

Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas

Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses
(Aveiro, 9 e 10 de Novembro de 1995)

Coordenação de
Luís Machado de Abreu

Explicação sobre os <i>Encontros de Estudos Portugueses</i> Luís Machado de Abreu	11
A constituição da categoria periodológica de <i>Modernismo</i> na literatura portuguesa Vitor Aguiar e Silva	17
Memorial da Decadência: A Poesia de Paulo Teixeira Simone Caputo Gomes	37
Afinidades e o dealbar do Neo-realismo Pedro Calheiros	53
Sobre <i>biografias</i> e <i>biógrafos</i> na ficção de Mário Cláudio Fernando Ribeiro	69
Teoria literária de Vergílio Ferreira Isabel Cristina Rodrigues	79
Verosimilhança, verdade e construção do sentido na <i>Balada da Praia dos Cães</i> Maria Helena Santana	87
O Memorial do <i>Convento</i> na tipologia do romance histórico Ana Margarida Ramos	97
Para além do possível: O poder criador da palavra em António Ramos Rosa e Ana Teresa Pereira Rui Magalhães	113
Luís Miguel Nava: Até à raiz da alma António Manuel Ferreira	125
Originalidade de Gomes Leal: Uma nova atitude poética em <i>Claridades do Sul</i> Teresa Correia	133
O Estado Novo e a «Geração de 70». Eça e “O Grupo dos Cinco” nas leituras nacionalistas Luís Andrade	141
Metamorfoses da Loucura <i>Memórias de um Doido</i> e <i>Memória de Elefante</i> : um diálogo Regina Brasil	151
Metáforas de <i>Perder</i> e <i>Ganhar</i> nos Títulos de Imprensa Desportivos Rosa Lídia Coimbra	161
Estratégias argumentativas: As perguntas retóricas Rui Ramos	171
Ensino da língua materna — norma(s), saber(es), atitude(s). António José Ribeiro Miranda	187

A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa

Vítor Aguiar e Silva

Universidade do Minho

Numa conferência pronunciada no Collège de France, em 14 de Julho de 1988, Octavio Paz afirmava que “La querelle du *modernisme* n’est pas une querelle de mots mais de significations, de concepts et d’histoire. Le monde commence par être un ensemble de mots. Plus exactement: le monde est un monde de noms. Si l’on nous retire les noms, on nous retire notre monde”¹.

O mundo - o mundo como representação, como conhecimento, como cultura, como ciência - só é pensável efectivamente através de *nomes* que veiculam e simbolizam significados, ideias, continuidades, transformações e descontinuidades do processo histórico. O esquecimento, o eclipse e a abolição de um nome alteram necessariamente a percepção e a compreensão do mundo, mas a permanência e a utilização da *mesma* palavra enquanto *significante* não equivalem à aceitação ou à partilha entre os seus usuários do *mesmo* significado. Vocábulos como ‘moderno’ e ‘modernidade’ são elucidativos exemplos de significantes invariáveis nos quais circulam ou viajam ideias, sentimentos e valores, que são profundamente diversos. Como Walter Benjamin observou em *Das Passagen-Werk*, “não existiu nenhuma época que não se tenha sentido, no mais excêntrico sentido, ‘moderna’.[...] A consciência desesperada e lúcida de estar no meio de uma crise decisiva é crónica na humanidade. Cada época se apresenta a si própria como irremediavelmente nova. Esta ‘modernidade’, todavia, é precisamente diversa tal como são diversas as figuras de um e mesmo caleidoscópio”².

¹ Octavio Paz, “Poésie et modernité”, *Le Débat*, 56 (1989), p.15

² *Apud* David Frisby, *Fragments of modernity. Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Polity Press, 1985, p.266

Se tivermos em consideração a estrita lógica da temporalidade presente no significado etimológico de *modernus* e de *modernitas*, de acordo com o significado do advérbio latino *modo* (“agora mesmo”, “neste instante”, “há pouco”, “há um momento”), cada homem, cada comunidade social, num preciso momento histórico, são forçosamente *modernos*, em função do tempo que está justamente a transcorrer, do tempo presente em que se enquadram e situam.

Ser *moderno* no sentido de ser do *seu tempo* não é, porém, uma questão de estrita cronologia, pois que, se assim fosse, o *moderno* e a *modernidade* seriam obviedades e fatalidades vitais, biológicas, psicológicas e comportamentais, reguladas pela pia baptismal e pelo registo civil. Na mesma sincronia, fluem simultaneamente, correndo separados, cruzando-se e confrontando-se, tempos históricos distintos, contraditórios ou mesmo antinómicos. No poliglottismo cultural e estético de cada sincronia - e tenhamos consciência de que cada sincronia é um construto teórico... -, as vozes que se auto-caracterizam como *novas* e *modernas* são vozes que exprimem a consciência de uma diferença ou de uma oposição relativamente a normas, a padrões e a valores consagrados, tradicionais e hegemónicos. Quer dizer, o significado e a valoração do *moderno* e da *modernidade* variam, ao longo da história, em conformidade com a norma e a tradição em relação às quais se instauram o *novo*, o *moderno* e a *modernidade*. A impositividade e o prestígio do *antigo*, da *tradição* e da *natureza* podem mesmo ser tão fortes, em certos contextos histórico-culturais, que façam incidir sobre palavras como *modernidade* e *modernismo* valorizações negativas. Assim é que Cadalso, na carta LXXXVII das suas *Cartas marruecas* (1789), se refere ao *modernismo* como fonte de desvario e de insânia e assim é que Chateaubriand, nas suas *Mémoires d'outre-tombe* (1849), contrapõe a vulgaridade e a *modernidade* da alfândega e do passaporte, símbolos de um Estado burguês, burocrático e policial, à beleza da tempestade, de um portal gótico, do som da trompa de caça e do rugido da torrente, isto é, símbolos de um sublime antigo - neste caso medieval - e de um sublime natural.

A modernidade estética é, por conseguinte, um *projecto*, no sentido originário desta palavra, uma construção teórico-poiética que se desenvolve no tempo da história e que se contrapõe radicalmente a qualquer concepção do Classicismo como denegação ou recusa da historização da cultura e da arte (o *academismo*, adversário por excelência da modernidade estética, é a face cadavérica, pomposamente dogmática e vazia, do Classicismo). Paradoxalmente, todavia, a modernidade estética, se é filha da temporalidade histórica, do instante histórico, se se alimenta da transiência, da efemeridade, do maravilhoso, da beleza, do sofrimento, da melancolia e das ruínas do seu tempo histórico, foi também sempre pensada e realizada, nos seus diversos estádios, desde o Romantismo alemão até aos grandes modernistas europeus da primeira metade do século XX, passando por Baudelaire, verdadeiro *Mittelpunkt* de toda a modernidade estética, como uma recusa, uma denúncia e uma transcensão do que se tem chamado a História e o progresso histórico, a *modernidade* social, económica e científico-tecnológica³.

³ Sobre o diálogo e o conflito das duas *modernidades*, veja-se: Matei Calinescu, *Five faces of modernity. Modernism, avant-garde, decadence, Kitsch, postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, em especial pp. 41ss.; David Frisby, *op. cit.*, *passim*; Andreas Huyssen e David Bathrick (eds.) *Modernity and the text. Revisions of german modernism*, New York, Columbia University Press, 1989, *passim*; Lambert Zuidervaart, *Adorno's aesthetic theory. The redemption of illusion*, Cambridge, Mass.-London, The MIT Press, 1993, *passim*; Max Pensky, *Melancholy dialectics. Walter Benjamin and the play of mourning*, Amherst, The University of Massachusetts Press,

A variabilidade - senão a errância - semântica de *moderno* e de *modernidade* aumenta com o vocábulo *modernismo*, que pressupõe logicamente os conceitos de moderno e de modernidade e que, como todos os termos do léxico religioso, filosófico, artístico, literário, etc., formados com o sufixo *-ismo*, significa um sistema doutrinário e filosófico e um movimento artístico e literário que têm como valor nuclear a ideia de *modernidade*, seja ela de teor filosófico e científico, seja ela de natureza artística e, em particular, literária.

São hoje relativamente bem conhecidas a origem e a evolução da palavra e do(s) conceito(s) de *modernismo*⁴ e esse conhecimento demonstra como a palavra veicula conceitos diversos conforme as áreas do conhecimento, conforme as áreas linguístico-culturais, conforme o enfoque teórico-metodológico, etc.⁵.

Assim, por exemplo, quando Martin Jay analisa o conceito de *Modernismo* na obra de Habermas⁶, utiliza o vocábulo *modernismo* num sentido filosófico e sociológico, profundamente ancorado na *modernidade* racionalista do período pós-medieval (*Neuzeit*) e, sobretudo, da *Aufklärung*, que pouco tem a ver com o sentido com que, por exemplo, Sanford Schwartz utiliza o mesmo termo na sua obra *The matrix of Modernism. Pound, Eliot, and early twentieth-century thought* (Princeton, Princeton University Press, 1985), na qual se fazem avultar as ideias “matriciais” de Nietzsche, Bergson e William James.

