

3 Tempo de Orpheu: Modernos *Telestai*

O que foi o “tempo de *Orpheu*”? Que estandartes adornaram essa publicação de tão curta vida editorial, mas que haveria de marcar a ferro e fogo sua existência nos anais da História?

O primeiro passo para tentar compreender *Orpheu*, acreditamos, é tentar entender um pouco o seu nome. Afinal, *Orpheu* foi muitas coisas. Mito de antanho e da modernidade, ponte de ligação entre o monólito imutável da história e as diversas e inconstantes faces da vida moderna.

Vamos dedicar, agora, algumas linhas à figura mítica de *Orfeu*, com uma versão resumida de seus principais feitos e atribuições, como chegaram até nós, após milênios. Afinal, “o mito é o nada que é tudo”, como disse, sabiamente, o próprio Fernando Pessoa. Para aqueles que desejavam criar uma nova realidade que redimisse a antiga, através da poesia, o “nada” se converte em “tudo” com grande facilidade: “Ulysses” e “D. Sebastião” combinados.

Não podemos nos esquecer, é claro, de que a mitologia grega apresenta diversas versões para cada pormenor e acontecimento. Estamos utilizando uma das versões mais comuns a respeito do mito órfico⁵³. Outras fontes podem apresentar algumas mudanças em relação a nomes, cenários ou acontecimentos mas, em geral, o cerne do mito se mantém. Para nós, cujo interesse não é realizar uma análise em profundidade da figura mitológica chamada *Orpheu*, a versão aqui apresentada nos bastará. Também deixamos claro que apresentamos a lenda de forma bastante resumida, apenas a título de ilustração, podendo estar ausentes alguns detalhes.

⁵³ BRICOUT, Bernadette. *O Olhar de Orfeu - Os Mitos Literários do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Orfeu era filho da musa Calíope e do deus-rio Eagro. Cresceu entre as musas, aprendeu a música e a poesia dos deuses. Seu canto era tão suave que as feras o seguiam, mansas e preguiçosas e as árvores se inclinavam para ouvi-lo melhor.

Devido a sua fraqueza física, Orfeu participou da expedição dos Argonautas apenas marcando cadência para os remadores. Durante as tormentas ele abrandava as vagas e tranquilizava a tripulação com seu canto. E, quando as sereias começavam a cantar, Orfeu entoava cantos mais agradáveis que o delas, livrando os remadores do fascínio.

Orfeu era apaixonado por Eurídice, filha de Apolo. No dia de seu casamento, Eurídice, sua noiva, caminhava pelas margens do rio, quando apareceu Aristeu, que tentou violentá-la. No desespero de se livrar do atacante, fugindo sem prestar atenção no caminho, ou para onde ia, a amada de Orfeu pisou numa serpente escondida na vegetação e morreu da picada, aguilhoada pelo veneno mortal.

Orfeu julgou que devia procurá-la mesmo entre os mortos. Tomou sua lira e desceu ao inferno. Com seu canto, inebriou os deuses e os monstros que guardavam a porta da morada dos mortos. Comovidos com a paixão de Orfeu, Hades e Perséfone entregaram-lhe Eurídice, mas impuseram-lhe a condição de só olhar para a sua amada quando ambos já tivessem deixado o inferno. Orfeu concordou e começou a caminhar de volta ao mundo dos vivos, seguido, a certa distância, pela amada. Já nas proximidades da saída do inferno, Orfeu, curioso para saber se a amada realmente o seguia, olhou para trás, esquecido da proibição. No mesmo instante Eurídice desapareceu para sempre nos abismos infernais. Fiel a Eurídice, Orfeu evitava as mulheres. Reunindo todos os jovens que pode encontrar, realizava ritos mágicos noturnos.

As mulheres, revoltadas perante sua indiferença, que fortemente influenciava os jovens que o tinham como modelo, mataram-no, esquarterando seu corpo e lançando-o ao rio. A cabeça e a lira de Orfeu foram parar na ilha de Lesbos, onde os habitantes lhe fizeram um túmulo. Conta-se que, em certas ocasiões, o som da lira de Orfeu saía deste túmulo. Por isso Lesbos tornou-se o principal centro de poesia lírica na Grécia.

Vimos claramente, com o relato acima, que Orfeu foi um ser abençoado com o poder da inspiração e da lira genial, capaz de encantar as criaturas do mundo e cultivar todos os tipos de emoções. Estas habilidades, contudo, não foram suficientes para garantir-lhe a felicidade, ou a salvação da amada. Um passo em falso perdeu-o, acarretando sua permanente separação de Eurídice e causando-lhe o estado de espírito que influenciaria as mulheres a tramar sua bárbara morte.

Como em um poema digno de Mário de Sá-Carneiro, o talento do mítico *Orpheu* é apenas “quase” suficiente para salvar o que lhe é mais precioso, ao mesmo tempo que lhe garante a notoriedade para incitar, mesmo contra sua vontade, aquelas que haveriam de matá-lo. Fernando Pessoa entendeu e expressou melhor do que ninguém a dicotomia do herói maldito e abençoado. Ao mesmo tempo, fez questão de prover um de seus amigos mais próximos de uma bela elegia.

Morre jovem o que os Deuses amam, é um preceito da sabedoria antiga. E por certo a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge, são os sinais notáveis desse amor divino. Não concedem os Deuses esses dons para que sejamos felizes, senão para que sejamos seus pares. Quem ama, ama só a igual, porque o faz igual com amá-lo. Como porém o homem não pode ser igual dos Deuses, pois o Destino os separou, não corre homem nem se alteia deus pelo amor divino: estagna só deus fingido doente da sua ficção. [...]

Mas para Sá-Carneiro, gênio não só da arte mas da inovação nela, juntou-se, à indiferença que circunda os gênios, o escárnio que persegue os inovadores, profetas, como Cassandra, de verdades que todos têm por mentira. *In qua scribebat, barbara terra fuit*. Mas, se a terra fora outra, não variara o destino. Hoje, mais que em outro tempo, qualquer privilégio é um castigo. Hoje, mais que nunca, se sofre a própria grandeza. [...] Decide supremo qualquer soldado bárbaro, que a guarda impôs imperador. Nada nasce de grande que não nasça maldito, nem cresce de nobre que se não define, crescendo. Se assim é, assim seja! Os Deuses o quiseram assim.⁵⁴

“Hoje, mais do que nunca, se sofre a própria grandeza”. Pessoa não poderia ter encontrado melhor expressão, principalmente em se tratando de Mário de Sá-Carneiro. Vejamos o poema “Aquele Outro”, um de seus últimos, escrito em fevereiro de 1916, cerca de dois meses antes que o suicídio viesse a colocar, cedo demais, termo à sua breve existência:

⁵⁴ PESSOA, Fernando. “Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)”. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. P. 11.

AQUELE OUTRO

O dúbio mascarado – o mentiroso
 Afinal, que passou na vida incógnito.
 O Rei-lua postiço, o falso atônito –
 Bem no fundo, o cobarde rigoroso.

