COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

'Orpheu' e 'Blast' : resistência e afirmação pela revista modernista

Patrícia Silva McNeill

Para citar este documento / To cite this document:

Patrícia Silva McNeill, "'Orpheu' e 'Blast' : resistência e afirmação pela revista modernista", *Colóquio/Letras*, n.º 190, Set. 2015, p. 28-36.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

‘Orpheu’ e ‘Blast’

RESISTÊNCIA E AFIRMAÇÃO PELA REVISTA MODERNISTA

Patrícia Silva McNeill

as vanguardas das primeiras décadas do século xx tiveram a sua forma de expressão mais eloquente e profícua na revista cultural, que em vários casos catalisou um movimento emergente e constituiu o núcleo aglomerador da produção artística e literária variegada dos seus colaboradores. A revista portuguesa *Orpheu* (1915), cujo centenário se comemora este ano, e a revista inglesa *Blast* (1914-1915) constituem casos exemplares desta tendência, ao materializarem o advento do Sensacionismo e do Vorticismo, e por constituírem os principais meios de expressão e os núcleos aglomeradores desses movimentos. Além disso, em virtude de se terem circunscrito a dois números, constituem instâncias do que se poderia descrever como uma breve mas marcante erupção estética nos meios culturais português e inglês, uma vez que os movimentos a elas associados exerceram uma influência sobre a história literária dos respetivos países que se estendeu muito para além do seu período de circulação. De acordo com Andrzej Gasiorek, «the two issues of *Blast* were [...] a short-lived textual ‘moment’ that captured early modernism’s energy and dramatised its contradictions»[1]. Este comentário é igualmente aplicável a *Orpheu*, orgão de um movimento avançado que conseguiu, talvez mais do que qualquer outra vanguarda europeia sua contemporânea, revolucionar a literatura nacional, arrancando-a do passadismo em que estagnava, mas ela mesma núcleo de assimetrias estético-culturais. Neste ensaio examinaremos algumas contradições do modernismo estético representadas em ambas as revistas, nomeadamente a confluência de diferentes temporalidades e atitudes estéticas e a articulação nem sempre harmoniosa de tendências cosmopolitas e nacionalistas.

Vinda a público em março de 1915, *Orpheu* foi o culminar de um projeto de intervenção cultural partilhado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro desde 1913, quando Pessoa propõe ao amigo lançarem uma revista com o fim de «marcar e agitar» o meio cultural português[2]. A longa gestação da revista foi documentada na correspondência que mantiveram, de que sobreviveram

as cartas que Sá-Carneiro escreveu a Pessoa de Paris. Estas dão conta de uma rápida sucessão de estéticas, invariavelmente cunhadas por Pessoa, resultantes da receção de correntes artísticas e literárias nacionais e internacionais, que seriam adotadas por Sá-Carneiro e por outros escritores e viriam a refletir-se no conteúdo de *Orpheu*. As cartas de Sá-Carneiro testemunham igualmente o cosmopolitismo associado à ideia da revista, que em meados de 1914 os poetas pretendiam intitular *Europa* (*Cartas*, I: 165-66). Por contraste com este nome que simbolizava o espaço da modernidade por excelência naquela época, o nome proposto por Luís de Montalvor e aceite pelos restantes mentores da revista representa o arquétipo do poeta na antiguidade clássica[3]. Se, por um lado, a figura de Orfeu remete para a asserção de Mallarmé de que o ofício do poeta é «l'explication orphique de la Terre» na famosa carta autobiográfica a Verlaine, por outro, está associada às primeiras vanguardas estéticas do século XX[4]. Apollinaire publica *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* (1911) e cunha o termo «Orfismo» para designar o cubismo avançado de Robert Delaunay em *Les Peintres Cubistes* (1913)[5]. Segundo Michel Décaudin, «la référence à Orphée est en relation directe avec quelques idées maîtresses de l'avant-garde de 1912-1914. Il est alors admis que l'art nouveau sera la synthèse des arts traditionnels et reconstituera [...] la lyre d'Orphée»[6]. Acresce que no contexto do modernismo emergente, Orfeu simboliza «an interface between ancient and contemporary resources of poetry»[7]. Por conseguinte, ao elegerem Orfeu como o símbolo da modernidade que a revista pretendia introduzir no meio cultural português, os jovens escritores indiciam que a renovação estética envolveria um diálogo com a tradição, demarcando-se da postura iconoclasta de Marinetti no Manifesto Futurista de 1909. Além disso, o Simbolismo e as novas correntes estéticas do início do século XX a que a figura de Orfeu aparece duplamente associada vão confluir em *Orpheu*.

