



## ORPHEU E A RENOVAÇÃO IDENTITÁRIA

Dionísio VILA MAIOR<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este texto pretende refletir sobre os valores e as atitudes estético-literárias e ideológico-literárias que, em Portugal, demarcam vertebralmente este movimento. Nesse sentido se procurará refletir sobre a “aventura modernista” dos jovens modernistas (Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos, Santa-Rita Pintor, entre outros), “aventura” essa corporizada quer na revista de 1915, como nos diversos manifestos literários que então foram aparecendo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo português. Geração de Orpheu. Manifestos.

### ORPHEU AND THE IDENTITY RENEWAL

**ABSTRACT:** This text intends to reflect on the literary, aesthetic and ideological values and attitudes that axially characterized Portuguese Modernism. In this sense, an attempt will be made to reflect on the “modernist adventure” of young modernists (Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos, Santa-Rita Pintor, among others), “adventure” that is embodied in the magazine 1915, as in the various literary manifestos that then appeared.

**KEYWORDS:** Portuguese Modernism. Orpheu Generation. Manifestos.

### INTRODUÇÃO

Falar em Geração de Orpheu significa, antes de tudo, não esquecer a literatura que a precede com a qual os modernistas mantêm uma relação (ainda) muito forte. Mas significa de igual modo não esquecer que os valores e as atitudes estético-literárias essenciais que demarcam este movimento literário, nem tampouco o texto manifestatário.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Portuguesa, pela Universidade Aberta de Coimbra. Docente Associado com Agregação da Universidade Aberta de Coimbra. Endereço eletrônico: <dionisio.maior@uab.pt>.

## DESENVOLVIMENTO

Ora, naquele que é considerado como um dos mais importantes textos dedicados ao estudo da Geração de Orpheu, intitulado “Orpheu ou a poesia como realidade” (texto esse publicado em 1955, em *Tetracórnia. Antologia de Inéditos de Autores Portugueses Contemporâneos*, com organização de José Augusto-França, e compilado, em 1974, em *Tempo e Poesia*)<sup>2</sup>, Eduardo Lourenço escreve as seguintes palavras: “No coro dos imortais, Orfeu é apenas um semideus. Os jovens de 1915, porém, invocaram-no como Deus da Poesia, ou, mais gravemente, viram nele a poesia como deus. Talvez mesmo como Deus”; pouco depois, continua, referindo-se às sequelas que tal atitude e tal comportamento iriam arrastar:

[...] diante do seu exigente deus se despirão de toda a habitual dignidade humana, de todo o direito ao respeito público, nada lhes ficando como prova da sua sinceridade senão a coragem de se confrontar sem temor com uma solidão extrema, a loucura ou a morte. (LOURENÇO, 1974, p. 57)

O que fundamentalmente interessa sublinhar nestas palavras são dois aspetos: em primeiro lugar, o facto de os jovens poetas que colaboraram e lançaram a revista *Orpheu* (em 1915) terem recorrido à figura de Orfeu, intitulando, assim, a revista com o nome dessa personagem mitológica, reveladora dos mistérios dionisíacos; em segundo lugar, a circunstância de esse convite à mitologia ter envolvido uma cadeia de acontecimentos que ainda hoje permanecem na nossa memória coletiva.

Ora, é conhecida a importância de Orfeu na reforma ao culto a Dionísio, bem como, a partir daí, as funções (de índole filosófica) que àquele entretanto foram conferidas: iniciar e revelar o mistério divino, ensinar a conduta moral e encaminhar o Homem para a purificação

---

<sup>2</sup> Há igualmente outros textos muito importantes, no que ao estudo do Modernismo e da Geração de Orpheu diz respeito, e que não devem ser esquecidos: SARAIVA, 2016; GALHOZ, 1984; FERNANDES, 2016.

