

DICIONÁRIO DE FERNANDO PESSOA E DO MODERNISMO PORTUGUÊS

coordenação
FERNANDO CABRAL MARTINS



CAMINHO

Shi

DICIONÁRIO
DE
FERNANDO PESSOA
E DO MODERNISMO PORTUGUÊS

coordenação

FERNANDO CABRAL MARTINS

CAMINHO

shi

DICIONÁRIO
DE
FERNANDO PESSOA
E DO MODERNISMO PORTUGUÊS
COORDENAÇÃO DE FERNANDO CABRAL MARTINS

DICIONÁRIO DE FERNANDO PESSOA
E DO MODERNISMO PORTUGUÊS
COORDENAÇÃO DE FERNANDO CABRAL MARTINS

Ilustração da sobrecapa: João Botelho

Paginação: Júlio Matias

Revisão: Fernanda Fonseca e Luis Manuel Gaspar

Seleção iconográfica: Luis Manuel Gaspar e Rui Mário Gonçalves

© Editorial Caminho — 2008

Tiragem: 4000 exemplares

Impressão e acabamento: NORPRINT, ARTES GRÁFICAS

Data de impressão: Outubro de 2008

Depósito legal n.º 282 634/08

ISBN 978-972-21-1985-6

www.editorial-caminho.pt

MODERNISMO

entre moderno e antigo possa revelar, simultaneamente, o moderno do antigo e o antigo do moderno: o seu carácter histórico.

Isto significa também, por outro lado, que o confronto entre antigo e novo se implica em ainda outras formas do mesmo diálogo, que vemos agirem em inúmeros campos de acção e reflexão diferenciados, como por exemplo o par «tradicional/revolucionário», que Svetlana Boym considera como central para o entendimento do modo como a nostalgia moderna opera sobre futuros, para lá de sobre passados. Ora, a dimensão nostálgica, como bem viu Walter Benjamin, é uma das dimensões polares que Baudelaire tematiza na sua obra e em que ele centra a sua apreensão da modernidade (sendo a outra, evidentemente, o modo fremente da imersão no presente, que *conversa e batalha* com tal nostalgia). Desta perspectiva, julgo interessante notar a forma como Boym (2001: 19) sublinha esta constante interpenetração e co-dependência entre os movimentos de «idêntica repetição do passado» e de «ruptura radical» enquanto gesto distintamente moderno, considerando «traidora» a oposição entre tradição e revolução.

É de tais interdependência e mútua implicação que nasce o projecto da modernidade, através das suas fronteiras, dos seus momentos e textos. Isto é também dizer que parece existir uma dimensão centralmente paradoxal dentro do projecto da modernidade que, em momentos dela tão distintos, quer Baudelaire quer Lefebvre, Boym, Compagnon ou Bruno Latour (1997) apreenderam como seu elemento caracterizador. É neste sentido que Boym (2001: 29-30) arrisca falar daquilo a que chama «modernidade impura», uma modernidade de fronteiras sujeitas a diversas formas de erosão, excrescência e precariedade. Isto quer também dizer, não só que haverá outras quem sabe igualmente visíveis, como também que estas poderão mover-se, tornando-se silentes: a modernidade não é uma língua morta.

BIBL.: BAUDELAIRE, Charles, «Le Peintre de la Vie Moderne», [1863], in *Curiosités Esthétiques. L'Art Romantique et Autres Œuvres Critiques*, Paris, Garnier Frères, 1962; GIDDENS, Anthony, *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras, Celta Editora, 2001; LEFEBVRE, Henri, *Introduction à la Modernité*, Paris, Minuit, 1962;