É bem sabido que o conceito periodológico de *Modernismo*, no âmbito da literatura espanhola e das literaturas hispano-americanas, não coincide com o conceito periodológico de *Modernismo* que se desenvolveu noutras literaturas ocidentais e ganhou acolhimento nas respectivas histórias literárias⁷. O Modernismo na literatura espanhola e nas literaturas hispânicas da América do Sul corresponde ao Simbolismo de outras literaturas europeias⁸.

1993, em especial pp. 151 ss.; Alessandro Dal Lago, *Il conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Bologna, Il Mulino, 1994, *passim*. Sobre a arqueologia, digamos assim, e sobre os estádios do desenvolvimento histórico da modernidade estética, são fundamentais os estudos de Hans Robert Jauss que citamos nas traduções utilizadas: “La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui”, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, pp. 158-209; *Las transformaciones del moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.

⁴ Vide, em particular, Matei Calinescu, *op.cit.*, pp. 68 ss.; Alfredo A. Roggiano, “Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto”, Ivan A. Schulmann (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 39-50.

⁵ Veja-se, acerca da dificuldade em dilucidar o fenómeno estético-literário do Modernismo europeu, o bem documentado estudo de Richard Sheppard, “The problematics of european Modernism”, Steve Giles (ed.), *Theorizing Modernism. Essays in critical theory*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 1-51.

⁶ Cf. Martin Jay, “Habermas and Modernism”, Richard J. Bernstein (ed.), *Habermas and modernity*, Cambridge, Polity Press, 1985, pp. 125-139.

⁷ Sobre a labiríntica bibliografia existente sobre o Modernismo na literatura espanhola, pode o leitor encontrar uma orientação actualizada e segura nas duas obras seguintes: Francisco Rico (al cuidado de), *Historia y crítica de la literatura española*. VI. José Carlos Mainer (ed.), *Modernismo y 98*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980; Francisco Rico (al cuidado de), *Historia y crítica de la literatura española*. 6/1. José Carlos Mainer (ed.), *Modernismo y 98. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1994

⁸ Por isso mesmo, Octavio Paz, no seu belo livro *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona, Seix Barral, 1987), adverte: “Para evitar confusiones emplearé la palabra *modernismo*, en español, para referirme al movimiento hispanoamericano; cuando hable del movimiento poético angloamericano del siglo XX, usaré la palabra *modernism*, en inglés” (p. 128).

Na literatura italiana, o termo *modernismo*, dada a sua ligação à história do pensamento religioso, é muito escassamente utilizado na esfera dos estudos literários⁹.

Enquanto Wendell V. Harris define, em primeiro lugar, o Modernismo com “An Anglo-American literary movement, the major period of which extended from roughly 1912 to 1930”, Douwe Fokkema e Elrud Ibsch controem o conceito de Modernismo como uma corrente dominante na *literatura europeia* entre 1910-1940¹⁰. Afinal de contas, acontece com o termo *modernismo* o que sucede com os termos *romantismo*, *classicismo*, *barroco*, *maneirismo*...

A consciência da sua variabilidade e até ambiguidade semânticas e da pluralidade das suas utilizações no campo dos estudos literários é positiva e fecunda, porque ensina a relativizar e a matizar categorias e conceitos de ordem estética, historiográfica, crítica e hermenêutica, porque obriga a procurar e a dilucidar o fundamento, a razão e a lógica desses conceitos e categorias, mas pode também originar efeitos perniciosos, se desembocar num nominalismo desprovido de rigor teórico e metodológico, num nominalismo sincrético, confuso e, no seu limite, niilista. O mundo é um mundo de nomes, como diz Octavio Paz, mas é muitas vezes um caos de nomes. As ciências humanas e sociais, que estudam e analisam primordialmente textos verbais e que produzem sobretudo conhecimento sob a forma de textos verbais, sabem como é inevitável esta tendência caógena, não deixando, por vezes, de sofrerem elas próprias a tentação do caos verbal que novos sofistas vão habilmente pregando, como se não restasse ao homem contemporâneo, na hora crepuscular da pós-modernidade, senão a fragilidade, a ironia e o cinismo das manipulações verbais...

O nosso horizonte, no campo dos estudos literários, não é o horizonte dos novos sofistas radicais e neopragmáticos que, violentando a venerável retórica - mas, no fundo, licenciosa e permissiva retórica... -, dissolvem na retórica os estudos literários e, inevitavelmente, a própria literatura. Por isso se nos afigura importante, no quadro da historiografia da literatura portuguesa contemporânea e no quadro da literatura comparada, levar a cabo uma indagação rigorosa e documentada, na literatura portuguesa e nos seus metadiscursos histórico-críticos e teóricos, sobre a palavra e o(s) conceito(s) de *Modernismo*. O mundo da literatura e da cultura portuguesas não seria o mesmo se se abolisse este nome...

*

⁹ Franco Moretti lamenta que assim aconteça, até porque esta restrição ao uso do termo *modernismo* afecta a utilização do termo *vanguardia* pelos historiadores e críticos da literatura italiana: “Il termine “modernismo”, in Italia, ha corso solo nella storia del pensiero religioso; ma sarebbe il caso di usarlo anche nella critica letteraria (come già avviene nel mondo anglosassone), lasciando al termine “Avanguardia” il suo significato proprio, e più ristretto” (Franco Moretti, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 235).

¹⁰ Cf. Wendell V. Harris, *Dictionary of concepts in literary criticism and theory*, New York-Westport-London, Greenwood Press, 1992, p. 238; Douwe Fokkema e Elrud Ibsch, *Modernist conjectures. A mainstream in european literature 1910-1940*, London, C. Hurst & Company, 1987. Não se pode deixar de lamentar a quase ausência numa obra como esta da literatura portuguesa, em especial de Fernando Pessoa, embora os autores expliquem tal lacuna e mencionem duas vezes Pessoa (pp. 20-21 e 45-46).

No *Inquérito literário* coordenado por Boavida Portugal, publicado em volume em 1915, mas dado primeiro à luz da estampa, em 1912, em vários números do *Jornal República*¹¹, ocorrem com frequência os termos *novo* e *novíssimo* para qualificarem a literatura portuguesa - mais particularmente, a poesia - produzida e publicada nesse período imediatamente subsequente à implantação da República. Boavida Portugal pretendia apurar, com o seu inquérito, se as alterações político-sociais e culturais originadas pelo regime republicano teriam tido influência e expressão na literatura, concebida como “a floração de uma civilização. A sua decadência ou o seu esplendor marcam a decadência ou o esplendor da vida de um povo” (pp. 5-6). As interrogações a que o *Inquérito* buscava dar resposta estão obsessivamente marcadas pelo confronto entre *decadência* (passado, Monarquia) e *renascimento* (presente, República), pressupondo que as revoluções e inovações políticas poderão ter um *reflexo* na literatura, entendida, como ficou anotado, como a expressão mais elevada e autêntica das aspirações e dos ideais colectivos: “Por conseguinte, as tendências dos novos escritores indiciarão, porventura, a ressurreição da vida nacional? - qual é o laço histórico-social que nos liga ao passado? - quais as características que marcam um presente de renascimento, entre as várias manifestações da literatura? - esta literatura revela as novas aspirações e ideais que nos podem abrir caminho na vida, repondo-nos no antigo lugar da consideração mundial? - terão os novos escritores encontrado definitivamente os processos que melhor hão-de traduzir essas aspirações e ideais novos? - existirá nas letras um claro reflexo da revolução política?...” (p.7). A modernidade assim ansiosamente procurada e invocada seria, em verdade, um *retorno*, pois o que se buscava era um “caminho na vida” que nos *repusesse* “no antigo lugar da consideração mundial”. O *novo* como memória e nostalgia...

