

## EXÍLIO, CENTAURO E O DECADENTISMO EM PORTUGAL

### EXÍLIO, CENTAURO AND DECADENTISM IN PORTUGAL

Mário Vítor Bastos\*

RESUMO: Este ensaio rastreia e interpreta alguns dos traços mais marcantes de duas revistas literárias publicadas em 1916, *Exílio e Centauro*, assim como integra o seu contributo no contexto de uma modernidade literária mais ampla. Nesse sentido, dá especial atenção aos modos como o Decadentismo foi pelos autores que publicaram nessas revistas recebido, continuado e transformado durante um dos períodos mais determinante para o desenvolvimento do modernismo português, entre os anos de 1915 e 1917.

PALAVRAS-CHAVE: revistas literárias modernistas, Decadentismo, geração de *Orpheu*.

ABSTRACT: This essay follows carefully and interprets significant features of two Portuguese literary magazines published in 1916, *Exílio* and *Centauro*, and frames their contribution within the broader context of literary modernity. In that sense, it gives close critical attention to the modes of reception, following and transformation of the Decadentism by the authors who published in those two magazines, during a crucial period for the development of the Portuguese modernism, the years of 1915-1917.

KEYWORDS: modernist literary magazines, Decadentism, *Orpheu's* generation.

---

\* Ph.D., Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Investigador do CLEPUL e do CEAUL na mesma Faculdade. Email: mariobastos@campus.ul.pt

*Exílio* e *Centauro* continuam importantes dimensões do projecto iniciado em 1915 pelos jovens escritores reunidos em torno de *Orpheu*. Ambas as revistas, de vida efémera, tiveram apenas um número – saídos ambos em Lisboa, o de *Exílio* na Primavera de 1916 e o de *Centauro* no Outono do mesmo ano. *Exílio* conheceu a direcção do poeta Augusto de Santa-Rita (1888-1956), enquanto *Centauro* foi dirigida pelo “poeta de poetas”, Luiz de Montalvor (1892-1947). A escrita de Fernando Pessoa surge-nos hoje como o principal elo temático e estilístico entre as duas publicações, nomeadamente através da publicação do poema longo, escrito em 1913, “Hora Absurda” (*Exílio*, pp. 13-16) e da sequência de sonetos “Passos da Cruz” (*Centauro*, pp. 61-76). Com edição e circulação reduzidas, *Exílio* e *Centauro* deixariam, contudo, a sua marca na literatura e cultura modernistas portuguesas do período compreendido entre 1915 e 1917. Os textos que reúnem são em verso e prosa de natureza poética, literária e filosófica, e continuam muitas das propostas programáticas e formais esboçadas ou já desenvolvidas desde, pelo menos, a Geração de 70 e o aparecimento de *A Águia*, revista editada no Porto desde 1910 (e até 1932), em particular no que respeita à orientação temática seguida por *Exílio*. Tanto esta como *Centauro* dariam assim voz e espaço a autores na sua maioria neo-românticos, saudosistas, decadentistas e simbolistas e que, em geral, contribuíram para a especificidade do modernismo português. Estes dois projectos complementares, porém, não devem ser confundidos pois desenvolvem à partida discursos distintos: o nacionalismo eclético e paradoxalmente

universalista de *Exílio* e o decadentismo radical de *Centauro*.

Sem discutir abertamente temas da vida política portuguesa da época, a temática de *Exílio* é sobretudo de índole nacionalista, tornando aparentemente essa publicação mais conservadora do que *Centauro*. De facto, ambas utilizariam formas e temas na sua maioria anacrónicos para melhor definir a sua relação com o presente e a modernidade. *Exílio* procurou, contudo, ultrapassar a estreiteza universalista de conceitos como os de “nacionalismo” ou de “raça”, ao incluir, por exemplo, textos de duas gerações literárias em aparente oposição ideológica. Nomes maiores surgem aí também ao lado de outros que o tempo haveria por esquecer ou tornar irrelevantes. Os colaboradores mais velhos associados à instituição literária portuguesa da época acabam, contudo, por ter um lugar não apenas minoritário mas secundário.<sup>1</sup> O discurso de *Exílio* oscila, por isso, entre temas e formas literárias gratas a um largo espectro ideológico que vai do republicanismo ao monárquico integralismo lusitano, isto é, a movimentos preocupados com a regeneração da decadência histórica de Portugal, enquanto país e cultura, problemática e sentimento trágico, problemática que, com a implantação da República em 1910, ganhou nova acuidade. A estas correntes nacionalistas dominantes apenas se opõe parcialmente, em *Exílio*, o sensacionismo de Fernando Pessoa – estética directamente herdeira do paulismo, a variante simbolista pessoana que causou escândalo aquando

<sup>1</sup> Com efeito tanto Teófilo Braga como Leite de Vasconcelos não têm o protagonismo talvez esperado em *Exílio*.