Com efeito, a maior parte da produção poética do número inaugural da revista denota a influência do Paùlismo, a nova estética criada por Pessoa ao publicar o poema «Impressões do Crepúsculo» em *A Renascença* (fevereiro de 1914), inspirado em parte pela corrente nacional do Saudosismo e pelo Simbolismo e Decadentismo, evocados, aliás, pelo desenho da capa da autoria de José Pacheco. São de inspiração paúlica os poemas de Sá-Carneiro, Alfredo Pedro Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues, e os poemas decadentistas e neo-simbolistas de Ronald de Carvalho apresentam igualmente alguns traços paúlicos. «Frisos», o texto em prosa de José de Almada Negreiros, é considerado como paúlico, embora apresente já, segundo Ellen Sapega, tensões com a herança simbolista-decadente[8]. A influência do Simbolismo é notória no drama poético de Pessoa, «O Marinheiro», inspirado pelo «drama estático» de Maeterlinck, mas encenando preocupações essencialmente pessoanas. Já o poema «Opiário», que marca a estreia poética do heterónimo Álvaro de

Campos, pode ser lido, na sua expressão paroxística do *topos* de *tedium vitae*, como uma paródia do Decadentismo. A exceção notória à sensibilidade pós-simbolista que predomina em *Orpheu 1* é a «Ode Triunfal» de Campos, que o encerra. Pela contemporaneidade do seu tema e modernidade estilística, este poema estabelece a ponte com o segundo número, publicado em junho de 1915, cujo *design* e conteúdo são ostensivamente vanguardistas. É de salientar o seu caráter inovador ao incluir produção artística e literária que dialoga com o cubismo e o futurismo, constituindo o primeiro momento de receção dessas correntes artísticas internacionais em Portugal.

A interseção de planos reais e imaginados ou recordados em «Chuva Oblíqua» ensaia poeticamente a técnica de deformação plástica do objeto estético, comum ao cubismo e ao futurismo. Ao procurar introduzir uma plasticidade pictórica na composição poética, o Intersecionismo de Pessoa aproxima-se de outros procedimentos literários contemporâneos, nomeadamente «da técnica da Intercalação de Rimbaud, do 'Simultaneísmo' de Martin Barzun, do 'Sincronismo' de Marcello Fabri e de Nicolas Bauduin», e do «lirismo visual» de Apollinaire nos «ideogramas líricos» de *Et moi aussi je suis peintre* (1914)[9]. «Manucure», de Sá-Carneiro, ensaia uma síntese de várias correntes estéticas avançadas, como expresso nos versos «Meus olhos ungidos de Novo, / Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas»[10]. De igual forma, Santa-Rita Pintor procura sintetizar o cubismo e o futurismo nos *hors-textes* incluídos em *Orpheu 2*, dialogando igualmente com o Intersecionismo pessoano ao subintitular o seu trabalho «Decomposição dynamica de uma mesa+estylo do movimento» como «Interseccionismo plastico» (*Orpheu 2*, entre as páginas 156 e 157). Por sua vez, o Sensacionismo, representado pela «Ode Marítima» de Campos, prende-se, como o mesmo defende em «Modernas Correntes da Literatura Portugueza», «á attitude energica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Materia e pela Força, que tem lá fóra representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes dentro da mesma corrente!)»[11]. Campos distingue a corrente vitalista da outra corrente vigente na poesia portuguesa contemporânea, o Paùlismo, que inscreve na linha do Simbolismo, apelidando ambas de «cosmopolitas» por partir cada qual «de uma das duas grandes correntes europeias actuais» (*Sensacionismo*, 161). As modernas correntes portuguesas identificadas por Campos correspondem cada qual à estética dominante em cada um dos números de *Orpheu*, sendo que, de acordo com a sua leitura, a amálgama de estéticas «novas» reunidas no segundo número subsumem-se no Sensacionismo. Este passa então a incluir «Chuva Oblíqua», identificado como poema representante do «Sensacionismo analytico — ou intellectual: Interseccionismo», e diferenciado do «Sensacionismo synthetico», que se aplicaria às odes de