Em vez de Pajem, bobo presunçoso.
 Sua Alma de neve, asco dum vômito –
 Seu ânimo, cantado como indômito,
 Um laçao invertido e pressuroso.

O sem nervos nem Ânasia – o papa-açorda,
 (Seu coração talvez movido a corda...)
 Apesar de seus berros ao Ideal.

O raimoso, o corrido, o desleal,
 O balofo arrotando Império astral:
 O mago sem condão – o Esfinge gorda...⁵⁵

Cada verso do poema nos mostra que o jovem poeta sofreu sua grandeza, ou sua acreditada inexistência, como poucos. Sua obsessão com o “Outro”, irá rondar-lhe praticamente toda a obra, assim como sua própria inabilidade de alcançar a unidade, ou estilhaçar-se de vez, como Fernando Pessoa.

A Morte de Sá-Carneiro, no ano seguinte ao lançamento de *Orpheu*, pouco tempo depois do cancelamento da revista, é um verdadeiro “canto do cisne”. Estrela cadente, de brilho forte demais para durar. Praticamente tudo já foi dito sobre Sá-Carneiro. Tinha, decerto, problemas que se lhe afiguravam intransponíveis. Entre eles, a falta de dinheiro para sustentar seu relacionamento com uma rapariga parisiense que conhecera pouco tempo antes, como menciona António Quadros:

É preciso [...] dinheiro, muito dinheiro, para manter em Paris uma ligação destas. Mário de Sá-Carneiro não o tem – e essa será a fonte dos desesperos que vão levá-lo ao suicídio. [...] Escreve: ‘E pensar que tudo seria tão fácil, tão fácil, tão sem perigo, se não fosse o eterno “dinheiro”...’ E acrescenta [...]: Então talvez não fosse tão belo porque não seria perigoso. E ainda: ‘Perdoe-me. É como se estivesse bêbado’.⁵⁶

⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. P. 130.

⁵⁶ QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*. Lisboa, Europa-América. 1989. P. 180.

Foi o primeiro mártir de *Orpheu*, morto aos vinte e seis anos, por sua própria mão, após ter encontrado sua Moira em Paris. Não seria o único mártir, talvez. A *via crucis* de Pessoa se estenderia por mais vinte anos de alcoolismo, durante os quais foram criadas uma das maiores obras poéticas de toda humanidade. Almada sobreviveu até uma idade venerável. Qual guardião de um tesouro valioso, porém letal, em 1935 já fazia as contas dos vivos e dos mortos, ao escrever um texto por ocasião dos vinte anos da revista, que então se comemoravam: mas, nas linhas a seguir, não era em tom de comemoração que Almada se expressava. Suas linhas, sem apelar para o melodrama, se assemelham a uma contagem de corpos. Não fria, propriamente. Mas resignada, com a inevitabilidade das coisas:

Mário de Sá-Carneiro suicidou-se em Paris ao peso de todas as suas razões pessoais. Guilherme de Santa-Rita, o espírito mais brilhante que conheci, alma veemente de iluminado traída por uma natureza ingrata que o acabou por fim antes quase de começar a sua vida. Pintor em essência mais do que de oficina, alguém seu íntimo cumpriu com sua última disposição de aniquilar as suas produções. Amadeu de Sousa-Cardoso, o pintor por excelência, o autêntico gênio do grupo, o exemplo mais formidável de artista português de hoje em qualquer parte do mundo, é levado em plena vida em meia dúzia de horas por uma epidemia, no instante mesmo em que o seu espírito exuberante produzia inúmeras das suas telas mais vigorosas. Vive ainda Fernando Pessoa na serenidade da sua imaginação literária, e sempre pronto para tudo o que seja elevado, superior, de *elite*, isto é, tudo o que não sejam actualidades forçadas e sem longo efeito perene.⁵⁷

Por ironia, Fernando Pessoa, citado entre os membros de *Orpheu* ainda vivos, morreria ainda naquele mesmo ano, vítima da cirrose. Almada soa como um sobrevivente de guerra, anos após a mesma, lembrando com saudade os membros de seu esquadrão tombados em combate.

Afora os destinos trágicos, incertezas e dores trazidas pela benção/maldição da genialidade, há que se perguntar qual o paralelo existente entre a mitologia antiga e este novo grupo “órfico”, que então apenas principiava. António Quadros talvez possa esclarecer-nos.

⁵⁷ NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. P. 812.

A iniciação órfica é um ensino da conduta moral. O homem lembra-se de ter sido Deus ou do que de divino nele resta (é a anamnese⁵⁸ platônica, herdada pela *saudade de Deus*, de Teixeira de Pascoaes ou por tantos dos versos dos *Passos da Cruz*, de Pessoa), e é por isso que é seu dever purificar-se, eliminar tudo quanto nele é titânico, cruel, maligno, para assim favorecer e exaltar o legado de Dioniso. Queda da unidade primordial, cisão e esforço final de reintegração no divino. [...]

O poeta órfico é um *telestai*, um *orpheotelestai*, que ensina os caminhos do retorno ao Deus pela iniciação, pela poesia e pela filosofia, é um homem grande e raro, singular entre os humanos, usando o exemplo e a força mágica da palavra e do verso para fazer mover a humanidade para o caminho certo. Acrescente-se que o orfismo grego foi um movimento predominantemente intelectual, expresso por hinos, em poesias, em obras intelectuais muito mais do que por um culto generalizado. Mesmo na Grécia, o orfismo foi seguido sobretudo por uma elite; teriam sido iniciados órficos Empédocles, Anaxágoras, Pitágoras e Platão. É órfica a alegoria da caverna, em que à alma titânica terrestre só é dado o conhecimento da *sombra*, não da *realidade autêntica*.

Os iniciados órficos são os grandes, os raros espíritos que, assumindo neste mundo a sua condição de exilados da realidade divina, de que decaíram por um mistério a que o mito já narrado veladamente alude, contudo esperam e preparam o regresso ao Uno, cindidos que se encontram em seu ser neste tempo e neste mundo da diversidade e da cisão.[...]

Será preciso acrescentar muito mais para evidenciar a relação óbvia do simbolismo decadentista de Camilo Pessanha e dos poetas do *Orpheu* modernista português com o antiqüíssimo orfismo grego?⁵⁹

Notemos como boa parte das aspirações e deveres do poeta órfico da antiguidade podem ser atribuídas à obra pessoana, principalmente no que concerne ao messianismo e à necessidade de “guiar” as massas populares. Fernando Pessoa sempre foi fascinado pela idéia de seres “assinalados”. Basta lembrarmos famosos conceitos bastante assíduos em sua obra, como “o encoberto”, ou “o poeta supra-camões” para reconhecermos quão verdadeira é a afirmação de António Quadros.

Bem propriamente, *Orpheu*, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...

Nossa pretensão é formar, em grupo ou idéia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em *Orpheu* o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos. [...]