De modo particular, Boavida Portugal tinha em mente, ao falar de “novos escritores”, os jovens congregados em torno da revista *Águia* e representativos dos ideais do movimento “A Renascença Portuguesa”. Fernando Pessoa, que intitula de modo emblemático “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” e “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” os seus primeiros ensaios publicados, precisamente em 1912, na revista *Águia*, no artigo intitulado “Uma réplica” que enviou a Boavida Portugal em resposta ao depoimento dado à luz no *Inquérito* por Adolfo Coelho, “ilustre filólogo e lente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa”, emprega reiterativamente as expressões *nova poesia*, *novíssima poesia* e *novíssimos poetas*. O termo *novo* tinha já uma longa e relevante tradição nos metadiscursos da literatura portuguesa, desde “A Questão Coimbra” até às polémicas em torno do Simbolismo e do Decadentismo, marcando a oposição entre *antigos* e *modernos*, entre escritores *novos* pela

¹¹ Boavida Portugal, *Inquérito literário*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1915. O livro teve uma composição e uma impressão morosas, pois que, em carta datada de 22 de Março de 1913, escrevia Fernando Pessoa a Álvaro Pinto: “O Boavida Portugal vai daqui a pouco publicar o livro contendo as respostas ao *Inquérito*. De modo que vou preparar o folheto [opúsculo que Pessoa preparava em defesa do movimento “A Renascença Portuguesa”] para sair logo depois do livro; assim terá a oportunidade que (como com razão o meu amigo dizia) hoje lhe faltaria bastante. E com certeza terei o folheto pronto a tempo, porque basta (e sobra) os dias que o livro do Boavida leva a imprimir para eu completar o que já tenho escrito e adaptá-lo ao livro, que o Boavida me permite que eu vá lendo à medida que se vai imprimindo” (Fernando Pessoa, *Obra poética e em prosa*. Volume II. *Prosa I*. Organização, introdução e notas de António Quadros. Porto, Lello & Irmão, Editores, 1986, p. 142).

idade, pelas ideias e pelo estilo e escritores *velhos* exactamente pelas mesmas razões. Fernando Pessoa, assumindo-se como advogado da *novíssima poesia*, reconhece que Adolfo Coelho não poderá *sentir* essa poesia, mas ironicamente, invertendo a relação professor/aluno e com a propensão racionadora e pedagógico-didáctica que o há-de caracterizar sempre, exprime o voto de poder levar o “velho” lente da Faculdade de Letras a compreender de longe - por conseguinte, sem a *simpatia* que a diferença geracional impede de florir - a poesia dos *novíssimos poetas*: “Eu bem sei que o professor Adolfo Coelho *não pode sentir* a nossa poesia; ousou esperar que possa compreendê-la de longe, através do meu raciocínio” (p. 149).

No seu artigo enviado a Boavida Portugal como resposta a Júlio de Matos, Adolfo Coelho e Raul Proença¹², Teixeira de Pascoaes, que fala em nome da *nova geração*, lança sobre Júlio de Matos e Adolfo Coelho juízos insultuosamente desqualificadores, referindo-se com deselegante agressividade à senilidade física e mental de ambos: são “múmiás”, são esqueletos de bibliotecas que misturam “o caruncho dos próprios ossos ao caruncho dos velhos cartapácios”; têm um “cérebro arenoso e estéril”; o cérebro de Adolfo Coelho é “mais seco que as tetas de uma velha”; são “pequenos cérebros fossilizados em restritas ideias antiquadas e, portanto, instintivos inimigos de todas as novas criações do espírito”; são “empalhados pássaros nocturnos” que odeiam “a nova luz nascente”. E remata, impiedosamente escarninho: “Os pios tristes de alguns velhos pássaros nocturnos não são de funesto agouro: - são pios de caducidade impotente, rabugices de velhas pernas trôpegas... coisas inofensivas, afinal” (p.187). Com estas metáforas em que circulam raivosamente os significados mais disfóricos da velhice - a ruína do corpo e do espírito -, Teixeira de Pascoaes ataca, através de Júlio de Matos e de Adolfo Coelho, a cultura e o pensamento hegemónicos na época: uma cultura e um pensamento positivistas que dominavam, de modo particular, a Universidade (Júlio de Matos era reitor da Universidade de Lisboa e Adolfo Coelho, que fora inovador, que fora *novo* nas longínquas “Conferências do Casino”, era um dos mais respeitados mestres da mesma instituição). Compreende-se bem, aliás, que Júlio de Matos fosse o alvo preferido dos ataques dos *novos*, pois que ele lançara sobre estes, com a sua autoridade de médico psiquiatra, de sábio que falava com a legitimação conferida pela ciência, um diagnóstico terrível e perigosíssimo num tempo obsessivamente influenciado por teorias médico-biológicas sobre a decadência das raças e das nações e sobre

¹² A intervenção de Raul Proença no *Inquérito* figura como réplica às declarações de Júlio de Matos, cujo depoimento fora o primeiro a ser acolhido no jornal *República*. Raul Proença, na sua qualidade de *novo* e na sua condição de um dos fundadores da “Renascença Portuguesa”, crítica e contradita duramente Júlio de Matos, mas sublinha com muito vigor que os ideais e os propósitos do movimento tinham sido deturpados pelo que designa o “núcleo ao norte” da “Renascença”, formado por *poetas*, ao qual se contrapunha um “núcleo do sul”, constituído “por espíritos mais intelectivos, por médicos, por militares, por professores, por jornalistas”. “Segundo Proença, o grupo do norte, por culpa dos elementos meridionais, impôs ao movimento uma espúria e condenável orientação místico-poética: “no fim de alguns números - muito poucos - o que veio a predominar na *Águia* não foi o lado intelectual da Renascença, mas a sua falange emotiva, mística, amorosa de sonho e de mistério. Por culpa dos elementos do sul, a Poesia tinha tomado posse da *Águia*, da primeira página até à última; por culpa dos elementos do sul, a Renascença Portuguesa falhara completamente na sua missão. // O “saudosismo” a que se refere o sr. Júlio de Matos foi assim um elemento *sur-ajouté* e de modo algum orgânico e primitivo da Renascença Portuguesa” (pp. 123-124). A posição *dissidente* de Raul Proença provocou logicamente a reacção de Teixeira de Pascoaes, cujo depoimento fora um dos primeiros a ser recolhido por Boavida Portugal.

as taras e misérias nosológicas dos indivíduos: os *novos* da “Renascença Portuguesa” sofriam de morbidez, eram fruto de uma fase de decadência e regressão. Lamechas, doentes, degenerados... O depoimento de Júlio de Matos contribuiu indubitavelmente para a difusão do *topos* da loucura dos modernistas. Curiosamente, quem no *Inquérito literário* lança na polémica o termo *modernismo* é um modesto tipógrafo chamado Ribeiro Coelho, que se apresenta, no plano religioso, como sendo “ardentemente católico” e, no plano político-ideológico, como sendo prosélito do “partido legitimista”. Prevalendo-se do facto de a “Renascença Portuguesa” utilizar sincreticamente termos como “Arte”, “Raça”, “Saudosismo”, “Árias” e “Semitas” - “tudo escrito com iniciais maiúsculas, à germânica”, observa o católico e legitimista tipógrafo -, Ribeiro Coelho procura integrar, segundo as suas próprias palavras, “aquela corrente literária crismada pelos seus adláteres com o pomposo nome de *Renascença Portuguesa*” no movimento de ideias denominado *Modernismo* que tinha sido condenado por Pio X, no dia 8 de Novembro de 1907, na encíclica *Pascendi domini gregis*. Com alguma imaginação e destreza mental, o católico e legitimista tipógrafo, após sublinhar a natureza multimoda do Modernismo, na religião, nas ciências e nas letras, acaba por formular esta definição do movimento sobre o qual se abatera “o ferrete ignominioso do anátema” papal: “Sistema que desprezando todas as regras, estabelece como única a sua supremacia e independência. V. dirá se, tratando-se dos modernistas da pseudo-“Renascença”, é justa a observação” (p.239). Entre muitos leitores do jornal *República* ficaria assim estabelecida a equivalência semântica entre Modernismo e anarquia mental e estética e ficaria também insinuada a ideia de que toda a manifestação literária de Modernismo incorria no anátema papal¹³.

Mário de Sá-Carneiro, na sua carta de 16 de Novembro de 1912 endereçada de Paris a Fernando Pessoa, dando conta da sua leitura do *Inquérito* da *República* que o amigo lhe enviara, classifica como “um amontoado de disparates a prosa do tipógrafo católico”, mas sublinha que achou “interessantíssima a exposição do tenente” publicada também no referido *Inquérito*. Trata-se de um artigo de Manuel António de Almeida, “distinto oficial do exército”, segundo as palavras de apresentação de Boavida Portugal, no qual se denuncia o desígnio alimentado pelo “tipógrafo católico” de lançar um *anátema* sobre as novas tendências da Arte, “apodando-as de modernistas”. O tenente Manuel António de Almeida esclarece que, sob a denominação de Modernismo, a Igreja Católica condena o que designa por *aspiração*, desde que esta “seja considerada como origem ou forma de conhecimento - em especial do conhecimento das coisas super-sensíveis. Não se trata, porém, neste caso de Arte, de aspiração forma de conhecimento,

¹³ Esta concepção holística do Modernismo proposta pelo nosso católico e legitimista tipógrafo encontra equivalência perfeita no conceito de Modernismo elaborado por Juan Ramón Jiménez: “El modernismo, el movimiento modernista, empezó en Alemania a mediados del siglo XIX y se acentuó mucho a fines del siglo XIX. Fue muy importante entre los teólogos que empezaron ese movimiento. La idea era unir los dogmas católicos con los descubrimientos científicos modernos; y el papa Pio X publicó, divulgó una encíclica excomulgando a todo ese grupo; esa encíclica la tienen ustedes en la biblioteca en una serie de encíclicas modernas de Papas, que está en la biblioteca: la encíclica *Pascendi gregis* del papa Pio X contra el modernismo en general, no solamente contra el teológico, sino el literario; contra todo el modernismo” (Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas en torno de un curso*, 1953, México, Aguilar, 1962, *apud* José Carlos Mainer (ed.), *Modernismo y 98*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, p. 62).

mas de aspiração forma de sensibilidade”. E argumenta em seguida o “distinto oficial do exército”, que demonstra possuir uma apreciável cultura artística e filosófica: “Um católico poderá deleitar-se com a música de Wagner ou de Debussy: o que lhe não será lícito é constituir, com as ideias sugeridas pela sensibilidade, uma metafísica pessoal” (p. 254). Manuel António de Almeida esforça-se sobretudo por subtrair a arte modernista à filosofia intuicionista de Bergson - de que reconhece a sedução, mas cuja inconsistência lógica aponta - e às crenças e atitudes de natureza ocultista, esotérica, etc., procurando salvaguardar elementos ideativos que considera nucleares na sua definição da realização artística ideal: “uma ideia nítida, em torno da qual paira um nimbo evocador” (p. 255).