do aparecimento do poema “Impressões do Crepúsculo” editado no primeiro número da revista *A Renascença*, em 1914.<sup>2</sup> O sensacionismo, modelo e movimento dinâmico, sobre o qual Pessoa meditou e escreveu longamente por esta época, integra a Portugalidade no espaço mais amplo de uma tradição cultural europeia (e universal), continuando de facto ideias oitocentistas já exploradas e defendidas na Europa desde, pelo menos, Goethe até Nietzsche. Através da conjugação destas diferentes perspectivas *Exílio* procurou contribuir para o rejuvenescimento da mitologia cultural e da literatura portuguesas num contexto de crise e de decadência social, pouco depois assumidos como programa estético, pelo decadentismo de *Centauro*. Por vezes, *Exílio* parece levemente satirizar a *Ilustração Portuguesa*, a revista burguesa e de massas de referência da época, onde já se encontra o moderno predomínio da informação visual sobre a textual, isto é: onde reproduções fotográficas de acontecimentos são acompanhadas por comentários jornalísticos de dimensão muito reduzida, não apresentando estas notícias uma aparente articulação lógica entre si.<sup>3</sup> *Exílio* é ainda um título que sugere um paradoxal e voluntário alheamento da vida colectiva portuguesa da época e

desconforto com o jornalismo e meio literários dominantes. Poder-se-ia mesmo quase afirmar que a atmosfera do drama-estático “O Marinheiro” de Fernando Pessoa (publicado em *Orpheu* 1) paira sobre *Exílio*, onde o poema longo “Hora Absurda”, em versos de 15 sílabas métricas, parece ser uma glosa do seu tema, sensacionista e decadente.

Muitos portugueses (intelectuais ou não), independentemente de viverem, pensarem e criarem em Portugal sentiram e sentem a força da marginalização e aprisionamento existenciais, particularmente negativo e trágico quando sentido dentro do próprio país. *Exílio* também para aí aponta, embora o seu nacionalismo, assim, tornado decadente, não se circunscreva, de modo algum, à realidade portuguesa, e sugira, ultrapassada a barreira da língua, uma alegoria condição humana universal. *Centauro* é, por seu lado, uma revista atravessada no seu todo por formas estéticas explicitamente decadentistas, as quais continuam a ser marcadas pelo sensacionismo pessoano. A revista publica alguns nomes associados à dimensão decadentista-simbolista de *Orpheu* e, sobretudo, dá a conhecer a Poesia de Camilo Pessanha. Ao mesmo tempo, reivindica a herança da grande e plural tradição do decadentismo oitocentista, afirmando-se como vanguarda continuadora do mesmo. *Centauro* é talvez uma revista mais controversa do que *Exílio*, feita talvez para chocar intencionalmente, à semelhança de *Orpheu*, a “classe média” e o “burguês”, *pour épater le bourgeois*, da época, com temas fracturantes como os do sensacionismo e o do decadentismo, os quais oporiam, em particular

<sup>2</sup> Como é óbvio, “Impressões do Crepúsculo” é um poema tão simbolista quanto decadentista, podendo ainda ser dado como exemplo de um dos primeiros poemas publicados subordinados à estética sensacionista. Como se sabe, simbolismo e decadentismo estão intimamente ligados e por vezes confundem-se. Para um estudo do simbolismo português e sua evolução e transformação na direcção do decadentismo ver: Júdice, Nuno, “Da Afirmção Simbolista à Decadência”, *Centauro*, edição fac-similada, pp. V-XVI;

<sup>3</sup> Em *Exílio* e em *Centauro* é exactamente ao contrário: muito texto e imagens escassas.

*Centauro* a uma opinião pública desfavorável a entender a “utilidade” do decadentismo estético, ou insensível à continuação da sua tradição. *Centauro* tornou-se, talvez por isso, exemplo único no contexto português de aliança entre decadência e vanguarda, na segunda década do século XX, ao propor a exploração criativa de um decadentismo absoluto e paradoxal, em arte e literatura, na continuidade dos grandes cultores oitocentistas que definiram a expansão, evolução e definição deste *ethos* estético: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Théophile Gautier,<sup>4</sup> Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, até a continuadores já abertamente como Stefan George ou Gabriele D’Annunzio, entre muitos outros. Em Portugal o decadentismo partilha das mesmas raízes românticas e manifesta-se, entre finais do século XIX e início do século XX, através dos exemplos diversos de Antero de Quental, Álvaro do Carvalho, Gomes Leal ou Eugénio de Castro, tornando-se depois nuclear em *Orpheu*. Após *Centauro*, o decadentismo enquanto fenómeno literário permanecerá polémico e com grande expressão tanto em Portugal como em outros países.<sup>5</sup> Mas o decadentismo português, tão apaixonadamente defendido por Luiz de Montalvor em *Centauro*, haveria ainda por conhecer em 1923, o seu período mais infeliz e sinistro, com os escândalos provocados pela publicação da

poesia erótica de António Botto (1892-1959) e de Judith Teixeira (1880-1959), assim como pelo ensaio *Sodoma Divinizada* (1923) de Raul Leal (1886-1964). Esta grande poetisa de um universo decadentista no feminino veria os seus livros proscritos pelo Governo Civil de Lisboa e pela emergente extrema-direita protofascista. Muitos deles chegaram a ser queimados publicamente em insólito e anacrónico auto-de-fé em 1923, ao lado dos livros de Botto e de Raul Leal, aliás um dos colaboradores de relevo em *Centauro*. Será também este o contexto que levará Álvaro de Campos a escrever o célebre “Aviso por causa da moral” (1923) texto que, tomando por ponto de partida, a repressão exercida contra escritores decadentistas, se afirma como um manifesto de defesa da liberdade de expressão e de criação artística. Pessoa escolhe aí o célebre poema narrativo de Shakespeare *Venus and Adonis* (c. 1592-93) como um exemplo precursor decadente maior criado por uma figura central do cânone, só possível devido à liberdade de que o Bardo parece ter beneficiado no seu tempo.