(através da libertação de tudo o que era maligno), orientando-o com a finalidade de integração no divino. Mas outra circunstância singulariza ainda a figura mitológica de Orfeu: a sua ligação ao amor, à poesia e à música (capaz até de dominar a morte e os deuses do inferno). Assim, para “aqueles jovens de 1915”, reclamar a figura de Orfeu significava vivenciar plenamente o ato de criação poética; ou, dito por outras palavras, esse ato traduziria o assumir a poesia na sua total dimensão, como plenitude artística e mágica. No fundo, e em última instância, tal escolha poderia ser entendida como a possibilidade de, através da poesia, criticar algo que estava mal na coletividade portuguesa e de atuar “sobre o *psiquismo nacional*” (como escrevera Pessoa em 1915, em Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, datada de 19 de janeiro de 1915 [PESSOA, 2007, p. 100]), talvez em nome daquele “*futuro glorioso*”, daquele “supra-Portugal de amanhã” que, em 1912, Fernando Pessoa pressentira, quando publicara n’*A Águia*, o texto *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada* (PESSOA, 1912, p. 106 e 107).

Contudo, recordemo-nos de que, de acordo com os primeiros objetivos do Grupo que se convencionou chamar Geração de Orfeu, os colaboradores da revista não se deveriam interessar pelos problemas políticos e sociais. Ao contrário do que, por exemplo, programática e doutrinariamente pretendia a Geração de 70, *Orpheu* deveria manter-se à margem de uma atitude empenhada. Pelo menos, foi isso que foi defendido, pela voz de um dos seus diretores, Luís de Montalvor, na *Introdução* ao número 1 da revista *Orpheu*, ao defender aí o desprendimento em relação ao contexto político-social, pela vocação estética de um certo “*exílio de temperamentos*” (MONTALVOR, 1915, p. 5).

O pressuposto subjacente a este texto de apresentação da revista — que reclama para *Orpheu* um posicionamento de isenção político-ideológica, na tentativa, portanto, de desvio em relação a um verdadeiro *discurso engagé* — seria, aliás, sublinhado mais tarde por Almada Negreiros, em 1935; num texto com o título “*Um aniversário: Orpheu*”, para além de

reafirmar que *Orpheu* tinha sido “o primeiro grito moderno” que se dera em Portugal, dizia que *Orpheu* “era exclusivamente literário” e que “não tinha o mais pequeno vislumbre político” (NEGREIROS, 1992, p. 60 e 63). Nesse sentido, o desprendimento deveria ser conseguido com o cultivo da diferença.

No entanto, como é sabido, esta diferença (de que um certo elitismo e antiburguesismo não eram alheios) seria igualmente percebida, pelo menos pela imprensa da época, com uma dimensão nitidamente provocatória. É (mediatamente) por esta vertente, por esta ‘insolência’ sentida pelos leitores de 1915, que se pode perceber até que ponto a Geração de *Orpheu* continua de certa forma o espírito da Geração de 70<sup>3</sup>. E, se considerarmos que o modo como o *gesto* contestatário dos órficos pode ser visto como uma atitude de corte com o passado e de sedução para com a novidade e para com as novas expressões da sensibilidade estética, poder-se-á desde logo entender até que ponto essa *atitude* se aproxima, em parte, do *gesto* vanguardista.

Como já foi lembrado, Fernando Pessoa, em provavelmente 1914, referindo-se à Literatura Portuguesa de então, escreveria: “*Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro*” (PESSOA, 1966, p. 122). Ora, desde logo se torna evidente o alcance duplo destas afirmações: romper com a literatura do passado (e com os símbolos e imagens da memória cultural) e atualizar o futuro. Neste sentido, com mais facilidade se entenderá a dinâmica de *antagonismo* que nitidamente marca o grupo de *Orpheu* em relação a um público de 1915 (que, de um modo geral, nunca chegou a compreender o verdadeiro alcance desse grupo) — um grupo que, nas palavras de Almada (publicadas muito mais tarde, a 8 de março de 1935, no *Diário de Lisboa*), constituiu “o primeiro grito moderno que se deu em Portugal” (NEGREIROS, 1992, p. 63); um grupo que se caracterizou, afinal, nos seus termos, pelo timbre da “modernidade”: “O selo do “*Orpheu*” era

---

3 Nesta fase, é obrigatória a remissão para SÁ-CARNEIRO, 1915.

a modernidade. Se quiserem, a vanguarda da modernidade. A nossa vanguarda da modernidade” (NEGREIROS, 1993, p. 178).