E assim, esperançados seremos em ir a direito de alguns desejos de bom gosto e refinados propósitos em arte que isoladamente vivem para aí, certos que assinalamos como os primeiros que somos em nosso meio alguma coisa de louvável e tentamos por esta forma, já revelar um sinal de vida, esperando dos que

⁵⁸ Na filosofia platônica, a anamnese consiste no esforço progressivo pelo qual a consciência individual remonta, da experiência sensível, para o mundo das idéias.

⁵⁹ QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*. Lisboa, Europa-América. 1989. P. 134-135.

formam o público leitor de seleção, os esforços do seu contentamento e carinho para com a realização da obra literária de *Orpheu*.⁶⁰

“Bem propriamente, *Orpheu*, é um exílio de temperamentos de artes que a querem como a um segredo ou tormento”, explanou Luiz de Montalvôr na introdução do primeiro número da revista. Em poucas palavras, temos a arte descortinada como mister secreto ou de flagelo, capaz de suscitar a criação de uma confraria cujos “temperamentos” serão capazes de encará-la com o devido respeito.

Vejamos este pequeno, porém bastante significativo, trecho do poema *Partida*, de Mário de Sá-Carneiro⁶¹:

.....
Sei a Distância, compreendo o Ar;
Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
Diadema e timbre, elmo real e cruz...

.....
.....
O bando das quimeras longe assoma...
Que apoteose imensa pelos céus!
A cor já não é cor – é som e aroma!
Vêm-me saudades de ter sido Deus...

Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro – é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...

A arte leva ao “triunfo maior”. No entanto, tal vitória “custa muito caro”. A arte será segredo e dor? Um segredo doloroso, talvez. Estamos nos referindo à magia da criação. O mais doloroso dos segredos é a invenção de uma nova realidade, forjada através de palavras, sonhos, versos e almas. *Hybris* em estado de gestação, posto que os envolvidos certamente ultrapassariam os limites das convenções. Como nos diz Fátima Freitas Morna,

⁶⁰ MONTALVOR, Luís de. **In.:** PESSOA, Fernando *et alii*. *Orpheu I*. Lisboa, Ática, 1984. P. 12.

⁶¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. P. 56.

Orpheu é, assim, encarável como uma espécie de individualidade autônoma, uma personagem, uma entidade duplamente literária. Por um lado, o seu nome é já literatura (o mito grego do poeta cujo canto tinha poder sobre as forças da Natureza), símbolo adequado a um texto que se pretende de intervenção direta na configuração mental do país em que surge, ou melhor, um texto que se sente revolução; por outro lado, apresentando-se como *texto*, e mesmo mais, como *texto preocupado*, *Orpheu* evidencia, no jogo entre a manutenção da individualidade de cada um dos membros e a sua combinação no texto único em que todos acreditam, uma alta e rara consciência da complexidade que define o estatuto do que é literário.⁶²

“Duplamente literária”. A revista que deu nome à geração já nasce com o estigma com que lhe marcam seus próprios criadores. Os de *Orpheu* serão modernos *orpheotelestai*⁶³, citando mais uma vez António Quadros. Tinham o desejo de mudar a face do ambiente artístico em que se inseriam, e não mediriam esforços para tal. Como no antigo culto órfico, suas ferramentas seriam as artes. Poderíamos argumentar que a “mudança” (das artes, da sociedade, do homem, etc.) são aspirações de praticamente todos os grupos que se dizem *modernos*, tanto no panorama literário em ebulição do início do século passado, quanto em seus predecessores imediatos, ou seus herdeiros.

Marshall Berman, por exemplo, cita Haussman, construtor dos bulevares parisienses, Robert Moses, idealizador das rodovias de Nova York, Goethe, Karl Marx e Charles Baudelaire, entre outros, mostrando como tais pessoas partilharam e expressaram preocupações especificamente modernas, afirmando finalmente que

São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de auto-transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual “tudo o que é sólido desmancha no ar”.⁶⁴

⁶² MORNA, Fátima Freitas. “Apresentação Crítica” In: PESSOA, Fernando et alii. *A Poesia de Orpheu*. Lisboa, Editorial Comunicação, 1982. P. 13.

⁶³ Espécie de sacerdotes do culto de Orfeu, na Grécia antiga. Responsáveis por conduzir os homens e a sociedade à evolução. Uma de suas principais atribuições era libertar o homem de seu passado, conduzindo-o a uma nova vida, através da arte e da cultura.

⁶⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A Aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986. P. 11-12.

Se “tudo que é sólido desmancha no ar”, caberá aos artistas modernos descobrirem uma nova razão para prosseguirem com sua arte, da mesma forma que qualquer homem moderno: reconstruindo-se a cada dia, procurando novas razões para arcar com sua faina diária. Perante a tempestade, talvez seja melhor a flexibilidade do bambu a dobrar-se quase rente ao chão do que a força aparentemente irremovível do carvalho, que um vento forte o suficiente acaba por derrubar a despeito de suas vastas raízes.

Todo artista moderno, como já mencionamos, partilha da experiência de viver em um mundo em constante mudança. Como nos mostra Walter Benjamin, a respeito de Baudelaire, “mudar o mundo”, mesmo para alguém considerado tão “moderno” quanto o poeta de *As Flores do Mal*, pode ser um desejo que toma várias formas:

Interromper o curso do mundo – esse era o desejo mais profundo em Baudelaire. O desejo de Josué. Não tanto o profético, pois ele não pensava em retorno. Desse desejo nasciam sua violência, sua impaciência e sua ira; dele também nasciam as tentativas sempre renovadas de atingir o mundo no coração ou de fazê-lo dormir, cantando. É por causa desse desejo que, em suas obras, ele faz com que a morte esteja acompanhada de suas exortações.⁶⁵

Em um mundo onde a voragem caótica das transformações ameaça a tudo devorar, “fazer o mundo dormir” parece ser uma aspiração válida, embora desesperadamente impossível. Ser moderno, não significa necessariamente concordar com todas as novas trazidas pela modernidade. Ainda segundo Benjamin, a única novidade radical, para os homens de sua época, era sempre a mesma: a morte⁶⁶. Baudelaire era um apóstolo do *spleen*, está claro, calcado no tédio irreparável da burguesia decadente em decomposição.

Se a mudança e o desejo de mudança são inerentes ao ser moderno, além de condição *sine qua non* para o mister da arte moderna, segundo o próprio Charles Baudelaire, o que irá diferenciar *Orpheu* de outras iniciativas de (aparentemente) mesma cepa? Vamos recorrer mais uma vez a Fátima Freitas Morna, tentando nos aprofundar mais na questão.

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994. P. 160.

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* P. 161.

