeou, ou seja: no princípio e não no fim, no antes e não no depois. Se é a perfeição que se busca ela só pode ser encontrada na origem e jamais no apogeu dos sucessivos processos de degradação que correspondem ao fluir do tempo, ao avançar do ciclo.

Salva-nos que, nestes tempos de ferrugem, morre com ferro quem com ferro mata. Em moda, o *dernier cri* é sempre um grito de estertor.

Acompanhando Mário Saa, encontrei-me algumas vezes com Almada na última fase da sua vida. Nele ressaltavam os olhos, sempre desmesurados pelo encanto de "ver". A memória já lhe estava um tanto embotada e, de cada vez que nos encontrávamos era como se fosse a primeira, esquecido que estava o encontro anterior. Quando me sabia pintor, avisava-me de modo estridente: "Não vá à escola!" Explicava, depois, que o ensino oficial pouco se abeirava da Arte, andando perdido pelos conceitos. Já não se tratava de ensinar a operar mas de especular sobre o sentido da acção artística. Não eram os artistas que concebiam a

Arte; eram os filósofos que lhe enunciavam a natureza, os teóricos que lhe definiam os critérios e os críticos que lhe apontavam os caminhos com uma vara imperiosa e totalitária. Frequentemente, os próprios políticos metiam o bedelho dos seus interesses na Obra e nos autores.

Falava destas coisas como se, para ele, houvesse uma determinação superior a suscitar a Obra, uma influência que suplantava a natureza humana, limitando-se o artista a dar-lhe a forma correspondente ao entendimento do Homem. Esta convicção conduziu-o ao estudo da geometria sagrada, ciência arcaica, em que se ocultam os arquétipos da realidade manifestada e, através deles, se vislumbra imprecisamente o abismal mistério da origem de tudo.

Pelo recurso à metafísica, Almada fez a ligação de uma entidade cronológica com incidência estética designada por modernismo, com o paradigma intemporal em que tudo, incluindo a ideia de modernidade, teve berço. Com efeito, a fugacidade do que se estriba unicamente num período de tempo, mais ou menos exíguo, só ganha lugar em panteão se exibir uma ligação provada à origem. Obra sem ancestralidade primordial é escória, é revolta da matéria-prima bruta contra a senhoria do espírito animador; é a condição titânica que, não querendo servir a senhor, acaba escrava da sua própria natureza, vivendo no episódico e morrendo para a perenidade.

Almada soube "futurar" o passado, numa recusa irónica, não concedendo ao tempo mais que o valor residual da "passagem das horas". Ele era um homem do espaço, das localizações, onde as coisas vivem na perenidade da forma e não na fugacidade da ideia expressa pela palavra. Mas, ainda quando o seu pensamento recorreu à escrita, foi do verbo ver que falou, não se referindo ao acto vago de olhar mas ao "Ver" verdadeiramente, quando o impulso da imagem abre a consciência ao entendimento e o sagrado se reflecte no sensível, revelando o refazer revolucionário da novidade A novidade era coisa que

fascinava Mestre Almada, levando-o a alertar: "O sinónimo de Novidade é Origem".[7]

Em prefácio a "Ver", Lima de Freitas advertiu: "… o que Almada Negreiros pretende comunicar mostra-se, em grande medida, de natureza a-lógica e consiste, fundamentalmente numa gnose de acento visual, de expoente visionário, como que um fulgurante saber dos olhos, da visão, da luz, que nenhum discurso, a menos de ser de Poeta, poderá jamais completamente *diacronizar.* E por essa razão grande parte dos discursos sobre esse *saber dos olhos* que de há alguns anos a esta parte têm sido tentados, mormente aqueles que em nome de qualquer positivismo em voga, dialéctico ou estruturalista, procuram reduzi-lo à sintomatologia estabelecida pelos psiquiatras ou a "simples" questões explicáveis em termos de sociologia e de conflitos políticos e económicos – incrível miopia! – mais não têm feito que prolongar a infectar a ignorância da natureza da nossa natureza, ou seja, da relação fundamental, como escreve Almada Negreiros, entre o sagrado e o sensível."

Na sua "Invenção do Dias Claro" (1921) Almada diria: "Comprei um livro de filosofia. Filosofia é a ciência que trata da vida; era justamente do que eu necessitava — pôr ciência na minha vida. Li o livro de filosofia, não ganhei nada, Mãe! não ganhei nada. Disseram-me que era necessário estar já iniciado, ora eu só tenho uma iniciação, é esta de ter sido posto neste mundo à imagem e semelhança de Deus. Não basta?"