Não é decerto descabido pensar-se que, numa sociedade e numa cultura como as portuguesas, secularmente dóceis à ortodoxia católica e a outras ortodoxias que lhes dão segurança e estabilidade, a suspeita de heresia *modernista* assim posta a circular pelo jornal *República* acerca da “nova literatura” tenha como que bloqueado, mesmo que subliminarmente, o uso da palavra *modernismo* a respeito de certas orientações e manifestações da arte contemporânea. A convalidar esta hipótese, aparece um texto de Fernando Pessoa, dado a conhecer recentemente por Teresa Rita Lopes - datável com muita certeza de 1915 -, no qual o poeta, em nome dos directores de *Orpheu* e perante os ataques dirigidos à revista, esclarece o seguinte: “O termo “modernista”, que por vezes também se aplicou aos artistas de ORPHEU, não lhes pode também ser aplicado, por isso que não tem significação nenhuma, a não ser para designar - porque assim se designou - a nova escola pragmatista e exegética dos Evangelhos, nascida adentro da Igreja Católica, e condenada pelo Papa, por excessivamente tendente a procurar a verdade”¹⁴.

Com efeito, Fernando Pessoa parece nunca ter utilizado o substantivo *modernismo*, embora tenha usado o adjetivo *modernista* num manuscrito datável de 1916, no qual afirma que “Álvaro de Campos revelou o que todos os [...] paroxistas[?] e modernistas vários [?] andam há anos a querer fazer”¹⁵. Em contrapartida, Fernando Pessoa utiliza com frequência os vocábulos *novo*, *novíssimo* e *moderno*. Em relação à semântica do termo *moderno*, porém, Fernando Pessoa manifesta algumas vezes cepticismo, sublinhando a relatividade e a multiplicidade dos seus significados, sempre dependentes do termo *a quo* em relação ao qual se institui o *moderno*. Assim, no seu ensaio *Erostratus*, compraz-se maliciosamente no paradoxo - a que não falta, aliás, fundamento semântico - de afirmar que o *bárbaro* é o *moderno* por excelência: “O facto essencial do bárbaro é que é inteiramente moderno; pertence em absoluto à sua época porque a raça de que provém não tem atrás de si qualquer era civilizacional. Não tem antepassados fora da biologia.[...] O negro veste-se sempre pela última moda. Um canibal, se aqui os houvesse, mandaria vir sempre os pratos mais modernos”¹⁶. E na “Introdução” à *Antologia de poemas portugueses modernos*, obra organizada por Fernando Pessoa com a colaboração de António Botto e publicada em 1929 (Lisboa, Solução Editora), escreve o poeta

¹⁴ Veja-se o volume intitulado *Pessoa inédito*, organizado por Teresa Rita Lopes (Lisboa, Livros Horizonte, 1993), p. 263.

¹⁵ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisboa, Edições Ática, 1966, p.169.

¹⁶ Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, Lisboa, Edições Ática, s.d., pp. 262-263.

dos heterónimos: “O termo “moderno” nada significa em si mesmo. É moderna toda a civilização europeia em relação com o mundo greco-romano. É moderno tudo desde o romantismo em relação com tudo entre ele e a Idade Média, e com a mesma Idade Média. É moderno o que veio depois da Guerra Alemã em relação com o que imediatamente a precedeu. No caso presente, entendemos por poemas portugueses modernos os dos poetas portugueses que têm data literária desde a Escola de Coimbra, e incluindo essa Escola”¹⁷. Como se observa, Pessoa procura estabelecer marcos, fronteiras, cortes, no fluxo intérmino e sempre mutável do *moderno*, se este termo for entendido segundo a estrita lógica da temporalidade que o seu étimo comporta: fim do mundo greco-romano e princípio do mundo cristão; fim da época pós-medieval e início do Romantismo; início da “Guerra Alemã” - decerto a guerra de 1914-1918 - e fim da época precedente... Como qualquer historiador da literatura, quanto mais não seja por razões pragmáticas e pedagógicas, Pessoa tem necessidade de assinalar limites periodológicos, de marcar diferenças e descontinuidades.

O termo *modernista* aparece utilizado com alguma frequência, entre 1914 e 1919, para caracterizar alguns pintores e para designar algumas exposições de pintura. Segundo José-Augusto França, o termo *modernista* terá sido utilizado, em Maio de 1914, no *Diário de Notícias*, numa apreciação crítica, assinada com as iniciais F.M., ao salão S.N.B.A.¹⁸; em 1915, realizou-se no Porto a “Exposição de Humoristas e Modernistas”; em 1916 e 1919, realizaram-se o II e o III Salão dos “Modernistas”¹⁹.

Num artigo publicado no jornal *A Vanguarda*, em Abril de 1915, José Bacelar refere-se jocosamente à “Exposição de Humoristas e Modernistas” a realizar no Porto e transcreve uma definição de *Modernismo* que teria sido formulada por um dos organizadores da exposição: “O modernismo em arte é uma escola que não tem escola. O modernismo é essencialmente decorativo e estético, novo e original. Cada modernista concebe, cria como quer, nunca se assemelhando à Arte feita até hoje [...] admite essas escolas conhecidas por *cubismo*, *futurismo*, *zincronismo*, *rondismo* e...*maluquismo* até...”. José Bacelar não se confessa surpreendido com a definição proposta: “Pelo que dos seus “poetas” e “prosadores” já havia tido a ventura de ler - o “modernismo” não podia ser outra coisa...”Uma escola que não tem escola” - para entretenimento de malucos”²⁰. O consabido *topos* dos malucos, com uma explícita invocação à autoridade e ao saber médicos de Júlio de Matos - “Muito trabalho vai ter o Sr. Dr. Júlio de Matos!” -, põe fim à pseudo-definição do *Modernismo*...

Significativamente, o termo *modernismo* está ausente das polémicas desencadeadas pela publicação dos números 1 e 2 de *Orpheu* e não ocorre em revistas como *Portugal Futurista*, *Contemporânea* e *Athena*. Parece ser um termo contaminado, um termo a evitar...

¹⁷ Fernando Pessoa, *Obra poética e em prosa*, vol.II, p. 1204.

¹⁸ Cf. José-Augusto França, “Que Modernismo?”, *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*, Porto, Brasília Editora, 1979, p. 370.

¹⁹ Cf. José-Augusto França, *O Modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, pp. 13-14

²⁰ *Apud* Nuno Júdice, *A era do “Orpheu”*, Lisboa, Teorema, 1986, p.86

Em contrapartida, tanto em textos de Fernando Pessoa como doutros autores ocorrem com frequência vocábulos e sintagmas que designam correntes, movimentos e posições que se inscrevem na área da arte e da literatura *novas e modernas*.

O termo decerto mais utilizado é *futurismo*, cujo prestígio advinha do dinamismo internacional do movimento que Marinetti fundara e dirigia. Desde 1912 que Sá-Carneiro, nas cartas que de Paris endereça a Pessoa, faz diversas referências ao Futurismo - e também ao Cubismo -, manifestando uma ambígua atitude de adesão e distanciamento, de interesse admirativo e de malévola ironia²¹. Na sua apreciação do Futurismo, Sá-Carneiro dificilmente poderia calar as suas impressões e reacções desfavoráveis em relação a Guilherme Santa-Rita, mais conhecido como Santa-Rita Pintor, figura estranha, excêntrica e enigmática que conhecera em Paris, que haveria de colaborar no nº 2 da revista *Orpheu* e que viria a ser uma personagem relevante na breve e agitada história do Futurismo português²².