Orpheu define uma geração literária no sentido em que Robrt Escarpit a distingue da geração em sentido meramente demográfico: “Os escritores de uma mesma geração são os que, qualquer que seja a sua idade, se encontram a viver num mesmo *topos* histórico e aí mantêm relações sincrônicas”, sugerindo até a sua proximidade com o termo equipa. Ora não há dúvida de que os homens que se empenharam na aventura de *Orpheu*, para lá do fato de andarem todos entre os 20 e os 30 anos em 1915, se localizam num mesmo *topos* histórico, sobretudo tendo em conta que tal topografia é acima de tudo mental: são os homens desta geração que arcam com o apocalipse mais ou menos generalizado que foi a Grande Guerra, com o esboroamento do velho mundo romântico e positivista, com a confusa nova face do ser humano que as teorias de Freud por essa mesma época tentavam configurar. Um mundo em que o “lepidópero burguês”, como eles o vão designar, se não perde o poder, deixa pelo menos de ter sentido. E não esqueçamos que esta geração trabalha num país que vive ainda calmamente em pleno Oitocentos, apesar do sobressalto da República em 1910. Daí que, como Pessoa-Campos afirma, haja “apenas duas coisas interessantes em Portugal – a paisagem e o *Orpheu* [...] Por vezes estraga a paisagem pondo-lhe lá portugueses. Mas não pode estragar o *Orpheu* porque esse é à prova de Portugal.”⁶⁷

Em primeiro lugar, cabe a seguinte colocação: Ao afirmar que “os portugueses atrapalham a paisagem”, ou que “Orpheu é à prova de Portugal”, Fernando Pessoa não demonstra antinacionalismo. Na verdade, ele mostra exatamente o contrário. O Portugal contra o qual Fernando Pessoa se revolta é um país acanhado, que “se esqueceu do que é ser europeu”. Pessoa se indigna contra um Portugal atrasado cultural e tecnologicamente, muito distante da grandeza que um dia teve e, segundo Pessoa, um dia voltaria a ter. Em relação aos portugueses, dá-se o mesmo: os portugueses de seu tempo, inertes mesmo ao ver sua pátria em tal estado de apatia, sem forças ou vontade nem mesmo para tentarem abarcar ou entender novas formas de manifestação artística, não merecem o seu respeito. São esses portugueses que “estragam a paisagem”.

O acolhimento feito à validade da sua literatura foi o que inevitavelmente tinha que ser. Esse público, familiar numa tranquilizadora visão estética, educado na persistência numa fácil arte de repetição e habilidade, consumidor dum determinado tipo de temas e formas, repeliu por instintiva defesa o que nele lhe quebrava a linha média da sua pauta de entendimento e exigia um imediato esforço progressivo. *Orpheu*, para além do voluntário ar de blague e mistificação, em relação ao meio português, possuía o suficiente de inesperado e de autêntico, projectado no futuro, para irritar a consciência burguesa que desafiava. E em 1915, *Orpheu* é uma soberba piada, um logro medíocre, uma desonesta tentativa de notoriedade, uma destrambelhada aberração de neuróticos sem talento [...].⁶⁸

⁶⁷ MORNA, Fátima Freitas. *Op. Cit.* P. 17.

⁶⁸ GALHOZ, Maria Aliete Dore. “O Momento Poético do Orpheu” In: *Orpheu 1*. Lisboa, Ática, 1984. P. XIX.

Em segundo lugar: quanto ao conceito de *Orpheu* como geração literária, podemos afirmar o seguinte: Os de *Orpheu* são uma geração literária “apenas” na medida que os seus membros partilharam de experiências parecidas. Viveram o mesmo tempo, vinham de classes sociais parecidas. Tinham aspirações em conjunto. Eram homens modernos. Talvez isso não pareça dizer muito, e até pareça óbvio, mas na verdade trata-se de um fato notável: a geração de *Orpheu* conseguiu ser moderna não na França, Inglaterra ou Estados Unidos, mas no pequeno Portugal do início do século XX, onde ser moderno não era apenas incomum, mas uma verdadeira anomalia. Basta apenas perceber as virulências das reações contemporâneas ao aparecimento da revista para concordar.

[...] um semanário, *O Século Cômico*, aliás com graça, dizia no seu número de 8 de Abril: “Não podemos hoje dar, com o desenvolvimento que desejávamos, notícia do aparecimento da publicação trimestral *O Orpheu*, cujo primeiro número temos à vista. Fica para o próximo número, se alguns dos nossos redatores encarregados das críticas literárias conseguirem ler o folheto até ao fim sem precalço de maior. Quatro dos nossos companheiros de trabalho, ao tenterem a empresa, recolheram ao hospital com terríveis indícios de alienação; dois outros faleceram de apoplexia fulminante às primeiras linhas; mais três tiveram tal destempero intestinal que de momento a momento correm a despejar-se. Veremos se algum insiste e é capaz de arcar com a tarefa. Também, se der tão grande prova de resistência, bem se pode dizer que comete maior prova do que se atravessasse os Dardanelos! [...] Façamos a vontade àqueles bons rapazes do *Orpheu*. O que eles querem é tornar-se conhecidos; em vez de virem nus para o meio da rua a dar cambalhotas, lançam ao papel várias maluquices e esperam, a esfregar as mãos, que o burguês escandalizado os descomponha.”⁶⁹

Este é apenas um pequeno exemplo das reações ao primeiro número de *Orpheu*. Reações como essa não foram pontuais, mas a norma. Definitivamente, a grande maioria da imprensa e da sociedade portuguesa não compreendeu aquela nova poesia. Não é de se estranhar, talvez. Os poemas de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e dos demais *neo-orpheotelestai* certamente não eram parecidos com o que costumeiramente se via no panorama artístico português de então. Devem ter parecido loucura e algaravia, como os próprios testemunhos da época

⁶⁹ QUADROS, António. *Op. Cit.* P. 124.

nos mostram. Vejamos mais um exemplo: este, viria a ser futuramente uma das causas do famoso *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros.

O jornal *A Capital*, a 30 de Março de 1915, publicava um artigo intitulado “Literatura de manicômio”, com um primeiro subtítulo: “Os poetas do *Orpheu* foram já cientificamente estudados por Júlio Dantas, há 15 anos; ao ocupar-se dos “artistas” de Rilhafoles”; e ainda com um segundo subtítulo: “Casos de paranóia – Tem a palavra o Sr. Júlio de Matos”. O autor do artigo aplicava aos jovens poetas as palavras que Dantas escrevera num trabalho intitulado “Pintores e Poetas de Rilhafoles: na idiotia intelectual, na imbecilidade, a incoerência vem pela reunião ou pela incrustação de vocábulos ou frases segundo um critério de maior riqueza crônica ou musical, ordinariamente colhidos na obra alheia, sucedendo-se num ritmo untuoso e embalador, e onde nem por milagre se enxerga a sombra de uma idéia.”

E acrescentava: “O que se conclui da leitura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicômios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles...”⁷⁰

No capítulo 1 desta tese já fizemos comentários suficientes sobre tal tipo de reação. Mostramos inclusive um pequeno texto de Almada Negreiros, estranhando que um texto escrito por simples loucos despertasse tanto alvoroço e indignação por parte dos lisboetas de bom-senso. Vejamos agora a invectiva de Júlio Dantas que lhe granjeou, definitivamente, o laurel de “alvo” dos jovens de *Orpheu*.