Campos (*Sensacionismo*, 151); termos estes que evocam o cubismo analítico e sintético.

Ao incluir tendências estéticas tão diversas, características, por um lado, do enfoque na tradição passada da *arrièrre-garde*, por outro, do vislumbre da futuridade da *avant-garde*, *Orpheu* simboliza o caráter heterogéneo e heterocrónico do primeiro modernismo português. A bidirecionalidade do seu posicionamento estético constitui um traço característico dos chamados modernismos periféricos, ou seja, de movimentos artísticos avançados que ocorrem em regiões na periferia dos centros culturais hegemónicos seus contemporâneos. De acordo com Sanja Bahun,

> We notice everywhere in «peripheral modernisms» the simultaneous occurrence of bidirectional processes, alteration, intermittence, inertia, or even regression and commitment to reverting to past traditions — in short, compound, complex temporalities. These both fuel, and are compounded by, the insouciant hybridity of fringe modernist practices.[12]

Os processos bidirecionais e hibridistas identificados por Bahun como característicos dos modernismos periféricos são também visíveis em *Blast*, sugerindo que a revista representa um movimento de algum modo marginal no âmbito do modernismo emergente. A publicação surge enquanto orgão de um movimento avançado com raízes no cubismo e no futurismo. Apresentado como um movimento de grupo, incluindo um manifesto assinado por artistas e escritores no primeiro número de *Blast*, o Vorticismo reflete sobretudo o projeto de intervenção cultural de Wyndham Lewis e de Ezra Pound. O movimento foi lançado com a publicação da revista em junho de 1914, como reação à tentativa por parte de Marinetti de alistar os intelectuais ingleses nas hostes do futurismo, ao publicar o manifesto «Vital English Art, Futurist Manifesto» no *Sunday Observer* na sequência de uma palestra que dera em Londres a convite de Lewis[13]. Assim, embora inclua o Vorticismo na mesma linha vitalista do futurismo — como fez Campos em relação ao Sensacionismo em «Modernas Correntes da Literatura Portugueza» —, Lewis distingue-o daquele como sendo «electric with a more mastered, vivid vitality»[14].

Porém, os projetos de revitalização da literatura e arte inglesa de Pound e Lewis precediam a fundação do Vorticismo. Segundo Andrzej Gasiorek, «Pound had for the previous five years been urging a cultural rebirth to be brought about by the purification of poetic language. [...] For Pound, Imagism represented a major step in the direction of a new poetics. When he lost control of it [...] he presented Vorticism as a continuation of the Imagist project»[15]. Lewis criara o Rebel Art Centre numa tentativa de modernizar a pintura inglesa. No entanto, este projeto de renovação cultural é concebido de

