

COLÓQUIO

Letras

INQUERITO:

O SIGNIFICADO HISTÓRICO
DO *ORPHEU* (1915-1975)

ARTIGOS DE:

Luiz Costa Lima

Rui Mourão

António Gedeão

Fiama Hasse Pais Brandão

CONTO DE:

Jorge Listopad

POESIA DE:

Ferreira Gullar

Arnaldo Saraiva

Jayro José Xavier

Maria Teresa Dias Furtado

António Sáias

NOTAS E COMENTÁRIOS DE:

Jacinto do Prado Coelho

Jorge Listopad

Fábio Lucas

número 26 Julho de 1975

Shi

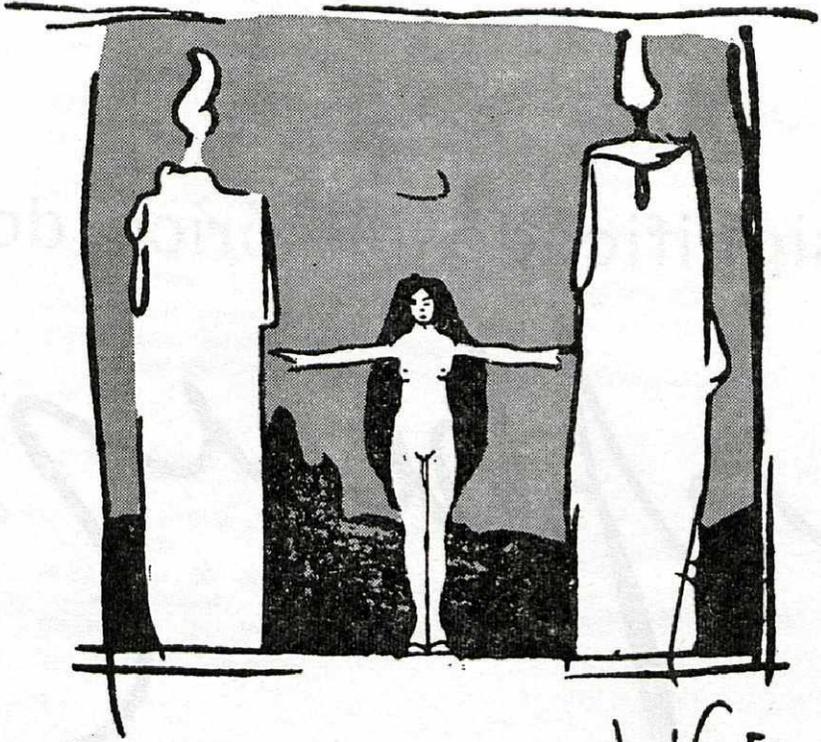
o significado histórico do

Orpheu

1915 / 1975

«A sessenta anos de distância, qual é, no seu entender, o significado histórico do Orpheu? Até que ponto o Modernismo de 1915 lhe parece de hoje ou já de ontem, na produção literária e na concepção do fenómeno literário?»

A estas perguntas respondem Ana Hatherly, Eduardo Lourenço, Eugénio de Andrade, Fernando Guimarães, Jorge de Sena, José-Augusto França, José Blanc de Portugal e Vergílio Ferreira.



1917

• G. P. H. •

Ana Hatherly:

A discussão da escrita literária é particularmente actual no seu aspecto de investigação geral das relações entre sociedade e criatividade, que põem em questão a sua sobrevivência.

Creio que duas das preocupações fundamentais dos nossos contemporâneos, no Ocidente, têm sido a obsessão do tempo e a prática maníaca da auto-análise. Cada um está mergulhado na sua neurose particular e todos mergulhados na neurose colectiva, que é o medo da não-sobrevivência.

Esse terror do desaparecimento, que se manifesta como uma consequência da insignificação progressiva de valores demasiado longamente vigentes, leva-nos agora a uma constante reavaliação de tudo, a procurar escandir até que ponto esta teoria, esta corrente, este autor, esta sociedade puderam ou podem «sobreviver», manter o seu «significado», a sua «actualidade»; revela-nos de que modo o conhecimento é uma antologia da memória, de que modo somos colectâneas vivas e de que modo somos utentes da nossa própria crítica histórica. A permanência pelas obras, aquela imortalidade que na nossa civilização se quis atribuir às chamadas obras-primas, seria, para o homem moderno, a realização suprema: a ubiquidade no espaço traduzida em termos de ubiquidade no tempo.

A necessidade da renovação cíclica que os movimentos de vanguarda assumem reflecte a mobilidade psicológica das sociedades e suas ideologias, fundamentando a noção de progresso. Os movimentos de vanguarda, que sempre põem em questão os valores culturais vigentes em determinado tempo em determinada sociedade, caracterizam-se, sobretudo modernamente, pela sua acção «terrorista»: são pequenos grupos de indivíduos vigorosos que não têm ao seu dispor as forças da organização dominante, o **statu quo** que sempre reage alarmado e que, para eventualmente sobreviver, acaba por proceder a uma revisão dos seus próprios valores, confirmação da sua existência, adaptando-se às novas leis. A não ser que seja simplesmente eliminado. A intolerância, o extremismo que sempre exibem os movimentos de vanguarda nascem dos seus objectivos radicais, geralmente demolidores. Surgem quando uma viragem é necessária e a sua violência é sempre proporcional à anquilose e à degenerescência que combatem. A agressividade dos movimentos de vanguarda é o índice da sua marginalização necessária, garantia da sua não-participação no poder que corrompe. São particularmente activos porque sabem que a inoperância conduz à única marginalização perigosa: a da impotência. Para eles a liberdade, inclusive a liberdade de criar, tem de ser reinvenção, assunção diária da responsabilidade da desordem.