Helena Carvalhão Buescu

MODERNISMO. Na acepção hoje corrente — um movimento literário e artístico que tem lugar num certo período histórico —, «Modernismo» é um termo que, a nível internacional, estabiliza na terminologia da história e teoria das artes por volta dos anos 50 do século xx, altura em que uma versão consolidada da «tradição modernista» é já reconhecível quer nos discursos críticos quer nas práticas artísticas. É o que acontece, por exemplo, no caso das artes plásticas, domínio no qual nessa década Clement Greenberg rentabiliza a sua versão do moderno e do Modernismo, exposta em ensaios decisivos dos anos 40, a propósito de Jackson Pollock e da sua (suposta) celebração da *flatness* do meio pictórico. Ou o que ocorre na arquitectura, com a formatação da poética modernista no International Style que conquistará o Planeta. Ou, na música, com as correntes seriais emblematizadas em Darmstadt e em nomes como Stockhausen, Boulez, Maderna ou Berio, numa como que codificação das conquistas de um Modernismo aferido por Schönberg e pelos seus discípulos vienenses. No caso da literatura, poderíamos falar da forma como o «*nouveau roman*» retoma e radicaliza certos postulados modernistas, sobretudo aquele, provindo de Malarmé, que celebra a «desaparição elocutória do sujeito», ou ainda toda a crítica da representação patente, por exemplo, no *dictum* de Valéry segundo o qual seria incapaz de escrever uma narrativa que começasse com a frase «A marquesa saiu às 5 horas».

Se assim é quanto à «coisa», a verdade é que a palavra «Modernismo» manifestou até bem mais tarde — até hoje, a bem dizer — uma série de problemas semânticos, bem patentes na sua indeterminação radical. A palavra é recente, ao contrário do muito antiga «moderno». Ao que parece, a sua primeira ocorrência deve-se a Jonathan Swift, em carta a Alexander Pope, a propósito da *Battle of the Books*. Dicionarizada em 1755 por Samuel Johnson, no seu *Dictionary of the English Language*, tem em Swift uma acepção claramente depreciativa, no que toca ao gosto supostamente corrompido dos que advogam a superioridade dos Modernos em detrimento dos Antigos. O sectarismo, a adesão fácil e irreflectida à novidade pela novidade e ao efêmero da moda: eis um conjunto de sentidos que é possível rastrear desde sempre em «Modernismo» e

desde sempre responsável pelo seu cunho depreciativo. Um momento importante deste devir é o que ocorre em 1907 quando o Papa Pio X, na sua encíclica «Pascendi» condena explicitamente a heresia do «Modernismo» — «Entre os sequazes do modernismo, considerámos o filósofo, o crenete e o teólogo; resta agora examinarmos também o historiador, o crítico e o apologeta» —, supostamente dominante entre as correntes da exegese bíblica do tempo.

Estes exemplos evidenciam a grande latitude semântica da palavra — é possível falar de um modernismo nos costumes e, mais latamente, na cultura objectiva, na religião e nas artes — e também a persistência do seu cunho depreciativo. É só no final do século XIX, mais exactamente em 1888, que o poeta nicaraguense Rubén Darío, em texto em que descreve o estilo do escritor mexicano Ricardo Contreras, se refere ao «*absoluto modernismo en la expresión*». Em 1890, Darío usará já o termo aplicando-o a um «modernismo» que seria, e foi, um vasto movimento literário oriundo da América Latina, e que aliás terá um duradouro impacto sobre a literatura espanhola, numa inversão de tráfego de influências tipicamente pós-colonial. Este «modernismo» de Darío e de tantos outros poetas e escritores hispano-americanos não se confunde porém com o Modernismo que será o de Pessoa, já que em rigor é um termo que recobre fenómenos como o Simbolismo e o Decadentismo (o culto de Darío por Eugénio de Castro é bem esclarecedor da natureza do seu «modernismo»), assim como, na própria América Latina, se não confunde com o Modernismo brasileiro, naquilo que é uma das permanentes confusões terminológicas e conceptuais entre as literaturas ibero-americanas.