*Centauro* não só dá a conhecer um grande poeta simbolista-decadentista, Camilo Pessanha (1867-1926), como antecipa e prepara o aparecimento de dois dos mais polémicos poetas surgidos nos anos 20 e propõe-se continuar e ampliar a vasta e multiforme herança decadentista de oitocentos, através de um envolvimento desta com a criação e a arte maiores de início do século XX. Surge também como uma publicação mais abrangente, não condicionada por um nacionalismo estreito, embora sem deixar de abordar Portugal enquanto tema filosófico

<sup>4</sup> Não se trata aqui do Gautier parnasiano do verso-es-cultura mas sim do autor do prefácio que as edições das obras completas de Baudelaire conheceram, entre 1868 e 1917.

<sup>5</sup> Em Itália, por exemplo, publicar-se-iam ao lado da obra de D’Annunzio, os pouco favoráveis mas importantes estudos de Benedetto Croce sobre este fenómeno literário (WELLEK, 1992, pp.187-223).

e poético.<sup>6</sup> Luiz de Montalvor sublinha que o decadentismo (pelo menos desde que foi rastreado e descrito como tal) apresenta-se em toda a arte maior, sendo um seu importante definidor:

Toda a grande arte é decadente, de resto fica excluída dessa definição de arte *uma espécie de fauna literária sem vida própria – as letras pátrias, o diário oficial, a imprensa como tuba do progresso e a crítica conscienciosa*. Se particularmente a decadência literária é a manifestação estética do século XIX, genericamente toda a grande arte pode ser decadente, porque todos os séculos foram e serão decadentes”. (*Centauro*, p.7) “Onde somos hoje decadentes fôram os de outros tempos nossos precursores”. (*Ibidem. Itálico meu*)

Ecoando Nietzsche – talvez o primeiro grande pensador a meditar o problema cultural e filosófico da decadência, embora de forma não sistemática – e a defesa deste de uma arte ligada à vida, Montalvor exclui da sua definição de arte decadente precisamente toda a arte portuguesa dessorada de então. São ainda excluídos do modelo decadentista de Montalvor, a passividade induzida pelo vazio da literatura e valores oficiais em 1916 e a retórica inoperante dos valores humanistas oficiais, que então se defendiam como determinantes para o progresso social, embora, na prática, passivos e inconsequentes. Para Luiz de Montalvor a obra de arte torna-se maior (isto é “saúdável”) quando equaciona

e reflecte e transcende a decadência histórica, existencial e universal, e a constante entre princípios de morte e de vida.

O decadentismo estético, segundo Luiz de Montalvor, com a sua intenção vanguardista, permanece hoje tão activo como em 1916, enquanto proposta para uma teoria e prática de formas e processos criativos, alargando e desenvolvendo a vida mental e sensorial.<sup>7</sup> Num tempo – entrevistado por Ortega y Gasset – impessoal e desumanizado em extremo, a arte e a reflexão crítica sobre a arte tendem a manifestar traços e a explorar temas e formas decadentes. No sentido que lhe atribui Luiz de Montalvor, o decadentismo surge ainda em aparente oposição aos conceitos de arte clássica/romântica, saúde/doença sinteticamente formulados por Goethe na sua célebre máxima: “o clássico é a saúde e o romântico a doença”.<sup>8</sup> Na parte final do século XIX, Friedrich Nietzsche, demonstraria a falácia desta oposição, a complementaridade indissolúvel entre os elementos constitutivos da “saúde” e da “doença”, assim como a mudança de sentido destes conceitos em função da perspectiva ou do ponto de vista.<sup>9</sup> Com efeito, Nietzsche, porém, está longe de ser coerente nesta matéria, pois ora atacará a obra de Wagner como decadente, ora fará o elogio e defesa da arte pela arte.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Um pouco à semelhança do que acontece na relação filosofia-poesia em Teixeira de Pascoaes.

<sup>8</sup> “Klassisch ist das Gesund, Romantisch ist das Krank.” (Fragmento 462, Goethe, *Maximen und Reflexionen*, póstumo, 1833).

<sup>9</sup> Para uma sùmula introdutória desta problemática ver Matei Calinescu, “The Idea of Decadence”, *Five Faces of Modernity*. Duke University Press, 1987, pp. 149-221.

<sup>10</sup> Em *Nietzsche Contra Wagner* (1895) e em *O Crepúsculo dos Ídolos* (1889), respectivamente.

<sup>6</sup> Contudo, se parece ser possível integrar os “melhores” textos de *Exílio* em *Centauro*, o oposto afigura-se substancialmente mais difícil.