Dizem-nos que é lei antropológica que todos os seres humanos se tornem sentimentais, sensíveis e lacrimejantes logo que privados dos seus meios de acção (como se pode verificar na história da repressão da mulher). Dizem-nos: um SS desarmado tanto soluça pelas suas vítimas como pelo seu canário, o criminoso de longa data torna-se, na prisão, poeta, e o exemplo do cirurgião que desmaia perante o filme duma operação revela-nos bem o sentimentalismo que a impotência excita.

Na literatura portuguesa moderna quase tudo o que não foi de vanguarda foi esse sentimentalismo. Basta compararmos o **Orpheu** com a **presença** ou o Surrealismo e a Poesia Experimental com outras tendências suas contemporâneas para o verificarmos. A sessenta anos de distância, o significado histórico do **Orpheu** é maximamente o de ter sido um movimento de vanguarda. É assim que ele faz parte da nossa experiência contemporânea. A sua sobrevivência é a sua permanência na nossa memória antológica onde tudo se torna contemporâneo. Mas, se fosse necessário falar da influência directa das obras que escreveram os poetas dominantes do **Orpheu**, eu diria que quando, numa determinada zona da criatividade, se atinge com uma obra ou um grupo de obras uma realização inultrapassável dentro do seu próprio espaço, a partir daí todas as verdadeiras tentativas criadoras se voltam sempre para novos objectivos, novos sentidos. Essa é a sua máxima competência.

Por isso nunca é necessário modernizar as obras de arte e tem sido sempre possível a cada época definida produzir os seus expoentes criadores.

Eduardo Lourenço:

Não é a mesma a figura de **Orpheu** no seu presente e no nosso. No seu próprio presente foi **Orpheu** um Janus, bifronte, interiormente separado por aquilo que à superfície o unifica. O que há nele de mais aparente olha para o passado e é passado, embora um certo aspecto que hoje se diria «retro» lhe desse então uma aparência de vida. É o lado da glosa narcisista de almas que vagamente se concebem e vivem como vagas, retirando do passeio por entre brumas imaginárias mas fisicamente palpáveis o gozo um pouco perverso dos perfumes evadidos, dos álbuns descoloridos, dos túmulos há muito vazios. Não é simbolismo, pois nenhum símbolo se configura ou incarna nessa assunção da alma como de si mesma perdida e sem gosto de se encontrar. É a face Violante de Cisneiros, Alfredo Guisado, a sombra de Mário Beirão, um pouco de Fernando Pessoa. O próprio grafismo de **Orpheu** celebra esta missa pré-rafaelita que consegue sobreviver com suspiros e reticências de Maeterlinck. Incarna nela um sentimento de **inconsistência** incapaz de se alçar até ao domínio da «ideia», o único que muito schopenhauerianamente o pode converter em arte. Mais vive nele o eco que a voz,

e, quando há voz (Mário Beirão), a falta de nitidez do projecto a deixa a meio do caminho. Essa **inconsistência** não é vivida, nem ressentida com a força e a fatalidade das experiências destinadas a converter-se em **mito**, porque nelas toma forma a pulsão mais violenta numa época ou dum certo tipo humano dentro dela.

Dessa bruma sensível, desse sentimento de diluição das coisas e do homem entre elas, dessa **inconsistência** promovida à consciência de si mesma e elevada por um à consistência dum **mito pessoal** (Sá-Carneiro) e por outro à consistência do **próprio mito da inconsistência** (Pessoa), é feita a segunda face de **Orpheu**, a que ainda nos contempla mesmo se nós já mal a contemplamos ou a contemplamos mal. Dessa visão da realidade como inconsistência, como perpétua ausência de si mesma, já Teixeira de Pascoaes havia percorrido a triunfal e etérea paisagem, deixando nela um rasto que **Orpheu** tornará apenas mais sensível, visível e (se a palavra não fosse na circunstância um pouco delirante) **concreto**. Refiro-me à segunda parte de **Orpheu**, a Sá-Carneiro que sabe mostrar a **ausência** nos tapetes que esperavam a amante que não veio, ou a Álvaro de Campos na dobrada fria eternamente incoestível por não haver mesmo amante para a servir quente. Esta crítica da **realidade do real**, vivida na fulgurância de espasmos sem paralelo na língua portuguesa (Sá-Carneiro) e de pensamentos à altura do fogo a que devem emprestar um corpo incorruptível (Pessoa), é toda a aventura positiva de **Orpheu**, a que ainda nos diz respeito, mesmo se sob outra forma a vivemos ou esquecemos. Enquanto palavra e forma dum tempo que foi o da própria vertigem do homem assomando à janela escancarada onde o inumano ia aparecer, **Orpheu** está, como esteve desde que surgiu, isolado no espaço que a sua própria luz, com a lucidez que nela ia, lhe forneceu. Como um carvão ardente, essa solitude é uma referência a toda a poesia portuguesa posterior à altura do seu tempo próprio, queimou os dedos nesse fogo que não fora posto apenas por poetas de passagem no tempo mas pelo tempo que os escolhera como sua sigla enigmática e luminosa. Não é certo que a força intrínseca dessa presença tenha esgotado já todos os sortilégios. Há em **Orpheu** um poder de corrosão e de subversão superior ao da sua mitologia activa, mitologia que só o Surrealismo nacional assumiu, se não com todos os riscos que nela existem, ao menos com o máximo da alegria devastadora compatível com a crítica radical da realidade histórica que ele mesmo enfrentou, transfigurando em concertado delírio o delírio sofrido de **Orpheu**. Mas o verdadeiro rosto de **Orpheu** não pertence nem aos que o inventaram nem aos que, fascinada ou distraidamente, experimentaram a necessidade de o contemplar. Pertence à forma mesma do presente sempre outro e sempre futuro, à sua específica maneira de exorcisar o seu próprio enigma ou de o ignorar ignorando-se. Desse presente ou presente-futuro poderá até descer sobre **Orpheu** aquele **esquecimento** que é o tributo de tudo o que existe ao que não existe. Todavia, nem nesse esquecimento (para outros que não nós) **Orpheu** perderá a sua imperdível figura. Ela mesma emprestou voz humana, tanto quanto nela cabe, à visão da existência como **esquecimento**. E quem o esquecer nela se lembrará.