Mas o que foi, afinal, *Orpheu*?

Lembre-mo-nos das palavras de Fernando Pessoa (escritas num texto posterior a 1922), aquele que com mais lucidez aborda este assunto, distinguindo as “três coisas que habitualmente se confundem quando se fazem referências ao “*Orpheu*” ou aos “poetas do *Orpheu*”<sup>4</sup>: em primeiro lugar, a “revista”, propriamente dita, com dois números publicados em Março e Junho de 1915; em segundo lugar, “os que estiveram ligados a ela”, direta ou indiretamente; finalmente, “os que escreveram subseqüentemente em estilo semelhante ou aproximado ao dos que de facto colaboraram no *Orpheu*” (PESSOA, 2009, p. 87)<sup>4</sup>.

Como quer que seja, é necessário sempre destacar a consciência geracional muito marcada de alguns elementos do Grupo de *Orpheu* (sobretudo dos seus principais representantes, como Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros)<sup>5</sup>, consciência essa à qual não foi indiferente o escândalo provocado pela revista, ao

---

4 Importa lembrar (estabelecendo ligações com a problemática dos *ismos* pessoanos) os diferentes termos utilizados por Fernando Pessoa que revelam o seu entendimento sobre *Orpheu*, ou sobre os seus objetivos: uma “corrente literária” que “parte”, “em parte do simbolismo, em parte do saudosismo português, um pouco também, sem dúvida, do cubismo e do futurismo [...] [...] contudo qualquer coisa diferente de todas estas e mais nova e complexa do que qualquer delas.” (PESSOA, 2009, pp. 43-44); “uma corrente literária que não só engloba todas as correntes do tempo [...], mas as excede e se apresenta com um carácter absolutamente novo [...]. Há aqui, sem dúvida, uma nova forma literária, uma nova visão da Realidade e da Vida, uma nova forma de dar expressão às sensações e aos pensamentos.” (47); uma “nova escola literária portuguesa” (49); “o órgão daquilo a que eu chamo [...] o sensacionismo” (75); revista “intérprete do Movimento Sensacionista” (70); “sem chefes nem mestres” (91); “a única ponte entre Portugal e a Europa, e, mesmo, a única razão de vulto que Portugal tem para existir como nação independente” (70).

5 Como quer que seja, não podemos omitir o papel de Luís de Montalvor, Ronald de Carvalho, Alfredo Pedro Guisado, Armando Cortes-Rodrigues (na figura pseudonímica de Violante de Cysneiros), Ângelo de Lima, Eduardo Guimarães, Carlos Pacheco, Raul Leal, José Pacheco, Santa-Rita Pintor, Augusto Ferreira Gomes, D. Tomás de Almeida, Castelo de Moraes e Albino de Meneses. Deve-se, contudo, referir sempre: em primeiro lugar, que os quatro últimos só colaborariam em *Orpheu* 3; depois, que uma contribuição de Amadeo de Sousa-Cardoso (com os seus *hors-textes*), anunciada por Pessoa a Cortes-Rodrigues (em Setembro de 1916), não se chegaria a concretizar; finalmente, que, no *Orpheu*, o papel de António Ferro se reduziu unicamente ao de editor.

ponto de Eduardo Lourenço ter considerado o Grupo de Orpheu “*a experiência mais radical de quantas a história da nossa poesia dá conta*” (LOURENÇO, 1974, p. 51); e pouco depois continua, reforçando a transgressão que esse Grupo pratica sobre o horizonte de expectativas de uma Lisboa cultural e literariamente adormecida.