Sem dúvida que uma época de profunda crise de valores culturais, morais ou sociais parece «condenada» à experiência decadentista extrema em arte, mesmo quando possuidora de uma forte tradição estética, filosófica. Caso esta exista uma civilização decadente, como a do Império Romano, esta poderá ainda criar um vasto legado cultural. Por outro lado uma utópica sociedade saudável, clássica, estaria também inevitavelmente submetida ao ciclo de decadência e regeneração, associado ao mito do eterno retorno. A poética decadentista de Luiz de Montalvor não apenas evoca as suas raízes no “romantismo-doença” a que alude Goethe: propõe transfigurá-lo em forma de arte superior, à semelhança do pensamento e prática de Nietzsche. Também o Saudosismo – o sistema poético e filósofo desenvolvido de Teixeira de Pascoas e que baseia a sua poética – com a sua interpretação do texto passado significativa, mas decaído, enquanto indício de um futuro construtivo, nos seus momentos maiores apresenta-se implicitamente sujeito às leis da decadência, tornando-se numa importante variedade (não assumida) do decadentismo no contexto português. E não será também muita da poesia de Pascoas, nomeadamente a que dedica à noite, decadente? Todos os textos publicados em *Centauro* ilustram, assim, de modo intencional e diferente o sublime decadentista.

Numa direcção diversa da assumida por Luiz Montalvor em *Centauro*, Augusto de Santa-Rita apresenta *Exílio* igualmente através de um pequeno manifesto, “Exílio – Sua Justificação” (*Exílio*, pp. 5-6). Evocando de novo Nietzsche e a *Arte de Ser Português* de

Teixeira de Pascoas, Augusto de Santa-Rita define o ideário e prática de *Exílio* como “a meio caminho entre o *decadentismo dionisíaco* e o nacionalismo apolíneo” (ALMEIDA, 1982, p.viii. Itálico meu). Trata-se, pois, de uma teoria e práxis literária e cultural que Santa-Rita pretende que nasce e se desenvolve num equilíbrio instável entre as forças contraditórias do excesso/desordem (o decadentismo dionisíaco) e as da luz/ ordem (o paradoxal nacionalismo apolíneo). *Exílio* foi, pois, um espaço literário e estético onde um sector da nova geração literária (entenda-se, sobretudo, os nomes mais jovens associados *À Águia* e a *Orpheu*) se “exilaria” – como se toda a literatura e arte não fossem formas de exílio – na exploração de um imaginário idealista e de uma prática marcada por valores conceptuais modernistas, cruzando a busca do belo com uma metafísica nacionalista, paradoxalmente alienada (isto é, “exilada”) do país real, mas vivendo e nascendo dele, em arte e pensamento, através da tensão sugerida pelo significado decadente da metáfora ou talvez mesmo catacrese, “exílio”.

Implícita nesta defesa de uma estética e cultura de exílio, isto é também marginalizada e silenciada, encontra-se a clivagem, uma grande distância, entre o (jovem) escol literário e cultural, os instáveis valores estabelecidos e a restante sociedade. A experiência do ostracismo é “animada” por uma dupla e antagónica vivência da alienação: a alienação consciente dos criadores e leitores de *Exílio* e a “alegre” e ignorante vivência da alienação experimentada pelas massas (como a da ceifeira, também aparecida em 1916, ou do Esteves referidos por Pessoa na

sua poesia). Segundo Augusto de Santa-Rita este “novo credo” filosófico e estético seria, talvez por isso, incompreendido pela “massa amorfa”, configurando-se assim mais uma tragédia lusitana, voluntariamente indesejável, julgo, tanto por Santa-Rita como por Pessoa, para quem a “reconstrução da literatura e mentalidade nacionais” estavam associadas à acção do “movimento sensacionista”, com a sua força estética e intelectual centrífuga e não centrípeta, como em Santa-Rita. Mas a esperança criativa e regeneradora não desaparece totalmente do manifesto de Augusto de Santa-Rita, pois o projecto (frustrado) será *in extremis* poético: “a linda praia em desterro para onde voluntariamente se expatriarão todos os que, *independentemente de côr politica*, confiam ainda no ressurgimento de Portugal *pelos novos*.”<sup>11</sup> (*Exílio*, p. 6). Marcada pela saudade e por uma deliberada idealização de Portugal, como o “Pomar das Maravilhas” (lembrando o ocidental mítico Jardim das Hespérides), a poética de “Exílio” de Augusto de Santa-Rita, tal como a de Pessoa ou a de Pascoaes, tem uma tradição que atravessa toda a literatura portuguesa: Dom Dinis, Camões e Bernardim, Crisfal, Bocage e Tolentino, Anthero, Cesário Verde e António Nobre. Os mais ousados entre os novos poetas portugueses (os modernistas) apresentam-se, neste contexto, como seres sacrificiais no altar da Arte que a sua *autocrática* superioridade moral legitima:

Em praias de Mystério exilada a nova geração literária, através desta revista, como Cristo, disposta a crucificar-se em calvário de Belleza, reivindica hoje para si o direito da sua autocracia moral impondo à massa amorfa [...] um novo credo, *irritante sem querer*, por designio de fatalidade e predestinação, qual outro menino Deus pregando entre os doutores. (*Exílio*, p.5)

*Exílio* é, pois, também um nome que procura reflectir a circunstância existencial particular dos poetas e pensadores (portugueses) na sua relação com o povo e a sociedade, e alegoria de alcance universal para todos os seres humanos que, paradoxalmente, se encontram exilados (isto é deslocados e desenraizados, física e/ou mentalmente), no seu país ou na sua própria casa.

