

A PALAVRA EM EXÍLIO. ORPHEU E O DESEJO DE COMUNIDADE

THE WORD EXILED: ORPHEUS AND THE CRAVING FOR COMMUNITY

Ettore Finazzi-Agrò¹

RESUMO: A análise do programa ideológico, inscrito logo na “introdução” de Luís de Montalvor ao primeiro número da revista, ajuda-nos a entender com clareza o confuso desejo de evasão e eversão dos cânones que tem acompanhado, ao longo dos anos, a Geração de Orpheu, mostrando, ao mesmo tempo, a razão pela qual alguns dos membros do grupo não conseguiram sustentar até ao fim o peso duma existência (e duma escrita) sempre “exceptuada”. Vão ser considerados, nessa perspectiva, não apenas o significativo aparecimento, em 1916, da revista Exílio, mas sobretudo a frequência e o modo parcialmente disforme com que os poetas de Orpheu se valeram do termo “exílio”, com particular atenção aos casos de Pessoa e Sá-Carneiro.

PALAVRAS-CHAVE: Orpheu. Exílio. Comunidade. Pessoa. Sá-Carneiro.

ABSTRACT: The analysis of the ideological program, included in the Louis Montalvor’s “introduccion” to the first issue of the journal, helps us to clearly understand the confused desire to escape and to evade from the canons that has accompanied, over the years, the Generation of Orpheu, showing at the same time, the reason why some of the group members could not sustain to the end the weight of a life (and of a writing) always “excepted”. It will be considered, in this perspective, not only the significant appearance, in 1916, of the Exile journal, but especially the frequency and the partially different meanings of the term “exile” in the Orpheu poets production, with particular attention to the Pessoa’s and Sá-Carneiro’s cases.

KEYWORDS: Orpheu. Exile. Community. Person. Sá-Carneiro.

¹ SAPIENZA UNIVERSIDADE DE ROMA

A PALAVRA EM EXÍLIO. ORPHEU E O DESEJO DE COMUNIDADE

Vamos começar onde tudo acaba; vamos começar pelo estabelecimento duma identidade plural: “Nós, os de *Orpheu*”. Uma afirmação perentória da qual descende uma pergunta que poderíamos formular assim: de que modo e seguindo quais caminhos é que um conjunto bastante heterogéneo de artistas chegou a identificar-se numa comunidade, num sujeito coletivo? A assunção de um “nós”, mais do que um cimento estético efetivo ou uma reivindicação geracional, parece, com efeito, a suposição de uma identidade compartilhada que sobrevive no tempo e ao tempo, apesar do desaparecimento súbito de alguns, do afastamento de outros, da dispersão que corroe as relações pessoais, da deriva anti-moderna que arrastou vários membros do grupo originário para fora do projeto de renovação estética e ideológica que estava na base do programa inicial.

O programa inicial, justamente. Mas como circunscrever e compreender o que se encontrava e, ao mesmo tempo, se escondia na fundação do grupo de *Orpheu* e que, cruzando práticas artísticas diversas e escolhas poéticas às vezes incompatíveis, desembocou numa identidade coletiva? A resposta talvez possa ser procurada no breve texto assinado por Luís de Montalvor que funciona como introdução ao primeiro número duma revista que se furta ao padrão das revistas ou de qualquer tipo de publicação periódica. Lemos, de facto, no *incipit*:

*O que é propriamente revista em sua essência de vida e quotidiano, deixa-o de ser ORPHEU, para melhor se engalanar do seu título e propor-se.*²

Temos, desde logo, uma opção que não consiste apenas numa recusa dos modelos anteriores, mas que se manifesta através duma escolha estilística peculiar. De facto, o andamento aparentemente anómico, irregular e antigramatical do discurso procura manifestar, de imediato, uma diferença irreduzível sobre a qual construir um novo e extravagante modelo discursivo.

E esse vagar fora das normas consolidadas é, com efeito, imediatamente confirmado no período seguinte:

² Luís de Montalvor, “Introdução”. *Orpheu*, ano 1 (1915), n. 1, p. 11-12. Na reprodução desse texto “inaugural” decidi manter a grafia original.