Para uma seriedade tão funda a Lisboa de 1915 não estava preparada. Mas talvez não seja escandaloso afirmar que os seus portadores também o não estavam. [...] eles tinham querido ver “algo nuevo” e na realidade o haviam visto. Mais misteriosamente, tinham-se aproximado de “algo nuevo” mas a sua relação com o novo continente entrevisto era-lhes ainda oculta. A sua poesia foi a maneira de se lançar ao mar. [...] Para serem fiéis à nova experiência, as palavras habituais da tribo pareceram-lhes mesquinhas e a sintaxe secular revelou-se-lhes demasiado estática para suportar a alma incoerente, múltipla e tumultuosa nascida de uma tal visão (LOURENÇO, 1974, p. 52)

Neste contexto, convém atender a um conjunto de informações que de forma mais evidente antecederam o aparecimento revista *Orpheu*<sup>6</sup>, lembrando alguns acontecimentos que decorreram entre 1912 e 1914: as reuniões diversas nos cafés da baixa lisboeta (o Martinho, a Brasileira, os Irmãos Unidos) entre alguns dos elementos que, mais tarde, constituirão aquela que viria a ser conhecida como Geração de Orpheu; a amizade que se foi cimentando sobretudo entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; as discussões de projetos e programas; as participações na vida cultural dos companheiros (entre elas, a que envolveu a relação de Pessoa com a revista *A Águia*, bem como a que concerne os seus artigos [e polémica causada] sobre a “Nova Poesia Portuguesa”, publicados nessa revista, onde audaciosamente sublinhou que à poesia portuguesa, vivendo então um período de renascimento, faltava um “Super-Camões” que, na prática, corporizasse esse renascimento); a importância da correspondência entre Pessoa e Sá-Carneiro, considerada essencial para

---

6 Cf. JÚDICE, 1986, p. 200 ss.

entre Fernando Pessoa e os companheiros; a escrita de *Pauis* (poema-base do seu Paulismo e que, publicado no ano seguinte, marcará então a sua estreia poética no contexto literário português — sublinhando-se que este poema foi publicado na revista *Renascença*, em Fevereiro de 1914, e que, juntamente com o poema *Ó sino da minha aldeia*, forma a série “Impressões do Crepúsculo”); a presença de Mário de Sá-Carneiro em Paris e a intensa relação epistolográfica com Pessoa; a exposição de Almada Negreiros; a “crise profunda” por que Pessoa viveu, confessada em cartas enviadas a Armando Cortes-Rodrigues e a Álvaro Pinto; a ideia de se lançar uma revista, etc.

Tendo, naturalmente, em conta a evolução da revista no nº 2, bem como a sua imediata interrupção, é, nesta etapa, essencial frisar-se a noção que permite apontar a *discursividade* literária de *Orpheu* como se de uma manifestação de *carnavalização literária* se pretendesse tratar, quando por tal ideia se entende a tentativa de rebeldia e de antagonismo em relação à cultura estabelecida. Entretanto, se é verdade que *Orpheu* foi assim considerado, deve de igual modo frisar-se que a revista *Orpheu* deve ser encarada como uma publicação onde tivesse prevalecido não tanto o espírito da rutura completa, antes um sentido de pluridiscursividade de experiências estético-literárias, marcadas, sobretudo, por um objetivo: *colocar Portugal em questão e reavaliar a Literatura Portuguesa*. Nessa atitude, devemos ter em consideração que os elementos do grupo tinham as suas diferenças (também no que diz respeito, por exemplo, ao local de nascimento, ou ao tipo de educação)<sup>7</sup>, mas que se arrogavam, contudo, ao direito de, em conjunto, *interrogarem* o estado da cultura portuguesa de então.