Entre os colaboradores de *Exílio* contam-se nomes de *Orpheu* como Alfredo Guisado (assinando como Pedro de Meneses), Armando Cortes-Rodrigues (1891-1971), António Ferro (1895-1956) e Fernando Pessoa, o obscuro António Rita-Martins, o integralista António Sardinha, mas também os académicos republicanos Teófilo Braga ou Leite de Vasconcelos que escrevem sobre questões identitárias. Teófilo Braga, que fora Presidente da República em 1915, aparece como historiador e crítico do profetismo do Padre António Vieira e da sua teoria do V Império, numa perspectiva oposta à de Pessoa;<sup>12</sup> enquanto Leite de Vasconcelos sonda a origem e história das moedas portu-

<sup>11</sup> Para Teresa Almeida, contudo, *Exílio* concilia decadentismo esteticizante com tendências ideológicas nacionalistas, num ano marcado pelo “diálogo frustrado entre Modernismo e Integralismo”.

<sup>12</sup> Trata-se de um excerto, como o autor nos informa, do seu livro, à altura inédito, *Os Seiscentistas*, o qual constitui um dos volumes da História da Literatura Portuguesa de Teófilo Braga.

guesas: Isto ao lado das interessantes pouco desenvolvidas impressões críticas, do jovem António Ferro na sua qualidade de crítico de arte e admirador de Wagner.<sup>13</sup>

*Exílio* permitiu, entre outras coisas, a Fernando Pessoa, enquanto poeta e pensador sensacionista, realizar uma história breve de *Orpheu*, do seu impacto no meio literário português a que ele chama de *trunfo do sensacionismo*:

Sintético assim, o Sensacionismo triunfou. Primeiro pelo escândalo, que outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa crítica. O nosso meio jornalístico e «literário», acostumado ou a ser lateiramente estrangeiro, ou a ser nacional no nível da Praça da Figueira, deu a *Orpheu* a única honra que em tais almas cabia conferir – a da sua invertebradamente espontânea, surpreendentemente sincera aversão. [...] A única propaganda que se fez foi não se fazer propaganda nenhuma. Grátis lhe fez esse frete a amabilidade involuntária dos críticos. (*Exílio*, pp. 46-47)

Nas palavras de Fernando Pessoa, *Exílio*, e depois *Centauro*, não constitui uma regressão e “expição” dos excessos expressivos

<sup>13</sup> Entre os vários elementos de interesse que *Exílio* revela consiste na inclusão da partitura de uma canção de um músico português esquecido David de Souza (o criador da orquestra sinfónica e Portugal) com letra de António Ferro, “Canção de Madalena” (*Exílio* 33-36), composição com estrutura, mas cujo poema denota influência, talvez indirecta, de Oscar Wilde ou talvez indirectamente de Huysmans em António Ferro. O jovem Ferro elogia ainda o trabalho de Ruy Coelho (1889-1986), o músico do modernismo português, e a poesia de Pedro de Menezes (Alfredo Guisado), a qual também aparece em *Exílio*.

dos dois números de *Orpheu* ou da célebre performance niilista de Almada Negreiros, “A Cena do Ódio”. Por vezes, *Exílio* procura estabelecer uma linha de continuidade colocando lado a lado “órficos”, nacionalistas (integralistas), republicanos, académicos e jornalistas. A “bofetada no gosto do público” (Almada) tornou-se mais subtil, como o revela o manifesto de Augusto de Santa-Rita acima citado. Utilizando uma analogia musical na comparação entre *Orpheu* e *Exílio*, é como se *Orpheu* tivesse anunciado o advento do jazz em Portugal enquanto *Exílio* reconhecesse que o ritmo mecânico da valsa ainda teria que coexistir com os emergentes ritmos forte e sincopados vindos da América. A inclusão no fim de *Exílio* de uma famosa reprodução fotográfica do republicano” Guerra Junqueiro, hierático e sombrio (o autor e *Pátria e Finis Terrae*, ou *d’ A velhice do Padre Eterno*), por Pedro Lima, sugere que a geração de *Orpheu* não rompe com a geração literária precedente mas que também a contínua, se bem que de forma problemática decadente, pois ambas pertencem (como a História o haveria por confirmar) a uma tradição literária mais ampla.