Se existe hoje um consenso sobre a situação periodológica do Modernismo, cuja fase dominante iria dos anos 10 aos anos 40 do século XX, o mesmo não se pode dizer da sua caracterização sociológica e artística, já que, esgotado o impulso revisionista do Pós-Modernismo, é possível afirmar que desse impulso, mas sobretudo da reacção posterior ao próprio Pós-Modernismo, nasceu a consciência de uma densidade da situação histórica e estética do Modernismo que a estabilização terminológica e conceptual desde os anos 50 rasurara em excesso. Ou seja, percebemos hoje que o Modernismo foi mais complexo do que as leitu-

ras dominantes desde os anos 50, bem como a rígida contraposição conceptual gerada pelo pós-moderno, entre si e o Modernismo, quiseram fazer crer; que o Modernismo não triunfou de modo absoluto sobre propostas artísticas concorrentes; que estratégias analíticas muito produtivas há duas, três décadas, sofreram um recuo considerável (sobretudo, na linha da teorização de Peter Bürger, a tentativa para discriminar de modo absoluto e perfeito Modernismo e Vanguarda). O que isto significa é que, visto a partir de hoje, o Modernismo não perde centralidade na periodização artística e literária do século XX, sendo claramente o período hegemónico nesse século, tal como o Romantismo o fora no século anterior.

No plano social e ideológico, o Modernismo é um movimento reactivo face ao devir massificado da sociedade burguesa e do seu fundamento capitalista. É esta aliás uma das linhas de clivagem entre Modernismo e Vanguarda: enquanto a segunda, sobretudo na sua face futurista, produz uma tecnopastoral do mundo moderno e da sua exaltação da novidade (a da indústria, da democracia, das «massas»), o Modernismo reage em regime tendencialmente apocalíptico — ou então, para recorrer ao moto de James Joyce no *Ulisses*, refugiando-se numa atitude de «Silêncio, exílio e manha» — à imposição da lógica reprodutiva do capital aos bens artísticos e, mais latamente, a toda a vida do espírito. Residem aqui alguns dos paradoxos do Modernismo, bem patentes, de acordo com Perry Anderson, no facto de o Modernismo manifestar a persistência das elites agrárias ou aristocráticas até pelo menos 1914, mas sobretudo dos seus análogos culturais: no pólo «negativo», o academismo contra o qual as vanguardas se revoltaram; no «positivo», os códigos aristocráticos de comportamento que as mesmas vanguardas invocaram na sua crítica da ordem e das relações burguesas. Acrescente-se o impacto das tecnologias de ponta da segunda revolução industrial em sociedades relativamente atrasadas, e ainda a iminência da revolução social, que terá o seu momento alto na revolta dos soviets.

Na leitura mais consolidada da «tradução» literária desta situação, tudo se resolve numa posição específica sobre a linguagem: a que vê na linguagem comum — as «palavras da tribo», para

citar Mallarmé — apenas o cliché e o inconcreto da nomeação, a que a linguagem literária, e sobretudo a poética, responde com a experimentação, num esforço para revitalizar a percepção. É o grande tópico da desfamiliarização ou estranhamento, que, dos Formalistas Russos a Brecht e a tantos outros, coloca a tónica na percepção renovada como um fim em si mesmo — ou na desfamiliarização das normas sociais como sendo normas historicamente construídas e, por isso, alteráveis; ou ainda na crítica de «falsas totalidades» como as herdadas do realismo oitocentista, e no acesso a totalidades «verdadeiras» — as do fragmento e da montagem, que caracterizam grandes textos modernistas como *The Waste Land*, *Chuva Obliqua* ou *Zone* — coerentes, não no plano da superfície do texto, mas sim no seu nível profundo, sendo a estratégia mais famosa a do chamado «método mítico» usado por James Joyce no *Ulisses*, basicamente uma estratégia alusiva e recursiva que, à sua maneira, vai produzindo formas de circularidade e organicidade. Esta vasta crise das linguagens da arte, em que coincidem em última instância uma crise e uma crítica mais ou menos radical do carácter representacional da linguagem, resolvem-se numa arte «desumanizada», como lhe chamou ambigualmente Ortega y Gasset, que é também uma arte tendencialmente obscura ou críptica; mas em que obscuridade e carácter críptico não são exibicionismo gratuito mas negatividade e crítica da reificação das linguagens na sociedade de massa.