Alguns rapazes, com muita mocidade e muito bom humor, publicaram, há dias, uma revista literária em Lisboa. Essa revista tinha apenas de notável a extravagância e a incoerência de algumas, senão de todas as suas composições. Como a recebeu a imprensa diária? Com o silêncio que merecia? Com as duas linhas indulgentes e discretas que é de uso consagrar às singularidades literárias de todos os moços? Não. A imprensa recebeu essa revista com artigos de duas colunas – na primeira página. (...) Eu bem sei que o reclame a certas obras é às vezes feito à custa da veemente suspeita de alienação mental que pesa sobre os seus autores. (...) É justo confessar que os loucos não são precisamente os poetas, mais ou menos extravagantes, que querem ser lidos, discutidos e comprados; quem não tem juízo é quem os lê, quem os discute e quem os compra.⁷¹

⁷⁰ QUADROS, António. *Op. Cit.* P. 123-124.

⁷¹ DANTAS, Júlio. *Apud* VIEIRA, Joaquim. *Portugal Século XX – Crónica em Imagens – 1910 – 1920*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1999. P. 109.

A crítica feita por Júlio Dantas tem o aspecto de uma simples falta de entendimento própria de um escritor convencional em relação às novidades trazidas por *Orpheu*, que deviam parecer-lhe, em verdade, uma grande coleção de loucuras. É notório, porém, que boa parte da crítica enfrentada pelos de *Orpheu* tinha suas raízes nas duras e freqüentes lutas políticas que assolavam o país desde o malfadado *Ultimatum* ocorrido em 1890. Essas crises apenas recrudesceram, com a proclamação da república, em 1910.

Para que a sua folha biográfica seja completa nem sequer lhe faltam, a *Orpheu*, os fatais incidentezinhos políticos, naqueles tempos de apaixonada, e um pouco cega, busca de ajustamento a uma República, jovem de cinco anos incompletos. [...] Mas, precisamente, acontece o primeiro incidente onde entra *Orpheu*! Fernando Pessoa, numa rubrica em *O Jornal*, intitulada “Crônica da vida que passa”, com uma inocência impertinente, faz espírito sobre a associação monárquica que compara à também recente dos chauffeurs de Lisboa. A sua ironia humorística provocou a reação, formalmente exposta, da dita associação de chauffeurs e duas pressurosas notas da redação de *O Jornal*, apoiando esse protesto. As conseqüências parece que não tiveram o dramatismo que depois lhes foi atribuído. Fernando Pessoa deixa de colaborar em *O Jornal* e o grupo de *Orpheu* mantém-se a seu lado, embora salientando que é puramente solidariedade artística.⁷²

A queda da monarquia em 1910 coincidiu com o início da transformação cultural de um Portugal que pouco a pouco se desembaraçava da meada na qual se encontrava enredado no século XIX.: subdesenvolvimento econômico, atraso cultural em relação às principais potências européias, abalo da consciência patriótica nacional devido ao *Ultimatum*, etc. A proclamação da república, claramente, é o acontecimento de maior destaque, ocupando corações e mentes de toda a população da época:

Portugal inaugura a segunda década do século XX com uma revolução, novo regime e, em breve, nova constituição. É a hora do fervor republicano, da crença coletiva na radiosa aurora prometida pelo pessoal político que toma o lugar antes ocupado pelos dirigentes dos tempos monárquicos. Nestes momentos de exaltação, ninguém lamenta uma monarquia caída por exaustão, à qual só se apontam defeitos, o maior dos quais a longevidade. Os amanhãs que cantam estão ao virar da esquina, vem aí a redenção da pátria, como se fosse tão fácil cumpri-la como desenhá-la na omnipresente e repetitiva iconografia republicana, feita de

⁷² GALHOZ, Maria Aliete Dore. “O Momento Poético do Orpheu” In: *Orpheu 1*. Lisboa, Ática, 1984. P. XX-XXI.

esperançosos alvares, damas de fecundos peitos, barretes frígios, bustos de heróis e símbolos do progresso, da prosperidade e da paz.⁷³

Foi nesse ambiente, fertilizado pela ebulição republicana, que a mudança nas artes iniciaria, propriamente em março de 1911 com a exibição em Lisboa de 130 óleos e caricaturas de oito jovens pintores (sete portugueses e um brasileiro), na época estudantes em Paris. A exposição de Manuel Bentes, Eduardo Viana, Emérico Nunes, Alberto Cardoso, Francisco Smith, Domingos Rebelo, Francisco Álvares Cabral e do brasileiro R. Colin foi a primeira tentativa no século XX de livrar Portugal do naturalismo *démodé*⁷⁴.

No ano seguinte, em maio de 1912, inaugurou-se na capital portuguesa a Primeira Exposição dos Humoristas Portugueses, a mesma que reuniu desenhistas de larga experiência e jovens audazes e imaginativos. Contrariamente à Exposição Livre, esta primeira mostra de caricaturistas foi bem acolhida. A importância a ela conferida foi tal que a crítica nacional chegou a se perguntar se poderia confiar a estes jovens a esperança de um renascimento na arte de Portugal. Um ano mais tarde, celebrou-se o II Salão, que renovou o sucesso do primeiro. Nesse mesmo ano, 1913, José Almada Negreiros apresentou a sua primeira exposição individual e Fernando Pessoa escreveu sobre ele na revista *Águia*, ressaltando o polimorfismo e a versatilidade de sua arte; este foi o primeiro encontro de dois pilares da vanguarda portuguesa⁷⁵.

É importante fazer referência às artes plásticas porque o grupo que germinava em torno da revista *Orpheu* não era de maneira nenhuma alheio ao decorrer dos acontecimentos neste campo. Artistas plásticos e literatos se encontravam a par das obras de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Tommaso Marinetti e das descobertas de figuras como Pablo Picasso, Juan Gris e Marcel Duchamp⁷⁶. Assim, constatamos que até 1915 há dois grupos em estreita convivência: um, eminentemente literário, e outro eminentemente plástico.

⁷³ VIEIRA, Joaquim. *Portugal Século XX – Crônica em Imagens – 1910 – 1920*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1999. P. 23.

⁷⁴ FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso: O Português À Força & Almada Negreiros: O Português Sem Mestre*. Lisboa, Bertrand. [s.d.].

⁷⁵ FRANÇA, José Augusto. *Op. Cit.*

⁷⁶ FRANÇA, José Augusto. *Op. Cit.*

Nesta época, nos meios vanguardistas portugueses, as artes literárias começavam a "se plasticizar", tanto que algumas manifestações visuais iam perdendo seu caráter imitativo e assumindo o mundo externo como signo.

A musicalidade do verso, qualidade até então (e sobretudo na literatura simbolista) altamente apreciada, passa a coexistir com a capacidade plástica. Este encontro se efetiva numa cabal convivência no seio da revista sensacionista a tal ponto intensa, que José Almada Negreiros diz que *Orpheu*, mais que o início de uma etapa no desenvolvimento das letras, foi "a conseqüência do encontro das letras com a pintura"⁷⁷.