Assim, se é necessário lembrar a herança pós-simbolista e decadentista de *Orpheu 1* (Maria Aliete Galhoz, Jorge de Sena, Teresa Rita Lopes, Fernando Guimarães, Arnaldo Saraiva,

---

7 Recorde-se, por exemplo, que Pessoa e Mário de Sá-Carneiro nascem no continente português; Almada, em São Tomé e Príncipe; Ronald de Carvalho, no Brasil; Armando Cortes-Rodrigues, nos Açores; Luís de Montalvor, em Cabo Verde. Por outro lado, Fernando Pessoa estuda na África do Sul, Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, em Paris. E interessante também (mas não com objetivos exclusivamente biografistas) é o facto de Armando Cortes-Rodrigues se ter licenciado em Letras e Alfredo Pedro Guisado e Raul Leal em Direito.

entre outros investigadores, já tão bem o fundamentaram), também é fundamental ler criticamente o tom polémico presente no nº 1 (*Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos; os *Frisos*, de Almada Negreiros), mas sobretudo no nº 2 da revista (a *Ode Marítima*, de Campos; os *Poemas Inéditos*, de Ângelo de Lima; a prosa “vertigica” de *Atelier*, de Raul Leal; os 4 *hors-textes* futuristas de Santa-Rita Pintor; os poemas *Manucure* e *Apoteose*, de Sá-Carneiro; a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa [anunciando-se por aqui o *ismo* pessoano (Interseccionismo) que melhor enuncia a dialética entre unidade e diversidade do sujeito poético]]<sup>8</sup>.

Torna-se, assim, importante acima de tudo evidenciar a consciência (mostrada diversamente pelos órficos) de esvaziamento da função fixista da tradição. E se, internamente, essa consciência promovia de certo modo uma união de grupo (característica fundamental, como já se sabe, de uma geração literária), de um ponto de vista externo, a união acabou por não se verificar — como o ilustram, por exemplo, o afastamento dos primeiros diretores e o que se seguiu ao *affaire* Afonso Costa.

Como quer que seja, quando se fala na Geração de Orpheu e na dinâmica que, estética, literária, programática e sociologicamente a envolveu, deverão ser tidos em conta algumas ideias centrais: que se tratou de um grupo de personalidades que, acima de tudo, vivenciaram artisticamente o fenómeno literário e que constituíram um marco fundamental na estética modernista em Portugal; que esse grupo procurou não seguir escolas (antes sintetizá-las e transcendê-las), tentando abrir-se às novas estéticas europeias — já que nunca se alheou do contexto geral que o rodeava, antes manteve com este contexto intensas e complexas ligações; que os órficos sempre desejaram ser “portugueses simplesmente” — não se anulando nunca, porém, a sua intenção de harmonizar lusitanismo e europeísmo; que o

---

<sup>8</sup> E a dimensão futurista do *Orpheu* continuaria certamente, será igualmente necessário lembrá-lo, com o nº 3 da revista, onde deveria ser publicada *A Cena do Ódio*, de Almada (sê-lo-ia efetivamente somente no nº 7 da revista *Contemporânea*, e, de forma integral, em 1958).

grupo aceitou a diversidade na unidade; que se tratou de um grupo com uma evidente diversificação estética; que não se pode desligar a revista *Orpheu* do problema da dispersão do *eu* (nela, por exemplo, encontramos textos do heterónimo pessoano Álvaro de Campos e do pseudónimo feminino de Armando Cortes-Rodrigues, Violante de Cysneiros); que alguns textos publicados na revista subverteram a linguagem comum, recorrendo a uma nova substantivação, à infração das proposições, ao uso de analogias forçadas, à manipulação insólita do vocabulário, à forma livre de certos poemas, à ilogicidade de determinadas imagens, etc.

Com base nestas ideias centrais, e tendo em conta a sistematização dos fundamentos literários, estéticos e ideológico-culturais da Geração de Orpheu, compreenderemos melhor de que forma o *discurso* dos órficos (apesar das ligações a um determinado esteticismo finissecular) foi um *discurso de subversão*. Com esse *discurso*, alguns elementos do Grupo favoreceram uma nova *descontinuidade* na Literatura Portuguesa, na tentativa de acordar a coletividade nacional e de a afinar com os diapasões estético-literários europeus.