²¹ Se na sua carta a Fernando Pessoa datada de 20 de Junho de 1914, Sá-Carneiro qualifica a *Ode triunfal* como “uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra” e a considera como “a obra-prima do Futurismo”, exprimindo por conseguinte uma avaliação elogiosa do movimento, já na carta com data de 13 de Agosto de 1915, ao comunicar a Pessoa que tinha comprado e lido uma antologia intitulada *I poeti futuristi*, escreve maliciosamente: “Em acabando de ler o catrapázio (1 semana) vou-lho mandar em presente. Já lá descobri uns Fu fu... cri cri... corcurucu... Is-holá..., etc., recomendáveis” (Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 1979, vol. II, p. 57). Como é sabido, o primeiro manifesto futurista de Marinetti foi publicado no jornal *Figaro* de 20 de Fevereiro de 1909. As referências e os comentários ao novo movimento estético-literário vieram à luz na imprensa portuguesa (*Jornal de Notícias*) cerca de uma semana depois, graças à atenção de Xavier de Carvalho. No dia 5 de Agosto de 1909, o *Diário dos Açores* publica a tradução em português do manifesto de Marinetti. Sobre a difusão do futurismo em Portugal, nos anos que antecedem *Orpheu*, veja-se: João Alves das Neves, *O movimento futurista em Portugal*, Porto, Livraria Divulgação, 1966; Nuno Júdice, “O Futurismo em Portugal”, e Teolinda Gersão, “Para o estudo do Futurismo literário em Portugal”, estudos que precedem a edição facsimilada da revista *Portugal futurista* (Lisboa, Contexto Editora, 1981); Pedro da Silveira, “O que soubemos logo em 1909 do futurismo”, *Revista da Biblioteca Nacional*, 1,1 (1981), pp. 90-93; Pierre Rivas, “Diffusion du futurisme - Portugal et Brésil”, Jean Weisberger (ed.), *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, vol. I, pp. 184-190; Arnaldo Saraiva, *O Modernismo brasileiro e o Modernismo português. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, Porto, s.e., 1986, pp. 155 ss.

²² Abundam referências a Guilherme de Santa-Rita (1889-1918) nas cartas de Sá-Carneiro. É “um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante” (vol. I, p. 25); “Quanto a política, é ultramonárquico, intitula-se mesmo imperialista e afirma que o artista tem a necessidade de se acolher sempre a um homem superior - a um rei, porque para ele todos os reis lhe são superiores” (vol. I, p. 26); “É vaidoso insuportavelmente, calcando a gente com a sua pretendida superioridade - chegando a ofender e a ferir” (vol. I, p. 39). Sá-Carneiro refere-se à petulância das opiniões literárias de Santa-Rita e à sua ânsia de *dominar*, no plano social e político: “Para dominar entregou-se - diz - aos Jesuítas, que o protegem e lhe dão cinquenta mil réis por mês... Um dos seus ídolos é o imperador da Alemanha; o seu sonho, fazer de Paris a Capital do Mundo sob o domínio do Kaiser...” (vol. I, p. 41). Santa-Rita tinha - ou dizia ter - relações pessoais e literárias cordiais com Marinetti e após o seu regresso a Lisboa, provocado pela deflagração da guerra de 1914-18, interveio activamente na difusão do Futurismo, assumindo-se como guia e representante oficial do movimento em Portugal. Sá-Carneiro, na sua carta a Pessoa com data de 3 de Novembro de 1915, diz que Santa-Rita Pintor quer “ser servilmente futurista” (vol. II, p. 111). Quando Homem Cristo Filho, em *A Ideia Nacional* de 27-IV-1916, denunciou o Futurismo como a causa da “desordem na política, na literatura, nos costumes, nas artes, nas indústrias e no comércio, desordem geral em todas as manifestações da vida portuguesa”, Santa-Rita Pintor atacou violentamente o celebrado jornalista e defendeu “o carácter absolutamente nacionalista” e o “carácter absolutamente anti-anárquico” do Futurismo, proclamando orgulhosamente: “V. tem a obrigação de saber que, futurista declarado, em Portugal, há só um, que sou eu” (cf. Cecília Barreira, *Nacionalismo e Modernismo. De Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981, pp. 130-131).

Fernando Pessoa, analista atento dos fenómenos histórico-literários e das correntes e dos movimentos literários do passado e do presente, para além das suas “construções” - para uso próprio e de alguns (poucos) amigos e camaradas de letras - do *Paulismo*, do *Interseccionismo* e do *Sensacionismo*, refere-se ao *Cubismo*, ao *Vorticismo* e, sobretudo, ao *Futurismo*. Na carta a um editor inglês a quem propõe a publicação de uma antologia da poesia sensacionista portuguesa, Pessoa analisa assim a genealogia dos poetas sensacionistas: “Descendemos de três movimentos mais antigos - o “simbolismo” francês, o panteísmo transcendentalista português, e a baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais, embora, para sermos exactos, descendamos mais do seu espírito do que da sua letra”²³. Pessoa integra as correntes futuristas, vorticistas, etc., no conjunto do que designa como “correntes dinamistas, que partem de Walt Whitman”, considerando o dinamismo como uma corrente degenerada²⁴.

A atitude e a valoração de Pessoa relativamente ao Futurismo são de forte reserva e mesmo de antagonismo. Embora Álvaro de Campos seja qualificado, numa entrevista fictícia e nunca publicada, como *poeta futurista*²⁵, já o mesmo Campos será caracterizado, nas palavras de I. I. Crosse, como *quase-futurista*, visto que “ama os grandes clássicos porque eram grandes e despreza os literatos do seu tempo porque são todos mesquinhos”²⁶, e Fernando Pessoa, num texto talvez de 1916-1917 sobre a origem de *Orpheu*, afirma de modo peremptório (na medida em que, no discurso de Pessoa, “modo peremptório” é uma estratégia retórica e não uma consequência ou necessidade lógica): “Por mim, nunca aceitei o futurismo, nunca simpatizei com o futurismo, nunca - nem por blague - escrevi coisa que se parecesse com o futurismo. Bem sei que me chamaram futurista como aos outros, e eu nem me importei nem nada disse”²⁷. No “cântaro literário de confusão moderna”²⁸, o Futurismo é uma das “serpentes” que ergue a cabeça acima das outras e que merece a Álvaro de Campos juízos de violento desprezo: “[...] vindo parar à incrível idiotia de Marinetti, cuja banalidade mental lhe não permitia inserir qualquer ideia no ritmo irregular, porque não permitia inseri-la em coisa nenhuma e lhe chamou “futurismo”, como se a expressão “futurismo” contivesse qualquer sentido compreensível. “Futurista” é toda a obra que dura; e por isso os disparates de Marinetti são o que há de menos futurista”²⁹. Ao elogiar hiperbolicamente a *organização* da *Ode marítima* - “Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição” -, Pessoa admite que esta ode, pelo seu aspecto tipográfico, “quase se pode considerar um espécime de desleixo futurista”³⁰. E na carta que Álvaro de Campos dirigiu, com data de 4 de Junho de 1915, ao

²³ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 14. Colhemos algumas informações relativas à utilização do termo *futurismo* por Fernando Pessoa no trabalho da Lic^a Ana Maria Silva Ribeiro, intitulado “Sobre as ocorrências de *moderismo* e *vanguarda* em alguns textos de Pessoa” (1994), elaborado no âmbito do Curso de Mestrado em Ensino da Língua e da Literatura Portuguesas, a funcionar na Universidade do Minho.

²⁴ *Id.*, *op. cit.*, p. 177.

²⁵ *Id.*, *op. cit.*, p. 415.

²⁶ Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer. Textos para um novo mapa*, Lisboa, Estampa, 1990, vol.II, p. 237.

²⁷ Fernando Pessoa, *Obra poética e em prosa*, vol. II, p. 1327.

²⁸ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 211.

²⁹ Teresa Rita Lopes, *op. cit.*, p. 338.

³⁰ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 150.

director do *Diário de Notícias*, afirma-se com veemência “que é preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra *futurismo*. Falar em futurismo, quer a propósito do 1º nº “*Orpheu*”, quer a propósito do livro do sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragaría o “*Orpheu*”. O “*Orpheu*” seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário”³¹.

Diferentemente de Pessoa, Almada Negreiros nunca manifestou reservas, dúvidas ou juízos desfavoráveis em relação ao Futurismo (ainda em 1932, ao lamentar, num artigo publicado no *Diário de Lisboa*, a visita oficial e protocolar de Marinetti a Portugal, a convite de António Ferro, Almada repetirá enfaticamente a expressão “nós os futuristas portugueses”). Com audácia juvenil e orgulho provocatório, Almada proclama-se *futurista*. Assim, identifica o autor do *Manifesto anti-Dantas* (1916) como “José de Almada Negreiros poeta d’Orpheu futurista e tudo”; o *Manifesto da exposição de Amadeo de Sousa Cardoso*, datado de 12 de Dezembro de 1916, está subscrito por “José de Almada Negreiros poeta futurista”; no dia 14 de Abril de 1917, realiza, no Teatro República, em Lisboa, uma “Conferência futurista”, à semelhança das sessões multitudinárias efectuadas pelos futuristas italianos, durante a qual lê o seu *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, que havia de ser publicado no primeiro e único número da revista *Portugal Futurista* (Novembro de 1917).