forma diferente pelos seus mentores, pois, como observa Gasiorek, «whereas Lewis sought to create art that broke with the past, Pound aimed to transform the present by turning in a selective way to literary tradition»[16]. Por conseguinte, Lewis adota uma atitude vanguardista na linha de Marinetti evidente em asserções como «we stand for the Reality of the Present — not for the sentimental Future, or the sacripant Past», no prefácio do primeiro número de *Blast*[17]. Por sua vez, Pound faz depender a renovação estética contemporânea do diálogo com a tradição literária e artística vitalista, como se depreende das seguintes afirmações que faz em «Vortex», igualmente publicado no primeiro número da revista: «All experience rushes into this vortex. All the energized past [...]. All the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW» (*Blast 1*, 153). Por conseguinte, apesar do seu objetivo comum, a disparidade das posturas estéticas de Lewis e de Pound revelam a coexistência de tendências de *avant-garde* e de *arrière-garde* no modernismo inglês, que presidiram à criação do Vorticismo e que explicam as contradições evidentes em *Blast*. O próprio Lewis reconheceu que «*Blast* was a more heterogeneous production than he would have liked it to be, and as a result its avant-garde edge was blunted to some extent»[18]. De acordo com Gasoriek, «*Blast* was a hotchpotch, a pragmatic confection that included texts and art works that were not recognisably Vorticist at all. [...] the magazine appears as an attempt by Lewis to present a range of work as more unified than it really was»[19]. A heterogeneidade que este e outros críticos identificaram na revista inclui quer a colaboração artística, quer literária, sendo nesta última categoria particularmente ilustrativa a inclusão no segundo número da revista de poemas de Pound que ensaiam técnicas vorticistas, como «Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess», e de poemas «pós-simbolistas» de T. S. Eliot[20].

Embora se tenha valido de estratégias iconoclastas e revolucionárias semelhantes às do futurismo italiano, nomeadamente o emprego de manifestos notórios pela sua qualidade cáustica e derrisória no primeiro número de *Blast*, o Vorticismo de Lewis é entendido por Martin Puchner como «a reactive form of avant-garde, even a reaction *to and against* the various avant-gardes, what I will call a rear-garde action against every major force and movement of the time»[21]. O crítico distingue o termo *rear-garde* da aceção convencional de *arrière-garde* enquanto nostalgia por um mundo pré-moderno ou conservadorismo estético, definindo este posicionamento da seguinte forma: «Rear-guardism [...] is located within the field of advancement but is skeptical of its most extreme practitioners; rear-guardism seeks to correct and contain the avant-garde's excess without falling behind and losing touch with it entirely.»[22] De acordo com Puchner, esta atitude estética e ideológica cristalizada em *Blast* (simbolizada pelo próprio título) reflete a resistência a

«revolutionary forms and forces largely imported from the Continent»[23]. Por conseguinte, o posicionamento crítico adotado por Lewis e pelos restantes vorticistas teria origem numa perceção de marginalidade no campo cultural em relação às novíssimas correntes continentais, nomeadamente o cubismo e o futurismo, que tinham alcançado uma dimensão internacional. Daí a necessidade sentida por Lewis de reivindicar a modernidade como fundamentalmente inglesa no manifesto de *Blast*, ao afirmar «once this consciousness towards the new possibilities of expression in present life has come, however, it will be more the legitimate property of Englishmen than of any other people in Europe», dada a abundância na ilha de «forms of machinery, Factories, new and vaster buildings, bridges and works» (*Blast 1*, 40-41).

Paul Peppis estabelece uma relação causal entre a eclosão do Vorticismo e o contexto político da época, demonstrando como a receção do futurismo na imprensa inglesa por altura da exposição de pintura futurista de 1912 foi associada à guerra Italo-Turca, tendo a reação dos vorticistas refletido, pelo menos em parte, a ansiedade britânica face ao expansionismo imperialista da Itália no Norte de África[24]. Acrescidamente, este crítico enquadra a perceção de marginalidade no campo cultural sentida pelos vorticistas num fenómeno histórico-cultural comum às vanguardas europeias do início do século XX:

> many of the young artists and writers who constituted the avant-garde movements [...] shared an acute sensitivity to evidence of uneven development in the cultural sphere. The avant-gardists responded to their perceptions of cultural inequality in much the same way that European governments responded to their perceived economic, industrial and military inequalities: they would bring nationalism to the aid of advanced art.[25]