A herança histórico-cultural e estético-literária do Grupo de “Orpheu” continuaria, entretanto, pelos anos seguintes: sob a forma de atitudes e manifestações culturais de alguns dos elementos que em 1915 se “lançaram à aventura modernista”. Tais atitudes e manifestações acabariam inclusivamente por se tornar factos de referência da história da Literatura Portuguesa, sendo o exemplo subsequente mais evidente a publicação da revista *Portugal Futurista*, em 1917. Aí, o *discurso* de subversão assumiu um relevo ainda maior, pela linguagem belicista, assim como pela dinâmica desmistificatória e desmitificatória presente em muitos textos dos seus colaboradores. Entre estes, realçaremos o papel de Almada Negreiros (com o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*) e Álvaro de Campos (com o *Ultimatum*). Mas o “corte epistemológico”, o golpe na estética

gramaticalizada, a apetência pelo estranhamento estético-literário, a necessidade de *épater le bourgeois*, tudo isso já trazia a marca do “Orpheu”.

Chegados a esta fase, impõe-se necessariamente lembrar alguns fundamentos do Futurismo e do manifesto literário, considerando-se este como um dos sustentáculos discursivos e ideológicos fundamentais daquele movimento (enraizadamente italiano).

Ora, a literatura é, como se sabe, uma prática marcada por um contexto sociocultural que forçosamente a circunda. E, sob esta ótica, qualquer texto verbal é um enunciado que dialoga sempre com outros textos — percebendo-se aqui desde logo a lição bakhtiniana. Nesse sentido, devendo ser encarado como uma solução discursiva ajustada, de modo variável, a circunstâncias contextuais específicas e a medidas persuasivo-pragmáticas características, e mostrando possuir a um perfil muito próprio, o manifesto literário torna-se uma problemática essencial, pelas linhas de leitura que propicia, no que concerne ao registo teórico-programático, estético, ideológica e estilístico. Privilegie-se, desde logo, a informação veiculada pelos manifestos ao nível dos indicadores técnico-discursivos, temático-ideológicos e injuntivo-pragmáticos, indicadores esses que nessa sistematização devem ser encarados como base de referência, na qual confluem a atitude vanguardista<sup>9</sup>. Compreende-se, por isso, que qualquer estudo sobre o Modernismo português deva obrigatoriamente ter em conta o estudo do manifesto futurista português — sem nunca esquecer a importância de alguns manifestos italianos, como, por exemplo, o *Manifesto* de Marinetti (publicado no *Figaro*, a 20 de fevereiro de 1909) e o *Manifesto dei Pittori Futuristi*, de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini (publicado a 11 de fevereiro de 1910). Neste contexto, são, portanto, ser estudados com os Doutorandos alguns dos textos de índole manifestatária mais conhecidos: o *Ultimatum* (de Álvaro de Campos); o *Manifesto Anti-Dantas*, o *Manifesto da Exposição de*

---

9 Leia-se também: *Littérature* (1980), *Études Françaises* (1980) e PICCHIO, 1989. Tratam-se de referências axiais, no que diz respeito à problemática do manifesto (perfil, características gerais, dimensão ideológica, programática, literária, etc.). Para além disso, veja-se de igual modo VILA MAIOR, 2018.

*Amadeo de Souza-Cardoso* e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (de Almada Negreiros); o manifesto *Nós* (de António Ferro) —, tendo como objetivo essencial estruturar as suas diversas características, enquanto registos discursivos carnavalescos, que, em primeira instância, contribuem para a transformação de consciências e, em última instância, para a reconfiguração da identidade de uma coletividade.

É, com efeito, na sua corporização carnavalizadora que o texto manifestatário ganha a sua marca vertebral de agente transformador de consciências. Fá-lo Almada em 1916, no *Manifesto Anti-Dantas* — pela recusa de toda uma geração que pactuasse com o que Júlio Dantas representava (o academicismo formalista, a falta de originalidade) — ou, depois, no *Ultimatum Futurista* — quando declara guerra à tradição (“as fórmulas das velhas civilizações”) e ao academismo (“as proporções do valor académico, todas as convenções de arte e de sociedade”)<sup>10</sup>. Fá-lo de igual modo Álvaro de Campos, também em 1917, quando, no seu *Ultimatum*, vinca uma relação de conflito com todos os “mandarins da Europa” — relação essa sintetizada na imagem “Homens-altos de Liliput-Europa”.