Por outro lado, o abertamente no misterioso António Rita-Martins, cujo poema em prosa “Memórias D’um Espelho” é dedicado a Almada Negreiros (*Exílio*, pp. 24-27), é uma provocatória presença vanguardista em *Exílio* com o seu algo insólito, quase surreal, erotismo masoquista: “E ainda hoje me lembro do ranger de dentes insaneável. Do colear enervante de cobras voluptuosas, dos beijos sequiosos, dos arrepios electrizantes... – E – que querem? – tenho saudades!... (*Exílio*,

p. 26) Nacionalismo e internacionalismo, decadência e vanguarda são como correntes que se cruzam, unem e se saparam nestas publicações. O caso português não foge a esta regra geral. Neste contexto, duas pequenas revistas como *Exílio* e *Centauro* não apenas se inserem nesse movimento geral, como seriam imprescindíveis para a acção e difusão de ideias e práticas associadas à modernidade portuguesa, e para o entendimento da continuidade e metamorfoses de *Orpheu*. Depois de *Orpheu*, *Exílio* e *Centauro* devem ser conhecidas por todos os que queiram ter um conhecimento amplo, um “mapa” das revistas literárias na década de 1910 na Europa e América. Mas sem dúvida que o suicídio de Sá-Carneiro paira como uma sombra triste sobre *Exílio* e *Centauro*, a qual só parece vir ser exorcizada com o *Portugal Futurista* e o fantasmático nº3 de *Orpheu*. *Trauer und Melancholie*, de Freud (1917) é um influente ensaio que quase parece retratar ironicamente a atmosfera mental de Pessoa em *Exílio* e *Centauro*.

O decadentismo, algo vanguardista, está representado por poetas como Alfredo Guisado (Pedro de Meneses), um exemplo de sensacionismo em poesia, segundo Fernando Pessoa, (“Movimento Sensacionista”, *Exílio*, pp. 46-48). No poema de Pedro de Menezes “O Medo de Satan pela Noite” incluído em *Exílio* o sujeito afirma: “Noite, mãe dos meus sentidos/ Modista dos meus vestidos,/ Madrinha do meu sonhar...” (*Exílio*, p. 7). No poema de Meneses é a noite, um símbolo e espaço centrais de Pascoaes e de Pessoa, e que domina, decadente, também em *Centauro*. No poema em prosa de Júlio de Vilhena “Última Nau”

a noite é abertamente definida como decadente: “O sol morreu...Pergunta minha nau à Noite, *a essa decadente*,<sup>14</sup> se navegando tu ao sabor da corrente, sem rumo certo, não terás deante de ti, aberto, eternament(e) aberto o olhar p’rá beleza, pró mar, vasta e glauca planície de mystério?!...” (*Centauro*, p. 79). Esta não é apenas a noite mística de Fernando Pessoa ou Álvaro de Campos mas também a da fascinante mas macabra Lady Macbeth de Shakespeare: “Mysterio, supplica de Deus, alma da vida, sangue!.../Here’s the smell of the blood still...Lady Macbeth.../ All the perfumes of Arabia...Oh! oh! oh! (*Centauro*, p. 80). Aliás, também para Luiz de Montalvor, Lady MacBeth e a sua canção (por ela citada em fancês!) e Ofélia são epítomes do decadentismo: “Ela mesma é irmã de Ofélia em pureza no momento onde as suas mãos de crime e de esmeraldas são reais e fugazes como as de encanto da fria virgem objectivada do trágico herdeiro de Elsenore! (*Centauro*, pp. 10-11)

Mas o sujeito do poema de José Vilhena “A Última Nau” não tem por fim perder-se na noite (tal como Lady Macbeth): “Uma onda sobe mais alto do que todas as ondas e saúda a manhã./ Na queda, talvez a voz de Neptuno: A Decadência, senhora é mãe de todas as coisas.../ Há sorrisos de Deus em meu olhar./ Resa gageiro!/É dia. (*Centauro*, p.81). Num sentido contrário ouve-se em *Exílio* num poema do obscuro Martinho Nobre de Mello: “Tudo se esfuma e apaga/ em torva escuridão./Ai dos castelos, si dos sonhos belos! – porque tão alto voas coração? (*Exílio*, p. 30)

<sup>14</sup> O itálico é da minha responsabilidade.

Por outro lado, parece inegável que a entrada de Portugal na Grande Guerra, logo no início do ano de 1916, e no contexto específico de *Orpheu* o suicídio a 28 de Abril, de Mário de Sá-Carneiro (mencionada apenas muito brevemente e de forma discreta numa nota a propósito de uma conferência, em *Centauro*) muito contribuíram para o tom intenso e único de *luto (dor)* e *melancolia* (FREUD, 1917) dos textos e poemas (em particular os poemas de Pessoa), para as opções literárias ecléticas de *Exílio*, o seu vanguardismo contido mas não rasurado (ao contrário do que pode parecer à primeira vista). Também o decadentismo absoluto de Montalvor surge marcado pela dor e luto, assim como grande parte da poesia publicada em *Centauro*. Com efeito, a par da noite outros temas maiores que prevalecem nas duas revistas são sobretudo a dor (não raro sado-masoquista) e o luto: a dor e luto da melancólica do absurdo existencial ou sacrificial (estes em particular em *Exílio* – onde o integralista António Sardinha apresenta um belo poema em prosa evocativo a teoria do sacrifício de Pascoaes, e o luto e dor elegíacos, como no poema de Cortes-Rodrigues “Via-Sacra”, onde o sagrado e o profano se fundem de modo esteticista e sensacionista, e o sujeito é e não uma figura crística: “Passo na Via-sacra torturada/ de te sentir ausente, meu Amor,/ E ter-te só em mim transfigurada” (*Exílio*, 31). O absurdo da existência, a dor e o luto encontram-se expressos de forma superior nas contribuições de Fernando Pessoa, o poema longo “Hora Absurda” (para *Exílio*, pp. 13-16) e a sequência de 14 sonetos “Os Passos da Cruz” (para *Centauro*, 61-76). Um pequeno exemplo de como o tom e temática desses

poemas pessoais se articulam e fluem de um para o outro:

O teu sorriso é uma nau com todas as velas pandas

Brandas, as brisas brincam, nas flumulas, do teu sorriso...