Pessoa - a constelação

A meio da tarde, Fernando Pessoa saía do escritório onde trabalhava declarando: "Vou a casa do Abel". Na verdade, ia a uma taberna das diversas que a firma Abel Pereira de Fonseca tinha em Lisboa, onde tomava as suas doses de aguardente. Hoje já não existem esses prosaicos templos de Baco, cilindrados pelo tempo. No edifício da antiga

[7] Cadernos "Ver", escritos por Almada Negreiros e publicados por Lima de Freitas com o mesmo título. Ed. Arcádia, Lisboa, 1982

sede da empresa, em Marvila, há agora uma pseudo Eurídice, salva do Hades, que convida: "venham tomar cocktails onde Pessoa bebia aguardente". Provavelmente, o vate nunca foi beber tão longe quanto Marvila, pois havia outras "capelinhas do Abel" situadas no raio da sua movimentação quotidiana, como também na mesa habitual na Brasileira do Chiado ou no Martinho da Arcada, hoje uma utópica Arcádia, a abarrotar de turistas. Na Rua Coelho da Rocha, já não há vestígios da leitaria do Trindade, outro fornecedor alcoólico do poeta. Mas, no número 16, onde ele viveu entre 1920 e a sua morte, em 1935, existe agora a "Casa Fernando Pessoa" – espaço cultural. Se em Marvila se destaca o oportunismo à volta de um nome celebrizado, ou na Brasileira há um Pessoa em bronze, mero apoio para as *selfies* de quem passa, na museologia da Coelho da Rocha sente-se uma evocação do poeta, homóloga da lápide da Roça Saudade, em S. Tomé, lembrando Almada. Lá, a invasão tentacular da floresta, aqui a aridez de uma recordação descontextualizada. As cidades são dinâmicas e o tempo não perdoa.

Melhor que por lê-lo, "conheci" Pessoa através das memórias e descrições de Mário Saa, em noites de cavaqueira ao redor de um bom fogo, na sua casa do Ervedal, no Alentejo, nos últimos anos da década de sessenta do século XX.

Nunca o significado de um apelido se identificou tanto com o seu portador como em Fernando Pessoa. Qual *persona*, a máscara que permitia ao actor trocar a sua personalidade pela da personagem que protagonizasse, o poeta usou das suas várias máscaras, impulsionado por uma inspiração de conteúdo tão intenso e de procura tão multifacetada que não caberia numa só forma, numa só pessoa nem numa única personagem. O conjunto dessas personagens forma uma espécie de constelação, de geometria variável no tempo, cujo desenho se reflecte na psique humana como ideia, ou sensação gerada pela lírica da palavra.

Quem recorre a heterónimos não zela pela moderna consagração da autoria. Fragmentada em diversos nomes a autoria divide por vários os louros que caberiam apenas a um, se esse tivesse prescindido dos pseudónimos. Os modernos estrelatos centram-se mais nas pessoas que

na sua Obra. Observar as pessoas é fácil e prazenteiro; entender-lhes a Obra é mais difícil e obriga a esforços considerados inúteis. Basta dizer-se que o autor é excelente para que, no adjectivo, esteja incluído e suposto o entendimento da excelência da sua Obra e se faça figura de bom entendedor. A coscuvilhice que rodeia os autores é mais acessível que os conteúdos das suas obras e serve na perfeição às manobras de divulgação cultural maciça. Não é preciso conhecer ou compreender uma obra, basta acreditar no que os explicadores mediáticos dizem sobre ela. E dizem qualitativamente muito pouco; os seus discursos são quantificados na razão directa da quantidade dos destinatários. As massas desprezam a qualidade, coisa que não entendem, porque o seu signo, o seu génio, é o da quantidade. Lá dizia Almada: "… se eu fosse cego amava toda a gente".

Para a excessiva celebração das autorias concorre também a vaidade, debilidade que frequentemente corrói certos autores. Deixam-se embalar pela propaganda centrada na sua pessoa e esquecem-se de chamar a atenção para a sua Obra. Na moderna cultura democrática e relativista é mais importante ser-se venerado que ter-se razão. As obras são classificadas pela sua espectacularidade e não pelo sentido que nelas haja, ou admiradas pelo seu alinhamento ideológico e não pela sua coerência.