Se o tempo histórico do Modernismo é um tempo conturbado — a Primeira Grande Guerra, na sequência de uma crise geral dos sistemas liberais e democráticos —, o seu tempo civilizacional não o é menos: crise do consenso burguês, secularização, perda do vínculo unitário entre as esferas do político, do ético-moral e do científico, e tentativas, na esteira do sonho wagneriano da Obra de Arte do Futuro, de refazer a totalidade perdida do corpo social por meio da Arte. Neste quadro, a crise do sujeito transcendental por meio dos pensadores da suspeita que foram Darwin, Nietzsche, Marx e Freud, é muito sistémica com o devir cosmopolita e transnacional de um mundo em migração, esse mundo do Alto Modernismo, cujas personagens centrais — Picasso, Juan Gris, Apollinaire, T. S. Eliot ou Ezra Pound, o próprio Pessoa — são gente de província em migração

para as grandes capitais da Europa, as quais segregarão por isso uma cultura da internacionalização e da desfamiliarização, mas também, em relação às próprias periferias da Europa, um imperialismo cultural intra-europeu. O migrante, o desenraizado, o exilado, é não só um sujeito que se confronta com a cultura material e objectiva da moderna sociedade industrial, mas que se desvanece no mundo da racionalização moderna: um amanuense ou funcionário, alguém cujo mundo da vida foi empobrecido ao ponto de só viver de facto na consciência e na desmultiplicação compensatória de sujeitos, máscaras, não-eus, heterónimos, para recorrer enfim a Pessoa. A pergunta pela natureza do sujeito, que percorre toda a literatura modernista, não parece pois ser dissociável da pergunta pelo conhecimento do real: este depende daquela, uma vez que é o próprio ponto de apoio da operação epistémica que é agora objecto de suspeita. E o que daqui resulta é uma literatura da interrogação, do ensaio e da dúvida, que recorre preferencialmente a formas de composição aberta ou suspende o sentido em favor de uma epifania do fragmento e do inconcluso.

A cronologia do Modernismo em Portugal é muito facilitada pela edição da revista *Orpheu*, em 1915, revista de que se editaria ainda um segundo número, ficando um terceiro preparado em provas tipográficas que nunca foram contudo publicadas. Para o bem e para o mal, *Orpheu* tornou-se o órgão e o símbolo da geração do primeiro Modernismo português, sugerindo aliás uma coerência doutrinária e artística que não corresponde à verdade. Apesar de um núcleo reconhecível nos nomes de Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros, a geração do alto Modernismo português estava longe de uma homogeneidade que nem nesses três nomes é possível reconhecer. O Pessoa de *Orpheu* pode ir do pós-simbolismo requintado do «drama estático» *O Marinheiro* a formulações poéticas mais claramente modernistas, em *Opiário*, ou já vanguardistas, na *Ode Triunfal*; Sá-Carneiro é o pós-simbolismo sem solução de continuidade com certas versões do moderno herdadas de Pessoa, como o Paulismo, nos poemas de *Indícios de Oiro*, mas é já o vanguardismo em *Manucure*; e Almada Negreiros vai do requinte esteticista dos *Frisos*, no n.º 1, ao Futurismo desbordante da *Cena do Ódio* no nun-

ca publicado n.º 3. Somando a estes os nomes de poetas tardo-simbolistas como Luís de Montalvor, aliás director da revista, Alfredo Guisado ou Armando Côrtes-Rodrigues, o perfil plural de *Orpheu* torna-se ainda mais nítido.

Entre os anos de 1915 e 1917, ou seja, entre *Orpheu* e *Portugal Futurista*, cabe o essencial do primeiro Modernismo português. Em 1916 saem *Centauro* e *Exílio*, publicações que desde o seu nome marcam a ascendência simbolista e ainda decadentista desta geração; e é também nesse período que cabem os grandes manifestos de Almada Negreiros. Entre Simbolismo tardio (com uma passagem breve mas decisiva pelo Saudosismo, pela *Águia* e pelo magistério poético de Pascoaes), Modernismo e Vanguardismo, este último de clara ascendência futurista, se decide o essencial da intervenção literária desta geração, que se reunirá mais adiante, já nos anos 20, na *Contemporânea*. Mas então, já sem Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa Rita Pintor, todos já falecidos e, com eles, a bem dizer, a própria dinâmica dessa geração.