E o teu sorriso e o teu silêncio é as escadas e as andas

com que me finjo mas alto e ao pé de qualquer paraíso.

(“Hora Absurda”, *Exílio*, p. 13)

Este pequeno momento de alegria não passa de uma evocação fantasmática de um momento de profunda inquietação, de luto por um ser amado, que transforma as cores e formas naturais em signos de morte e destruição: “[...] a cor do Outono é um funeral e apelos/ Pela estrada minha dissonância”. (“Passos da Cruz”, *Centauro*, p. 63) Pessoa não foi apenas um poeta da dor, mas também um atribulado poeta de amor e das formas de amor e suas contradições. Será bom lembrar este aspecto algo esquecido a propósito destes versos.

O fantasma de Mário de Sá-Carneiro, a ausência da sua escrita, a “conversa acabada” com a alma gêmea de Pessoa, é um dos factos contextuais que mais se fazem sentir, conscientemente ou não, nas duas revistas. Começa assim um novo desenvolvimento da estética e pensamento do vazio, da ausência, que tão importante se revela para o universo poético e filosófico de Pessoa. Parece haver antes um forte sentido da experiência da dor, do luto, da melancolia e masoquismo de um amor perdido, mesmo que inconscientes,

associados à maioria dos textos de *Exílio* e *Centauro*. Neste contexto de vazio e absurdo os heterónimos parecem não ter lugar.

As ligações intertextuais com as outras artes são muitas em *Exílio* e *Centauro* embora sobretudo ecrásticas.<sup>15</sup> Não se manifesta nas revistas de 1916 a ligação à poesia brasileira, cuja presença através de Ronald de Carvalho, contribuiu para a identidade e força de *Orpheu*. Apenas Alfredo Guisado, muito próximo de Mário de Sá-Carneiro parece possibilitar uma ligação com a poesia galega. De facto, o tema da ausência, de aparente falta de uma dimensão internacional (à excepção de Pessoa), tão típica do modernismo europeu, “compensada” por fenómenos como o nacionalismo metafísico, embora também possibilite a emergência do “Portugal-Europa” pessoano em *Exílio* e o orientalismo de Camilo Pessanha em *Centauro*. Com efeito, escreve Pessoa que o sensacionismo (*Orpheu* e ele próprio) é a primeira manifestação de um Portugal-Europa, como a única «grande arte» literária que em Portugal se tem revelado, livre da estreiteza crónica que tem prendido no seu leito de Procustes todos os nossos impulsos estéticos [...]” A este impulso sado-masquista de castração responde uma “uma plêiade lúcida [...] que enfeixa, com o máximo utilizável do sentimento português, o máximo aproveitável nas actuais correntes europeias.” (*Exílio*, p. 46)

*Centauro* é um projecto literário mais uniforme do que o de *Exílio* muito embora se encontre representado o saudosismo num texto de Júlio de Vilhena, e o sentimento

de castração não lhe seja de todo alheio, se pensarmos no título da revista. Em *Centauro*, para além da geometria formal da *myse en abyme* dos sonetos que constituem “Passos da Cruz” de Pessoa o encantatório verso da poesia de Camilo Pessanha e dos 4 sonetos Alberto Osório de Castro dão sem dúvida um tom poético especial onde o esteticismo histórico é levado à perfeição da imagem e do som (cf. Eugénio de Castro). Não é pois apenas Pessoa que torna *Centauro* num momento fundamental para a poesia portuguesa do século XX, a publicação de um conjunto de 15 poemas de Camilo Pessanha (1867-1926), que irão formar o núcleo do seu livro *Clepsidra* (1920). O essencial de uma obra poética está, pois, todo contido nas páginas de *Centauro*. E também esse outro grande modernista exilado no seu país como foram Raúl Leal que desenvolve, num conto/poema em prosa proto-surrealista, uma guerra entre os deuses do Olimpo e os de Wallava, e em que os deuses nórdicos vencem os gregos, sob o corpo de Adonis, como numa ópera inspirada em Wagner, ou numa metamorfose de Chopin em Wagner, imaginando Raúl Leal estar aí a origem da religião luterana (protestante, entenda-se)! (“A Aventura de um Satyro ou a Morte de Adonis”,<sup>16</sup> *Centauro*, pp. 41-59). As valquírias entram no Olimpo, Afrodite e Atena são mortas, Wotan derruba Zeus, até à derradeira metamorfose do pai dos deuses nórdicos:

Uma revolução súbita por fim nos céus se dá e tudo, tudo o que até aqui possuía para sempre se eterisa e morre no

<sup>15</sup> De António Ferro arrebatado por Richard Wagner ao simbolismo de Camilo Pessanha ou Pessoa.