Como consequência desta dinâmica de competição cultural, a motivação para elevar o prestígio da nação constituiu na maioria dos casos, segundo Peppis, uma força superior à aspiração cosmopolita de integrar um esforço internacional de revolução e renovação estética.[26] Assim, as motivações nacionalistas e imperialistas do Vorticismo teriam sido as principais responsáveis pela agressividade das críticas dirigidas ao futurismo em *Blast*. Motivações análogas teriam certamente justificado a carta que Pessoa enviou à imprensa portuguesa a dias da saída do segundo número de *Orpheu*, que revela uma ansiedade análoga face à hegemonia estética do futurismo. Nessa carta de 4 de junho de 1915, endereçada ao diretor do *Diário de Notícias*, e assinada por Álvaro de Campos, este demarca-se taxativamente do epíteto de «futurista» que a imprensa atribuiu ao poema que publicara no primeiro número da revista, declarando «a minha Ode Triunfal, no 1.º número do *Orpheu*, é a unica cousa que se approxima do futurismo. Mas approxima-se pelo assunto

que me inspirou, não pela realisação — e em arte a forma de realisar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas» (*Sensacionismo*, 376).

Com base na leitura que Peppis faz dos movimentos vanguardistas do início do século XX, podemos inferir que foi provavelmente a postura anti-futurista e nacionalista do Vorticismo que atraiu Pessoa e o teria levado a adquirir os dois exemplares de *Blast*, por reconhecer afinidades estéticas ao ler sobre a revista na imprensa inglesa. O seu percurso literário de 1913 a 1915, portanto durante a gestação de *Orpheu*, é marcado pela tendência para criar estéticas que se diferenciam de alguma forma dos movimentos artísticos contemporâneos, particularmente o futurismo, resultando portanto de uma mesma perceção de marginalidade no campo cultural e refletindo um desejo de afirmação de Portugal nessa área ao nível internacional comparável ao que motivou os vorticistas. Daí também a importância que cunhar nomes originais para esses movimentos autóctones assumiu quer para Pessoa, quer para Lewis e Pound. No entanto, Pessoa adota uma estratégia diferente da de Lewis. No prefácio para uma antologia de poesia sensacionista que pretendia editar em tradução inglesa, Pessoa distingue o Sensacionismo das correntes vanguardistas contemporâneas, uma vez que «it does not claim for itself the monopoly of right aesthetic feeling» (*Sensacionismo*, 155). Mais adiante, define a nova estética da seguinte maneira:

> The sensationist movement (represented by the Lisbon quarterly «Orpheu») represents the final synthesis. It gathers into one organic whole [...] the several threads of modern movements, extracting honey from all the flowers that have blossomed in the gardens of European fancy. (*Sensacionismo*, 159)

Neste excerto, Pessoa distancia-se do exclusivismo estético comum da maioria das vanguardas, incluindo o Vorticismo, propondo um sincretismo das várias correntes literárias e artísticas europeias que se aproxima do conceito de canibalismo cultural que Oswald de Andrade proporia no contexto do modernismo brasileiro na década de 1920. Embora sem as conotações pós-coloniais que informam o pensamento do modernista brasileiro, ao optar por uma solução baseada na hibridização estética, o posicionamento de Pessoa traduz a posição semiperiférica do primeiro modernismo português.

O estudo comparado das revistas portuguesa e inglesa demonstra como *Orpheu* e *Blast* se aproximam ideologicamente como formas comparáveis de resistência a correntes estéticas hegemónicas europeias e de emancipação cultural pela afirmação de estéticas autóctones que se nos afigura estarem relacionadas com o nacionalismo a um tempo cosmopolita e reacionário dos mentores das revistas. Neste sentido, o seu posicionamento estético e ideológico reflete a eflorescência de discursos nacionalistas nas estéticas vanguardis-

tas característica do que Peppis denomina como «the Age of Nationalism»[27]. Acrescidamente, ao criarem o Sensacionismo e o Vorticismo, Pessoa e Lewis adotam estratégias de afirmação estética nacional análogas resultantes de uma perceção de marginalidade no campo cultural. Contudo, os mecanismos de inclusão e de exclusão pelas quais as duas correntes operam respetivamente revelam divergências estéticas e ideológicas significativas, que sublinham a singularidade sócio-estética destes movimentos.