Se a questão de saber quando ocorreu o Modernismo português não parece pois problemática, diferente é já saber o que ele foi e qual o seu exacto perfil. José-Augusto França, por exemplo, sempre insistiu na tese de que na passagem dos anos 10 aos anos 20, «ao “modo de ser” sucedera o “modo de vestir”». O Modernismo transforma-se num «quotidiano snobe» e os seus heróis são agora José Pacheco e António Ferro. A análise pressupõe o primado ontológico do ser sobre o vestir — uma forma do estar — e, antes disso, o primado da ontologia sobre tudo o resto. Descontando o que aqui ecoa as teses de Eduardo Lourenço sobre o Modernismo pessoano como ontologia agónica, percebemos que França coincide na descrição do Modernismo como aventura ontológica breve e rara. A diferença é que França tende a ler o Modernismo como aventura que Almada remata e culmina, enquanto Lourenço o vê todo *sub specie* Pessoa. França, digamos, é mais sensível à dimensão intermédia de Almada; e tende a valorizar, como gestos modernistas válidos, a intervenção futurista do artista-escritor, que o complexifica e enriquece, face a Pessoa, valorizando ainda uma certa corticalidade espectacular que Lourenço tem dificuldade em levar a sério em Almada. O que daqui resulta é que, para

Lourenço, o Modernismo é um episódio maior da moderna perda da presença do ser no mundo: e, sendo assim, este devir é resumido em Pessoa, com um anexo — significativo, mas derivado — em Sá-Carneiro (e com uma nítida ascendência em Pessanha, e mesmo em Antero). Em todo o caso, ambos os autores têm dificuldade em reconhecer alguma positividade ao que se segue: quer se trate da «década intervalar» que mediará entre 1917, ano do *Portugal Futurista*, e 1927, ano da *presença*; quer se trate, mais especificamente, do contributo desta última para a fenomenologia do Modernismo em Portugal.

Quando em Março de 1927 se publica em Coimbra, sob a direcção de José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, o n.º 1 de uma «Folha de Arte e Crítica» intitulada *presença* (que a partir do n.º 4 se escreverá com minúscula), o panorama do Modernismo português estava bem longe do que fora o seu nos anos dourados de entre 1915 e 1917. Perdida a dinâmica de grupo praticamente desde a morte de Sá-Carneiro, em 1916, a geração de *Orpheu* manifesta-se agora esporadicamente e em projectos que não mais conseguirão o alcance da sua fase heróica. Significativamente, Pessoa empenhar-se-á entre 1924 e 1925 na revista *Athena*, «Revista de Arte» em que tentará defender, entre classicismo e algum academismo, a harmonia do paradigma clássico. Este «recuo» geral deve decerto também à retroacção de um meio culturalmente hostil sobre a geração modernista: na verdade, a década entre o *Orpheu* e a *presença* assiste ainda a um domínio literário e cultural incontestado quer de correntes remanescentes do século anterior, como o Naturalismo, que entretanto fora «adoptado» como representação estética, sobretudo no romance e no teatro, pela pequena e média-burguesia, quer de correntes de índole tradicionalista, como o Saudosismo ou o Integralismo nascente.

É neste contexto que devemos apreciar o assinalável esforço de actualização estética realizado pela *presença*, e, nela, e em especial até ao início dos anos 30, por um José Régio muito sintonizado com as correntes do Modernismo europeu. Caracterizar o Modernismo da *presença* não é porém tarefa fácil, e desde logo porque, para um movimento que tanto contribuiu para a canoização crítica de Pessoa e seus coevos, surpreen-

de que logo no n.º 1, no texto «Literatura Viva», Régio denuncie a «falta de sinceridade» como um dos vícios da literatura portuguesa. Há nele, como na *presença*, um visível recuo ante os excessos da «desumanização» dos homens de *Orpheu*, e o recurso estratégico à psicanálise como técnica para a saturação do eu e não como revelação dos abismos da sua ontologia. Assim, e se bem que o sujeito da poesia régiana e, mais latamente, da dos poetas presençaístas, manifeste um recuo sensível em relação aos extremos abissais a que o conduzira a aventura de Pessoa e Sá-Carneiro enquanto celebração de uma ontologia do vazio, não parece aceitável negar-lhe a caracterização modernista patente nas palavras de Régio.