E propondo-se, vincula o direito de em primeiro lugar se desassemelhar de outros meios, maneiras de formas de realizar arte, tendo por notável nosso volume de Beleza não ser incomum ou fragmentado, como literárias que são essas duas formas de fazer revista ou jornal.³

Como se vê, a disposição sintagmática da frase tenta romper com qualquer modelo lógico-discursivo ao mesmo tempo que reafirma a coerência incoerente do projeto estético, vinculado a um “volume de Beleza” logo “nosso”, característico e coeso, do qual “se engalanar”.

A questão à qual a apresentação duma nova revista deveria responder parece, até aqui, iludida, levando o leitor a interrogar-se sobre a razão que empurrou os jovens artistas a escolher uma figura da mitologia clássica para intitular uma publicação, que deveria ser periódica e, sobretudo, inovadora e anti-tradicional. Se compararmos, de facto, o texto de Montalvor com aqueles de outros manifestos das vanguardas europeias, a escolha do título ficaria fora de foco: nenhuma apresentação dum novo *ismo*, nenhuma projeção para um futuro de subversão dos cânones estéticos clássicos (por exemplo, para Marinetti: “um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*”⁴), e sim o esconder-se desse discurso, que fica todavia irregular e anti-normativo, atrás duma simbologia bastante corriqueira, tirada dum modo de pensar a arte certamente passadista, atrás dum nome mítico, o de Orfeu, que desde sempre é uma marca e uma metáfora do poético. Mas a apresentação continua assim:

*Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do: — Exílio!
Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem
como a um segredo ou tormento...*⁵

Nestas frases encontramos, talvez, tanto a razão de ser do título escolhido, quanto finalmente a base que fundamenta a atribuição do discurso a uma identidade coletiva. Porque, em primeiro lugar, o Orfeu a quem é intitulada a revista – apesar da influência aparente do quadro *Orfeu nos infernos*, composto por Santa Rita Pintor por volta de 1909 ou mesmo antes, mas reproduzido apenas em 1917 no interior de *Portugal Futurista*⁶ – não é o emblema mitológico da poesia e do caráter apolíneo da arte, mas é o nome que, no orfismo, encobre e significa uma série de crenças místicas e de práticas dionisíacas – como, aliás, o próprio Luís de Montalvor esclarece logo a seguir:

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um numero escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este principio aristocratico tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos.⁷

O esoterismo, então, como religião ou re-ligação do grupo, como elemento agregador de um “nós” que, numa adesão comum e comunitária ao elitismo e à natureza iniciática da arte, encontra a sua profunda razão de ser. Não por acaso, vamos reencontrar, entre os membros do grupo, essa investigação inconclusa do lado misterioso da existência, esse apelo

³ *Ibidem*.

⁴ Tirei a tradução do Manifesto futurista do livro de Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 8a ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p.91.

⁵ L. de Montalvor, “Introdução”, cit., p.11.

⁶ Uma fiel reprodução deste quadro encontra-se, por exemplo, no site:

<http://miglaspoon.tumblr.com/post/86299805115/orfeu-nos-infernos-santa-rita-pintor>

⁷ L. de Montalvor, “Introdução”, cit., p.11.

à mistagogia, que encontra, sobretudo em Fernando Pessoa, como todos sabem, a sua expressão mais evidente.

A opção por uma sublimação estética e por uma deriva hermética, a circunscrever um conjunto reduzido de iniciados, representa, de resto, um traço comum a muitas vanguardas artísticas tanto oitavo quanto novecentistas. Aqui, porém, a palavra utilizada para definir a condição de eleição dos *happy few* merece uma atenção suplementar, visto que não só vai determinar o projeto artístico do grupo, mas vai tornar-se uma escolha existencial, um modo de ser (e de ser-se) de muitos dos membros de *Orpheu*. O termo, repetido duas vezes em duas linhas sucessivas por Luís de Montalvor a definir o estatuto peculiar do “nós”, é, de facto, *Exílio*. Palavra complexa, esta, sobrecarregada por sentidos às vezes heterogêneos e ambivalentes que não se deixa fechar num significado unívoco, mas que descreve, na sua indeterminação, uma condição peculiar: a de quem não se identifica no contexto (ambiental e sociocultural) onde se encontra.