NOTAS

1 Andrzej Gasiorek, *A History of Modernist Literature*, Chichester, West Sussex, Wiley, 2015, p. 209.

2 Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 2 vols., Lisboa, Ática, 1978-1979, I: 137. Em referências subsequentes, esta obra será citada no corpo do texto como *Cartas*, seguida do número de volume e de página.

3 Arnaldo Saraiva, *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português. Subsídios para o Seu Estudo e para a História das Suas Relações*, Porto, Rocha Artes Gráficas, 1986, p. 115.

4 Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, 2 vols., ed. Henri Mondor e Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965, vol. II: 1871-1885, p. 301.

5 Michel Décaudin, «Deux Aspects du mythe orphique au xx^{e} siècle: Apollinaire, Cocteau», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n.º 22, 1970, p. 219.

6 Idem, *ibid.*, p. 220.

7 Jed Rasula, *Modernism and Poetic Inspiration: The Shadow Mouth*, Londres, Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2009, p. 117.

8 Ellen Sapega, *Ficções Modernistas. Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros*, Lisboa, ICALP, 1992, p. 16.

9 Fernando Alvarenga, *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Notícias, 1984, p. 51; Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Genebra, Slatkine, 1981, p. 489.

10 *Orpheu 2*, Lisboa, Ática, 1979, p. 29. Em referências subsequentes, esta obra será citada no corpo do texto como *Orpheu 2*, seguida do número de página.

11 Fernando Pessoa, *Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 161. Em referências subsequentes, esta obra será citada no corpo do texto como *Sensacionismo*, seguida do número de página.

12 Sanja Bahun, «On Cultural Translation and the Challenge of Bidirectionality (with Lessons from Balkan Modernisms)», comunicação inédita apresentada na conferência Peripheral Modernisms (School of Advanced Studies, University of London, 23 março 2012, org. Patrícia Silva McNeill e Katia Pizzi).

13 Reed Way Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound & Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins University Press, 1985, p. 14.

14 *Blast 2*, ed. Wyndham Lewis, Santa Rosa, CA, Black Sparrow Press, 2000, p. 38. Em referências subsequentes, esta obra será citada no corpo do texto como *Blast 2*, seguida do número de página.

[15] Andrzej Gasiorek, *ob cit.*, p. 207.

[16] Idem, *ibid.*

[17] *Blast 1*, ed. Wyndham Lewis, Londres, Thames & Hudson, 2009, «Great Preliminary Vortex», s.p. Em referências subsequentes, esta obra será citada no corpo do texto como *Blast 1*, seguida do número de página.

[18] Andrzej Gasiorek, *ob cit.*, p. 207-8.

[19] Idem, *ibid.*, p. 209.

[20] Paul Peppis, «Schools, movements, manifestos», *in* Alex Davis e Lee M. Jenkins (ed.), *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 28-50, p. 46.

[21] Martin Puchner, «The Aftershocks of Blast: Manifestos, Satire, and the Rear-Guard of Modernism», *in* Douglas Mao e Rebecca L. Walkowitz (ed.), *Bad Modernisms*, Durham, NC, Duke University Press, 2006, p. 45.

[22] Idem, *ibid.*

[23] *Ibid.*

[24] Paul Peppis, *Literature, Politics, and the English Avant-Garde: Nation and Empire (1901-1918)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 77.

[25] Idem, *ibid.*, p. 5.

[26] *Ibid.*, p. 6.

[27] *Ibid.*, p. 5.