Eugénio de Andrade:

Olhado hoje, **Orpheu** é o espaço onde se defrontam uma vez mais dois discursos: um conservador, outro revolucionário. Querendo-se apenas revista de «literatura», apresentando-se sem carácter doutrinário, é na prática da poesia e não na teoria que o confronto tem lugar: dum lado a herança do decadentismo francês, do outro o **esprit nouveau** duma Europa que mesmo em armas não deixava de lutar por uma estética de vanguarda. Mas o que nos parece agora pura evidência não o era de modo nenhum para os jovens do **Orpheu**, pois o que neles era derivação do que o Simbolismo produzira de mais enfático e barroco (e entre nós encontrava expressão efémera no Paúlismo, onde aliás confluíam algumas águas do Saudosismo) era a «modernidade» que aqueles espíritos ávidos de «cosmopolitismo» tinham à mão. Mas o equívoco não passou despercebido àquele que curiosamente foi o pai e a mãe do Paúlismo (e que paralelamente estava também a escrever a mais imponderável e verlainiana música de quantas se escreveram depois de Pessanha): logo no primeiro número da revista publica Fernando Pessoa a «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos, seguida imediatamente da «Ode Marítima», textos onde a subversão não atingia apenas a linguagem mas as próprias instituições. É exactamente graças às magnificantes Odes de Álvaro de Campos e a alguns versos mais pungentes e desafectados de Sá-Carneiro, sem esquecer o que de provocatório havia em ambos, que **Orpheu** ia ser essa coisa raríssima, se não única, em Portugal: um momento de sincronia perfeita com uma Europa esteticamente avançada. Se o Pós-Simbolismo deve a Fernando Pessoa, além de alguns dos seus mais belos momentos, um empolamento que não tivera antes, sobretudo pela contaminação dos seus camaradas, é também ao seu génio que ficaremos a dever a ruptura com uma linguagem que não fazia mais que repetir-se, perdida toda a capacidade de invenção. É ainda com Álvaro de Campos que entre nós, sem qualquer ambiguidade, e duma vez por todas, desaparece a confusão entre **poesia popular** (também cultivada por Pessoa, e trazida à tona pelos românticos alemães) e **linguagem falada** (cuja fluidez fora pressentida por António Nobre e Cesário Verde). Quer dizer, em **Orpheu** Pessoa representa um duplo papel: ele é o velho e o novo, o fim e o começo, o carrasco e a vítima, e não raramente o discurso que nos legou foi «a harmonia de tensões contrárias, como o arco e a lira», de que falou Heraclito. Não espanta por isso que nele comece a modernidade da **nossa** poesia.

Fernando Guimarães:

10

A definição pelos críticos dum verdadeiro vanguardismo, ao longo da nossa literatura, estaria inicialmente relacionada com o aparecimento do movimento modernista, sobretudo a partir da publicação

em 1915 da revista **Orpheu**. Aí se fez sentir, realmente, uma violência no campo expressivo que muito contribuiu para uma essencial subversão de formas. Tal movimento acabou por pôr em jogo os processos de expressão tradicionais, os quais se dirigiam a um público burguês de gosto conservador — os «lepidópteros burgueses», como lhes chama Mário de Sá-Carneiro —, que logo denunciará como **loucura** o que esses escritores iam realizando. Mas a ênfase posta polemicamente nesta subversão contribuiu também para esquecer as muitas linhas que unem tal movimento a uma renovação expressional que, por volta de 1890, os poetas simbolistas anunciavam e, em alguns aspectos, conseguiram efectivamente realizar.

Com efeito, o Modernismo, enquanto designação dum período que a si mesmo se referencia num tempo que é afinal projectivo, representa na história da literatura um momento que corresponderia à consciência duma ruptura total. Aliás, a apreensão dessa ruptura não ocultaria uma vocação especial para emitir juízos de valor, através daquela atitude polémica a que nos referimos e que se poderia tornar tão provocatória como a do «fora tu» atirado às mais destacadas figuras literárias do seu tempo por Álvaro de Campos, no **Ultimatum**.

Mas existe algum perigo em tomar a nuvem por Juno e confundir esses juízos de valor com a tal ruptura que, visível na sua aparência cultural, acabaria por não existir como algo que se demarcasse em termos absolutos. Julgava-se, afinal, como totalidade o que era um momento — o momento duma superadora diversidade — da continuidade aberta por certos modelos expressivos.

No entanto, a palavra **continuidade** pode ser entendida, relativamente à produção literária, em dois sentidos bem diferentes. Por um lado, significaria algo que aplainaria a própria realidade textual ao nível dum denominador comum de natureza temática ou estilística. Por outro lado, apontaria para a realização duma leitura renovada dos textos, capaz não de encontrar, mas antes de lhes propor uma identidade na sua diferença real.

Entendendo-a quanto ao primeiro dos dois sentidos aqui referenciados, seria a palavra **continuidade** a mais adequada para que se pudesse falar, ao considerar-se a história da literatura, em **precursores** e em **heranças**. E esta pista não deixa de estar presente em alguns bons críticos e historiadores de poesia, como acontece em C. M. Bowra no seu livro significativamente chamado **The Heritage of Symbolism**, onde se estuda tal herança na poesia de alguns **modernos** europeus.

Se considerarmos, todavia, o outro sentido, expressaríamos por **continuidade** a impossibilidade de fechar a realidade dos textos literários em unidades históricas, porque estas como que se desagregariam perante um discurso superior que seria o que se projectava a partir da leitura capaz de criar, pelo seu exercício, uma identidade fundamental. E o que se julgava ser apenas explicável pelo recurso à intemporalidade transforma-se, através do tempo, no acto duma leitura possível que o próprio Marx não deixava de admitir quando se admirava da fruição que podemos ter de produções artísticas que já não correspondem de qualquer maneira ao nosso contexto histórico.