Mas é preciso dizer que não foram somente artistas plásticos como os participantes da "Exposição Livre" os que partiram para Paris. Desde o século anterior, existia uma "tradição", por assim dizer, de escritores que emigravam temporariamente para a França: basta nomear Antero de Quental e Eça de Queirós, figuras fundamentais na geração portuguesa de 1870. Entre os escritores emigrados no princípio do século XX, temos, por exemplo, o poeta Mário de Sá-Carneiro que, radicado em Paris sob pretexto de estudar leis na Sorbonne, manteve seu amigo Fernando Pessoa a par de toda novidade que surgia.

No entanto, o fato fundamental para a formação da cultura lusitana de vanguarda foi o regresso maciço a Portugal de todos os intelectuais emigrados, em conseqüência da Primeira Guerra Mundial⁷⁸. Tal regresso teve como conseqüência o transporte de uma enorme bagagem de idéias novas. Entre elas, se destacavam as relativas ao cubismo e ao futurismo. Deste legado, cabe mencionar a contribuição do controvertido Santa Rita Pintor, investido oficialmente por Marinetti (segundo o próprio Santa-Rita) como o apóstolo da doutrina futurista em Portugal, assim como o excelente desempenho de Amadeo de Sousa Cardoso na técnica cubista⁷⁹.

⁷⁷ NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. P. 812.

⁷⁸ ORDOÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa, Um Místico sem Fé*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994

⁷⁹ FRANÇA, José Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso: O Português À Força & Almada Negreiros: O Português Sem Mestre*. Lisboa, Bertrand. [s.d.].

Não é de se estranhar, pois, que o sensacionismo perseguisse a síntese de todas as influências, as quais são, nas palavras de Pessoa, "Simbolismo Francês, Transcendentalismo Panteísta Português e a miríade de coisas contraditórias e sem sentido das quais o futurismo, cubismo e similares são expressões"⁸⁰, ou seja, a vanguarda.

Embora seja certo que a vanguarda europeia é fator importante na gênese da vanguarda portuguesa e, por conseguinte, para a compreensão da obra de Fernando Pessoa, igualmente relevante é o desenvolvimento da recente tradição literária portuguesa, isso que Pessoa curiosamente chama de "panteísmo transcendentalista português". A esse respeito, permitamo-nos uma brevíssima digressão histórica, através das palavras de Andrés Ordoñez⁸¹

O *ultimatum* que a Inglaterra dá a Portugal em 1890, intimando-o a abandonar seu projeto de substituir o Brasil, independente desde 1822, por uma franja colonial africana que abrangeria de Angola a Moçambique, produziu, unida a outros fatores, a queda da monarquia portuguesa em 1910. Para a geração de intelectuais de 1890 a humilhação a que seu país foi submetido favoreceu a formação de um intrincado complexo ideológico no qual se debatiam, por um lado, uma corrente agnóstica e mecanicista fundada no positivismo de Comte e o evolucionismo de Spencer. Esta vertente tinha como corolário estético o naturalismo, o mesmo que girava mais ou menos em torno da concepção de Taine que reduz o ser humano à tríplice determinação automática de meio, herança (raça) e momento histórico. Por outro lado, em oposição à primeira, temos o conjunto de doutrinas idealistas contrárias, ao menos superficialmente, a todo tipo de otimismo racionalista, onde se destacavam Schopenhauer e Nietzsche. Esta mescla ideológica — junto com o nacionalismo herdado do romantismo, corrente comparativamente recente, já que em Portugal se dá quase um século depois de, por exemplo, na Inglaterra —, ocasionou a formação da sustentação anímica que se manifestou nos produtos literários desta geração.

A digressão histórica se faz necessária para demonstrar brevemente a situação portuguesa nas primeiras décadas do século XX, evidenciando assim, a situação contra a qual se insurgiam (artisticamente) os fundadores de *Orpheu*, por não aceita-la.

⁸⁰ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.

Alguns grupos de expressão bastante populares e influentes no cenário artístico lusitano produziam um tipo de literatura ainda tradicionalista exaltando os feitos do passado da nação, na mesma época em que o movimento modernista português já ensaiava seus passos. Pode-se imaginar o quanto tal se distanciava dos ideais modernistas (tanto os ideais modernistas tradicionais quanto os ideais altamente particulares do grupo de “Orpheu”). A polêmica criada entre os dois grupos, entre outros fatores, ajudaria a emprestar uma boa parcela de notoriedade ao lançamento da revista *Orpheu* pelos “modernos”, em 1915.

Após o ímpeto crítico e reformador da “Geração de 70” e do trauma provocado pelo *Ultimatum*, o país reagiu dando gênese a uma forte onda de misticismo nacionalista, como se tentasse curar os malefícios a partir do escapismo ou, de forma similar ao doente psiquiátrico que sofreu um trauma profundo, se absorvesse em seu próprio interior, completamente fixado em si próprio.

O mais conhecido de tais grupos passadistas, curiosamente, não era composto de uma “velha guarda” cultuando valores de antanho, perdidos em um mundo e tempo que não mais conseguiam divisar como seus. Falamos aqui da chamada “Renascença Portuguesa”, de Teixeira de Pascoais e da revista *Águia*⁸². Aqueles que idealizaram o movimento, surgido na esteira da proclamação da nascente república, eram em boa parte jovens e idealistas, que reconheciam e não aceitavam as águas turvas pelas quais passava o destino da nação, no início do século passado.

A facção que mais celebrizou a “Renascença Portuguesa” buscou seu caminho, entretanto, não em uma “reconstrução” ou “reestruturação”, mas no mergulho em um discurso nacionalista cuja forma, não raro, beirava o então cinquentenário Romantismo.

⁸¹ ORDOÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa, Um Místico sem Fé*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994. p. 32

⁸² FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa, Horizonte, 1993.

