



«Orpheu acabou.  
Orpheu continua»

BNP BIBLIOTECA  
NACIONAL  
DE PORTUGAL

070 A/Z  
BNP

*Orpheu*

BNP  
BIBLIOTECA  
NACIONAL  
DE PORTUGAL

shi

**Orpheu acabou. Orpheu continua?** 9

## **Catálogo**

**«daqueles tempos antigos do Orpheu»** 21

I Grande Guerra, 1914-1918

O Movimento das Espadas – Ditadura de Pimenta de Castro, 1915

*Contemporânea*. N.º espécime, 1915

Divisão do campo republicano

Revolução de 14 de maio, 1915

*Exílio*. 1916

*Centauro*. 1916

Consulado sidonista, 1917-1918

*Portugal Futurista*. 1917

Retorno à república velha, 1918

**«saudades do nosso Orpheu»** 51

*Contemporânea*. S. 2, 1922-1924

Viagem de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, 1922

A cidade moderna

Os cafés

*Athena*. 1924-1925

*Contemporânea*. S. 3, 1925-1926

O golpe de 28 de maio de 1926 – Ditadura militar

*Sudoeste*. 1935

**Grafismos (dos) novos** 110

**Índices** 115

## *Orpheu* acabou. *Orpheu* continua?

LUÍS AUGUSTO COSTA DIAS | CARLA DATIA

Para começar, literalmente falando, *Orpheu* não continuou, depois de dois fascículos que, em 1915, criaram um escândalo imprevisto tanto no seio das elites cultas, acomodadas a expressões estéticas predominantemente neorromânticas e naturalistas, quanto entre o público já amodorrado nos objetos impressos de uma cultura urbana de massas emergente<sup>1</sup>. Nas páginas dessa revista, uma nova geração de escritores e artistas iniciou uma revolução modernista, de sabor cosmopolita e excêntrico e, à sua volta, lançou manifestos de rutura violenta e conferências públicas de escândalo ou polémica, surpreendendo uma cultura instalada, academizada ou de expressões serôdias que, além do mais, servia um clima político que se pretendia estável e duradouro. Cerca de uma década mais tarde, em 1927, a revista *Presença* terá instaurado, segundo a conhecida leitura de Eduardo Lourenço, uma «contrarrevolução do modernismo», demarcando a estética de vanguarda da década precedente em relação a um modernismo português finalmente batizado e proclamado, agora dentro de uma noção clássica e normalizadora que correspondeu à definitiva consagração da literatura e da arte modernas.

No longo período romântico anterior, os movimentos estéticos estiveram ligados a publicações periódicas, mas nunca até então um movimento havia propriamente despontado através de uma revista, como aliás viria a ser uma constante no século XX, sobretudo em manifestações de vanguarda. Nem valerá dar exemplos, tão consabida é a evidência. Depois «daqueles tempos antigos do *Orpheu*» que poderíamos quadrar estritamente entre 1915 e 1917, o modernismo atenuou o estado de manifesto com que surgiu,

---

1 L. A. Costa Dias – «O papel do impresso. A imprensa e a transformação do espaço público em Portugal: último quartel do século XIX – primeiro quartel do século XX». *Estudos do Século XX*. Coimbra. 7 (2007) 309-317.

prolongando porém os efeitos da rutura estética operada, ainda sob o fio condutor dessa geração de vanguarda, através de sequelas mais ou menos efémeras: esta tradição modernista mais imediata teve início com a revista *Contemporânea* (com uma primeira tentativa nesse mesmo ano de 1915, retomada em 1922 e até 1926) e estendeu-se aos cadernos de *Sudoeste* (erupção já longínqua, de 1935, que começou por ser lastro exclusivo de Almada Negreiros), passando por outras publicações como *Exílio* e *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917) e *Athena* (1924-1925). E durante este período, a retoma de *Orpheu* não deixou de ser equacionada, anunciada mesmo, sem concretização, porém – *Orpheu acabou*, literalmente. Resta saber se (e como), no seu esteio ou tradição, *Orpheu* continuou.