Ora, referindo-nos a esse tempo incapaz de se fechar em unidades históricas, deparamos com aquela permanência onde não faz sentido sequer falar em passado ou futuro, isto é, nos tais precursores e nas tais heranças que conduziriam a uma espécie de síntese continuísta talvez pouco fecunda.

É por isso que o Modernismo de 1915 será indevidamente compreendido se o não entendermos através duma outra espécie de continuidade, em que, no entanto, importa superar qualquer referência a uma vulgar interpretação que se contentasse em desmontar, no motor da história, uma evolução ou transformação de estilos. Tal continuidade, que repudia este desvio — e se revela por um certo apelo à liberdade e ao prazer de **re-ler** —, poderá ser encontrada na ausência duma radical e profunda ruptura entre os campos da linguagem que simbolistas e modernistas por caminhos diferentes conquistaram. Com efeito, e inadequadamente, o Simbolismo português tem sido analisado fora da configuração dos novos campos de possibilidade formal ou expressiva que criou, pela tendência manifestada pela generalidade dos críticos de, por um lado, aproximarem demasiado da geração de 1915 a obra de Camilo Pessanha e Ângelo de Lima, e, por outro, de não valorizarem os chamados **nefe-libatas** — Eugénio de Castro, António de Oliveira Soares, D. João de Castro, Henrique de Vasconcelos, etc. — em função duma real **modernidade** da sua poesia, cujo alcance, aliás, só poderia ser claramente apreciado a partir do próprio Modernismo, que, paradoxalmente, lhe foi posterior sem que dele seja uma banal herança.

E, também paradoxalmente, esta será uma das muitas e diversas razões que o torna actual — pelas possibilidades duma leitura que ainda não incidiu dum modo sistemático e rigoroso sobre os vinte e cinco anos de vida literária que precederam, com melhor ou pior fortuna, o **Orpheu**. O que não deixa de ser um novo desafio que o Modernismo de 1915 nos lança...

Jorge de Sena:

A sessenta anos de distância, creio que o significado do **Orpheu** não é apenas histórico, mas um fenómeno que, por diversas razões, a cultura portuguesa ainda está muito longe de ter digerido ou ultrapassado.

De resto, há que ter em conta que, culturalmente, **nada** é «já de ontem», porquanto é da própria essência da actividade cultural lá onde ela exista a contínua redescoberta e actualização dum passado que a erudição vai conhecendo melhor e novas perspectivas vão iluminando. A cultura contemporânea só na ignorância e no oportunismo jornalístico se faz com um «amanhã» que é afinal um «presente» mal julgado e mal entendido. O verdadeiro «hoje» é uma permanente dialéctica entre a descoberta de novas formas de expressão e o actualizar do

passado a uma luz nova. De modo geral, em Portugal, isto deve ser afirmado contra a habitual maneira de resolver todos os problemas estético-culturais e todas as questões de «valor actual» de qualquer momento cultural do passado, em termos das últimas modas momentâneas, deixando-se sempre por esclarecer a que ponto a pretensa actualidade se faz de perpétuas regressões formais e intelectuais, que espelham, infelizmente, radicadas formas de estruturação social.

Isto na generalidade. No caso particular do **Orpheu**, há ainda aspectos específicos, e até circunstanciais, a ter em conta. Antes de mais, duas circunstâncias de curiosa cronologia. O **Orpheu** de 1915 tornou-se simbólico do lançamento do Modernismo em Portugal. Mas, sem falarmos de anteriores manifestações nas artes plásticas e mesmo na literatura, há que ter presente que Mário de Sá-Carneiro publicara importantes obras **modernas** em 1914. Assim, um espírito moderno, que vinha processando-se, apenas encontrou no **Orpheu** aquele escândalo momentâneo que justifica os «nascimentos» convencionais. A outra circunstância é altamente importante, e modifica radicalmente a maneira como o **Orpheu** tem sido visto. Na verdade, após essa revista e outras igualmente efémeras (ou que não chegavam sequer à informação da grande imprensa e ao público em geral), o Modernismo foi longamente ofuscado pela continuidade literária anterior que a aventura modernista não tinha abalado. A chegada dos grandes nomes identificados com o **Orpheu** ao público leitor e à crítica não identificada com o Modernismo só se processa nos fins dos anos 30 e nos anos 40: a poesia de Sá-Carneiro só foi reeditada ou primeiro publicada em volume em 1937-39, e a poesia de Fernando Pessoa só começou a aparecer em volume em 1942 (e ainda está em curso de publicação). Com raríssimas excepções, a obra vanguardista de Almada Negreiros só em anos recentíssimos chegou ao grande público em obras completas. É de há pouquíssimos anos a publicação de **Tempo de Orpheu**, de Alfredo Pedro Guisado. Só há poucos anos se publicou em volume a obra poética do Ângelo de Lima que o **Orpheu** acolhera. Assim, é preciso distinguir-se entre o mito do **Orpheu**, ressuscitado criticamente nos anos 30 pela crítica da **presença**, e que preparou decisivamente o público para um conhecimento da literatura moderna, e a efectividade duma popularização das obras dos grandes autores, cujo início data dos últimos trinta e tal anos mas que só recentemente teve oportunidade de repercutir para lá daqueles raros que, sozinhos, acompanhavam a literatura moderna. Entretanto, foram as tendências anteriores à eclosão do Vanguardismo de 1914-17 o que dominou a cena literária. Ou então aquilo que, no tempo do **Orpheu**, era uma das duas linhas que se manifestavam na revista (como noutras subsequentes): a tradição do Pós-Simbolismo, aliada a muito Saudosismo e a revivescências da poesia romântica. A outra linha, a da Vanguarda experimentalista, essa só começa a repercutir, pelas razões expostas, nos fins dos anos 30 e nos princípios dos anos 40.