Em termos clássicos, a cultura sempre tratou as autorias como mera referência, privilegiando o conhecimento da Obra. Na verdade, interessa mais o que se diz ou faz do que quem o faz ou diz. Seria natural que a variedade de heterónimos fragmentasse a Pessoa o protagonismo da autoria mas, pelos vistos, nunca o poeta se preocupou com esse decréscimo de fama. Hoje tudo foi uniformizado e já é raro falar-se de Álvaro de Campos, de Alberto Caeiro e de outros, pois é sempre de Pessoa que se fala, porque o nome se lançou como se fosse marca de um qualquer produto de consumo. Já não há paciência para aturar "este" Pessoa, que revive emblematicamente nas palavras, acções e divulgações dos que vivem à sua sombra e se exaltam a si próprios pelo simples facto de o nomearem. Todos "conhecem" Pessoa mas, na

realidade, quem conhece verdadeiramente Pessoa ou sequer a sua Obra?

Mário Saa dizia que ele era de natureza melancólica embora tivesse uma grande vivacidade intelectual. Acrescentava que, tendo Gémeos por signo, Pessoa era ambíguo e versátil; havia nele uma duplicidade por vezes contraditória. Essa era uma característica normal dada a própria dualidade implícita no signo. No entanto, como Saa nascera sob a influência da mesma constelação, quando perguntado se também ele tinha as mesmas características, ria e, à sua maneira desenvolta e bem-humorada, respondia que todos os verdadeiros poetas tinham sido abençoados com essas características.

Numa determinada época, em que erigiu o célebre horóscopo de Portugal, Pessoa dedicou-se intensamente à Astrologia e contagiou Mário Saa com a prática dessa vetusta ciência, o que provocou o aparecimento das "Memórias Astrológicas de Camões". Alguém tinha trazido de França uma série de tratados sobre o tema cuja leitura lhes permitiu dominar razoavelmente os processos técnicos implícitos e obter uma boa consciência do simbolismo proposto.

As memórias de Mário Saa recordavam, um Pessoa desdobrado em vate ensimesmado na solidão de uma mesa de café, nem sempre grato a eventuais companhias, ou o propagandista entusiástico de uma ideia, comunicando-a aos quatro ventos. Lembrava um episódio em que o poeta referia a alguém o interesse que a linha sensacionista tinha despertado nos meios intelectuais, tendo-lhe sido perguntado ironicamente, como se o sensacionismo se tratasse de um programa político: "E já há muitas adesões da província?"

Segundo Saa, o humor de Pessoa era interior, pessoal, susceptível de reflexão, conduzindo a um progressivo entendimento das potencialidades humorísticas contidas em algo que lhe despertasse o riso. Perante uma anedota que estimulasse essa área da sua psique, ele começava por sorrir mas, pensando melhor no que ouvia, passava às risadas abafadas e, continuando o desenvolvimento mental do tema proposto, acabava por rir descontroladamente, lacrimejando e quase

sufocando, sendo preciso ajudá-la a sair desse paroxismo de aparência histérica.

Essa hipersensibilidade prestou ao poeta grandes serviços sempre que se tratou de pressentir os mais ténues e recônditos impulsos da sua própria psique, exprimindo-os pela palavra exacta, de modo a trazê-los para a consciência de quem, lendo-o, compreendesse que esses impulsos eram também os seus, embora sempre, até aí, tivessem passado despercebidos. À maneira de Sócrates, o poeta recorria a uma espécie de maiêutica para acender, nas pessoas, a iluminação do que nelas existe de forma obscura, em áreas menos perceptíveis pela consciência. Pessoa aliava uma inteligência intuitiva fulgurante à extraordinária capacidade de dar voz às suas intuições. Fazia-o de modo perfeito, exprimindo o que aparentemente seria inexprimível.

O prazer de escandalizar

Uma das principais características do modernismo radical consistia na sobrevalorização de tudo o que provocasse escândalo, como técnica para agitar as mentalidades e propagar a revolta das ideias.

Marinetti avisava: "Obra que não tenha um carácter agressivo jamais poderá ser obra-prima." E prometia: "Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária."

Particularizando, Almada fazia cair sobre Dantas a menoridade cultural dos portugueses o que já então, em plena I República, soava como profecia para o futuro: "Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mas atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia - se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado!"

“Morra o Dantas, morra! Pim!”