Se isolarmos um *corpus orfeico*, de um lado, e, do outro, um *corpus presencista*, descurando que, entre ambos, decorreu mais de uma década de vida cultural, social e política, as diferenças não deixam de evidenciar-se. Porém, numa perspetiva de história cultural e intelectual, do carreamento de todo esse período resulta uma realidade mais complexa em que é visível um vasto campo de produção literária e artística que se não restringe aos autores de *Orpheu* e de *Presença*, sobretudo se pensarmos nos seus principais mentores e criadores. Não podemos, por isso, pensar apenas nestes. Reconstituindo a tradição (numa herança, se assim se quiser, com os seus prolongamentos, mas também com os seus desvios) de uma corrente estética que, numa definição genérica, quase em estilo de entrevista, se pretendeu «cosmopolita no espaço e no tempo» – e, referenciada na «região civilizada que dá o tipo e a direção a todo o mundo», procurou «ser maximamente desnacionalizada» para «acumular dentro de si todas as partes do mundo»<sup>2</sup> –, a plataforma de modernidade iniciada em *Orpheu* veio, afinal, a prolongar-se nessa linhagem de revistas modernas com mais descontinuidades do que continuidades, exceção para *Portugal Futurista*, que mais diretamente prosseguiu o órgão fundador.

*Orpheu* foi o mostruário de uma nova geração de artistas ou, antes, de «temperamentos de arte»<sup>3</sup>, inventores de um programa estético que, de modo

---

2 Fernando Pessoa – «O que quer *Orpheu*?». In *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, p. 113-114.

3 Luís de Montalvor – «Introdução», *Orpheu*, Lisboa, 1:1 (jan.-mar. 1915) 5-6.

inovador, congregou em si várias tendências à primeira vista incompatíveis. O conjunto que forma *Orpheu* – a «Geração de Orpheu» canonizada com a tese de José Régio<sup>4</sup> –, exibiu uma atitude e um espírito de vanguarda comum a todos os membros, afirmando uma identidade coletiva no modo como assumiu, antes de mais, uma revolta mítica sob o signo do *artista*, com este pressuposto fundamental definido no manifesto de *Introdução*: realizar o ideal (ou «destino») de Beleza através da novidade e da excecionalidade, em que «um número escolhido de revelações» fosse capaz de transformar o «segredo ou tormento» de cada um em «vida e palpitação». Não se tratou, por isso, de um número qualquer, mas de uma «seleção» de temperamentos e formas de expressão unidos em «harmonia estética» enquanto «grupo ou ideia»; no ambiente hostil do seu tempo, *Orpheu* contou o número suficiente para que a aventura poética não tivesse sido «individual ou isoladamente» *estéril*, assumindo, por isso, a força de uma voz renovadora no panorama cultural e intelectual português.

É mais a dimensão ética (digamos assim, para distinguir da dimensão estética) que aqui pomos em análise nessa aventura poética. O chamamento de Orpheu é, neste sentido, a convocação do poeta ou artista enquanto figura ou, de modo mais preciso, enquanto símbolo de um estatuto intelectual entre as elites cultas. Aqui, o *artista* – o criador estético, de pincel ou de pena – procura salvar-se das forças demoníacas que se lhe atravessam, essas que representavam um tipo de intelectual em crise no quadro finissecular português e estagnado num impasse no início do novo século. Este é o mesmo «tipo uniforme (representado pelo *sujeito utilitário e sério* de sobre-casaca preta)»<sup>5</sup> que o *último* Eça já identificara e contra o qual, pela mão do seu protoheterónimo Fradique Mendes, invetivara e ao qual opunha o estatuto do *artista* como «religião verdadeira da Linha e da Cor!»<sup>6</sup>.

---

4 José Régio – *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*. Tese de licenciatura de 1925 posteriormente publicada com o título *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Inquérito, 1941.

5 Eça de Queirós – *A Correspondência de Fradique Mendes*. Edição crítica de Carlos Reis, Irene Fialho, Maria João Simões. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014, p. 162.

6 *Ibid.*, p. 117.

Orpheu reclama agora para si esse estatuto simbólico do *artista* e apresenta-se com a sua mostra mais depurada e válida, tanto mais representativa quanto restrita, no esteio dessa exceccionalidade «para os Raros apenas» de que falara Eugénio de Castro:

Tal a obra que o Poeta concebeu longe dos bárbaros, cujos inscientes apupos, – [t]al não é de esperar, – não lograrão desviá-lo do seu nobre e altivo desdém de nefelibata.<sup>7</sup>

Se produzir uma verdadeira revolução estética ou, mais precisamente, poética, numa nova linguagem que representa e produz sensações, dependeu em grande medida da dimensão literária das obras de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, sobretudo<sup>8</sup>, a dimensão da revolta intelectual (que, em rigor, também fez parte de um programa estético) foi resultado do grupo que constituiu *Orpheu* como órgão de uma aventura poética de múltiplas dimensões. Daí a posterior referência a esse *momento único* como «saúde».