Quando se desencadeou contra a **presença** a polémica do Neo-Realismo, o impacto do experimentalismo de Vanguarda, que principiava a difundir-se, foi prejudicado pelo equívoco de que experimentalismo e vanguardismo eram necessariamente inconvenientes para

uma arte que se quisesse política e socialmente activa e popular. Neste fenómeno houve diversos factores intervenientes, além do geral desconhecimento do vanguardismo internacional de que o **Orpheu** havia sido um aspecto: um, a desconfiança para com os grandes nomes do Vanguardismo que, pelo seu aristocratismo estético (ou as suas atitudes não necessariamente de extrema-esquerda) pareciam «suspeitos»; outro, a continuidade pequeno-burguesa da literatura anterior a 1915, que, presa à sua curiosa dicotomia de romantismo para a poesia e de realismo tradicional para a ficção, não aceitava nem reconhecia a revolução vanguardista, e que confundiu o seu conservantismo estético com um realismo socialista que, na Rússia, conhecera a tremenda agitação estética dos anos 10 e 20, que alterara o realismo tradicional. Por outro lado, os homens da **presença** e seus pares (cuja defesa da independência da arte tem de ser julgada à luz das pressões oficiais da ditadura fascista para a existência duma arte sem profundidade humana), ao defenderem-se dos ataques que, de certo modo, eles mesmos provocaram, presos como estavam aos seus valores de expressão do **humano** (contra a superficialidade literária das artes oficiais), não podiam opor a essência **experimental** e não apenas expressiva do Vanguardismo aos ataques de que este era objecto. Deste modo, um profundo reatar da importância da Vanguarda dita de 1915 só realmente se processou, e à luz da evolução internacional da literatura moderna, com os escritores dos anos 40 e 50. Isto não é diminuir o papel dos escritores anteriores, mas é explicar como o significado do **Orpheu** só lentamente e muito contraditoriamente se processou, há muito menos que sessenta anos.

Assim, por todas as razões, a revolução simbolizada pelo **Orpheu** não é de ontem. Mais ainda: na actual situação portuguesa, que é a dum país empenhado em revolucionar-se social e politicamente, há que manter, a todo o custo, um equilíbrio precário entre uma liberdade de investigação e de escrita (que pode e deve envolver uma crítica devastadora do passado histórico imediato, e uma atitude construtiva em relação ao futuro) e as tendências críticas que inevitavelmente se afirmam para **ditar** aos escritores as normas e as formas com que podem contribuir para uma sociedade nova. Essas normas e formas, porque as estruturas mentais do País levarão tempo a evoluir (e correm sempre o risco de reverter a modelos anteriormente estabelecidos), voltarão a ser, sem dúvida, as que, nos anos da ditadura fascista, não puderam ser livremente discutidas. Os autores ditos de 1915, tal como os seus pares de outras literaturas, deram um exemplo de Vanguarda, que não pode ser perdido em conformismos de qualquer espécie (e há conformismos revolucionários, como os há reaccionários), se se quiser possibilitar enfim a literatura que, por décadas, Portugal foi impedido de ter. E esse exemplo — que cumpre à crítica iluminar à luz de novas realidades — está ainda muito próximo de nós para poder ser apenas avaliado como um «significado histórico». Aliás, como se pode falar de «significado histórico» quando Portugal esteve fora da História precisamente durante o meio-século em que o Vanguardismo se expandiu? Tudo tem que ser discutido de novo. Apenas essa revisão de valores (a que toda a cultura está sempre sujeita, e que,

"ORPHEU"

REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA

PORTUGAL E BRAZIL

Propriedade de: ORPHEU, L.^{da}

Editor: ANTONIO FERRO

DIRECÇÃO

PORTUGAL

Luiz de Montalvôr — 17, Caminho do Forno do Tijolo — LISBOA

BRAZIL

Ronald de Carvalho — 104, Rua Humaytá — RIO DE JANEIRO

ANO I — 1915

N.º 1

Janeiro-Fevereiro-Março

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------|--|
| LUIZ DE MONTALVÔR | <i>Introdução</i> |
| MARIO DE SÁ-CARNEIRO | <i>Para os "Indícios de Oiro" (poemas)</i> |
| RONALD DE CARVALHO | <i>Poemas</i> |
| FERNANDO PESSOA | <i>O Marinheiro (drama estático)</i> |
| ALFREDO PEDRO GUIBADO | <i>Treze sonetos</i> |
| JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS | <i>Friços (prosas)</i> |
| CÔRTEZ-RODRIGUES | <i>Poemas</i> |
| ALVARO DE CAMPOS | <i>Opiário e Ode Triunfal</i> |

Capa desenhada por José Pacheco

Officinas: Tipografia do Comércio — 10, Rua da Oliveira, ao Carmo

LISBOA

"ORPHEU"

REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA

Propriedade de: ORPHEU, L.^{da}

Editor: ANTONIO FERRO

DIRECTORES

Fernando Pessoa

Mario de Sá-Carneiro

ANO I — 1915

N.º 2

Abril-Maio-Junho

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------|---|
| ANGELO DE LIMA | <i>Poemas Inéditos</i> |
| MARIO DE SÁ-CARNEIRO | <i>Poemas sem Suporte</i> |
| EDUARDO GUIMARAENS | <i>Poemas</i> |
| RAUL LEAL | <i>Atelier (novela vertigica)</i> |
| VIOLANTE DE CYSNEIROS (?) | <i>Poemas</i> |
| ALVARO DE CAMPOS | <i>Ode Marítima</i> |
| LUIS DE MONTALVÔR | <i>Narciso (poema)</i> |
| FERNANDO PESSÔA | <i>Chuva obliqua (poemas interseccionistas)</i> |

Colaboração especial do futurista

SANTA RITA PINTOR

(4 hors-texte duplos)

Redacção: 190, Rua do Ouro — Livraria Brasileira.