E, noutro assomo de revolta contra o que considerava o génio pervertido português, invectivava: “Tu, que descobriste o cabo da Boa-Esperança; e o Caminho Marítimo da Índia; e as duas Grandes Américas, e que levaste a chatice a estas Terras e que trouxeste de lá mais chatos p'raqui e qu'inda por cima cantaste estes Feitos...” Mestre da *blague*, com tiro certeiro, desnudava certas correntes políticas: ” Eh comunistas! Eh fascistas! Eu sei, eu sei; não há esconderijo senão nas massas”.

A revista “Orpheu” renasceria, mais tarde, numa outra publicação, a “Contemporânea”. Assumindo-se como porta-voz do modernismo a revista ficaria célebre pela polémica gerada à volta do livro “Canções”, poemas de cariz homossexual de António Botto. Aliás, devido à sua orientação sexual Botto seria exonerado da função pública com menção explícita no Diário do Governo, o que o levaria a gabar-se de ser ele o único homossexual oficialmente reconhecido em Portugal. Mais que a afirmação de uma condição sexual, erótica ou mesmo estética, “Canções” revia-se na transgressão, na provocação aos sectores mais puritanos da sociedade. Houve contestação, gerou-se polémica e Fernando Pessoa veio em defesa de Botto, na “Contemporânea”, argumentando com a relação entre a homossexualidade e a estética grega. Também Raúl Leal, igualmente homossexual, advogou o conteúdo das “Canções” num opúsculo com o desafiante título “Sodoma Divinizada – Leves Reflexões Teometafísicas Sobre um Artigo”. Nesse escrito deu largas à sua imaginação delirante, a que chamava metafísica, evocando a doutrina da androginia original do ser e apelando para a sacralização da homossexualidade: “Criem-se templos de luxúria em que esta tome uma feição litúrgica e só então há-de surgir o verdadeiro sensualismo mítico que há-de exprimir a divinização do mundo, a divinização de sodoma estabelecida pelo verbo e pelo Espírito Santo de Deus.” Dificilmente se poderia ira mais longe em termos de provocação. Nesse aspecto, Raul Leal suplantou o sentido de escândalo dos seus pares modernistas num radicalismo - “Se o Papa me excomungar eu excomungo o Papa”- que levaria Mário Sá-Carneiro a considera-lo “Orpheu demais”.

Dois anos depois do "escândalo da literatura de sodomia", Mário Saa, daria o seu contributo ao gosto pela *boutade.* Saa, que não participara directamente na revista "Orpheu" de 1915 estava, no entanto, profundamente ligado ao grupo, sobretudo a Fernando Pessoa e a Almada de quem, na juventude, fora colega num colégio em Campolide. Em 1923 fez publicar " A Invasão dos Judeus", obra que hoje iria para o índex, com carimbo de anti-semita. Naquele tempo, em que o trauma do chamado holocausto vinha longe, não havia a sensibilidade do pós-guerra para as questões judaicas. O livro, espécie de versão erudita e metahistórica dos "Protocolos dos Sábios de Sião", tinha um inegável pendor para a indiscrição, para a controvérsia, para a afronta, dado que revelava a origem judaica de muitas das famílias da boa sociedade portuguesa, numa altura em que, sem embaraços ideológicos, o hebreu era considerado quase um alienígena, de exctacto social algo inferior, mesmo quando rico e influente, numa tendência que hoje, grosso modo, seria designada por xenofobia. Esgotou várias edições e o próprio autor se lamentava, muitos anos depois, dizendo que se tratava de uma das suas obras com menor importância mas que lhe dera uma notoriedade que outras, de maior valor nunca lhe tinham dado. Quando se falava de Mário Saa era frequente alguém acrescentar: o tipo da "Invasão dos Judeus".

Também na poética Mário Saa provocava, apesar de essa provocação ser tolerada quase aplaudida, mesmo por aqueles que poderia estigmatizar. Os tempos mudaram e, que se diria agora de um poeta que ousasse cantar: "Quem muitas mulheres tiver, / em vez de uma amada esposa, / mais se afirma e se repousa / pera amar sua mulher; / quem isto não entender…/ em cousas d'amor não ousa, / em cousas d'amor não quer!"