O eco dessa aventura poética prevaleceu e disseminou-se, adentro de uma tradição modernista vulgarmente aceite, através de publicações periódicas subsequentes ou, até, simultâneas no tempo, caso do número especime com que irrompeu a revista *Contemporânea*, no mesmo ano de 1915, pese embora as diferenças de programa. Mais eclética desde o seu lançamento, não obstante constituir-se como obra de «quantos não viraram as costas à civilização moderna» e «se consideram vivendo na Europa», esta revista distanciava-se de *Orpheu* desde logo pela «medula intelectual e artística» com que pretendia imprimir «elegância» às suas páginas: uma tarjeta avulsa incluída no interior desse número de lançamento dava conta do concurso de alguns colaboradores consagrados, entre os quais estava o nome de Júlio Dantas<sup>9</sup>. Por outro lado, ao definir o envolvimento com um público destinatário, os promotores de *Contemporânea* afirmavam contar

7 Eugénio de Castro – *Horas*. Coimbra: Livr. Portuguesa e Estrangeira, 1891, p. v-vi.

8 Eduardo Lourenço – «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo». In *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 136-137.

9 Exemplar avulso existente na BNP, com a cota J. 2828<sup>6</sup> B., contém esta tarjeta informativa.

com a existência de «gente culta – [que é] mais do que se crê» e é capaz de instaurar um «meio culto»<sup>10</sup>, quando *Orpheu* rejeitava uma correspondência mundana e restringia «aos outros que, da mesma espécie, como raros e interiores que são», podem constituir um «público leitor de seleção». Mesmo que o programa de *Contemporânea* tenha contado com o dedo (ou até a mão) de Fernando Pessoa, as diferenças podem igualmente assinalar-se ao nível da estrutura de edição das duas publicações de 1915, com a revista *Orpheu* vocacionada como revista *antológica* de vários temperamentos individuais com «o mesmo ritmo, em elevação, unidade e discrição, de onde dependerá a harmonia estética», enquanto *Contemporânea* se constituiu inicialmente como *magazine* diversificado, num conceito moderno e simultaneamente complexo de paginação. Enfim, *Contemporânea* (e o seu diretor, José Pacheco, que foi autor da primeira capa de *Orpheu*) não deixou um perfil propriamente futurista, mas fez parte da aventura modernista, aliás com autorizada referência do próprio Fernando Pessoa, em carta de 4 de agosto de 1923 a Côrtes Rodrigues:

V. tem visto a «Contemporânea»? É, de certo modo, a sucessora de «Orpheu».<sup>11</sup>

Repetia o que, pela pena de Álvaro de Campos, escrevera ao próprio José Pacheco em carta que este fez publicar no ano anterior na secção «Jornal» de *Contemporânea*. O que «de certo modo» continuava era *alguma coisa* daquela aventura poética que os autores de vanguarda vindos de *Orpheu* asseguravam como continuidade, mas retemperada ou a diluir-se em expressões *outras* de uma contemporaneidade muito mais diversa. E, assim:

Mas que diferença! Que diferença! Uma ou outra coisa relembra esse passado; o resto, o conjunto...

---

10 O folheto que apresentou o *Programa de Contemporânea* está disponível em <[http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1915/Nprog/Nprog\\_item1/P1.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1915/Nprog/Nprog_item1/P1.html)>.