Officinas: Tipografia do Comercio, 10, Rua da Oliveira, ao Carmo — Telefone 2724

LISBOA

no caso presente, corresponde a uma transformação sociopolítica) não pode nem deve ser feita à custa de oportunismos fáceis, ou de juízos superficialmente «actuais», mas duma vigilância constante contra a habitual paixão pseudo-jornalística com que tudo parece renovar-se dia a dia, para sempre voltar a esquemas que o Vanguardismo ultrapassou. Uma sociedade nova faz-se com formas novas, e com a revalorização sistemática de todo o passado distante ou próximo. Não é pelo empobrecimento constante que, em Portugal, continuamente deita fora o melhor que teve ou tem que se poderá reconstruir a cultura portuguesa, de maneira a evitar o pior espectro que pode ameaçá-la: a de que se utilize uma revolução libertadora para regressar ao provincianismo do Portugal fechado sobre si mesmo, numa falsa «actualidade» em que correm risco de perder influência e importância cruciais aqueles mesmos valores que mais importaria descobrir e actualizar. Neste sentido, cumpre não esquecer nunca que o espírito de Vanguarda, cujos pródromos surgem com a geração dita de 70 e chegaram a uma realização exemplar (ainda que limitada pelo seu próprio tempo) com a geração do **Orpheu**, é uma batalha cultural que ainda está longe de ter sido ganha. Peça-se aos escritores que trabalhem por um Portugal novo — mas chame-se a essa tarefa todo um passado que longamente foi impedido de nos transmitir a sua mensagem.

Santa Barbara, Março de 1975.

José-Augusto França:

Orpheu, a revista e o movimento que lhe tomou o nome, marca uma data de extrema importância na evolução da mentalidade portuguesa — até ao ponto de assumir a situação do primeiro «Modernismo» português. Não deve, porém, esquecer-se que há dois **Orpheus** (se não três) e que, no primeiro número da revista, que esteve para se chamar **Lusitânia** e depois **Europa**, um simbolismo decadentista representa uma fase paramodernista mal saída d'**A Águia**; os «Frisos» de Almada Negreiros exprimem essa situação literária que na capa de José Pacheco se traduz, entre velas meio consumidas e uma nudez feminina... Eram produtos do confessado «exílio de temperamentos de arte» que o divino poeta cantor simboliza com o seu próprio nome. O **Orpheu** de que se fala quando se fala de **Orpheu** é o número dois, com a «Manucure» e a «Ode Marítima» e os quatro «hors-textes» futuristas de Santa-Rita Pintor; o número três (para Pessoa-Álvaro de Campos mais interessante que o fim da guerra...) traria a «Cena do Ódio» do autor dos «Frisos», que entretanto mudara (provisoriamente) de rumo, e reproduções de Amadeo.

No primeiro **Orpheu** estamos dentro da estética simbolista defendida no Porto por «modernistas» que assim se baptizavam com duvidosa consciência, longe de qualquer aventura futurista, e mais perto de Carrière ou de Rodin. No segundo **Orpheu**, irrompe a

aventura e o escândalo desejado, que dois anos mais tarde terminaria nas páginas do **Portugal Futurista**, e entretanto anunciara conferências e festivais e organizara duas exposições de Amadeo (conspurcada uma, no Porto «simbolista») e uma «matinée» de manifestos e ultimatus. Esquerdas e direitas atacaram os «poetas paranóicos» e «maduros» ou os «novos arautos da anarquia», «sem fé nem pátria», no consenso geral que se sabe e bem natural é.

Tal era o «Modernismo» possível em 1915 — ou os «modernismos», do Porto e de Lisboa. De ontem, certamente, por fatalidade histórica que não se ilude, e por isso se lhe chama «Modernismo», mas de hoje também — por vários motivos necessários e suficientes.

Por um lado, que é o da mentalidade nacional e do isolamento de quem nela pretenda agir sem raízes possíveis, a gente do segundo **Orpheu** tem um comportamento anárquico irredutível a outros valores culturais — ou de dinamização cultural; por outro lado, algo das suas experiências formalistas e conceptuais merece actualmente uma nova atenção, em função duma reflexão crítica sobre a própria essência formal (e conceptual) da linguagem e das suas estruturas expressivas.

... Mas a melhor resposta a este ontem-hoje, deu-a Almada Negreiros escrevendo há dez anos um ensaio lucidamente sibilino, comemorativo também, como se desejou e acreditou (**1915 - Orpheu - 1965**). Por isso, o ponto até que o Modernismo é Modernismo não é o mesmo ponto até que a modernidade é modernidade...

José Blanc de Portugal:

Quando Pessoa escrevia que «A folha que tombava / Era alma que subia» (Pascoaes) e «E, mal o luar os molha, / Os choupos, na noite calma, / Já não têm ramos nem folha, / São apenas choupos d'Alma» (Jaime Cortesão) comprovam a «elevação» e indicam a «originalidade do tom poético da nova poesia portuguesa» (**Obra em Prosa**, Rio de Janeiro, Aguilar Ed., 1974, p. 374), estava a dar-me resposta a este inquérito tão indiscreto e intempestivo (sentido etimológico original) como todas as inquirições... Toda aquela «nova poesia portuguesa» não era nova no que conseguiria ultrapassar o seu tempo. E não necessariamente nesses exemplos que Pessoa faz seguir de ridículas comparações (Rousseau - Antero de Quental e Chaucer; Junqueiro - Chateaubriand e... Spenser — o da **Faerie Queene**). Se Pessoa-crítico o qualifico de mitómano, ele o sabia e ardeiramente me pré-esbofetearia no mesmo escrito: «Haversos. O raciocinador, porém, limita-se a apresentar raciocínios. Não é obrigado a uma preliminar distribuição de inteligência.»