A sensação de estar alhures, de ser, no fundo, *déplacés* ou *outsiders*, representa, então, uma instância unificadora para os membros de *Orpheu*, herdada, em boa medida, da geração poética anterior e cristalizada no nome e na obra de Camilo Pessanha.⁸ Apontar para o exílio como condição prévia no interior dum programa de inovação estética radical, pode representar, todavia, um elemento de distinção entre o Modernismo português e os muitos *ismos* que pululam nas primeiras décadas do séc. XX. Se, com efeito, em vários casos e a partir do Futurismo, temos a vontade de ocupar um novo espaço, integrando-se todavia no panorama artístico nacional como protagonistas, num tempo por vir, duma revolução estética e duma subversão dos cânones e das hierarquias culturais (ainda Marinetti: “É para a Itália que nós lançamos este manifesto [...] porque queremos livrar a Itália de sua gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários”⁹), no breve texto que deveria constituir a fundamentação ideológica do grupo português encontramos uma opção pelo isolamento ou até pelo alheamento em relação a um ambiente cultural tido por impróprio, estranho a “nós” e onde os “nós” se identificam como estrangeiros. A procura da “originalidade”, nesse sentido, não produz um projeto artístico “catastrófico” que vira do avesso o discurso poético para aderir a uma nova e eventual realidade (se é verdade que a palavra *catástrofe* encerra também um sentido de mudança¹⁰), mas acomoda-se numa situação tanto excepcional quanto exceptuada.

Se, portanto, as outras vanguardas artísticas querem ocupar um lugar inexplorado, cavado no interior duma cultura sedimentada, a portuguesa tenta permanecer num “espaço inteiro fora”, para utilizar uma expressão de Pessoa que bem descreve a completude do ser, encontrada numa multiplicação de instâncias, constelando, porém, as diferenças e conjugando-se na unicidade e excepcionalidade de um “nós”: “nós” estrangeiros não só em relação aos outros mas também, ou sobretudo, a nós mesmos. E a comunhão entre os participantes de *Orpheu* torna-se, assim, uma comunidade de indivíduos que não têm comunidade: uma comunidade de exilados, de *displaced*, de degradados, cujo destino é o de não se sentir em casa em lugar nenhum ou o de habitar perenemente um “fora” em relação aos outros e a si próprios. Uma comunidade imune, enfim, que vai descobrir o seu lugar de enunciação apenas no *Exílio* – termo que volta, não por acaso, a intitular, em 1916, a segunda revista do grupo modernista depois de *Orpheu*, aberta por uma “justificação” de autoria, desta vez, de Augusto Santa-Rita na qual se retoma a ideia, que já encontrámos em Luís de

⁸ Veja-se, a respeito do tema do exílio em Pessanha, o importante livro de Paulo Franchetti, *Nostalgia, exílio e melancolia*. Leituras de Camilo Pessanha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

⁹ Mendonça Teles, *op. cit.*, p.92.

¹⁰ Veja-se, a esse respeito, o estudo de Salvatore Natoli, *Progresso e Catastrofe*. Dinamiche della modernità, Milano: Christian Marinotti, 1999, p.195-99.

Montalvor: a dum desterro em direção à Beleza e contra a “massa amorpha de um povo de inconscientes emotivos” que se apoderou do espaço pátrio.¹¹

Falei em “comunidade de exilados” e, mais em particular, numa comunidade de artistas que não têm comunidade ou que compartilham apenas aquele “nada em comum” de que falou magistralmente Georges Bataille. A questão que fica, todavia, em aberto é como conciliar tudo isto com a reivindicação de um sujeito coletivo, de um “nós” a abrigar vozes e personalidades diferentes. Acho que o problema não poderá ser resolvido atribuindo àquela identidade plural apenas um valor emblemático ou um estatuto conjectural, mas analisando em concreto como essa comunidade de desterrados consiga constituir-se num grupo coeso. Porque há, no exílio, pelo menos uma oportunidade: a de se livrar do peso da herança cultural, a de inventar uma tradição a partir do desenraizamento, a de se encontrar, enfim, e de se reconhecer no alheamento. Entenda-se bem: a condição do exilado é sempre ligada a uma situação de solidão existencial, de angústia dependente da perda de todas as referências espaço-temporais e socioculturais (como bem mostrou um ilustre exilado como Edward Said nos seus livros¹²), mas a esta condição trágica e aparentemente sem remédio corresponde, todavia, uma liberdade de inventar o seu próprio discurso e o seu próprio percurso, dentro de uma realidade alheia na qual viver, embora de modo sofrido e apartado, uma vida eventual – como aconteceu, por exemplo, com Joseph Conrad, que habitou a sua expatriação como apropriação, como hipótese duma nova pátria dentro de uma língua nova e estrangeira, tentando preencher o vazio da sua identidade originária, irremediavelmente perdida.