As evocações de Mário Saa

Tal como aconteceu relativamente do conhecimento de Fernando Pessoa – ele mesmo – foram as evocações e descrições de Mário Saa que me permitiram desenhar mentalmente um quadro geral do movimento modernista em Portugal. Nos serões da sua casa do Ervedal ele reproduzia, com grande vivacidade e de modo extremamente

expressivo, os temas que haviam agitado o mundo culto lisboeta meio século antes. Sempre estimulado por tudo o que se eximisse às convenções Saa relembrava com grande entusiasmo, pormenores dos escândalos que, por via do grupo de "Orpheu" e suas sequelas, tinham abanado, *in illo tempore*, o mundo cultural de Lisboa, propagando-se aos extractos mais proeminentes da sociedade. Era um prazer escutar as suas revelações sobre os acontecimentos mas também sobre a personalidade dos que deram vida a tais eventos. Essas reconstituições eram temperadas pelo seu gosto aforístico e pela fulminação, por vezes genial com que, subitamente, partindo de uma série de factos, descobria neles um nexo revelador de uma nova compreensão. Eram descobertas profundas e surpreendente que a ninguém, incluindo ele próprio, antes tinham ocorrido. O grande valor de Saa estava na rara capacidade de consubstanciar intuição e inteligência. Era tocado pela inspiração arrebatadora, dionisíaca, mas meditava-a com serenidade apolínea. O produto resultante da combinação desses dois factores era superior à ordem racional vulgar, mas inferior à superstição e ao êxtase delirante que caracterizaram Raúl Leal. Alguém se referiu a Saa como sendo um homem da Renascença; com efeito, havia nele algo clássico ou mesmo antigo em que, todavia, vibravam laivos de uma modernidade ainda mais radical do que aquela modernidade que dispensava o passado.

O autor dos "Poemas da Razão Matemática" discorria, também sobre a grande diversidade de linhas de pensamento e acção que então se tinham cruzado, em nome do modernismo, sobretudo pela grande versatilidade de Fernando Pessoa. Havia uma busca quase desenfreada pelo "mais além", uma espécie de "revolução cultural" permanente cuja principal característica era exceder-se a si mesma, devorando-se constantemente. Esta síndrome de Ouroboros provável aplicação, às letras e às artes, de uma procura metafísica do absoluto, é bem clara em Álvaro de Campos que tão bem a compreendeu e sintetizou, mas também, em registos diferentes, nos outros Pessoa, na prosa de Almada e de certo modo em todos os intervenientes no modernismo português. Amadeu de Sousa Cardoso bem ilustrou este "cata-vento" das ideias e dos modos na deriva diversificada da sua obra, mais atenta às modas

parisienses que à sua voz interior, a companheira mais fiel que um autor pode ter.

Nos colóquios com Saa ficava sempre subentendido que os estímulos do modernismo nacional eram produto importado de França, operação pela qual, o provincianismo periférico português se dava ares – como ainda hoje faz – de entendimentos cúmplices e espontâneos com o que "de melhor se fazia lá fora". De todos os orfeístas terá sido Pessoa o menos estrangeirado, não obstante a sua educação anglo saxónica. No entanto Almada, mais viajado, fez com o poeta uma dupla que logrou dar ao modernismo luso uma expressão doutrinária e formal inegavelmente portuguesa, por recurso a um nacionalismo do espírito, a uma noção "metahistórica" particular, tão bem definida na obscura profética da "Mensagem". Lembrem-se apenas os versos finais da descrição antropomórfica do mapa da Europa: "Fita, com olhar sphyngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado, / O Rosto que fita é Portugal."

Saa não era muito inclinado para conceitos nacionalistas – e muito menos políticos- Tinha uma propensão para interpretar a história de Portugal através de uma óptica pessoal, nem sempre solidária com os compêndios. No entanto, onde essa propensão mais se manifestava era na vertente arqueológica, que cultivava em surtidas de investigação quase policial, para chegar a conclusões frequentemente surpreendentes, sobretudo pela divergência com os critérios académicos e oficiais sujeitos à disciplina pouco criativa das sumidades. O gosto pela observação dos resíduos de outros tempos e de outras gentes veio-lhe de Leite de Vasconcelos, visita de sua família e que, de certo modo, iniciou, por volta de 1912, os três jovens irmãos Pais de Cunha e Sá: Mário, António e Condorcet, na arte da recolha e classificação de material arqueológico. Em 1936, Mário publicou "Erridânia – geografia antiquíssima", em que procurava estabelecer alguma sensatez nas especulações à volta da mítica e presumida Atlântida, apontando hipóteses históricas e geográficas deduzidas de relatos muito antigos. No entanto foi com "As Grandes Vias de Lusitânia", que a sua intensa actividade arqueológica ganhou registo. Trata-se de uma obra monumental, em seis volumes elaborada entre 1957 e 1967, onde

recupera e descreve minuciosamente a traça da rede viária romana implantada em território lusitano.