11 Fernando Pessoa – *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Edit. Confluência, [1945?], p. 82.

Vários motivos convidam a seguir esse *conjunto* que foi *Contemporânea*, o primeiro dos quais reside na longevidade da revista (por comparação com a existência muito efêmera de outras da mesma linhagem ou tradição modernista) e, portanto, a possibilidade de auscultar as reservas postas por Pessoa: após o fascículo de lançamento designado por *número espécimen*, interrompeu a edição até 1922 e, não obstante alguma intermitência, veio a publicar treze números até 1926<sup>12</sup>. Mais que um sonho persistente de José Pacheco, que o foi sem dúvida, a sua revista não pode deixar de ser encarada, do ponto de vista da história cultural, como fio condutor de um tempo preciso, isto é de um tempo de *placas giratórias* que povoaram os *anos vinte* portugueses no pensamento, na literatura e nas artes – um tempo de charneira de campos intelectuais, artísticos e literários que, opondo-se aqui e ali entre si, tocaram-se noutros pontos, mitigando tantos desencontros com tantos outros encontros. Sem ter sido um tempo de harmonia, foi-o de harmonização. E é essa harmonização que pode ser lida nas palavras de Álvaro de Campos, em carta pública de 17 de outubro de 1922, referindo-se a *Contemporânea*:

De si e de sua revista, tenho saudades do nosso Orpheu. V. continua sub-repticiamente, e ainda bem. Estamos, afinal, todos no mesmo lugar. Parece que variamos só com a oscilação de quem se equilibra.<sup>13</sup>

Na verdade, as páginas de *Contemporânea* revelam (des)continuidades estéticas e outras que uma pesquisa mais atenta não pode deixar de ter em conta numa perspetiva de história cultural, sob pena de perder toda a densidade de um *corpus* de criação estética para lá do que «continua sub-repticiamente» a vanguarda propriamente dita. *Contemporânea*, não apenas pela sua longevidade no campo sempre efêmero das publicações literárias e artísticas, é, mais que exemplo, barómetro de descontinuidades. Tomando a *Contemporânea* por fio condutor, esta exposição (e este catálogo) procura,

---

12 Em 1929, ainda se arrastava em preparação um 14.º número, com materiais que chegaram à fase de provas tipográficas, conforme revelado por José Augusto França – «Nota sobre a *Contemporânea*», *Sema*, Lisboa, 1:3 (outono 1979) 51-55.

13 «De Newcastle-on-Tyne Álvaro de Campos escreve à “*Contemporânea*”». *Contemporânea*, Lisboa, 2:4 ([out.] 1922), p. 4. (Secção «Jornal»).



por isso, integrar a *tradição* modernista das revistas no seu tempo, relevando, para lá da criação individual própria de cada escritor e artista, o papel do modernismo como experiência estética de modernidade, dos novos ritmos, da velocidade, do som, da imagem que o artista excepcional (e na sua excepcionalidade) absorveu e vivenciou no cenário urbano, como futuro feito hoje. Mas não deixa, por outro lado, de evidenciar-se, no curso de *Contemporânea*, para lá do que «sub-repticiamente» prolongava «os nossos tempos de Orpheu», «o resto» que Fernando Pessoa não deixou de referir na sua imensa «diferença» e que Álvaro de Campos reconheceu serem, afinal, meandros multifacetados que identificam «força e equilíbrio de força – energia e harmonia». Para lá disso – ou, antes, em simultâneo –, afirmada a energia e a força de vanguarda, seguiu-se-lhe uma harmonização que o heterónimo de Pessoa implicou como expressão necessária de um processo, pois

O resto é o mito das Danaides, ou outro qualquer mito – porque todo o mito [...] enche eternamente um tonel eternamente vazio.<sup>14</sup>

O *resto* é tudo o que, na arte, como em «todo o pensamento», pode escapar a um «ideal estético» preciso (seja lá o que isso for, diria Álvaro de Campos) e foi, afinal, um imenso caudal de colaboradores que seguiram moda ou simplesmente se acoplaram, elementos de tendências várias, mesmo desenquadradas de uma vanguarda modernista propriamente dita, escritores e artistas que deixaram mais ou menos relevante criação ou aqueles colaboradores fortuitos que não deixaram qualquer relevância na literatura e na arte portuguesas ou figuram simplesmente no seu rodapé. Ao lado dos grandes nomes do futurismo-sensacionismo-interseccionismo – Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro constituíram o fio condutor dessa contemporaneidade de *Contemporânea* –, juntam-se sobrevivências neorromânticas ou mesmo ultrarromânticas (como exhibe Gil Vaz, pseudónimo de Manuel Mendes Pinheiro), ou de tendência sentimental (veja-se a poesia de Virgínia Vitorino), outros em persistente compromisso naturalista (caso do pintor Henrique Franco), outros ainda