Nesta ordem de ideias, parece, então, possível, consolidar a definição de manifesto literário como *agente de carnavalização* e, ao mesmo tempo, como um *ato carnavalesco* (definição que, como vimos, podemos creditar a Bakhtine). E o que aqui se deve entender é: em primeiro lugar, a incidência na *confrontação e dessacralização da auctoritas*; em segundo lugar, a *dinâmica de excentricidade* (quando por essa dinâmica se percebe um coeficiente considerável de expressão do que estaria reprimido); finalmente, o sentido decorrente da

---

10 Atente-se — no que concerne a esta “guerra” de Almada (cuja exaltação constitui uma das linhas vertebrais deste texto — nas palavras de Carlos D’Alge, quando declara que a “*guerra almadiana*” “não é só o confronto bélico e armado. [...] é a guerra das palavras e das acções, a guerra da vanguarda [...]. A guerra de que fala Almada propõe-se a apagar todos os ideais românticos [...]. A guerra é contra um Portugal decadente e fraco” (D’ALGE, 1989, p. 136). G. R. Lind, também a este respeito, refere o seguinte: “Almada Negreiros apoia-se, inteiramente, em Marinetti, ao glorificar a guerra como o banho purificador dos fortes, ao recomendá-la ao cidadão decadente como panaceia universal e ao pregar, mais ainda, o nacionalismo gravado no escudo do futurismo italiano” (LIND, 1981, p. 206). Ainda sobre este motivo em Almada, leia-se MCNAB, 1984, pp. 108-109.

*inversão e da recomposição de valores* (recorde-se: “Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur”, afirma Bakhtine [1970: 172]).

Com efeito, se é verdade que à noção de manifesto literário se encontram vinculadas as ideias de *rutura* e de *descontinuidade*, também não é menos verdade que o mesmo aponta para uma determinada *reorganização* e *equilíbrio* (natureza ambivalente, própria, aliás, do *discurso* carnavalesco [id.: 173]<sup>11</sup>).

## CONCLUSÃO

Em última instância, e no presente contexto, esta questão acaba por nos reenviar para o eterno problema da relação entre o indivíduo e a coletividade, entre o modernista português e a sociedade em que se integra e critica.

No jogo relacional que o sujeito mantém com o(s) outro(s), trata-se, então, de saber até que ponto, através das revistas, das intervenções, dos manifestos, a correlação de cada indivíduo com a sociedade se conjuga com uma atitude de indiferença, ou de confronto aberto. E se, nesse posicionamento ideológico, a revista *Orpheu* e os manifestos literários futuristas (no contexto português) procuram, numa derradeira análise, *modificar a consciência coletiva*, construir um novo estádio histórico, é porque pretendem *remodelar a identidade nacional*.

---

11 Esta ideia surge desenvolvida por Álvaro de Campos no seu *Ultimatum*, quando aí alega que a “Europa” “tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!”, “quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generais!”, “quer a Grande Ideia”, “quer a Inteligência Nova”, “Quer a Vontade Nova”; “Quer a Sensibilidade Nova”; “quer Donos!”; ambiciona “Cantores-Videntes do seu Futuro!” — por aqui podendo nós encontrar o esboço ordenado (e de importância crescente), por parte de Campos, de um percurso discursivo orientado por uma ideia vetorial: a reconstrução da Europa, percurso esse marcado, aqui, por um posicionamento muito mais racional do que intuitivo. E essa dinâmica poderá, segundo Campos, ser instaurada, se forem privilegiadas três atitudes: 1) em primeiro lugar, a “Lei de Malthus da Sensibilidade” (Campos tem em conta o problema da desadaptação da sensibilidade aos estímulos do real); 2) em segundo lugar, a “Necessidade da Adaptação Artificial” (é possível encontrar nesta ideia de Campos, para quem a sensibilidade só evolui geracionalmente, uma conceção da sociedade como um grupo de massas, uma vez que não lhe empresta uma capacidade adaptativa própria, antes artificial); 3) finalmente, a “Intervenção Cirúrgica Anti-Cristã”.