“...a República suscitou [...] um movimento intelectual e moral traduzido pela criação do grupo da “Renascença Portuguesa”. O novo regime devia significar um renascimento de valores e o programa deste grupo constituído por poetas, professores, jornalistas, médicos e militares, situados fora do circuito mesquinho dos partidos políticos, tentava dar corpo a desejos assaz vagos. No entanto, constatou-se imediatamente que, em matéria de valores, o grupo se dividia em dois: os “poetas” ao Norte, no Porto, segundo a tradição romântica do meio do século XIX, e os “homens práticos” ao Sul... Dois programas aparecem assim, um deles apelando para valores nacionais, se não nacionalistas, e mesmo “lusitanistas”, o outro voltado para o progresso das idéias modernas – porque, afirmava-se, “não se resolvem problemas novos com uma mentalidade antiga”. Era a linha de 1870. Ora o órgão do grupo, a revista *Águia*, seria publicada no Porto e teria como diretor o jovem poeta Teixeira de Pascoais. Este impôs o ponto de vista nacionalista que tinha e continuará a ter nele o intérprete mais válido. “Provinciano macambúzio, com taras agoirentas de mocho que canta melancolias remotas quando a sombra o embebeda”, para o qual “as cidades lembram chagas roendo a verde epiderme da terra”, o seu próprio programa, fazendo da “saudade” de Garrett e de Nobre o símbolo da renascença da “nossa Raça” – “luz celeste” que iluminava, “sentimento-idéia”, “estigma divino” – demonstrará uma posição idealista e romântica que não deixará de ser traduzida por imagens fortemente reveladores, ao longo dos números da revista. O vocabulário ultra-romântico é retomado aí – com “noites espectrais”, “fantasmas de luar”, “lívios outonos”, “castelos, no alto que coroam”, “crepúsculos de mágoa”, “misticismos de poente”, “sangue de Inês”, assinado por alguns dos nomes mais significativos da nova geração. António Carneiro, pintando a imagem de Camões (sinal bem romântico!) e procurando o “sonho” e a “síntese” através duma lembrança por demais visível de Carrière, era o diretor artístico da revista. O seu mestre Soares dos Reis fornecerá, aliás, a Pascoais a imagem emblemática da “saudade”, na figura do seu *Desterrado, de 1872-1874*.

O grupo lisboeta, animado por intenções progressistas, não reagia a toda esta vaga de sombrio idealismo – por preguiça, por negligência, por esta espécie de fatalismo que tinha denunciado no seu próprio manifesto...”⁸³

A “Renascença” foi, possivelmente, fruto da vertente lírica e saudosista que se entranhou tão profundamente no imaginário artístico português que, para Henrique Lopes de Mendonça⁸⁴, fazia parte indissolúvel de sua natureza (“Somos românticos até a medula”). A trilha seguida pelo grupo da “Renascença Portuguesa” que, segundo Gomes Leal, era a da “Obscuridade”, não encontraria, porém, unanimidade nem mesmo em suas próprias fileiras. Apesar disso, os mesmos grupos cuja inação permitiu que essa trilha se tornasse a principal, não fizeram muito para mudá-la a partir do interior da “Renascença Portuguesa”.

⁸³ FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa, Horizonte, 1993. P. 562

⁸⁴ O autor do hino da jovem República.

No próprio seio da “Renascença Portuguesa” germinava uma reação ideológica, porque os seus valores, definidos num domínio nacionalista mítico, polarizavam posições dispersas, num largo leque, desde os neomonárquicos até aos futuristas, que iriam em breve revelar-se. O passado (não é verdade que, para Pascoais, a “saudade” era “a esperança no passado”?) e o futuro lançavam uma ponte sobre o presente continuamente desacreditado. Provavelmente com razão – mas Júlio de Matos assinalou bem que uma das palavras mais empregadas na língua portuguesa era nessa altura “amanhã”, porque se adiava sempre o que não havia força para fazer no próprio dia...

Talvez que uma frase de Pascoais lance alguma luz sobre esta relação passado-futuro: “Saudade [...] estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização lusitanas.” Mas pertencia ele também ao clã desta “gente que se embebedava com palavras”...⁸⁵

Como se sabe, mesmo Fernando Pessoa participou das experiências da “Renascença Portuguesa”, embora por pouco tempo. Sua proclamação do “super-Portugal de amanhã” e o anúncio da vinda do “Supra-Camões” chegaram a ser citados por Adolfo Coelho como exemplo da megalomania do grupo.

Indubitavelmente, as questões abordadas por Fernando Pessoa seriam complexas demais para serem contidas pelo Saudosismo. Ele não tardaria a demonstrá-lo, trilhando caminhos inóspitos e inexplorados até então:

Fernando Pessoa, que, em 1912, no seio da “Renascença”, tinha anunciado a aparição lógica dum “super-Camões”, poeta capaz de traduzir as virtudes da raça portuguesa regenerada, teve consciência de que o “saudosismo” não podia garantir esta criação mítica. Abandonou portanto “a esperança no passado” de Pascoais e lançou-se na aventura futurista – ainda que mais tarde voltasse a uma mensagem sebastianista. [Não podemos todavia ignorar que esta mensagem era atravessada por uma impiedosa corrente irônica que a contradizia, num movimento de crítica interna do Romantismo que dá sentido maior à obra do poeta]. No entanto, em 1917, negando sempre ser futurista como outrora Garrett negara ser romântico..., Pessoa traduzirá, num “Ultimato aos mandões da Europa”, com abundância de invectivas, uma posição extremista que os seus antigos amigos iriam reprovar. Desenvolvia aí algumas idéias originais resumidas na dos “homens completos”, em oposição à idéia romântica tradicional do indivíduo. Para ele o “homem completo” era o Ditador, o Artista cuja obra seria a síntese-adição de muitos outros – e ele mesmo se via assim. Em política, proclamava portanto uma monarquia científica e espontânea, tendo à cabeça um “Rei Média”; em arte, previa a aparição de dois poetas ou superpoetas possuindo cada um quinze ou vinte personalidades. (Será ele o único a desempenhar este papel, pondo-se a si próprio em cena...) Reclamava a integração da filosofia na arte e na ciência e o desaparecimento de todas as formas de sentimento religioso, que não poderia, de modo algum, representar uma “Média”.

Combatendo o humanitarismo revolucionário que a República representava, no prosseguimento dos esquemas mentais de 89, Pessoa [para quem Comte fora sempre vítima duma “alienação mental” e a leitura dum volume de Teófilo representava

⁸⁵ FRANÇA, José Augusto. *Op. Cit.* P. 563

um esforço sobre-humano...] não deixava de mergulhar em pleno Romantismo, no quadro da ruptura “progressista” do futurismo internacional com os seus sonhos duma “humanidade de engenheiros”.

Preconizando a força (e já não a beleza) como motor e fim da arte, nos seus *Apontamentos para Uma Estética não Aristotélica*, Pessoa insistia neste romantismo protético, que era também o do seu amigo Almada Negreiros, desenhador, poeta, “Narciso do Egipto, poeta futurista e Tudo”... Este escreveu e declamou um *Ultimato Futurista as Gerações Portuguesas do Século XX* em 1917, depois de ter escrito o poema *Cena de Ódio*. Era preciso “criar a pátria portuguesa do século XX”, porque Portugal estava adormecido desde Camões... Era preciso pôr fim ao “sentimentalismo saudosista e regressivo” e ao sebastianismo. Era preciso, em suma, “aprender o ódio”!⁸⁶

Se Almada Negreiros reclamava uma “Pátria inteiramente portuguesa” em 1917, ao mesmo tempo tomava o partido da “cidade” contra “as serras”. Afinal, ao proclamar “nós somos de Paris”, como se investisse a si próprio e àqueles cujas idéias eram similares às suas de uma espécie de “título de nobreza”, reclamava para si uma qualidade essencial de ser “da cidade”, em oposição ao ruralismo e, sobretudo, de “ser” europeu sem precisar para tanto deixar de ser um legítimo português.