14 Id.

num avanço e recuo finisse secular com expressões simbolistas (Fausto Guedes Teixeira) ou de retorno saudosista (Eugénio de Castro) ou de um fundo claramente saudosista (que o modernismo formal de Afonso Duarte não disfarça). A experiência de linguagem que cedo ocorre em Aquilino Ribeiro e foi saudada como novidade nas hostes orfeicas, afinal dentro de temáticas humanas e sociais que também eram as de Ferreira de Castro, figurou a par de autores da poesia ou da novelística de fundo católico (citem-se Francisco Costa ou Manuel Ribeiro), como entre autores de filiação integralista e correspondente expressão nacionalista (entre outros, António Sardinha e Alfredo Pimenta). Mesmo sem intento oportunista, outros tomaram de empréstimo algumas lições mais marcantes da vanguarda (serve de exemplo a colagem superficial de um Fortunato Velez), mas também não faltaram conhecidas figuras do universo republicano (são exemplos o jornalista Celestino Soares ou o pedagogo e ministro democrático João de Barros), e não distante o cronista e humorista André Brun (autor de *revista à portuguesa* com grande êxito) ou da literatura operária, como Julião Quintinha (então jornalista e autor de novelas de sucesso).

A esta luz, *Contemporânea* foi entre nós um pêndulo complexo de ambiguidades que cabem no conceito (de Octavio Paz<sup>15</sup>) de *tradição do moderno*, com as discontinuidades que a própria continuidade implica; mas não deixou de ser «o momento do esvaziamento da subversão modernista em Portugal», quando já «o modernismo perdera combatividade e transigia com o conservadorismo literário do meio.»<sup>16</sup> O que perdeu no tempo de *Contemporânea*, numa harmonização de rutura e tradição, veio a generalizar-se no conceito, tão ambíguo quanto genérico, de *novo* e dos *novos*, isso a que, num futuro não muito longínquo, António Ferro deitou mão já com propósitos ideológicos de servir a política com a literatura e a arte, que fizeram da *política do espírito* mais uma estratégia de hegemonização política no campo cultural e da ação deste fez uma espécie de *modernismo de repartição*<sup>17</sup>.

15 Octavio Paz – *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

16 Luís Trindade – «O jornalismo como modernismo. Quotidiano, escrita e massificação». In António Pedro Pita, Luís Trindade, coord. – *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português*. Coimbra: CEIS20, 2008, p. 185.

17 L. A. Costa Dias – «Coerção, consenso e hegemonia na imprensa cultural dos anos trinta». In António Pedro Pita, Luís Trindade, coord. – *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português*. Coimbra: CEIS20, 2008, p. 303.

Coube à *Presença*, nos finais dos anos vinte, *não ir por aí*, depurando o modernismo do sarro que lhe era rigorosamente estranho e, perdidas já as cores mais radicais de vanguarda, impondo a sua *classicização*, que foi consciência de tornar o moderno clássico na condição de que a criação artística seja efetivamente obra de artista. Com o mérito primeiro de recuperar criadores, esquecidos ou ignorados publicamente, do *primeiro modernismo*, elevando sobretudo ao topo da criação obras como as de Sá Carneiro e Pessoa e dando-lhes dimensão pública, o *segundo modernismo* sedimentou a melhor tradição da literatura e da arte modernas. Neste sentido, o *presencismo* carregou no seu corpus autores revelados nas páginas de *Contemporânea*, como Carlos Queirós, que pode considerar-se (até em termos de relacionamento pessoal) uma ponte na continuidade dessa tradição, mas também António de Navarro, entre outros.

Ao reivindicar uma herança estética, vinda de *Orpheu*, mas, antes mesmo, de um parnasianismo escasso entre nós e, sobretudo, do simbolismo, o momento de *Presença* foi corolário de um processo. Aliás, o público que em meados dos *anos dez* leu, por exemplo, *Manucure* de Mário de Sá Carneiro ou a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos ou viu as *Sensibilidades litográficas* de Santa Rita Pintor – sem compreender o que lia ou via – não era o mesmo que, dez anos depois, folheava as páginas de *Contemporânea* nem o que, da década de 1920 para a seguinte, contactou com os autores publicados em *Presença*. A transposição de uma década, que acarretou consigo o contexto do pós-guerra, tornou possível, num clima de crescente massificação cultural e de formação de uma elite urbana, uma aceitação do modernismo em que o «magazine», mas também a publicação de feição mais estética, desempenhou um papel fundamental de penetração no comum.