Embora Pessoa utilize algumas vezes o termo *vanguarda*, julgamos que este nunca ocorre na sua obra com um significado especificamente estético e muito menos com um significado histórico-periodológico. Quando quer exprimir a ideia de *vanguarda* estético-literária, isto é, de modernidade artística e literária muito forte, Pessoa recorre à expressão *arte avançada*, que equivale na verdade ao significado topológico e militar do termo *vanguarda*: “A nossa revista [*Orpheu*] acolhe tudo quanto representa a arte avançada; assim é que temos publicado poemas e prosas que vão do ultra-simbolismo até ao futurismo”³². É o mesmo termo - *avanzado* - que Pessoa utiliza, na carta a Côrtes-Rodrigues de 4 de Setembro de 1916, na qual se refere ao conteúdo do abortado nº 3 de *Orpheu*, para caracterizar o carácter *vanguardista* da obra de Sousa-Cardoso: “*Orpheu* 3 trará, também, quatro *hors-textes* do mais célebre pintor avançado português - Amadeo de Sousa-Cardoso”³³. No já mencionado *Manifesto da exposição de Amadeo*

³¹ *Id.*, *op. cit.*, p. 413. O livro de Sá-Carneiro referido por Álvaro de Campos é *Céu em fogo*. Nesta carta, Campos contrapõe ao Futurismo o Interseccionismo: “A atitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é *alma*, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência. Ora se há coisa que [seja] típica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento português) é a subjectividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude estática. “Drama estático”, mesmo, se intitula uma peça, inserta no 1º número do “*Orpheu*”, do sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as atitudes usuais dos poetas meus colegas naquela brilhante revista”. E depois de anunciar que, no segundo número de *Orpheu*, aparecerá colaboração futurista, de natureza pictural, da autoria de Santa-Rita Pintor, Álvaro de Campos admite que a sua *Ode triunfal* se aproxima do Futurismo: “Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização - e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas” (p. 414).

³² Fernando Pessoa, *Obra poética e em prosa*, vol.II, p. 203. O excerto citado pertence à carta que, em 1915, Pessoa escreveu a Camilo Pessanha, solicitando que este autorizasse “a inserção, em lugar de honra do terceiro número [de *Orpheu*], de alguns dos seus admiráveis poemas”.

³³ *Id.*, *op. cit.*, p. 189.

de Sousa-Cardoso, Almada Negreiros explicita de modo fiel a metáfora militar do termo artístico *vanguarda*, ao proclamar: “Mais do que isto ainda Amadeo de Sousa-Cardoso pertence à Guarda Avançada na *maior das lutas* que é o Pensamento Universal”³⁴.

O termo *futurismo* devia usufruir de apreciável voga aquando da publicação da revista *Orpheu*, pois que alguns textos parodísticos então publicados exploram os significados do vocábulo. No *Século Cómico* de 3 de Junho de 1915, Bramão de Almeida publica um soneto intitulado *Futurismo*, que constitui na verdade uma paródia de *topoi* simbolistas e decadentistas - “Há oiro dentro de mim a pontapé, / em barra, em pó, em jóias medievais, / capacetes de gelo - catedrais. / Loiça da china, sacos de café” - e que termina assim: “São versos à maneira futurista”. E no mesmo jornal de 22 de Julho de 1915, é publicada a “ode simétrica” intitulada *Orfeu*, da autoria de Pablo Peres, que se identifica como poeta “futurista-electricista”...³⁵.

O termo *modernismo* reaparece, com grande destaque, num importante texto de António Ferro datado do ano de 1922. Na conferência intitulada “José de Almada Negreiros: O imaginário na terra dos cegos”, proferida na Liga Naval para a apresentação de *A invenção do dia claro* e publicada em *O Século* de 23.1.1922 - chamamos a atenção para esta data, anterior à realização, em São Paulo, da *Semana de Arte Moderna* (13 a 17 de Fevereiro de 1922) -, António Ferro energicamente proclama o *Modernismo* como o movimento artístico mais avançado do Portugal de então. Contestando com veemência a acusação de que Almada Negreiros, como outros grandes artistas coevos, seria um doente mental, António Ferro exclama: “Abençoados doidos que reabilitam, até certo ponto, a arte portuguesa de hoje, porque é uma hora de Almeida Negreiros, de três desses doidos, três figuras desaparecidas, os três primeiros gritos de modernismo na arte portuguesa: Mário de Sá-Carneiro, Amadeu de Sousa-Cardoso, Santa-Rita Pintor”³⁶. Invertendo paradoxalmente o *topos* anti-modernista da insânia do artista inovador, António Ferro afirma que a maioria da humanidade é que está doente, padecendo de loucura...

Ao saudar António Ferro no Rio de Janeiro, em 21 de Junho de 1922, Ronald de Carvalho apresenta assim ao público brasileiro o seu antigo companheiro de *Orpheu*: “Não conheço na literatura modernista do seu país, mais actual, mais perturbador, mais ágil artista que o autor da *Teoria da Indiferença*”³⁷. E o próprio António Ferro, na “Carta aberta ao Portugal de Hoje, ao Portugal de vinte e tantos anos”, sobre a sua estada no Brasil, dirige-se assim aos *novos* de Portugal: “E, entretanto, novos do meu país, únicos a quem devo uma satisfação, antes de ser um modernista, eu fui, no Rio, um português...”³⁸. Oswald de Andrade, em entrevista ao *Diário de Lisboa* de 19 de Dezembro de 1923, aprecia as manifestações da arte e da literatura no Brasil

³⁴ José de Almada Negreiros, *Obras completas. 6. Textos de intervenção*, Lisboa, Editorial Estampa, 1972, p. 22.

³⁵ Estes textos parodísticos encontram-se coligidos no vol. II das *Cartas a Fernando Pessoa* de Mário de Sá-Carneiro, pp. 198-199 e 201-203.

³⁶ António Ferro, *Obras. 1. Intervenção modernista. Teoria do gosto*, Lisboa, Verbo, 1987, pp. 351-352.

³⁷ Apud Arnaldo Saraiva, *O Modernismo brasileiro e o Modernismo português. Subsídios para o seu estudo e para a história da suas relações. Documentos avulsos*, Porto, s.e., 1986, p. 60.

³⁸ Apud Arnaldo Saraiva, *op. cit.*, p. 82. A carta aberta de António Ferro foi publicada na revista *Contemporânea*, nº 9, de Março de 1923.

moderno, salientando a necessidade de as libertar da “retórica académica” e de “um classicismo sem razão de ser no Brasil”, e refere-se assim à influência que teve a presença de António Ferro, no ano de 1922, em terras brasileiras: “Começamos agora a libertar-nos. E para isso, para o desenvolvimento das tendências modernistas, bastante contribuiu a ida de António Ferro ao Brasil. Foi um agitador...”³⁹.

Em 1925, José Régio publicou, em edição de autor, a dissertação de licenciatura em Filologia Românica que apresentara, no ano anterior, à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, intitulada *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, que havia de ser republicada, com algumas alterações, em 1941, sob o título de *Pequena história da moderna poesia portuguesa*⁴⁰. Nesta dissertação de licenciatura - a qual, como anota divertidamente João Gaspar Simões, devia ter feito empalidecer de espanto o Professor Mendes dos Remédios...⁴¹ -, há um capítulo intitulado “O Modernismo em Portugal”, no qual Mário de Sá-Carneiro é valorado como “o maior intérprete de certa sensibilidade contemporânea” e como o precursor e, ao mesmo tempo, o “mais alto representante do chamado modernismo português” (pp.110-111). José Régio exprime, todavia, algumas dúvidas quanto à propriedade do termo *modernismo* e afirma mesmo tê-lo aceiteado “à falta de melhor, - e por se ter imposto à conta de vulgarização” (p. 105).

Cronologicamente, José Régio é quem assim primeiro introduziu nas categorias historiográficas da literatura portuguesa o conceito de Modernismo - e fê-lo, deve ser sublinhado, num estudo de índole universitária, apresentado, para utilizar ainda palavras de Gaspar Simões no seu já citado ensaio “Defesa da poesia moderna contemporânea”, à “conspícua Faculdade de Letras de Coimbra”. Embora admita uma caracterização tipológica do Modernismo - o Modernismo seria, nesta perspectiva, “a tendência a valorizar o actual e o novo (na expressão como no expresso), em virtude quer dum cansaço das formas e substâncias passadas, esgotadas, quer duma descrença nas tidas por insuperáveis, modelares, eternas”, podendo observar-se esta tendência e esta dinâmica em todos os tempos -, Régio propõe inequivocamente uma caracterização histórico-periodológica, entendendo o Modernismo como “um largo movimento geral, internacional, uma profunda e complexa disposição da sensibilidade moderna, que naturalissimamente também em Portugal achava representantes e expressão” e no qual se integram os artistas que “sofriam essa torturada ânsia de novidade e libertação que fez da arte moderna uma empresa dramática” (pp.106-107). À ânsia de inovação, à tortura de novidade e libertação, acrescia o impulso cosmopolita, em contraste com as correntes literárias de cariz nacionalista.