Quando Pessoa responde ao inquérito literário organizado por Eurico de Seabra (31 de Abril de 1916, vol. cit., p. 427 e ss.),

explica (é o verbo que usa) que a palavra **arte** é para ele e por ele empregada apenas «como sinónima de 'literatura', e não num sentido mais lato, que o [seu] critério estético não admite». Todas as outras «artes» as considera «o resultado de sensibilidades incompletas» e — **horribile dictu!** — «produtos de um incompleto desenvolvimento mental». **Defende** depois o «Movimento Sensacionista» e predica, a finalizar: «Que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades.»

Poderia eu então dizer hoje que todo o **Orpheu** seguiu Pessoa? Não, por certo; a muitos lhes faltava o génio dessa decomposição da personalidade que, em termos cientistas, predizia para a psicologia o que viria a ser, na física, a desintegração do «átomo»; aquilo que a lição de Jung queria corrigir com a busca da «individuação» pessoal. Mas, como os extremos se tocam, tanto Pessoa como Jung apenas buscavam (e a ciência da alquimia os aproxima) a velha solução da **conjunctio oppositorum**...

O significado histórico do **Orpheu** é, precisamente, mais dos domínios do psicológico que do campo puramente literário, e isto exactamente no sentido em que Pessoa considera como «arte» apenas a literatura.

Como Pessoa se enganava quando dizia que a sua época («a nossa época» — 1917; vol. cit., p. 507) não era «para poemas longos»! Isto quando viriam os longos poemas de Pound e Neruda! Acertava, **pessoalmente**, ao acrescentar: «pois o senso de proporção e construção são as qualidades que não possuímos». Falaria apenas para os portugueses ou usava, ainda mais limitadamente, um plural majestático para se referir a si próprio? A dúvida, para mim, subsiste...

Se o «Modernismo de 1915» me pode parecer «de hoje»? Claro que não! Todo o Modernismo só o é duma época (e mesmo assim...). Logo, é já — e foi logo — «de ontem», mal nasceu. Isto não significa conceituar como inútil ou inoperante, «na produção literária e na concepção do fenómeno literário», o tremebundo choque que **Orpheu** conseguiu imprimir na literatura portuguesa. Mas os epígonos cedo se apagaram e o fermento — melhor diria o catalisador — que foi **Orpheu** há muito deixou de ser **primum movens** de qualquer actualidade literária portuguesa ou universal.

Isto, que é a própria evidência, pode ser negado sem grave pecado contra o Espírito Santo (o «negar a verdade reconhecida como tal») se atentarmos na irrelevância do termo **modernismo**. É que o do **Orpheu** apenas — apenas!? — vinha mais uma vez trazer à superfície componentes dos invariantes estéticos e literários que são de todas as épocas, uns predominando sobre outros em determinados períodos, parece que tão-somente para benefício dos periodizadores de história da literatura e papinha feita para os estudantes da dita arte que se contentem com rótulos simplistas.

Tudo somado, equivale a isto — no meu fraco «entender» — : o **Orpheu** influiu na produção literária e na concepção do fenómeno literário entanto que mostrou que a literatura só é **moderna** — eu devia dizer **actual** — quando, procurando aberturas formais (cuidado com a interpretação!), relembra que o seu conteúdo deve, quanto

possível, conter todas as épocas e só se projecta no futuro quando tem a consciência de que ao escrever **agora** está já ultrapassada. Só nos conceitos intemporais do psicologismo da criação foi, como todas as **escolas**, contribuidor do futuro da produção e concepção do fenómeno literário.

É claro que há também algumas novidades lexicais, gramaticais (ou até linguísticas!) a considerar, mas essas considero-as elementos de mera infraestrutura, perdoem-me os especialistas, jurando que os não menosprezo, antes sumamente até os admiro nos seus domínios.

É um campo enorme, alargado para os «analistas» de todos os tipos. Essas análises, quantas vezes engenhosas, são parte da ciência que é possível em estudos literários e linguísticos. Mas, como dizia o francês do **naturel**, eu repito quanto à **esthétique**: **chassez l'esthétique et elle revient au galop!** O que seria preciso era estruturar uma estética realista ou científica (o que pressupõe a estruturação científica da própria psicologia — já bem avançada, aliás).

Lamento muito dizer apenas banalidades para as inteligências. Mas, como dizia Pessoa e eu volto a repetir com enlevo — para mim... «o raciocinador [...] não é obrigado a uma preliminar distribuição de inteligência».

Rio de Janeiro, 22 de Março de 1975.

Vergílio Ferreira:

- a) O **Orpheu** insere-se na generalizada ruptura europeia das artes e das letras em relação ao passado — digamos a **todo o passado**, na viragem do séc. XIX para o séc. XX. Dessincronizados nós fatalmente da Europa, tal ruptura do **Orpheu**, não sendo tardia, não surge no entanto sem algum atraso. E sobretudo restringe-se não só quase à literatura, mas ainda à poesia — e não muito profundamente. Aliás, na própria Europa, e no referente à literatura, a poesia adiantou-se ao romance que dum Flaubert a um Joyce dá um salto de vertigem — sendo só o «novo romance», já no nosso tempo, que tira daí todas as consequências. Que na pintura, do Impressionismo à Arte Abstracta, passando pelo Cubismo e ladeando o caso insólito dum Mondrian, o percurso é também grande. De qualquer modo, Debussy, Monet, Mallarmé/Rimbaud abrem o espectro das várias formas de recusa do passado e do anúncio do nosso tempo. É este um fenómeno profundamente novo na história dos sucessivos surtos estéticos e que não pode assim coordenar-se com nenhum deles. A grande razão mais visível dessa originalidade é que a arte desta vez não é um «meio» de «expressão» de nada excepto dela própria. Assim, a atenção lateral ao próprio fenómeno estético, e que sempre o acompanhou, assume-se atenção a esse mesmo fenómeno. Não é pois por acaso que o conceito de «litera-