Isto significará, em conclusão, que, também pela atitude provocatória — no modo como reagiram contra um grupo, ou contra uma coletividade no seu conjunto, assumindo por vezes uma atitude altiva e arrogante, iconoclasta e subversiva face às convenções e à moral tradicional —, os modernistas portugueses terão pretendido: em primeiro lugar, *que a sociedade portuguesa pensasse seriamente na sua situação*; em segundo lugar, *que eles próprios fossem envolvidos pela sensação de diferença* em relação à coletividade nacional; finalmente, que conseguissem encontrar nessa *diferença* o caminho para alcançar — ou reformular — a *identidade consigo mesmo e a identidade nacional*.

## REFERÊNCIAS

D'ALGE, Carlos. *A Experiência Futurista e a Geração de "Orpheu"*. Lisboa: ICALP, 1989.

ÉTUDES FRANÇAISES. n.16 [3-4], Octobre, 1980.

FERNANDES, Raul Miguel Rosado. Orfeu. O mito, a arte, a religião e o mistério. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela [Orgs.] *100 Orpheu*. Lisboa: Edições Esgotadas, p. 205-211, 2016.

GALHOZ, Maria Aliete. *O momento poético do Orpheu*. Introdução a *Orpheu 1*. Lisboa: Ed. Ática, p. IX-LI, 1984.

JÚDICE, Nuno. *A era do "Orpheu"*. Lisboa: Teorema, 1986.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

LITTÉRATURE. N. 39, Octobre, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. 'Orpheu' ou a poesia como realidade. *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, p. 47-67, 1974.

McNAB, Gregory. Sobre duas "intervenções" de Almada Negreiros. *Cadernos da Colóquio / Letras*, 2, p. 101-110, 1984.

MONTALVOR, Luís de. Introdução. *Orpheu*, v. I, p. 5-6, 1915.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Ensaaios*. v. V. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Textos de Intervenção*. v. VI. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

PESSOA, Fernando. A nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada. *A Águia*, 4, 2ª Série, abril, p. 101-107, 1912.

PESSOA, Fernando. *Edição crítica de Fernando Pessoa — Sensacionismo e outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. v. X. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

PESSOA, Fernando. *Obra Essencial de Fernando Pessoa — Cartas*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1966.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Il Manifesto come genere letterario. Premesse a uno studio dei manifesti modernisti portoghesi e brasiliani: i manifesti portoghesi. *Studi in Memoria di Erilde Melillo Reali*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, p. 219-237, 1989.

PONCE DE LEÃO, Isabel. O Futurismo em Portugal. In: GORI, Barbara [Org.] *Futurismo Futurismos*. Roma: Aracne, p. 397-405, 2019.

SÁ-CARNEIRO, Mário de Sá [Org.]. *Orpheu 1* [recortes de imprensa] / [organização de Mário de Sá-Carneiro], 1915. In: <http://purl.pt/28015>.

SARAIVA, Arnaldo. O Mito do *Orpheu*. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela [Orgs.] *100 Orpheu*. Lisboa: Edições Esgotadas, p. 617-630, 2016.

VILA MAIOR, Dionísio. O manifesto futurista. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela [Orgs.] *100 Futurismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, p. 611-631, 2018.

VILA MAIOR, Dionísio. *Sob o signo de Calíope*. Sentidos Modernistas. Roma: Aracne Editora, 2018.



VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela [Orgs.]. *100 Orpheu*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2016.

---

*Envio: Outubro de 2020*  
*Aceite: Outubro de 2020*