Ao encerrar o *II Salão de Outono*, em Novembro de 1926, proferiu Almada Negreiros uma conferência intitulada *Modernismo*, que viria a ser publicada no jornal *A Folha do Sado*, em diversos números de Dezembro de 1926 e de Janeiro de 1927⁴². Apesar do título, o termo

³⁹ *Id.*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁰ Citamos pela 3ª edição (Porto, Brasília Editora, 1974). A primeira edição foi ainda publicada com o verdadeiro nome de José Régio: José Maria dos Reis Pereira.

⁴¹ Cf. João Gaspar Simões, *Novos temas. Ensaios de literatura e estética*, Lisboa, Editorial “Inquérito”, 1938, p. 97.

⁴² Cf. José de Almada Negreiros, *Textos de Intervenção*, pp. 53-68.

modernismo não ocorre no texto da conferência e o termo *modernista* é utilizado para designar os Portugueses do século XV, “que foram eles próprios”, diz Almada, “os criadores da própria época em que viveram, que foram os primeiros inovadores de toda a acção do ocidente, os modernistas da expansão europeia”. Todavia, a conferência de Almada é importante pela expressão que nela se encontra de um espírito radicalmente anti-académico, anti-*pompier* e anti-*bota-de-elástico* e pela exaltação da natureza irredutivelmente individualista dos artistas que Almada reiteradamente denomina *os artistas avançados*, um sintagma que semanticamente se integra, como ficou dito, na área da *Vanguarda*.

Com data de 10 de Março de 1927, publica-se em Coimbra o número 1 da revista *Presença* - ainda sem a minúscula letra inicial, que haveria de aparecer no nº 4 -, com o subtítulo “Folha de Arte e Crítica”. Ao longo dos números da *Presença* de 1927 a 1929, graças a ensaios de José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, o conceito estético-literário e histórico-periodológico de *Modernismo* alcança definitivamente direito de cidadania na crítica e na história da literatura portuguesa contemporânea.

Logo no nº 2 da *Presença*, com data de 28 de Março de 1927, José Régio publica o fundamental ensaio intitulado “Classicismo e Modernismo”, logo seguido, no nº 3, pelo ensaio intitulado “Da geração modernista”. Régio, como já acontecera na sua dissertação de licenciatura, experimenta alguma dificuldade em definir o que seja Modernismo, propondo um conceito englobante fundado na ideia um pouco vaga de “personalidade modernista”. Escreve Régio no primeiro dos citados ensaios: “Por modernismo entendo um certo modo de personalidade actual - mais fácil de classificar que de definir. Nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas sintetiza o modernismo, porque é a personalidade modernista que as engloba a todas”.

José Régio parece considerar o termo *modernismo* como um hiperónimo dos termos que designam as “principais correntes estéticas contemporâneas”: os termos *dadaísmo*, *futurismo* e *expressionismo*. Todavia, a lógica teórica e conceptual do ensaio “Classicismo e Modernismo” conduz forçosamente a uma conclusão que tem passado despercebida, quer-nos parecer, aos seus exegetas e que representa uma posição crítica, hermenêutica e historiográfica convalidada por alguns dos mais importantes estudos publicados nas duas últimas décadas sobre as relações entre Modernismo e Vanguarda. Se o Classicismo é “a conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as [...] faculdades geradoras” do artista - a sensibilidade, a inteligência, a imaginação -, constituindo portanto os valores clássicos uma “característica de todas as superiores realizações artísticas”, o *Modernismo superior* (expressão do próprio Régio), isto é, o *Modernismo clássico* tem de se caracterizar por um equilíbrio íntimo e profundo da sensibilidade, da inteligência e da imaginação - equilíbrio este que Régio explícita e vigorosamente nega existir nas manifestações das chamadas *Vanguardas históricas* (expressão que, obviamente, José Régio não utiliza).

Leia-se este passo fundamental para entender a complexidade do pensamento regiano sobre esta questão: “É por natural evolução que o Dadaísmo o leva [ao Romantismo] às últimas consequências, acabando por negar a própria Arte no exaspero nihilista da sua estética rudimentar e complexa. É por natural reacção que o Futurismo repudia toda a sentimentalidade e toda a

estesia - caindo afinal no lirismo do Movimento e na quase glorificação da animalidade grosseira. É simultaneamente por evolução e reacção que o Expressionismo aplaude toda a excentricidade no seu sonho anti-realista, requintando até à obscuridade e à infantilidade o seu amor do sintético e do geral”. Embora Régio procure atenuar a severidade hostil com que se refere ao Dadaísmo, ao Futurismo e ao Expressionismo, advertindo que não quer reduzir tais movimentos “a esta caricatura a dois traços”, a verdade é que as análises e apreciações do ensaio da *Presença* coincidem com avaliação que Régio formula na *Pequena história da moderna poesia portuguesa* acerca do “futurismo italiano, o cubismo, o dadaísmo, o ultra-realismo franceses, o expressionismo alemão e todas as correntes mais ou menos derivadas ou apensas” (p.107). Depois de se referir aos seus manifestos *estridentes, rangentos, intolerantes* e não raro efémeros como o fogo de foguetes, José Régio filia estes movimentos vanguardistas no Romantismo: “O romantismo erguia a sua nota mais aguda - atingia as suas extremas consequências. As próprias manifestações estéticas dos povos primitivos, das crianças, até dos moradores dos manicómios e cadeias, eram estudadas, pelo menos coleccionadas, com um interesse inquietante e sôfrego: Nelas se pretenderia sugar uma arte inédita, mais sintética e, pensava-se, mais pura; isto é: mais nua de todos e quaisquer preconceitos e convenções de origem mais ou menos academista. Simultaneamente, o cabotinismo, a superficialidade e a moda rebuscavam tudo cuja antiguidade, cujo esquecimento, cujo desconhecimento ou cujo exotismo pudessem sugerir, ou similar, o ineditismo duma criação nova. Reinando no mundo da arte a complexidade, a confusão, a inquietação, o desvairamento, - os charlatães sentavam-se à mesa dos príncipes, os servís confundiam-se com os grandes senhores. Ainda hoje nem sempre é fácil separar uns dos outros” (pp. 107-108).

Os juízos assim formulados por José Régio sobre o Dadaísmo, o Futurismo e o Expressionismo, fazendo avultar em termos violentamente disfóricos o que considera ser “o seu gérmen absolutista e dogmático”, o seu cabotinismo e o seu charlatanismo, excluem a possibilidade de conciliar aqueles movimentos de Vanguarda com o Modernismo *superior* e *clássico*. José Régio, leitor atento e lúcido da *Nouvelle Revue Française*, teve a intuição luminosa de que existia um Modernismo com uma forte componente clássica, que descendia de poetas como Edgar Poe, Alfred de Vigny, Baudelaire e Mallarmé, que não era coadunável com o arracionalismo, o agonismo, o culto do primitivo e da excentricidade característicos daqueles movimentos vanguardistas. No entanto, Régio teve também a intuição, a nosso ver acertadíssima, de que entre o Modernismo (*superior, clássico*, na sua terminologia) e as Vanguardas não existe uma fronteira nítida, pois que entre ambos há intersecções, tangências, osmose. O Modernismo português, segundo as suas palavras, afirmou-se “independentemente de quaisquer escolas dogmáticas [isto é, vanguardistas], nem que roçado por todas”. A *visão* hermenêutica, crítica e

historiográfica de José Régio não teve, em termos de progénie histórico-literária, a herança que merecia...⁴³.

No ensaio “Da geração modernista”, estampado no nº 3 da *Presença*, Régio elabora o modelo cartográfico, digamos assim, do Modernismo português. Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros são apresentados, caracterizados e exaltados como os autores “mais completos”, “mais complexos” e “mais interessantes” da arte moderna em Portugal e como aqueles escritores - informação relevante sob o ponto de vista da dinâmica do sistema literário - que “são hoje os mais imitados pelas fileiras modernistas”. Sá-Carneiro “é o nosso maior intérprete da melancolia moderna”; Pessoa “é o mais rico em direcções dos nossos chamados modernistas”; Almada Negreiros é o poeta com quem “o nosso lirismo reencontra o seu fundo virginal, volta a beber água da bica - e se alarga...”. Como características matriciais “da nossa literatura moderna, vulgo modernista”, José Régio formula sinteticamente as seguintes: “Tendência vincada e confessa para a multiplicidade de personalidade. - Tendência para o abandono às forças do subconsciente, e simultaneamente para o domínio da intelectualidade na Arte. - Tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos”.