tura» seja específico do séc. XIX e que sob este aspecto um Flaubert possa opor-se a quantos no romance o precederam. Mas, se o mais visível da ruptura é a instauração da arte como objecto imediato de si mesma, a razão menos visível é o esgotamento dos valores que às formas de arte antecedentes sustentaram. Todas as revoluções estéticas tinham-no sido menos da sua forma de realização do que daquilo que através dela **passava**. A «forma» utilizada era antes de mais um «meio» de expressão do que acima de tudo importava. Mas o «meio» agora promove-se a um «fim», reservando-se tudo o mais a um simples pretexto. E não abordemos o caso especial da música, que é já de si especificamente «formal». Anotemos, todavia, que a tonalidade, consubstanciada em evidência com o «real», veio a ser posta em causa como a pretensa «realidade» da perspectiva na pintura, «realidade» que um Francastel nos demonstra ser uma «convenção».

Como se insere o **Orpheu** nesta ruptura generalizada? Pensando-se no **Orpheu**, pensamos fundamentalmente em Pessoa e Sá-Carneiro. Que um Almada, sob muitos aspectos (desde a pintura ao excessivamente celebrado **Nome de Guerra**) afigura-se-nos já — ainda — marginal. Ora a situação de Pessoa, mais talvez que a de Sá-Carneiro, suponho ser um tanto ambígua. Com toda a revolução das suas formas estéticas, Pessoa ultrapassa-as para, **através delas**, nos pôr «problemas» que de algum modo as lateralizam. O insólito das suas comparações ou construções sintácticas visa normalmente outra coisa (diremos «felizmente?»). E é essa outra coisa que nos vibra na memória em saldo final da sua poesia. Não é assim isso estranho a que facilmente concebamos hoje Pessoa como um «clássico», com um fio discursivo bem visível através do inesperado da «forma» por que se «traduz». E é dessa ambiguidade que a «contra-revolucionária» **presença** (no diagnóstico conhecido de Eduardo Lourenço) se não deu talvez conta, ou se deu conta para optar pela fracção tradicional com um mínimo de cedência ao que na «expressão» o não era. Mas que se não veja nisto uma nossa restrição ou recusa: se a **presença** não retomou a «modernidade» do **Orpheu**, pôs em circulação uma vária problemática, sobretudo através de Régio, evidentemente nova e válida.

Habitados, porém, a fixar-nos na revolução poética do **Orpheu**, esquecemo-nos normalmente daquelas outras formas de arte que nos amplificam a sua ruptura — da pintura ao romance. Santa-Rita, cuja obra, a julgar pelo que dela resta, não seria puramente a dum cabotino, Amadeo, um pouco Almada, enunciam-nos o que nas plásticas se esboçou em viragem. Já no romance, se **A Confissão de Lúcio** é um grande exemplo, não desenvolvido (há reflexos dele no **Jogo da Cebra Cega**), o seu esquema narrativo pouco nos surpreenderá; e se um Almada, em certas narrativas, força o discurso, a imagética e situações tradicionais, tem isso menos que ver talvez com uma razão de profundidade que com um inofensivo e imediato interesse de «jogo». Mas a grande obra inovadora da nossa ficção não tem que ver com o **Orpheu**. Chama-se **Húmus**. E é dum autor indisciplinado e irregular (ao modo de Gomes Leal) chamado Raul Brandão.

b) Compreendemos assim que a revolução do **Orpheu** seja simultaneamente de «hoje» e já de «ontem». Como, aliás, todas as profundas revoluções. Porque a sua fecundidade se reflecte na sua descendência que simultaneamente a prolonga e a recusa. Pelo que se refere à poesia, o centro de interesse voltou-se para o que a **presença** menosprezou — ou seja, menos prezou. E um Ramos Rosa (mais da linhagem dum Pessoa pela «pureza» da «forma») como posteriormente um Herberto Helder (mais afim dum Sá-Carneiro) podem isso evidenciar — como ainda os poetas de 60, de que um Ramos Rosa, mais decerto que qualquer outro, é o imediato antecessor. Isto para não falarmos dum Jorge de Sena, cuja obra poética tira já largamente todas as consequências válidas da lição do **Orpheu**, superando-as para um sentido de maior modernidade.

Mas, fixando-nos habitualmente na lição poética de Pessoa, esquecemos a sua enorme influência num certo tipo de prosa, genericamente marcada por um determinado tipo de ironia — prosa essa derivada não apenas do Pessoa prosador como precisamente ainda do Pessoa poeta —, mais rigorosamente do seu mais discursivo heterónimo, ou seja de Álvaro de Campos. Tudo isto para não referirmos os poetas que estritamente se cingem ainda à sua poesia, naturalmente fascinante, como um limite intransponível.

Em que medida portanto a lição do **Orpheu** se nos extinguiu ou não? Dificilmente concebível a poesia de hoje sem tal lição, julgo que a prosa foi lá buscar sobretudo (e penso fundamentalmente em Pessoa) a problemática que, através também de Raul Brandão, veio a desenvolver-se no que em nós repercutiu do Existencialismo. Mas há que não esquecer a importância que um Pessoa deu ao valor da «inteligência» como imediato valor **poético**, genericamente literário. Em toda a nossa literatura só há um grande exemplo disso em Camões. Jogar, pois, na inteligência como um valor **estético** é um fenómeno extremamente raro. Porque num Antero não é a inteligência que é um valor poético: é-o só um seu **produto**. A proclamada «dificuldade» da poesia de Antero não tem que ver com essa poesia mas com o que através dela nos transmitiu. Uma coisa é ser «difícil» aquilo **de que se fala**; outra coisa o **falar**. E é neste «falar» que se exerce imediatamente a inteligência de Pessoa.