Seria preciso, na perspectiva de uma reinvenção de si mesmos no alhures, considerar as duas figuras mais destacadas do grupo de *Orpheu*: Mário de Sá-Carneiro e, naturalmente, Fernando Pessoa. O primeiro, desterrado numa Paris que o não reconhece e que lhe é, no fundo, estranha, apesar da sua condição de capital da cultura ocidental, onde ele, a contragosto e sempre mais ciente do seu anonimato, tenta levar adiante os seus estudos de Direito; o segundo, retornado do seu “exílio” sul-africano com uma bagagem de conhecimentos ligados à cultura de língua inglesa e que não consegue se reconhecer na sua verdadeira pátria, estudante falhado e falido, também ele, dum curso superior de Letras. Para ambos, então, o desterro é algo de real – embora de duração mais limitada em relação, por exemplo, a Camilo Pessanha –: uma experiência dolorosa e concreta à qual eles procuram dar respostas diferentes, não compartilhando, todavia, a mesma sensação de isolamento e saudade presente nos poemas de *Clepsidra*.

O “nós” funciona, nesse sentido, como identificação no afastamento, como lugar indeterminado de encontro e, ao mesmo tempo, como instância imaginária de dissolução e salvação do *eu* dentro dum “grupo ou ideia”, nas palavras de Luís de Montalvor. Para Sá-Carneiro e Pessoa, de facto, o poder agregador da prática artística passa por um aparente “ausentar-se” de si mesmos, para fugir à Norma e ao Poder dum discurso imposto, para tentar dizer aquilo que deveria ficar fora do alcance das palavras usuais e consumidas pelo uso. O exílio real confunde-se, assim, com o imaginário, levando os dois – junto com outros membros de *Orpheu* – a criar uma espécie de dimensão poética própria, ligada à capacidade de deslocar-se e de desdizer-se¹³. Poder-se-ia afirmar que eles adotam, no fundo, uma atitude que os leva a contrastar e a resistir com teimosia a qualquer forma de integração ou de

¹¹ Cf. *Exílio. Revista Mensal de Arte, Letras e Ciências*, n. 1 (Abril 1916). Ed. fac-similada, Lisboa: Contexto, 1982.

¹² Veja-se, em particular, o conjunto de ensaios que Edward W. Said publicou sob o título de *Reflexions on Exile* (Cambridge MA: Harvard UP, 2000). Um dos autores mais lembrados e estudados nesse livro do grande crítico palestino é, não por acaso, Joseph Conrad.

¹³ Como se sabe, são estas, fundamentalmente, as “forças” da grande literatura, na visão magistral de Roland Barthes: “s’entêter”, “se déplacer” (até chegar à abjuração) e “jouer les signes” (*Leçon*. Paris: Seuil, 1978, p.25-28).

normalização, jogando os signos contra si mesmos e instituindo, como escreveu Roland Barthes, “no próprio coração da língua servil, uma verdadeira heteronímia das coisas”¹⁴.

A obrigação ao exílio torna-se, portanto, uma opção pelo auto-exílio, primeiro dentro de um “nós” constituindo uma comunidade artística e depois – diante do fracasso e da dispersão dessa comunidade, diante da impossibilidade de levar adiante a experiência de *Orpheu*, para além do segundo número – no interior de um “nós” inventado. E se Mário de Sá-Carneiro, por um lado, “Rei exilado” e “vagabundo”, vai enfrentar a trágica incapacidade de ser eu e outro ao mesmo tempo, de sustentar a sua pessoal “ponte de tédio”, optando pela definitiva supressão de si mesmo; Pessoa, por seu lado, vai continuar acreditando na possibilidade de existir na pluralidade, de viver como um e muitos, de ser um “nós” heteronímico, de criar, enfim, sozinho “toda uma literatura”, fugindo ao servilismo da língua, inventando uma comunidade poética na qual, novamente, experimentar um exílio que seja, ao mesmo tempo, afastamento e aproximação de um ideal de Beleza e Completude. Uma comunidade, aliás, que ele vai fazer coincidir com aquela que se tinha constituído num tempo pretérito e perdido, numa revista que ele tentou ressuscitar quase até ao fim da vida, quando já aquela hipótese de grupo naufragara no silêncio e na inviabilidade, ao ponto de fechar um breve artigo seu, publicado numa outra revista (*Sudoeste*) e à véspera da morte, com a frase: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua”.