<sup>16</sup> O texto surge com a data 1912.

espírito profundo do profundo Wotan, que perdendo a restante matéria envolvente da sua alma, no Puro Espírito, no Eu Absoluto se torna todo! E assim foi criado o deus de Lutheró.... [e Calvino, e Hegel, etc, etc., digo eu] (*Centauro*, p. 59)

Como o tempo urge, resta-me agora tentar responder, muito brevemente, a uma última pergunta: porquê Centauro? Qual pode ser o sentido deste símbolo? Bestialidade, luta contra bestialidade ou beleza; metáfora para o artista modernista?

Em 1913, o ano em Pessoa escreve “Hora Absurda”, Ezra Pound num artigo intitulado “The Serious Artist” aparecido também numa outra pequena revista, *The New Freewoman*,<sup>17</sup> afirmara que “a poesia é um centauro”, metáfora que se ajusta perfeitamente à intenção do título da revista portuguesa:

Poetry is a centaur. The thinking word-arranging, clarifying faculty must move and leap with the energizing, sentient, musical faculties. It is precisely the difficulty of this amphibious existence that keeps down the census record of good poets (1935, p. 52).

Mas a poesia não é apenas não é apenas essa difícil arte “anfíbia” e saltitante entre pensamento e música de que nos fala o jovem Pound, tendo o centauro por metáfora. O centauro é ele próprio metafórico tanto para o poeta como para os seus opositores. O desenho de Cristiano Cruz da capa da revista *Centauro* apresenta-nos um esboço de

um centauro só, prostrado e aturdido (como se tivesse regressado de um combate), mas que ainda segura numa das mãos o arco e as flechas. Trata-se de um desenho que sugere uma representação de Quíron, o bom (e único) centauro pedagogo que, ao contrário de todos os seus semelhantes, os outros Centauros, não denota o primado da bestialidade (mesmo poética) mas a inteligência e sensibilidades superiores, alegoria para a situação trágica que viu nascer e viveu a modernidade e o modernismo em 1916, em Portugal e na Europa. Relembrando-nos que o modernismo foi sobretudo primeiro o resultado de muitas pequenas publicações fora das linhas editoriais dominantes na Europa e América, estas duas efémeras revistas contribuem, assim, de forma única para o perfil poliédrico do modernismo poético português (1915-1917) ou, para utilizar uma metáfora pessoana, heteronímico, nos seus temas, motivos, fases e contradições, mas sem deixar de reflectir os principais rostos da modernidade: a vanguarda, o modernismo/sensacionismo, o decadentismo, em particular no que têm de oposição ao kitsch e à “anestesia emocional”, tão vivos ontem como hoje.

#### BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

ALMEIDA, Teresa. Nacionalismo e Modernismo: O Projeto Exílio. In: **Exílio**, edição fac-similada, Org. Teresa Almeida, Lisboa, Contexto, 1982.

BASTOS, Mário Vítor. Walt Whitman and Fernando Pessoa in 1910. In: **Encontro da Walt Whitman Transatlantic Association**, Università di Macerata, 2010 (inédito; e-book).

<sup>17</sup> Ezra Pound, “The Serious Artist”, *The New Freewoman*, Vol.1, N. 10, 1 November 1913, pp. 194-195.

\_\_\_\_\_. Arte de Ser Português Revisitada, 2016.  
In: **Arte de Ser Português**, (no prelo).

CALINESCU, Mate. **Five Faces of Modernity**.  
Duke University Press, 1987.

**CENTAURO**, edição fac-similada. Org. Nuno  
Júdice. Lisboa: Contexto, 1982.

FREUD, Sigmund, Trauer und Melancholie,  
(1915, 1917), disponível em <<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-trauer-melancholie-psychologie.html>> Acesso em: 20 julho, 2016.

\_\_\_\_\_. **On Murder, Mourning and  
Melancholia**. Trad. Shaun Whiteside, Introd.  
Maud Ellmann. London: Penguin Books, 2005.

MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de  
Fernando Pessoa e do Modernismo Português**.  
Lisboa: Caminho, 2008.

**EXÍLIO**, edição fac-similada. Org. Teresa  
Almeida. Lisboa: Contexto, 1982.

JÚDICE, Nuno. Da Afirmação Simbolista à  
Decadência. In: **Centauro**, edição fac-similada.  
Org. Nuno Júdice. Lisboa: Contexto, 1982, pp.  
V-XVI.

PESSOA, Fernando. **Textos de Crítica e  
Intervenção**. Lisboa: Ática, 1980.

\_\_\_\_\_. **Sensacionismo e outros ismos**. Ed.  
crítica Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa  
Nacional-Casa da Moeda, 2009.

POUND, Ezra. **Literary Essays**. New York: New  
Directions, 1935.

\_\_\_\_\_. The Serious Artist. In: **The New  
Freewoman**, Vol.1, N. 10, 1 November 1913, pp.  
194-195.

WELLEK, René. **A History of Modern Criticism  
1750-1950**. Volume 8. New Haven and London:  
Yale University Press, 1992, pp.187-223.

Recebido para publicação em 11 nov. 2016.

Aceito para publicação em 16 jan. 2017.