Da “Saudade” ao “Ódio” era necessário um grande salto. Pessoa e Almada foram alguns dos poucos com coragem suficiente para intentá-lo. Ou mesmo para perceber a necessidade do ato. No ódio de Almada estava a semente da ação, oposta a inação que emanava do Saudosismo. Nesse campo semântico, Júlio Dantas será uma verdadeira Bastilha, contra a qual Almada se atirará munido de paus, pedras e arcabuzes verbais em seu “Manifesto Anti-Dantas”:

“Não é preciso disfarçar-se para se ser salteador, basta escrever como o Dantas! Basta não obter escrúpulos nem morais, nem artísticos, nem humanos! Basta andar com as modas, com as políticas e com as opiniões! Basta usar o tal sorrisinho, basta ser muito delicado, e usar coco e olhos meigos! Basta ser Judas! Basta ser Dantas!

Morra o Dantas, morra! Pim!”⁸⁷

⁸⁶ FRANÇA, José Augusto. *Op. Cit.* P. 564

⁸⁷ NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. P. 642.

Pessoa, assim como Almada, atacará o regionalismo e o nacionalismo tradicionais, por abarcarem as coisas de um ponto de vista míope. Em suas próprias palavras, “Ser português no sentido decente da palavra, é ser europeu sem a má-criação de nacionalidade.”⁸⁸ Ou

O meu quintal em Lisboa está ao mesmo tempo em Lisboa, em Portugal e na Europa. O bom regionalismo é amá-lo por ele estar na Europa. Mas quando chego a este regionalismo, sou já português, e já não penso no meu quintal⁸⁹.

Não se trata da negação da pátria, mas da necessidade de se reconhecer cidadão da grande Europa, do mesmo modo que Portugal precisava reconhecer-se como parte dela. A parte de um todo que desconhece o conjunto no qual está contida corre o sério risco de perder a noção das verdadeiras perspectivas, passando a viver em uma enganosa ilusão de pessimismo e auto-suficiência. Desta forma, o “título de nobreza” que Almada Negreiros se atribui ganha novas dimensões, tornando-se uma forma de afirmar sua identidade, demonstrando perceber que apreciar os valores e conhecimentos do mundo de forma alguma os desabonava enquanto portugueses. Nem todos aqueles que não partilhavam das idéias dos Saudosistas, entretanto, pensavam desta forma:

A entrada em cena dos Integralistas, em 1913, oferece uma saída ao “saudosismo” de Pascoais, cujo “psitacismo” eles denunciavam então. Defensores da Raça (e não deixavam de render homenagem a Teófilo contra Oliveira Martins), da Idade Média, do sebastianismo (que, aliás, era acolhido na *Águia*), lançados na busca duma “verdade portuguesa”, estes jovens monárquicos, leitores de Maurras, eram sem dúvida românticos – mas revoltavam-se contra o liberalismo de Herculano (consideravam como essencial o “milagre de Ourique”) e de Garrett. Mesmo se a sua propaganda dum regresso à terra (que vinha de Nobre e do neogarrettismo) escondia interesses de grandes proprietários rurais que a indústria e o capital (judeu por definição...) exasperavam. Os fantasmas de Pereira da Cunha e de João de Lemos, bardos medievais d’o *Trovador*, apareciam junto deles, mais uma vez – tal como a sombra de Gomes de Amorim, o “poeta-operário” (se não a de Mendes Leal), marchava a par de António José...

Para os Integralistas, como para Pascoais, o espírito estrangeiro era o Mal – e eles atacavam sobretudo os “estrangeiros do interior”. Em 1865, teriam estado, sem dúvida, ao lado de Castilho contra Antero, e, em 1871, ao lado de Ávila contra os conferencistas do Casino.⁹⁰

⁸⁸ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.P. 331.

⁸⁹ PESSOA, Fernando. *Op. Cit.* P. 331.

⁹⁰ FRANÇA, José Augusto. *Op. Cit.* P. 563

Apesar de participar de várias polêmicas, como já citamos, *Orpheu*, nas próprias palavras de Almada Negreiros, também já vistas, não era um órgão político, nem era essa a sua maior preocupação. Assim, passando ao largo das turbulências políticas e oferecendo um vento novo, porém estranho, ao panorama artístico português, os de *Orpheu* estavam prestes, sim, a começar sua grande revolução. Muito mais insidiosa e duradoura do que meros golpes de estado ou disputas partidárias, suas ações plantariam sementes que frutificariam, sem exagero algum, por décadas a fio.

As pessoas estão cada vez mais avisadas, dão-se conta de tudo, menos da época em que vivem. Estamos no século XX, na época que não morre. Quando não se vê senão a moda, já é alguma coisa. A moda é o assomar da característica. É característica que faz a moda. A característica do nosso século é a da época que não morre. Ao evocar o advento do *Orpheu* vê-se o que nele escandalizou ser o epocal. Escandalizou apenas o ser doutra maneira que a habitual. Mas a atitude humana que esta “outra maneira” implicava, escapava clamorosamente ao escândalo. Diziam “escândalo” estoutra maneira, quando o escandaloso dormia há muito repimpado num habitual estagnado.

Há dois escândalos: o premeditado, forçoso, decidido, à Cristo, e outro estagnado, cadente, abismal. O que varre vendilhões de Templo, e o dos vendilhões no Templo.

Evocar o advento do *Orpheu* é escrever o nosso romance histórico actual com as personagens autênticas e sem ficção possível.

Fernando Pessoa vindo da *Águia* e a seguir criador do “paúlismo”, (*Palludes*, André Gide) antes do *Orpheu*. A sua nomeada hoje é universal. A sua incomparável genialidade é remanescente do momento inicial do *Orpheu*, quando ensaia nos heterônimos a sua única saída para a modernidade.⁹¹

Iniciamos este capítulo com uma pequena visão do mito de *Orpheu*, culminando com sua morte e sua conseqüente ascensão como patrono das artes. Em seguida, examinamos brevemente os panoramas histórico, político e cultural portugueses do início do século XX, além das reações extremadas que buscavam vitimar a nova publicação já no nascedouro. Terminamos com a citação de Almada: “A característica do nosso século é a da época que não morre”. Forjado à pena, tinta, sangue e vontade no século XX, *Orpheu*, assim como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e todos os outros que constituíram o movimento, continuam cada vez mais vivos. Da tumba do *Orpheu*

⁹¹ NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. P. 1085-1086.

mítico podia-se ouvir a lira. Das páginas do *Orpheu* moderno, ainda se podem ler as aspirações de uma geração cujos altos ideais se mostraram importantíssimos para a literatura lusófona.

A eternidade é o lugar de encontro de todos os *orpheotelestai*. Novos, antigos ou ainda futuros, sua missão de desenvolvimento cultural jamais estará terminada. Hoje isto talvez seja mais verdade do que nunca. Afinal, parafraseando mais uma vez Almada de Negreiros, estamos na “época que não morre”.