A reafirmação teimosa duma comunidade ausente – e gerada na e pela ausência – mostra, em princípio, o desejo de dissolver o *Eu* no espaço circunscrito duma identidade coletiva, que por sua vez preserva o sujeito duma anulação sem remédio. E esta cessão de autoridade, esta refundição do singular dentro do plural combina-se, de resto, com a possibilidade de manter um controle eventual sobre a dispersão. É possível, de facto, pensar o exílio também como condição inelutável do sujeito poético, visto que o ato de escrever encerra desde sempre – e a consciência disso torna-se mais contundente no âmbito da literatura do séc. XX – um poder de alienação em relação ao *Eu* que o cumpre e que nele deveria se espelhar. Nesse sentido, descobrir-se *outro* e *estrangeiro* no signo ou no traço pode ser considerado uma experiência primária de *Ichspaltung*, de divisão irremediável do indivíduo, contra a qual a única salvação é, talvez, a de se multiplicar, numa espécie de fragmentação infinita da identidade, espelhando-se e reconhecendo-se numa pluralidade de instâncias egóticas. É o caso, justamente, de Pessoa e da sua tentativa de criar tantas identidades quantas são as hipóteses discursivas que se abrem diante do sujeito, ou melhor, de existir tantas vezes como *outro* quantas são as disposições virtuais do *Eu*.

A heteronímia pessoana pode, de facto, ser considerada um “dispositivo” (seja no sentido simplesmente retórico, seja no significado mais amplo e complexo que a este termo atribuiu Michel Foucault ¹⁵) pelo qual, embora mantendo intacto o limiar entre o *Si* próprio e o estranho-de-*Si*, seria possível apoderar-se, de forma intermitente, de diferentes identidades que mantenham uma relação de tipo solidário com o sujeito que as inventa e as age. Por paradoxo, esta modalidade de deslocação ou de exílio do sujeito em relação a si mesmo mostra-se como uma tentativa extrema de controle sobre a dissolução da identidade. Na objetivação dinâmica da relação entre *eu* e *outro*, nesta espécie de abdicação à sua centralidade por parte do sujeito do discurso, descobrimos, na verdade, um projeto de recomposição pânica, de domínio utópico sobre a dispersão que passa pelo apagamento duma identidade homogênea para se encontrar, uno e plural, na heterogeneidade das coisas e do

¹⁴ *Ibidem*, p.28.

¹⁵ Como se sabe, na obra de Michel Foucault o termo “dispositivo” é várias vezes evocado mas nunca definido com clareza. À tarefa de circunscrever o(s) significado(s) dessa palavra utilizada pelo filósofo francês, se deram primeiro Gilles Deleuze (*Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Seuil, 1989) e mais recentemente Giorgio Agamben (*Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006), com dois ensaios que têm, por acaso, o mesmo título.

mundo (projeto, esse, que Pessoa desenvolve, de modo significativo e pelo menos na primeira parte da sua obra, no signo de Walt Whitman).

Aqui, porém, encontramos-nos longe da suposição inicial e iniciática que aparece no texto de Luís de Montalvor; aqui encontramos-nos diante dum projeto ideal do qual a prática poética foi, aos poucos, embaciando os contornos; aqui encontramos-nos, enfim, diante duma história realmente trágica e duma ideologia fracassada. Em vez do “nosso volume de Beleza” atingido graças a um exílio compartilhado, temos, com efeito, a procura individual e impossível duma via de fuga, tanto existencial quanto estética, em relação a um desterro que já não é a condição para a constituição de um grupo aristocrático de artistas que se reconhecem na sua originalidade, mas a situação desoladora em que se encontra o eu poético – “homem da mansarda” que, no seu isolamento, longe e fora de qualquer “nós”, na consciência do seu não ser nem querer ser nada, olha para um mundo que lhe é definitivamente estranho e irreversivelmente estrangeiro.

Recebido em: 23 de março de 2015.

Aceito em: 04 de julho de 2015.