Quando, em 1960, Eduardo Lourenço publica o ensaio «*Presença* ou A Contra-Revolução do Modernismo Português?», é toda uma «distribuição histórica de papéis» que é posta em causa, já que a reconstrução historiográfica dominante — muito devedora do trabalho dos próprios membros da *presença*, diga-se — fazia antes da geração de Régio a sequência «amadurecida» dos devaneios juvenis de *Orpheu*. Lourenço, um assumido herdeiro da herança filosófica e estética do alto Modernismo, lança uma crítica demolidora à *presença* enquanto retorno a concepções do sujeito implodidas por aquilo que chega a designar como a «aventura ontológica negativa de Pessoa e Sá-Carneiro». No fundo, trata-se de lançar ontologia contra psicologia, sugerindo que a segunda é um *Ersatz* (ou uma domesticação) da primeira, tal como o Modernismo «classicizante» de Régio seria uma pálida revisão do de Pessoa. Ora, como Casais Monteiro sempre insistiu, a *presença* é um movimento tão ou mais heterogêneo que o *Orpheu*, razão pela qual a heurística de Lourenço, que joga tudo no método do «caso alargado», colocando de um lado Pessoa e Sá-Carneiro e do outro Régio e Torga, é curta para a pluralidade de expressões artísticas de cada lado «da barricada». Não há contudo argumentos suficientes para negar o carácter modernista da *presença*, já que a questão ontológica, tal como Lourenço a apresenta, é insuficiente para tal e nem sequer define de igual modo todos os membros do *Orpheu*, como se percebe pela conspícua ausência de Almada no quadro traçado por Lourenço. Bastaria aliás a produção teórica de Régio

até meados dos anos 30 para nos esclarecer sobre a questão, já que ela é sem dúvida a de um modernista muitíssimo informado e empenhado no triunfo da sua versão do Modernismo. Refira-se, a título de exemplo, a sua esclarecida defesa e ilustração do *medium* modernista por excelência, o cinema; mas também o texto, publicado no n.º 17, em 1928, «Breve História da Pintura Moderna», que patenteia o «desfasamento» do seu autor em relação a um meio cultural, o português, pelo seu domínio de uma matéria por cá inteiramente desconhecida. O que afasta a *presença* do *Orpheu* não é, pois, tanto uma diversa ontologia do sujeito como o esgotamento do *ethos* vanguardista e a defesa intransigente da autonomia da obra de arte, condição necessária não só para haver arte mas também e sobretudo para que a arte possa resistir à História. Mas isto, é também uma face do Modernismo.

BIBL.: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (eds.), *Modernism. 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1976; CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987; DIOGO, Américo Lindeza, *Modernismo, Readymade. Notícias das Trincheiras*, Cadernos do Povo, 1997; ELIOT, T. S., *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank Kermode, Londres, Faber, 1975; FRANÇA, José-Augusto, *(In)definições de Cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 1997; GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, IN-CM, 1982; JÚDICE, Nuno, *A Era do Orpheu*, Lisboa, Teorema, 1986; LOURENÇO, Eduardo, «*Presença* ou A Contra-Revolução no Modernismo Português?», in *Tempo e Poesia*, 2.ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 1987; MERQUIOR, José Guilherme, *O Fantasma Romântico e Outros Ensaio*, Petrópolis, Vozes, 1979; MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, IN-CM, 1985; PAZ, Octavio, *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Sex Barral, 1974; RÉGIO, José, *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, Porto, Brasília, 1977; SENA, Jorge de, *Régio, Casais, a «presença» e Outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977; SIMÕES, João Gaspar, *José Régio e a História do Movimento da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977; WILLIAMS, Raymond, *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, Verso, 1989.

Oswaldo Silvestre

MODERNISMO BRASILEIRO. «Dar mais importância ao adjectivo “brasileiro” do que ao substantivo “modernismo” — podia ser a primeira recomendação a quem, mais ou menos incauto, projectasse uma aproximação ao Modernismo brasileiro. Não que o Modernismo fosse no