O ensaio de João Gaspar Simões intitulado “Modernismo”, publicado nos números 14-15 da *presença* (23 de Julho de 1928) e reeditado, com algumas alterações e sob o título de “Pequeno ensaio sobre o *modernismo*” no volume *Temas* (Coimbra, Edições “presença”, 1929), contribuiu para difundir o modelo elaborado por Régio, modificando e tornando mais precisos alguns dos seus elementos constitutivos, mas conservando as suas linhas essenciais de poética teórica e histórica. À semelhança de Régio, Gaspar Simões considera Sá-Carneiro “como o genial adivinhador das tendências estéticas actuais”, explicando que se atribui, ao poeta de *Dispersão* e “aos que se lhe seguiram”, a designação convencional de *modernistas*, “o que quer dizer, pertencentes ao seu tempo, como todos os grandes artistas de qualquer tempo”. Gaspar Simões presta especial atenção às *singularidades* das obras dos escritores modernistas, desconcertantes e chocantes para os leitores, explicando tais singularidades “pela avidez de originalidade característica da nossa época” e pelo intenso e complexo poliglottismo estético do século XX. No século XIX, observa Gaspar Simões, o Romantismo, o Realismo e o Simbolismo desenvolveram-se isoladamente, raramente se sobrepondo, desvanecendo-se uma escola com o

⁴³ Consideramos que a obra de Peter Bürger intitulada *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974), apesar de algumas confusas e muito questionáveis análises e propostas, veio alterar de modo irreversível a concepção de Modernismo e de Vanguarda, obrigando a reconhecer a existência de uma profunda diferença entre o movimento modernista e os movimentos vanguardistas. Infelizmente, em toda a bibliografia existente sobre o Modernismo e a Vanguarda na literatura portuguesa, mesmo naquela publicada após o aparecimento do livro de Bürger e da sua tradução em diversas línguas, incluindo a portuguesa (*Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993), é sistemática e lamentável a confusão entre Modernismo e Vanguarda. Osvaldo Silvestre, na sua brilhante dissertação de mestrado intitulada *A Vanguarda na literatura portuguesa. O Futurismo*, apresentada em 1990 à Faculdade de Letras de Coimbra, deu um contributo fundamental para a diluição desta problemática, mas este trabalho de investigação permanece lamentavelmente confinado à semi-clandestinidade das teses universitárias não publicadas... Sobre as relações entre Classicismo e Modernismo na poética de Régio, veja-se o estudo de Luís Adriano Carlos, “O Classicismo modernista de José Régio”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II série, VIII (1991), pp. 103-134.

advento de outra escola (ideia simplista e errónea, sob todos os pontos de vista, esta tese de Gaspar Simões). Pelo contrário, no século XX, “O futurismo, o dadaísmo, o ultra-realismo, o expressionismo, o cubismo, o neoclassicismo, são fórmulas estéticas que se intercepionam e, simultaneamente, desenvolvem as suas teorias, a par umas das outras” (p. 198).

Poder-se-ia dizer, adaptando um símile bem conhecido das teorias de Thomas Kuhn sobre a estrutura das revoluções científicas, que a regiana aplicação “revolucionária” da categoria estético-periodológica de *Modernismo* começava a ganhar os contornos de “normalidade”, mesmo quando os autores que a utilizam, tendo consciência da sua novidade, exprimem reticências sobre a propriedade do termo ou a adequação do conceito.

Adolfo Casais Monteiro, no seu ensaio intitulado “Mário de Sá-Carneiro”, publicado no nº 21 da *presença* (Julho-Agosto de 1929), depois de afirmar que a chegada à literatura de Sá-Carneiro, Pessoa e Almada “é uma catástrofe: é o nascer dum novo mundo, a sentença da morte dum outro”, escreve, com um cepticismo nominalista que só contribui, afinal de contas, para enraizar o modelo histórico-periodológico proposto por Régio na sua dissertação de licenciatura: “Os poetas a que um hábito já agora crónico nos obriga a chamar *modernistas* [...]”.

António Ferro, no artigo “Alguns precursores”, dado à estampa em *O Notícias Ilustrado* de 24 de Fevereiro de 1929, confere já ao referido modelo histórico-periodológico uma dimensão pedagógica e didáctica, bem elucidativa da sua acelerada “normalização”, ao escrever: “O modernismo em Portugal, começou, há uns quinze anos, com Mário de Sá-Carneiro, nome que já não pode nem deve ser esquecido nas histórias da literatura portuguesa para uso das escolas, nome que já não pode nem deve ser escondido às novas gerações”. Se Sá-Carneiro foi o “verdadeiro revolucionário, o primeiro modernista que saiu de casa, para vir para a rua”, Fernando Pessoa foi o *clássico* da revolução. E depois de se referir a Santa-Rita Pintor e a Amadeu de Sousa-Cardoso, António Ferro detém-se em Almada: “Almada Negreiros, que se entregou de corpo e alma, com todos os sentidos, ao movimento iniciado por Sá-Carneiro, foi uma das grandes forças que impulsionaram o nosso “modernismo” - com todas as suas armas, com a pena, com o lápis, com os olhos, com a palavra. José de Almada Negreiros lutou, como Sá-Carneiro, desprezando a glória fácil e impondo, rudemente, a sua alma. Alguns dos seus gestos, algumas das suas obras, são datas memoráveis da ‘vanguarda’ portuguesa”⁴⁴.

Logo em 1930, um jovem professor e crítico literário francês, Pierre Hourcade, publica um opúsculo, com a chancela da Imprensa da Universidade de Coimbra, intitulado *Panorama du modernisme littéraire au Portugal*⁴⁵, no qual apresenta aos leitores franceses “a jovem poesia portuguesa”, desde *Orpheu* à *Presença*, passando por *Portugal Futurista* e *Athena*. O ensaio de Pierre Hourcade, ao estabelecer uma congenial relação entre a “primeira geração” modernista e a “geração” da *Presença*, abriu as portas para que o movimento presencista viesse a ser identificado e caracterizado como parte integrante do *Modernismo* português ou, na fórmula de

⁴⁴ António Ferro, *op. cit.*, p. 370.

⁴⁵ O opúsculo é separata do *Bulletin des Études Portugaises*, nº 1-2, janvier-mai 1931, revista então editada pela Imprensa da Universidade de Coimbra.

Casais Monteiro que rapidamente se difundiu e celebrou - até pelos compromissos e pelas ambiguidades que possibilitava -, como o “segundo Modernismo português”.

O vínculo genealógico, histórico e estético, da *Presença* em relação a *Orpheu* - vínculo de filiação, de continuidade, de prolongamento, de discipulato - e a conseqüente configuração holística de um Modernismo em Portugal receberam consagração no capítulo intitulado “Pequeno ensaio sobre o movimento modernista português” do livro *Antologia moderna* de Manuel Anselmo, crítico que disfrutou nos anos trinta de assinalável influência. Escreve Manuel Anselmo: “Entende-se por movimento modernista aquele que veio orientar a arte para um sentido revolucionário, ou seja, aquele que transformou o artista em criador do seu próprio e autónomo método artístico. Quer dizer: até certa altura, entendeu-se que o primeiro dever do artista era a obediência fiel à fórmula clássica de reprodução artística (entendo, por classicismo, apenas a forma clássica; não o seu espírito). Foi com o *Orpheu* e, depois, com a *Contemporânea*, que a palavra de revolta se propagou e que uma nova geração de artistas se afirmou. Hoje em dia, com a *Presença*, o movimento apresenta-se triunfante, desafiador, quase definitivamente vitorioso”⁴⁶.

Esta mesma concepção holística do Modernismo português encontra consagração universitária na obra *Tendências do lirismo contemporâneo. Do “Oaristos” às “Encruzilhadas de Deus”*, publicada em 1939 e da autoria de Hernâni Cidade, jovem professor da Faculdade de Letras de Lisboa⁴⁷. No esquema histórico-literário proposto pelo Professor Cidade, Camilo Pessanha é o precursor, Sá-Carneiro, Pessoa e Almada são os *modernistas* de *Orpheu*, Régio é, sob vários pontos de vista, quem melhor representa a poesia *modernista*.

O modelo periodológico do Modernismo português recebia assim, pela voz autorizada de um mestre universitário, a sua formulação canónica. Este modelo viria a sofrer a sua primeira laceração profunda com o famoso ensaio de Eduardo Lourenço, intitulado “*Presença*” ou a *contra-revolução do Modernismo português*, publicado, com mutilações censórias, em 1960, no suplemento literário de *O Comércio do Porto* e integrado, com formulação interrogativa, no livro *Tempo e poesia*. A segunda laceração do modelo deriva necessariamente da *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger e foi já parcialmente levada a cabo por Osvaldo Silvestre na sua citada dissertação de mestrado.

Ocupar-nos-emos de uma e outra laceração em próximos estudos.

⁴⁶ Manuel Anselmo, *Antologia moderna*, Lisboa, Sá da Costa, 1937, p. 229.

⁴⁷ O livro foi editado como 2ª edição (Lisboa, Livraria Portugalíia), por se considerar como 1ª edição a separata do *Boletim de Filologia*, t.V, fascs. 3-4 (1938), onde o estudo primeiramente foi estampado.