Alguém reconheceu em Saa o homem da Renascença, lançando mão de todos os meios para encontrar a ponta do fio de Ariadne conducente ao esplendor que animara as culturas clássicas, última morada de uma consciência abrangente quanto ao Alfa e Omega da realidade. Na capital, o autor de "A Explicação do Homem" comportava-se como um modernista, alinhado com os seus pares literários num projecto de rotura com o padrão conservador; no Alentejo, integrava-se na mentalidade do meio e era ele o conservador, tratando toda a gente por tu e sendo tratado por Vossa Senhoria.

Ecos e reflexos

Tentar estabelecer uma comparação ou um nexo entre a revolta cultural do movimento Orpheu, ou do modernismo português em geral, e a actual vanguarda explícita da contestação ao sistema cultural fará sentido no âmbito dos mecanismos que suscitam qualquer revolta, mas seria um erro extrapolar para além dos aspectos meramente mecânicos tal comparação. O signo que animou os modernistas portugueses mais representativos e mais conscientes remeteu para a ligação entre passado e futuro, entre o princípio animador e o ser animado, operação que exigia uma profunda ascese ideológica que expurgasse a cultura das sedimentações que a apodreciam e manietavam. Almada propugnava pela religação entre o sagrado e o sensível; as buscas metafísicas de Pessoa abeiravam-se da noção de absoluto e Saa dizia: "Tudo no mundo são casos particulares de uma única coisa."[8] Uma certa ausência de religiosidade naqueles que conduziram ideologicamente o modernismo português em nada afecta a consciência metafísica da perenidade do absoluto enquanto unidade central da qual dimana toda a realidade e toda a aparente relatividade da manifestação.

[8] "A Explicação do Homem", pag.189.

Ora, a estrutura ideológica que enforma a revolta mais mediatizada da actualidade recusa liminarmente a ideia de absoluto pois é justamente na sistematização conceptual do relativo que estriba a sua "doutrina". Na Via Sacra conduzindo à "morte" do sagrado há duas estações: uma que submete a sacralidade à humanidade e outra que submete esta à liberdade. Nesta perspectiva, de devoto de Deus o Homem passou a ser devoto de si próprio mas, consciente da ilusão de Narciso, procurou algo fora de si, em que encontrasse transcendência, a que pudesse servir como servo embora sendo servido como senhor e "sacralizou" a liberdade.

De há umas décadas a esta parte tem-se verificado uma tendência para a cultura popular celebrar a monstruosidade, a violência e o terror que parece ter eco na mentalidade sugestionável das massas. Há, nisto, um alarmante sentido profético dado que as realidades históricas são sempre antecipadas pela intuição dos promotores culturais. Aparentemente, o Homem não vive sem servir, ainda que inconscientemente, formas de realidade de ordem supra-sensível. Abandonado o sagrado cai na esfera das influências mais elementares, espécie de "buracos negros" do espírito, que consomem o Ser levando-o a "devorar-se" a si próprio.

Aqui chegados, perto do fim, voltemos à pergunta já colocada: o movimento "Orpheu" teve sinal titânico ou heróico? E cabe, talvez, colocar-se outra interrogação: que sinal de entre estes dois, tem o actual movimento "culturalista"? As notas acerca da via titânica e a via heróica anteriormente incluídas talvez bastem para estimular uma reflexão. Os modernistas apoiaram, por respeito, a homossexualidade de Botto mas, com isso, não proclamavam a nulidade dos sexos. Respeitar a excepção não significa anular a regra, e a regra, na sua expressão universal, ou o cânone, que tanto moveu Almada, não podem ser subvertido sem que daí resulte o caos e o degredo do Ser. Prometeu continua a comprová-lo, na eterna agonia da sua pena.

A noção da grande diferença entre o revolta orfeísta e a que hoje se procura impor às cidades e ao Mundo suscitou um lampejo, reflexo do "Manifesto Anti Dantas", pela mão de Pedro Vistas, numa nota

publicada em rede social: “Os d'Orpheu chamavam lepidópteros aos da estirpe que eu apodo de culturalista. A rapaziada do escândalo promoveu o paulismo, o interseccionismo, o simultaneísmo, o futurismo, o simbolismo, o decadentismo, o sensacionismo, entre o mais que agora a mente não me deixa identificar, como constituintes da estética órfica. Os culturalistas praticam o euísmo, mais classicamente dito de egoísmo, escola (in)estética muito velhinha, que nasceu com a tia de Eva”.

Carcavelos Abril de 2019

Carlos Dugos